

MONOGRAFJE I PODRĘCZNIKI

WYDAWANE NAKŁADEM K. S. JAKUBOWSKIEGO WE LWOWIE

POD REDAKCJĄ

STEFANA WIERCZYŃSKIEGO

TOM VIII/IX

STANISŁAW WITKOWSKI

TRAGEDJA GRECKA

INSTYTUT
BADAŃ LITERACKICH PAN
BIBLIOTEKA
00-330 Warszawa, ul. Nowy Świat 77
Tel. 26-68-63

Z Drukarni K. S. Jakubowskiego Spółki z ogr. odp. we Lwowie

STANISŁAW WITKOWSKI

Profesor Uniwersytetu Lwowskiego

TRAGEDJA GRECKA

TOM I

Z 11 RYCINAMI W TEKŚCIE



**INSTYTUT
BADAŃ LITERACKICH PAN
BIBLIOTEKA**

**00-330 Warszawa, ul. Nowy Świat 77
Tel. 26-68-63**

L W Ó W 1930

NAKLAD I WŁASNOŚĆ K. S. JAKUBOWSKIEGO
SPÓŁKI Z OGR. ODP.

<http://rcin.org.pl>



WSZYSTKIE PRAWA ZASTRZEŻONE

15.364

ZADANIA HISTORJI TRAGEDJI GRECKIEJ

(Zamiast przedmowy)

Gdy się porówna zarys historji literatury greckiej Karola Otfryda Müllera, który wywierał wpływ na dwa pokolenia historyków literatury greckiej a i dziś jeszcze jest cenny, z wymaganiami, które dzisiejsza nauka stawia traktowaniu historyczno-literackiemu jakiegoś pisarza, widzi się, jak ogromnie wymagania wzrosły. Jakżeż ubogim wydaje się ten podręcznik! Dziś patrzymy na dzieło i jego autora z perspektywy bez porównania szerszej. Źródłami do poznania umysłowości pisarza nowoczesnego jest prócz jego dzieł korespondencja jego, czasem i pamiętniki, współczesna krytyka i prasa, zapiski osób, z którymi się stykał. Dla zrozumienia tej umysłowości i jej rozwoju zwraca się uwagę na atmosferę duchową epoki, na środowisko, w którym pisarz wzrastał, nawet na krajobraz, na który dzieckiem patrzył, na jego studja szkolne i czytanie, na przeżycia, które się odbiły w dziełach, na przebieg całego jego życia duchowego, dynamikę jego władz umysłowych, poglądy moralne, społeczne, polityczne, filozoficzne, estetyczne, słowem na cały jego pogląd na świat¹⁾, na życie i literaturę. A gdy od człowieka

¹⁾ Wyraz „światopogląd“ nosi mojem zdaniem już na czole piętno niepolskiego pochodzenia.

przejdziemy do dzieła, z iluż to różnych punktów patrzyśmy na nie dzisiaj! Pytamy się, jak powstało dzieło, jakie są jego źródła, co w niem było nowe i oryginalne a co od innych przejęte, jaki był pierwotny plan dzieła w porównaniu z jego ostateczną formą, badamy budowę dzieła, pytamy o motywy literackie, o problemy, które autor porusza, o zależność od starszych i współczesnych przedstawicieli tego samego gatunku literackiego, o treść, ideę i znaczenie historyczne dzieła. Analizujemy dzieło estetycznie i stylistycznie, rozpatrujemy jego technikę. Autora i jego czytelników badamy nawet z punktu widzenia producenta i odbiorców, by poznać powodzenie dzieł i wpływ ich na współczesnych. Nakoniec śledzimy historję tekstu autora.

Zapewne nie wymieniliśmy wszystkich punktów widzenia dzisiejszej nauki a z pewnością przyszłość przyniesie nowe. Zwłaszcza w Niemczech rozwija się dziś żywo teoria historii literatury i krytyki literackiej. U nas prócz innych uczonych poświęca jej szczególną uwagę Zygmunt Łempicki, uchodzący za znawcę tych kwestyj nawet w Niemczech, ojezyźnie wszelkiej teorji. Jako germanista stoi on najbliżej badań niemieckich a wykształcenie jego filozoficzne daje mu podstawy, do tych badań niezbędne. Pragnących bliższego pouczenia odsyłam do serji jego znakomitych a zwięzłych artykułów w *Realllexikon der deutschen Literaturgeschichte* (Berlin): *Literaturgeschichtschreibung, Literarhistoriker, Literaturwissenschaft, Literarische Kritik*. Szkoda, że nie puszczono w handel księgarski odbitek z tych prac. Stanowią one wprost vademecum dla badacza literatury. Nie trzeba tylko dawać się odstraszać terminologji teoretyków niemiec-

kich, kategorjom, przeniesionym przez nich nieraz z filozofji (np. fenomenologja). Nie o to chodzi, aby operować terminologją, która tu jest nieistotna, lecz aby z tych wszystkich stron patrzeć na przedmiot. Prawie każdy z nowo powstałych w XIX i XX wieku kierunków badań wniósł w naukę nowe elementy ¹⁾.

Rzecz jasna, że omówić każde dzieło ze wszystkich wymienionych punktów widzenia pozostanie ideałem nauki, w rzeczywistości niełatwym do osiągnięcia. Już Fryderyk Schlegel zdawał sobie sprawę, jak trudno jest badaczowi wyczerpać wszechstronnie dzieło. Historia tragedji greckiej, w tej rozciągłości pojęta, byłaby godnym celem życia, celem, któryby całe to życie mógł wypełnić. Poświęcić równą uwagę wszystkim stronom rozpatrywanego dzieła jest niezwykle trudno, bo spostrzegawczość ludzka ma granice, a i interes każdego badacza idzie w jednym kierunku więcej niż w drugim, stosownie do indywidualnych warunków jego umysłowości.

Przy historii tragedji greckiej zadanie badacza upraszcza się przez to, że oglądanie autora i dzieła jest z pewnych punktów widzenia niemożliwe, a niemożliwe dlatego, że nie posiadamy tu różnych rodzajów źródeł, które obficie płyną dla pisarzy nowożytnych. Żaden z wielkich tragików greckich nie pozostawił pamiętnika ani korespondencji, prasy nie było, skąpe zapiski współczesnych doszły do nas tylko odnośnie do Sofoklesa, po nim też tylko zachowały się pewne własne wyrzeczenia. Krytyka Arystofanesa odnosi się jedynie do Aischylosa i Eurypidesa, prócz

¹⁾ Z nowszych prac zasługuje jeszcze na wzmiankę Walther Linden, *Der methodische Stand der neueren Literaturgesch.* (Neue Jahrbücher III, 1927, 44—88).

tego mamy sąd Arystotelesa i późniejszych autorów. Źródła do poznania kolei życia tragiczków są więc ubogie, tem samem wyjątkowo tylko możemy wiedzieć coś o ich przeżyciach i przebiegu życia duchowego. Sofokles dał własne przeżycie i własny nastrój tylko w *Edypie w Kolonie*. Tak dokładnie odtworzyć przebieg życia duchowego jak przy Goethem czy Słowackim możemy z pomiędzy pisarzy starożytnych tylko przy jednym Ciceronie. Przy tragiczach skazani jesteśmy prawie wyłącznie na ich własne dzieła. Z zewnętrznych źródeł mamy jeszcze wiadomości o tem, jak publiczność ateńska przyjmowała ich dzieła przy wystawieniu, a więc o powodzeniu tych dzieł, choć bynajmniej nie wszystkich. W lepszem położeniu jesteśmy, gdy idzie o to, czego nas uczą same dzieła: o poglądy religijne, moralne, społeczne, polityczne, filozoficzne pisarzy. O ile chodzi o same dzieła, to zdajemy sobie dobrze sprawę z problemów, przez poetów poruszanych, często z idei ich dzieł, źródeł ich mitów, rozległości czytania. Rzadko wiemy, jak dzieło powstało, a prawie nigdy, jaki był jego plan pierwotny. O dynamice władz duchowych tragiczków uczą nas ich dzieła w stopniu zadowalającym: widzimy, że u Eurypidesa rozum i uczucie są równie silnie rozwinięte, że u dwóch innych tragiczków uczucie odgrywa rolę mniejszą.

Badania samych dzieł trwają od stu lat z górą, to też z wielu stron są te dzieła już gruntownie zbadane. Tu należą: budowa sztuk, ich wzory oraz wpływ na inne sztuki, dalej motywy i strona artystyczna, wreszcie podkład szczepowy tragedji i odbijanie się w niej atmosfery epoki. Naturalnie zbadane to wszystko jest o tyle, o ile pozwolił na to fragmentaryczny stan spu-

ściżny tragików. Natomiast niezbyt dawno dopiero zaczęły się badania nad stroną techniczną, tak ważną przy epos i dramacie. Zdobyczą ostatnich lat jest poznanie, jak dalece tragicy greccy liczą się z wrażeniem sztuki na widzów i że liczą się z niem od samych początków tragedji, że poświęcają nieraz dla niego konsekwencję w rysunku psychologicznym charakterów i architektonikę dzieła a więc np. dopuszczają sprzeczności i nieprawdopodobieństwa. Wrażenie jest głównym celem ich techniki. W logistycznej epoce filologii wnioskowano ze sprzeczności wlot, że istniały dwie różne redakcje lub że sztuka jest interpolowana. Dziś te sprzeczności tłumaczymy naturalniej. Pokazuje się z tego znaczenie odkrycia. Na tę stronę tragedji zwracał uwagę zwłaszcza Wilamowitz a przy Sofoklesie próbował iść w jego ślady syn Tycho. Badania są tu jeszcze w powijakach i przyszłość rzuci światło na różne środki techniczne, na które dotąd nie zwrócono uwagi. Tu jest wdzięczne pole pracy dla młodych filologów. Na to liczenie się poetów z efektem staram się zwracać w mej książce baczną uwagę.

Drugą, mało dotąd opracowaną stroną jest analiza stylistyczna dzieł (w literackim tego słowa znaczeniu), przy Eurypidesie także strona językowa. Środki stylistyczne znamy jeszcze mniej niż środki techniczne. Porównanie literackiego stylu *Rezosa* pouczyło o jego nieautentyczności.

Tragedję grecką jako rodzaj literacki filologowie zbadali w jego rozwoju już gruntownie, natomiast prawie całkiem nie wychodzili dotąd poza Greków. A jednak porównanie z *Szekspirem* uczy wiele. Okazuje np., że i Szekspir dopuszczał pewne rzeczy, gamione przy tragedji greckiej przez filologów, a tem samem

pobudza do zastanawiania się nad istotą tragedji i jej środkami. Przystudjowanie choćby doskonałej monografji Romana Dyboskiego rozszerzy horyzont polskiego badacza tragedji greckiej. Porównanie z Szekspirem zmieni w przyszłości w niejednym punkcie błędne sądy o Eurypidesie. W pewnych tragedjach greckich ganiono różne rzeczy, nie rozumiejąc, że poecie chodzi o efekt sceniczny. W miarę możliwości starałem się uwzględniać paralele z Szekspirem, ale na tej drodze będzie można zejść jeszcze znacznie dalej. Natomiast nie mogłem uwzględnić dramatu hiszpańskiego dla zupełnego braku prac wstępnych, choć i ta paralela przez same różnice między dramatem Hiszpanów a Greków przyczyni się do lepszego zrozumienia greckiego. Porównanie z dramatem niemieckim Kleista i Hebbla nie przyniosło mi żadnych nowych rezultatów. Polska nie stworzyła tragedji, któraby się nadawała do porównania, bo Słowacki nie pisał dla sceny, podobnie jak nie dla sceny pisali Lessing i Goethe a przeważnie i Schiller. Przeceniany i dziś Ibsen (wszak pisał w dobie posuchy na wielki dramat) zapewne nie przyniesie wiele nowego; przynajmniej mnie nie nasunęły się z dawnej jego lektury spostrzeżenia godne uwagi¹⁾.

Staralem się zwracać uwagę na treść utworów, arystokratycznie lekceważoną przez wielu najnowszych historyków literatury polskiej. Bez przypomnienia jej czytelnikowi wiele uwag o samych dziełach pozostaje niezrozumiałych. Znaczenie treści utworów dla historyka literatury podniósł Lempicki w art. Literatur-

¹⁾ Pewne sztuki Ibsena zestawia z greckimi T. Zieliński w swej znakomitej monografji Sofoklesa.

wissenschaft str. 284. — Wbrew modzie, bardzo dziś rozpowszechnionej, uwzględniałem nie tylko utwory, ale i osobę twórców. Jest nawet osobny kierunek historyczno-literacki, zwany psychogenetycznym, który stawia sobie za wyłączne zadanie wyjaśnić osobistość literacką. Podzielałam w zupełności stanowisko Wilamowitza (Die griech. Tragödie 4 n.) i jego twierdzenie (wstęp do przekł. *Hippolita* Bd. I¹⁰ 125): „Zrozumienie utworów Eurypidesa jest wogóle możliwe tylko drogą zrozumienia jego osobistości“. Że nie tylko filologowie są tego zdania, uczy choćby sąd znanego dramaturga Adolfa Wilbrandta (w jego życiorysie Kleista w berlińskim wydaniu Hempla), że dzieła Kleista można objaśniać i rozumieć tylko z jego życia, bo subiektywność życia poety odbiła się w pismach.

W książce mojej miałem na oku przedewszystkiem potrzeby studentów filologii. Z tego też powodu nie mogłem w niej przedstawiać jedynie własnych zapatrywań, choć byłoby to bardzo nęcące, ale musiałem pokazać, co dotąd na polu tragedji greckiej zrobiła nauka. Objętość książki urosła więcej, niżbym tego pragnął, stąd musiałem pominąć fragmenty Eurypidesa i rozwój tragedji w IV wieku. Pomiąłem dalej rozdział o uroczystościach Dionysosa i historję teatru greckiego, mając zamiar przedstawić te rzeczy w osobnem dziełku. Wreszcie nie mogłem się wdawać w teorję tragedji, choć to problem niezmiernie ciekawy; parę najważniejszych punktów z tej dziedziny poruszyłem krótko w rozdziale o rozwoju tragedji greckiej. Bibliografja zawiera tylko wybór prac. Pismownia imion własnych greckich i rzymskich nie wszędzie zapewne okaże się konsekwentną.

Jeżeli książka moja zachęci niefilologa do czytania tragików — a mamy ich wszystkich w dobrych przekładach polskich —, będę sownie wynagrodzony za pracę.

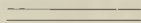
Arkusze korekty czytali obok mnie p. dyrektor Biblioteki uniwersyteckiej w Poznaniu DR. STEFAN WIERCZYŃSKI i p. DR. BRONISŁAWA WÓJCIKÓWNA, w części i p. DR. JAN SMEREKA. Zwrócili mi oni uwagę na niejedną rzecz, wymagającą zmiany, i za to winienem im żywą wdzięczność.

We Lwowie, 20 października 1929.

Stanisław Witkowski.

DO CZYTELNIKÓW

Czytelnik niefilolog może pominąć rozdział: „Historja badań nad powstaniem tragedji greckiej“, dalej historję tekstu każdego z tragików, wreszcie wszelką bibliografję. Ustępy te przeznaczone są wyłącznie dla filologów klasycznych.



SPIS RZECZY TOMU I

	Str.
Zadania historii tragedji greckiej (Zamiast przedmowy)	V
I WSTĘP	
1. Rola Aten w literaturze. Przyroda, ludzie i epoka	1
2. Język attycki	8
3. Istota dramatu	9
4. Oryginalność tragedji greckiej	10
5. Różnica między tragedją starożytną a nowożytną	12
6. Literatura do tragedji greckiej	14
II POWSTANIE TRAGEDJI	
A) Historia badań nad powstaniem tragedji greckiej	28
1. Okres przed Wilamowiczem	30
2. Wystąpienie Wilamowicza	34
3. Badania po Wilamowitzu	50
a) Odkrycie Bakchylidesa. Historia dytyrambu	50
b) Krytyka poglądów Wilamowicza	63
c) Późniejsze badania	67
Poglądy historyków religji	79
Inne prace	86
B) Początki tragedji	90
Powstanie tragedji z kultu Dionysosa	93
Zarodki tragedji w Peloponezie	98
Arion w Koryncie	98
Kleistenes w Sikyonie	99
Rozwój dytyrambu	99
Powstanie tragedji	100
Stosunek tragedji do dramatu satyrowego	106
Dramat satyrowy	111
Dramat satyrowy na pomnikach	112
Satyrowie w sztuce	114

XIV

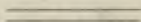
	Str.
III WYSTAWIENIE TRAGEDJI (Starożytności sceniczne).	115
Osoby grające (Chór i aktorzy)	120
Chór	120
Aktorzy	124
Sędziowie	133
Publiczność	135
IV PIERWSI POECI TRAGICZNI	137
Tespis	137
Choirilos	140
Pratinas	141
Aristias	142
Phrynichos	142
Euetes i Nothippos	147
Uwagi o budowie i formie tragedji	147
V TRAGEDJA HEROICZNA	148
Podział rozwoju tragedji V w.	148
A) Tragedja archaiczna	150
Aischylos	150
Życie	150
Twórczość poetycka	159
Mity	160
Zachowane tragedje i ich chronologja	162
Tragedje Aischylosa	164
<i>Hiketydy</i>	164
<i>Persowie</i>	173
<i>Siedmiu przeciw Tebom</i>	178
<i>Prometeusz w okowach</i>	187
<i>Oresteja</i>	200
<i>Agamemnon</i>	200
<i>Choefory czyli Ofiarnice</i>	216
<i>Eumenidy</i>	223
Dramat satyrowy <i>Proteusz</i>	231
Aischylos jako poeta	234
Historja tekstu Aischylosa	255
Rękopisy 257 — Wydania 260 — Leksyka 262 — Pisma objaśniające 263	

	Str.
B) Tragedja „klasyczna“	265
Sofokles	265
Życie	265
Twórczość Sofoklesa	277
Mity	278
Zachowane tragedje	280
Chronologia tragedyj i sądy starożytne	281
Fasti sofoklesowe	283
a) Wcześniejsze tragedje	284
<i>Antygona</i>	284
<i>Ajas</i>	299
<i>Edyp król</i>	313
<i>Elektra</i>	335
b) Tragedje ostatnich lat	352
<i>Trachinki</i>	352
<i>Filoklet</i>	363
<i>Edyp w Kolonie</i>	376
Dramat satyrowy <i>Tropicele (Ichneuci)</i>	392
Sofokles jako poeta	396
Historja tekstu Sofoklesa	423
Rękopisy 423 — Wydania 427 — Słowniki 429 — Dzieła pomocnicze 429	

SPIS ILUSTRACyj TOMU I

1. Kostjum aktora tragicznego (waza czerwonofig. w Berlinie). (Według Navarre'a, <i>Le théâtre grec</i> . str. 205)	70
2. Koturn tragiczny w pierwotnej formie (płaskorzeźba w Dreźnie). (Według Navarre'a w w. dz. str. 202)	71
3. Wóz okrętowy Dionysosa; grupy <i>a, c, b</i> (waza czarnofig. z Bolonji). (Według Małg. Bieber, <i>Denkm.</i> str. 88)	73
4. Wóz okrętowy Dionysosa; koniec pochodu = grupa <i>c</i> (waza czarnofig. w Londynie). (Według M. Bieber w w. dz. str. 89, nr. 94)	74

	Str.
5. Wóz okrętowy Dionysosa; środek pochodu = grupa <i>b</i> (waza czarnofig. w Londynie). (Według M. Bieber w w. dz. str. 89, nr. 93)	75
6. Wóz okrętowy Dionysosa; czoło pochodu = grupa <i>a</i> (waza czarnofig. w Londynie). (Według M. Bieber w w. dz. str. 89, nr. 92)	75
7. Personal dramatu satyrowego (waza neapol. z Ruvo). (Według M. Bieber w w. dz. str. 91)	112
8. Próba dramatu satyrowego (mozaika pompejańska z <i>casa del poeta</i>). (Według Navarre'a w w. dz. str. 118)	113
9. Dwie maski tragiczne. (Według Navarre'a w w. dz. str. 193)	128
10. Koturn w późniejszej formie (szczudłowaty), (posążek z Rieti). (Według Navarre'a w w. dz. str. 199)	130
11. Sofokles (posąg marmurowy laterański). (Według fotografii)	275



I. WSTĘP

1. Rola Aten w literaturze. Przyroda, ludzie i epoka

Okres literatury greckiej, w którym powstał dramat, nazywamy zwykle okresem attyckim. Ateny bowiem, które w czasie rozkwitu epopei i liryki w epoce poprzedniej prawie żadnego nie brały udziału w rozwoju literatury, teraz stają na czele ruchu literackiego i utrzymują to swoje przodujące stanowisko przez cały w. V i IV. Nie znaczy to, by w tym czasie ruch umysłowy istniał jedynie w Atenach; istnieje on i w innych krajach greckich, ale Ateny stają się w naszej epoce głównym jego ogniskiem. Wszystko, co się odznaczy na polu umysłowym, opuszcza swoją ojczyznę, a udaje się do Aten, wiedząc, że tam znajdzie najodpowiedniejsze pole działania, znajdzie sprzyjającą atmosferę umysłową. Tu żyją najwybitniejsi mistrze na każdym polu, tu jest publiczność, która zrozumie i oceni piszącego czy artystę.

Jakież przyczyny złożyły się na to, że Ateny objęły w tej epoce ster życia umysłowego greckiego?

Szczep attycki spokrewniony jest blisko ze szczepem jońskim. Jednemu i drugiemu obca jest wszelka twarda surowość i wszelka wyłączość. Obok tych zalet, właściwych całemu szczepowi jońskiemu w szerszym znaczeniu tego słowa, mieszkańcy Attyki posiadali jeszcze zalety, im tylko właściwe. Zalety te

tłumaczą się w części naturą kraju, który zamieszkiwał szczerp attycki. Jonja w ściślejszem znaczeniu miała, według świadectwa Herodota, ze wszystkich krain greckich klimat najłagodniejszy. Ponieważ miasta jońskie już wcześniej wzbogaciły się skutkiem handlu, przeto klimat i bogactwa złożyły się na miękkość charakteru, która cechuje Jończyków. Oczywiście nie pozostał bez wpływu i przykład zniewieściałego Wschodu. Inaczej miała się rzecz z Attyką. Kraina attycka jest górzysta, ziemi uprawnej jest mało, wody również mało, głównym produktem jest oliwa; to też przy tej naturze ziemi mieszkanię Attyki w pocie czoła musiał pracować, aby się wyżywić. Wyrobiło to rasę skrzętną, pracowitą i dzielną. Nie miała Attyka nigdy takich poetów jak joński Mimnermos, miękki i zniewieściałych, śpiewających w melancholijnem rozmarzeniu o miłości i rozkoszy. Jedyne poeta liryczny attycki epoki poprzedniej, Solon, jest mężem czynu, dzielnym i energicznym, elegje jego zawierają tylko roztropne zdania i praktyczne rady. Prócz tych trzeźwych elegij lud attycki słuchał pieśni homerowych, deklamowanych podczas uroczystości religijnych, śpiewał hymny na cześć bóstw, lud wiejski zwłaszcza pieśni na cześć Dionysosa.

Umysł ateński nie jest więc zniewieściałych jak joński, ani twardy jak dorycki. Posiada sprężystość i wesołość wdzięk joński a trzeźwość dorycką.

Rysami charakteru ateńskiego są: szybka decyzja w czynie i mowie i talent dialektyczny, wogóle krasomówczy. Obie te właściwości usposobiły Attyków więcej niż innych Greków do stworzenia dramatu.

Obok natury kraju złożył się na znaczenie Aten dla literatury i ustrój polityczny tego państwa.

W Atenach nie znajdujemy tak silnego przeciwieństwa politycznego jak w Sparcie: dwóch warstw ludności, jednej panującej, drugiej podbitej. I tu istnieją różnice polityczne: stara arystokracja, posiadająca przywileje, i dobijający się o prawa lud, ale przedział między obiema warstwami jest daleko mniejszy niż w Sparcie. Prawodawstwo Solona jest jakby kompromisem pomiędzy walczącymi partjami, opartym na wzajemnych ustępstwach. Nadchodzi tyranja Pizystrata i jego synów. W Atenach zaczyna się budzić ruch artystyczny i literacki. Powstają budowle publiczne, Akropolis zaczyna się ozdabiać, wytwarza się zwolna sztuka attycka. Do Aten przybywają z innych krajów poeci liryczni, jak Anakreon z Jonji i Lasos z Hermione w Argolidzie. Są to czasy, w których wytwarza się tragedia i dramat satyrowy.

Rozpoczynają się lata walk. Po wypędzeniu Pizystratydów najpierw z sąsiadami, z Eubeą i Beocją. Potem wojny perskie, które się kończą świetnym zwycięstwem. To zwycięstwo jakby dodaje skrzydeł ludowi attyckiemu. Ateny odwróciły groźne niebezpieczeństwo, zapewniły wolność nie tylko sobie, ale całej Grecji. Duma z powodzenia i wolności napełniła je entuzjazmem, Ateny poczuły w sobie siłę do wielkich dzieł. W takich chwilach ludzie zapominają o drobnych, codziennych kłopotach, a żyją dla wielkich myśli, szlachetnych postanowień, dla idei. Aby się ubezpieczyć od najazdu barbarzyńskiego w przyszłości, stwarzają potęgę morską, stając na czele związku greckiego. Ateny stają się wielkiem miastem, do którego zjeżdża się mnóstwo obcych z całej Grecji. Poeci, uczeni, mówcy, artyści — wszystko to płynie do stolicy Attyki. Jedni szukają tam sławy i pola dla rozszerzenia swych

idei, inni pieniędzy. W porównaniu z Atenami inne miasta greckie wydają się prostymi mieścinnami (por. Isokrates w *Antidosis*).

Forma rządu uległa przeobrażeniu. Aż do wojny peloponeskiej panuje w Atenach umiarkowana demokracja. Lud ma w swem ręku najwyższą władzę, jest panem nieograniczonym. Każdy obywatel bierze żywy udział w sprawach publicznych, i to daje państwu siłę. Panuje wolność słowa i wolność czynu. Przytem wszystkie cnoty starych Aten trwają nienaruszone. Władza jest szanowana, ludzie wyżsi cieszą się wpływem i znaczeniem, na które zasługują. Perykles dzięki swemu talentowi utrzymuje się przy władzy przez 30 lat. Jeden człowiek przez 30 lat u steru w republice demokratycznej! Demokracja ateńska tej epoki wykazuje energję w działaniu i śmiałość postanowień, która jednak nie wyradza się w lekkomyślność, bo hamowana jest umiarkowaną roztropnością. Ma ona pewność siebie i ufność w siebie. Rozprawy na zgromadzeniach publicznych były wyborań, poważną szkołą polityki. Życie prywatne pomimo wzrastającego dobrobytu odznaczało się jak dawniej prostotą. Wychowanie pełne było dawnej powagi. Zasady moralne, niepodkopywane jeszcze przez sofistów, były silne. Patriotyzm kwitł w całej pełni. Dobro i sława Aten — oto był cel, do którego każdy dążył. Interes publiczny stawiano ponad prywatnym. Wszystko, co było najlepszego w narodzie, poświęcało siły swoje całkowicie państwu. Jego dobru oddają się politycy, dla jego sławy piszą poeci.

Z drugiej strony nie było to oddanie się dobru państwa połączone z zaparciem się własnej indywidualności, tak jak to widzimy w Sparcie. Ateny

umiały właśnie utrzymać ten zdrowy środek pomiędzy zmysłem społecznym a indywidualizmem. Widzimy w nich zastęp wielkich ludzi i dzielnych charakterów, wyróżniających się z tłumu. Okoliczność ta była bardzo pomyślna dla poezji, zwłaszcza dramatu. Życie publiczne nie zabijało prywatnego. Najlepszym tego dowodem gościnniej dom Peryklesa i wpływ Aspazji.

Wszystkie te warunki składały się na to, że literatura i sztuka musiały zakwitnąć w Atenach w sposób dotąd nieznaną a chyba niewidzianą i później nigdy. Talenty drzemały dotąd uspięne, po wojnach perskich występują w całej świetności i blasku. Wyobraźnia ateńska posiadała dotąd całą świeżość, młodość i siłę, to też zajaśniała teraz w całej pełni u Aischylosa i Sofoklesa. Ale nie tylko w poezji. Jakby jedno pole było dla niej za ciasne, rzuca się ona równocześnie na różne dziedziny literatury. Powstaje filozofja i wymowa. Równocześnie sztuka dochodzi w Fidjaszu i w architektach Partenonu i Propylei do niedoścignionej wysokości. Wszystkie zalety szczepu attyckiego występują w całej pełni: jego łatwość pojmowania, naśladowania i przyswajania sobie wszystkiego, jego wrodzony zmysł piękna i miary, jego jasność myślenia. Nie da on się porwać nigdy uwielbieniu dla przepychu i blasku zewnętrznego, umie zawsze zachować szlachetną prostotę. Pograżając się w najzawilsze problemy filozoficzne, umie równocześnie nie stracić energji do czynu (Tuc. II, 40: *Φιλοκαλοῦμεν γὰρ μετ' ἐπιτελείας καὶ φιλοσοφοῦμεν ἄνευ μαλακίας*).

Nowe idee pojawiają się we wszystkich dziedzinach życia umysłowego. I znowu miara właściwa

szczepowi attyckiemu okazuje się w tem, że ze zmysłem dla nowości idzie szczęśliwie w parze zdrowy zmysł dla tradycji.

Gdy się przyglądamy arcydziełom literatury lub rzeźby tego czasu, gdy czytamy poezję Aischylosa lub Sofoklesa, czujemy podziw dla tych wielkich mistrzów. Ale na niemniejszy podziw zasługuje lud ateński, który tyle posiadał zmysłu dla tego, co wielkie i piękne, tak umiał zrozumieć i ocenić swych wielkich poetów i artystów, umiał ich natchnąć do owych arcydzieł. Bo niepodobna wątpić, że mistrze owi tworzyli dla swego ludu z myślą, że ich ten lud rozumie; ich genjusz nie byłby rozwinął swych skrzydeł tak szeroko, gdyby byli wiedzieli zgóry, że dzieła ich pozostaną niezrozumiałe dla ogółu, że ocenia je zaledwie nieliczne jednostki. Lud ten musiał być wysoko oświecony i posiadać rozwinięty zmysł piękna, jeżeli zdołał ocenić te arcydzieła, które w swej surowej piękności nie przemówią do umysłu grubego. Jeżeli więc podziwiamy arcydzieła owej epoki, to zawdzięczamy je nie tylko mistrzom, którzy są ich twórcami, ale i ich otoczeniu, ludowi ateńskiemu V w., który dosyć był dojrzały i zdrowy, by się móc niemi rozkoszować.

Ten świetny rozwój literatury i sztuki, idący w parze z potęgą polityczną, sprawił, że Ateny w V i IV są duchową stolicą Grecji. Ich smak i ich sąd jest smakiem i sądem całej Grecji. W historii oświaty greckiej niema epoki ważniejszej nad tę, w której Ateny stoją na czele ruchu umysłowego greckiego. Ani w żadnym z bogatych państw hellenistycznych, ani w Rzymie w czasie jego rozkwitu nie stworzono dzieł równej doskonałości. Twory tej epoki stoją dotąd nieprzewyższone, nie tylko pod względem wielo-

stronności uzdolnienia, która się w nich objawiła, ale i pod względem doskonałości; najczystsza idea piękna nigdzie i nigdy nie znalazła tak doskonałego wyrazu, jak w płodach epoki Peryklesa. Wielkość i szlachetność duszy, podniosłość, stojąca wysoko ponad wszelkimi niskimi i pospolitemi instynktami i dążeniami, przebija się w tych utworach w całej pełni.

Cóż się złożyło na to, że dramat powstał w tej właśnie epoce a nie w innej? Poezja odzwierciedla daleko lepiej i wierniej ducha epoki niż jakikolwiek gatunek prozy. Musiał więc i dramat grecki być wyrazem swej epoki.

W epoce homerowej człowiek zależny jest od rodu, którego jest częścią. W wiekach następnych, VII i VI, człowiek wyzwala się z zależności od rodu, staje się jednostką z wolną wolą, odpowiedzialną za swe czyny. Życie staje się teraz walką indywiduów. By tę walkę przedstawić, poezja potrzebuje nowej formy. Tę formę stwarza sobie w dramacie¹⁾. Dramat staje się w Atenach wyrazem myśli i uczuć, które w tej epoce przeważają. Staje się wyrazem tak wyłącznym, że wobec niego dawniejsze gatunki cofają się w głąb a nawet zanikają prawie całkiem. Poezja dramatyczna widocznie odpowiadała szczególnie dobrze duchowi czasu.

Dramat nie wypływa z poezji epicznej, z którą zdawałby się mieć wiele wspólnego, lecz wyrasta z pewnego gatunku liryki.

Dramat grecki nie zjawia się odrazu gotowy, nie jest tworem jednego poety, lecz powstaje powoli z niezliczonych początków.

¹⁾ Wilamowitz, wst. do przekł. Aisch. *Agam.* 28.

2. Język attycki

W epoce poprzedniej językiem ogólnogreckim, a więc światowym, był joński. W nim pisał każdy, kto chciał być słyszany przez cały świat grecki. W naszej epoce obejmuje tę rolę dialekt attycki.

Jak główną własnością charakteru attyckiego jest miara, jak ta miara przebija się w utworach literackich tego szczepu, tak widoczna jest także w jego języku. Dialekt attycki stoi w środku pomiędzy dialektem doryckim a jońskim. Dialekt dorycki jest ciężki, joński za miękki. Dialekt attycki jest lżejszy od doryckiego, a więcej ma siły od jońskiego. Siłą zbliża się do doryckiego, wdziękiem do jońskiego. Jest on giętki bez miękkości, silny bez twardości. Dialekt dorycki używa bardzo często dźwięku \bar{a} , dialekt joński dźwięku \bar{e} ; dialekt attycki zachowuje szczęśliwą miarę w użyciu obu tych dźwięków. Dialekt joński Azji Mniejszej stracił zupełnie *spiritus asper*; attycki go zachował i wskutek tego brzmi silniej. Żaden z dialektów greckich nie ma tyle ściągnięć samogłosek co attycki; żywość temperamentu sprawiała, że mówiono szybko i dlatego wiele ściągano; natomiast dialekt joński używa przeważnie samogłosek nieściągniętych. Liczne elizje i krazy w języku attyckim wywołane są także szybkim sposobem mówienia Ateńczyka. Język attycki używa twardszego $\tau\tau$, joński miększego $\sigma\sigma$, joński $\rho\sigma$, attycki $\rho\rho$. Na ten pośredniczący charakter dialektu attyckiego zwrócił uwagę już autor pseudo-xenofontowej *Athenaion politeia* (2, 8).

W dialekcie attyckim rozwinęły się zczasem bardzo subtelne różnice w użyciu wyrazów. Dużo delikatnego wdzięku dodaje mu używanie wyrażen

osłabionych. Dialekt attycki lubi np. zamiast futurum używać mniej pewnego potencjału z *ἄν*, a więc zamiast *ὄνκ ἄπειμι*, pot. *ὄνκ ἄν ἀπέλθοιμι*, lub twierdzenie ubierać w formę przeczenia: zamiast *ὀλίγον* powiedzieć *ὄδ πάνυ* i t. d. Subtelne te odcienie dialektu attyckiego studjować możemy najlepiej w komedjach Arystofanesa i w dialogach Platona. Obaj ci pisarze z niezrównanem mistrzostwem oddają żywość i wdzięk konwersacji ateńskiej i umieją wyrazić najdelikatniejsze odcienie humoru i najdrobniejsze rysy charakteru wprowadzanych przez siebie osób.

[K. O. Müller, *Gesch. d. gr. Lit.* I⁴ 457 nn. — A. Croiset, *Hist. de la litt. gr.* III nn].

Dramat nosi nazwę od *drān* „czynić“, „działać“, a więc od akcji. *Dran* jest wyrazem doryckim, po attycku „czynić“ nazywa się *prattein*. A więc już w nazwie mieści się poświadczenie kolebki dramatu. Dramat w V w. oznacza zarówno tragedję, jak komedję.

Poeci dramatyczni nowocześni uprawiają nieraz równocześnie i tragedję i komedję. Szekspir pisał i tragedje i komedje, podobnie Lope de Vega i wielu innych. Poeta dramatyczny grecki pisze natomiast wyłączenie albo tragedje albo komedje.

3. Istota dramatu

Pomiędzy dramatem a dwoma innymi rodzajami poezji: epepeją i liryką zachodzi co do ich natury zasadnicza różnica. Epik i liryk opisuje czynności i uczucia swoje lub innych osób jako coś gotowego, skończonego, poeta dramatyczny przedstawia czynno-

ści, jak one rodzą się z głębi duszy człowieka, a więc podczas ich powstawania, tak że widz przeżywa to powstawanie. Dramaturg przedstawia widzowi pobudki czynności i to tak wyraźnie, jakgdyby wpływały z naszej własnej duszy, przytem czyni to tak, że czynności i losy osób działają silnie na widza, pobudzają go do współczucia. Dramat nie jest więc poezją opowiadającą, lecz przedstawiającą. Przedmiotem dramatu może być tylko życie ludzkie; naturę przedstawiać można tylko epicznie lub lirycznie. Początek epopei i liryki jest prosty, dramat wymaga skoncentrowania, a tem samem większej siły talentu.

4. Oryginalność tragedji greckiej

Dramat jest oryginalnym tworem ducha greckiego. Wzoru jego, ani nawet zarodków, Grecy nie wzięli od żadnego innego narodu; powstał on i rozwinął się u nich bez obcego wpływu. Od Greków przyjęły dramat wszystkie inne narody europejskie; cały dramat nowożytny opiera się na podstawach dramatu greckiego. W epoce odrodzenia humaniści powołali na nowo do życia utwory łacińskie Plauta, Terencjusza i Seneki, oparte na wzorach greckich. Na tym dramacie łacińskim kształcił się potem nowożytny, a drugim jego źródłem była *commedia dell' arte*, farsa błaznów, pochodząca od farsy greckiej. Wątpliwość istnieje tylko co do dramatu indyjskiego. Tu możnaby się pytać, czy nie powstał on niezależnie od greckiego. Indolog Windisch w pracy: *Der griechische Einfluß im indischen Drama* (Berlin 1882) usiłował wykazać, że dramat indyjski powstał pod wpływem

greckiego, atoli nowsi indologowie temu przeczą¹⁾. Powstał on może w IV w., na pewno w II w. przed Chr.²⁾, a więc później niż dramat grecki, tak że sam przez się możliwy byłby wpływ grecki. W epoce hellenistycznej oświata grecka dotarła aż za Indus, powstały w Indjach państwa greckie z władcami, pielęgnującymi język i oświatę grecką. Na dworach ich z pewnością grano sztuki greckie, skoro w I w. przed Chr. przedstawiano *Bakchantki* Eurypidesa na dworze dzikich Partów. Samodzielne powstanie dramatu indyjskiego wtedy byłoby pewne, gdyby rozkwit jego przypadł był równocześnie z rozkwitem greckiego. Dzisiejsi indologowie sądzą, że powstał ze źródła przeważnie religijnego, tak jak grecki³⁾. Topy przemawiało za początkiem niezależnym od greckiego. Zresztą dramat powstaje często samorzutnie i to nie tylko wśród ludów indoeuropejskich. Chińczycy nie zapożyczyli swego dramatu od nikogo. Sprawę samodzielnego powstania dramatu indyjskiego rozstrzygnąć będzie można na pewno dopiero wtedy, gdy zbadamy rozwój oświaty i literatury indyjskiej z czasów rozkwitu ich dramatu i chronologję literatury indyjskiej. Uwagi godne jest, że i w dramacie indyjskim występują dwa dialekty:

¹⁾ Levi, *Le théâtre indien* (Paris 1890). — Andrzej Gawroński, *Quelques observations sur le rôle du temps et du lieu dans le théâtre indien* (Księga pamiątek. O. Balzera, Lwów 1925, tom I, str. 381—387). — Por. Konow, *Das indische Drama* (Gdr. d. indo-ar. Philol. 1920).

²⁾ A. B. Keith, *The sanskrit drama...*, Oxford 1924.

³⁾ Andrzej Gawroński (*Notes sur les sources de quelques drames indiens*, Kraków 1921, 33, 35) wyprowadzał go z misterjów, później (*Quelques observations etc.*, 1925, 381 nn.) z połączenia mimów, świeckich i religijnych, z recytacją epiczną. Keith (w wym. dz.) szuka jego początków w agonie rytualnym.

sanskryt i prakryt. Natomiast dramat ten nie zna jedności miejsca i czasu, występującej w dramacie greckim. Dramat grecki powstaje wtedy, kiedy już przekwitły epos i liryka.

5. Różnica między tragedją starożytną a nowożytną

Pomiędzy tragedją grecką a dramatem nowożytnym zachodzą wielkie różnice. Odrębny charakter tragedji greckiej tłumaczy się tem, że tragedja ta musiała się stosować do mnóstwa warunków specjalnych; one to ukształtowały jej formę i treść. Nie znając tych warunków, niepodobna wydawać sądu o tragedji greckiej.

Jedną z zasadniczych różnic między dramatem greckim a nowożytnym jest to, że dramat grecki nie jest grany codziennie ani nawet w dowolnym czasie, jak to się dzieje dzisiaj, lecz tylko dwa razy do roku, w uroczystości Dionysosa. Pochodzi to stąd, że dramat nie służy tu dla rozerwania czy zabawienia publiczności (powiedzmy wreszcie: pouczenia), jak dziś, ale jest częścią kultu religijnego i jako taki związany jest z pewnymi świętami. Należy on do kultu Dionysosa, tak dobrze jak procesja (*pompe*), i jest przedstawiany na cześć tego boga. Jest on więc dla Greka tem, czem np. dla nas procesja kościelna, t. j. częścią uroczystości, a nie tem, czem dla nas dziś jest dramat. Jeszcze dokładniej porównałby go można z widowiskami pasyjnymi, które istnieją dzisiaj w niektórych miejscach, szczególnie czczonych, jak Kalwarje u nas, Oberammergau w Niemczech. Na tę cechę dramatu starożytnego należy zwrócić najbaczniejszą uwagę; bez niej

niepodobna go zrozumieć, należy ona do jego istoty. Tłumaczy się ten charakter dramatu greckiego historją jego powstania; dramat wypłynął z kultu Dionysosa i przy całym świetnym swoim późniejszym rozwoju nie stracił nigdy przez całą epokę attycką tego świątecznego charakteru. Odnosi się to zarówno do tragedji jak do komedji. (Dopiero w epoce hellenistycznej komedja nowa straciła charakter religijny). ✓

Religijny charakter dramatu greckiego nie jest niczem wyjątkowem. Dramat staroindyjski wypłynął również z kultu, a to samo powiedzieć trzeba o teatrze średniowiecznym. ✓

Ten religijny charakter przedstawień scenicznych greckich widoczny jest i w tem, że państwo samo zajmuje się urządzeniem przedstawień za pośrednictwem swych wysokich urzędników i że wyznacza nagrody za zwycięstwa dramatyczne. Urządzając przedstawienia sceniczne, państwo nie tyle chce sprawić przyjemność obywatelom, ile złączyć ich razem w funkcji religijnej, zrobić uroczystość wspanialszą, a tem samem przyjemniejszą bóstwu. Charakter religijny widowisk scenicznych przebija się wreszcie w tem, że kapłan Dionysosa Eleuthereusa zajmuje w teatrze ateńskim pierwsze miejsce; krzesło jego znajdowało się w pierwszym rzędzie siedzeń, w środku krzeseł innych kapłanów. (Krzeseło to marmurowe zachowało się dotąd. Napis na niem brzmi: *ιερέως Διονύσου Ἐλευθερέως*)¹⁾.

¹⁾ Reprod.: A. Müller, Bühnenalt. str. 94. — Dörpfeld-Reisch, Gr. Th. str. 45. — Navarre, Le théâtre grec, str. 32.

6. Literatura o tragedji greckiej

1. Wydania fragmentów tragiczków

Prócz zachowanych tragedyj trzech głównych tragiczków mamy jeszcze fragmenty z zaginionych ich tragedyj i fragmenty z innych mniejszych tragiczków. Wydał je najlepiej Nauck, *Tragicorum graecorum fragmenta*, 2 wyd., Lipsk 1889. Uzupełnieniem tego zbioru jest: *Tragicae dictionis index* (tylko do fragmentów, Petropoli 1892), opracowany przez Naucka i jego uczniów. Nowe fragmenty, pozyskane z papyrusów, wydali jako uzupełnienie Naucka: Diehl, *Supplementum Sophocleum* (Bonn 1913) i v. Arnim, *Supplementum Euripideum* (Bonn 1913), a wszystkie razem do r. 1912 Hunt, *Tragicorum graecorum fragmenta papyracea nuper reperta* (Oxoniae 1912). Nowsze fragmenty papyrusowe (od r. 1912) uzupełniać trzeba z publikacyj papyrusów *The Oxyrhynchus papyri* i innych zbiorów. Fragmenty z papyrusów wylicza Schubart, *Einführung in die Papyruskunde*, 1918, str. 473 nn. i Ch. H. Oldfather, *The greek literary texts from greco-roman Egypt*, w: *Univ. of Wisconsin Studies*, Madison 1923, str. 4. 55. 20 nn. (mnie niedostępne), a nowe rejestruje stale W. Crönert w *Arch. f. Pap.forsch.* (od r. 1901). Nieco fragmentów dostarczył początek leksykonu Focjusza i komentarz do Hermogenesa (Rich. Reitzenstein, *Der Anfang des Lex. des Phot.* 1907 i H. Rabe, *Rh. M.* 63, 1908, 127 nn.)¹⁾.

¹⁾ Dobry wybór pieśni chórowych tragedji od Pratinasa do Eurypidesa daje Neustadt, *Griech. Lyrik* (Leipzig 1926, Teubner).

2. Prace uczonych starożytnych i nowożytnych

a) Prace starożytne

Dramatem greckim zajął się naukowo już Arystoteles. Zaczął od zebrania z archiwów urzędników ateńskich, kierujących przedstawieniami, najważniejszego materiału do historii dramatu, t. j. dydakalii. Dokumenty te, stanowiące kronikę przedstawień od r. 500 do 300 przed Chr., ryte także na kamieniu i umieszczane jako napisy na świątyni Dionysosa w Atenach, wydał p. t. *Διδασκαλῖαι*. Resztki tego dzieła zebrał Val. Rose, Aristoteles pseudepigraphus (dziś: Arist. fragmenta, Lipsiae 1886). Dokumenty do historii przedstawień, dochoowane do dzisiaj na kamieniu (głównie trzy wielkie napisy, zob. niżej), wydał i objaśnił w pomnikowym dziele Adolf Wilhelm, *Urkunden dramatischer Aufführungen in Athen* (Wien 1906, por. ważną ocenę Wilamowitza, G. g. A. 1906, 611 nn. i ocenę E. Reischa, ZföG. 1907, 289 nn.). Por. nadto: A. Körte, Rh. M. 60, G. Jachmann, *De Aristotelis didascaliiis*, diss. Gottingae 1909 i art. Em. Reischa *Didaskaliai* w *Paulym-Wissowie* (Real.-Enc.).

Z napisów na kamieniu bardzo ważne jest dla historii dramatu *Marmor Parium* z r. 263 przed Chr. Niektóre wiadomości zawiera też wierszowana kronika chronografa Apollodora z II w. przed Chr.

Z dzieła Arystotelesa czerpali swe wiadomości wszyscy późniejsi uczeni gramatycy starożytności. — Teorią dramatu Arystoteles zajął się w swej *Poetyce*, jednym z najgłębszych dzieł, jakie napisano o prawach i istocie poezji. Dziełko to obejmowało dwie księgi: zachowała się tylko pierwsza, traktująca o epos i tragedji; druga, w której była mowa o komedji, zaginęła.

Uczniowie Arystotelesa i późniejsi Perypatetycy zwrócili się gorliwie do zbierania wiadomości biograficznych o tragikach i komikach. Od Perypatetyków przejęli studia biograficzne uczeni aleksandryjscy, przyczem rozszerzyli znacznie ich zakres, bo zajęli się także skatalogowaniem wszystkich znanych w ich czasach dramatów, porównaniem ich ze spisami dydaskalij, krytyką tekstu i jego egzegezą. Główne zasługi położył tu Arystofanes z Bizancjum.

Jeden z późniejszych gramatyków, Didymos, z czasów Augusta, ułożył wielki słownik języka tragicznego. Z tego i z innych słowników posiadamy resztki w dochowanych aż do czasów dzisiejszych słownikach greckich.

Wcześniej już zajęto się treścią tragedji, t. j. mitami. Uczeń Isokratesa, Asklepiades z Trogilos, zebrał je w dziele *Τραγωδοῦμενα* (11 ksiąg co najmniej). Uczeń Arystotelesa, Dikaiarch z Messeny, pisał streszczenia mitów Sofoklesa i Eurypidesa (*Ἰποθέσεις τῶν Σοφοκλέους καὶ Εὐριπίδου μῦθων*). Zajmowali się mitami i uczeni aleksandryjscy. Resztki ich prac mamy jeszcze w zachowanych streszczeniach (*hypotheseis*) tragedji, według tradycji dokonanych przez gramatyka Arystofanesa z Bizancjum.

Także i techniczną stronę dramatu zajmowano się w starożytności, a więc agonami tragicznymi, sceną, maskami, tańcami i t. d. Resztki tych badań dochowały się przedewszystkiem w słowniku Polluxa.

Scholia nasze do tragików i komików zawierają szczątki z tej obfitej literatury, odnoszącej się do dramatu starożytnego.

(Inne prace uczonych starożytnych, odnoszące się do tragedji, wymienia Christ-Schmid I, 235, 4 i 278, 6).

b) Prace nowożytne

W początku XIX w. zajęli się dramatem greckim bracia Schleglowie. Byli oni uczniami sławnego filologa Heynego z Getyngi (nauczyciela naszego Groddecka). Zasługą Schleglów jest rozszerzenie horyzontu badań nad tragedją grecką przez wniesienie znajomości dramatu nowożytnego, zwłaszcza angielskiego i hiszpańskiego. Odczyty Augusta Wilhelma Schlegla są powierzchowne, ale wywarły silny wpływ na wykształconą publiczność Niemiec. Daleko głębsze, często genialne, są pierwsze prace Fryderyka Schlegla (czytać je należy w wydaniu Minora, Wiedeń 1882). Od niego pochodzi głównie pogląd, że literatura żyje organicznie, rozwija się i upada, czego literatura grecka jest głównym przykładem; pogląd ten przyjął się odtąd powszechnie; opierają się na nim ogólne sądy o rodzajach literackich i epokach literatury.

Znakomity uczony Welcker nauczył się od Wilhelma Humboldta, że język, literatura, państwo, religja stanowią jedną całość, że więc przy rozważaniu każdej z tych stron życia narodowego trzeba mieć na oku całość. (Przedstawicielem tego kierunku jest dzisiaj przede wszystkim Wilamowitz). Aischylosa, tak jak i Homera, pojmujemy historycznie dopiero od Welckera. Dzieło jego o tragedji jest podstawowe.

1. Historje literatury

Karol Otfryd Müller zwracał uwagę przede wszystkim na różne greckie szczepy i krainy i on to wniósł do nauki ten punkt widzenia. Głębokością ani

szerokością horyzontu nie dorównał Welckerowi; inne literatury znał mało. Jego podręcznik historii literatury greckiej wywarł ogromny wpływ i wywiera go dotąd.

Teodor Bergk, uczeń Gotfryda Hermanna, był uczonym bystrym i erudytem, ale jego historia literatury, tylko w I tomie przez niego samego wykończona i wydana, w dalszych trzech (a więc i przy historii tragedji w tomie III) nieukończona i wydana dopiero po jego śmierci, ma wartość tylko dla szczegółów filologicznych¹⁾.

W literaturze greckiej braci Croisetów historję tragedji opracował zdolniejszy Alfred. Kładzie on wagę nie tyle na analizę każdej tragedji z osobna, ile na charakterystykę sztuki dramatycznej każdego z wielkich tragików. W tych charakterystykach też celuje; zawierają one bardzo subtelne i trafne spostrzeżenia. Styl jest trochę rozwlekły. Dzieło przez uczonych niemieckich jest niesłusznie mało uwzględniane; jedyny wyjątek stanowi tu Geffcken.

Mniejszą wartość ma historia literatury greckiej Mahaffy'ego. Autor był lepszym znawcą historii niż literatury.

Podręcznik historii literatury Christa-Schmida ważny jest głównie jako nieoceniony zbiór materiału, ale i poglądy jego są dobre.

Doskonała jest historia literatury Johanna Geffckena. Pierwsza część każdego tomu (dotąd wyszedł jeden) zawiera tekst, druga bardzo cenną bibliografję. Całość daje wyborny obraz dzisiejszego stanu wiedzy.

¹⁾ Doskonałą charakterystykę powyższych uczonych daje Wilamowitz, Gr. Lit.³ 316.

Po tej charakterystyce, w której przy nowszych uczonych ograniczyliśmy się jedynie do autorów zarysów historii literatury, podajemy tytuły ich dzieł.

August Wilhelm Schlegel, Vorlesungen üb. dram. Kunst u. Literatur, 2 tomy, 1809 (zajmuje się głównie estetyczną oceną tragedyj).

Friedr. Schlegel, Geschichte der alten u. neuen Literatur. Vorlesungen zu Wien im J. 1812, Wien 1815 i Studien d. klass. Altertums (oba = I tom wyd. Minora, Zur griech. Literaturgeschichte, Wien 1882).

Welcker, Die griech. Tragödien mit Rücksicht auf den epischen Cyclus geordnet, 3 tomy, Bonn 1839—1841 (odznacza się subtelnym poczuciem piękna i bystrością kombinacyj).

K. O. Müller, Gesch. d. griech. Literatur bis auf das Zeitalter Alexanders, 4 Aufl. v. Emil Heitz, 2 tomy (drugi w 2 częściach; drugą jego część napisał Heitz, Strassburg 1882—1884; tragedia opracowana jest przez samego Müllera).

Theodor Bergk, Griech. Literaturgesch., hsgb. v. R. Peppmüller, 4 tomy, Berlin 1872, 1883, 1884, 1887 (historja tragedji znajduje się w t. III).

Alfred et Maurice Croiset, Histoire de la littérature grecque, 4 tomy, Paryż 1887—1899 (tragedja w t. III, 1891), 3 wyd. 1910 nn.

John P. Mahaffy, A history of classical greek literature, 2 tomy w 4 częściach, Londyn 1883—1895 (tragedja w t. I cz. 2, 1895).

Wilh. v. Christ, Gesch. d. griech. Literatur..., bearb. v. Wilh. Schmid, 2 tomy w 3 częściach, Monachjum 1912 nn. (tragedja w I t.).

Wolf Aly, Gesch. d. griech. Literatur, Bielefeld 1925 (krótka, dobra).

Johannes Geffcken, Griech. Literaturgesch. Bd. I. Von den Anfängen bis auf die Sophistenzeit, Heidelberg 1926. 1 część: Text, 2 część: Anmerkungen.

O historii literatury Wilamowitza będzie mowa niżej.

Gilbert Murray, A history of ancient greek literature, Oxford 1897 (mnie nieznane).

Z mniejszych zarysów historii literatury wymienić należy:

Alfr. Gercke u. Eduard Norden, Einleitung in die Altertumswissenschaft. Bd. I Heft 3: Griech. Literatur von Erich Bethe u. Max Pohlenz (3 Aufl.), Leipzig 1924. (Poezję opracował Bethe).

L. Laurand, Manuel des études grecques et latines. Fasc. 2: Littérature grecque, 3 éd., Paris 1924 (króciutko, ale doskonałe).

R. C. Jebb, Historia literatury greckiej, prz. Wł. M. Kozłowski (Warszawa 1905, Arct) (króciutki podręcznik, dziś w pewnych partjach przestarzały; autor był doskonałym znawcą tragedji greckiej; przekład polski, dokonany przez niefilologa, zawiera błędy tak rażące, że dziełko jest nie do użycia).

Jakób Sitzler, Abriss d. griech. Literaturgesch. I, Leipzig 1890 (więcej nie wyszło) (użyteczne są w tej książce dokładne streszczenia tragedji).

Podręczniki polskie

Zygmunt Węcłowski, Historia literatury greckiej (Warszawa 1867) (dziełko to zasłużonego tłumacza tragedji greckiej dziś jest przestarzałe).

Józef Szujski, Rys dziejów literatury świata niechrześcijańskiego (Kraków 1867) (= Pisma t. V) (za-

wiera także krótki rys historii literatury greckiej o charakterze popularnym).

Kazimierz Kaszewski, *Literatura grecka* (w dziele zbiorowym: *Dzieje literatury powszechnej z ilustracjami*, w *Bibl. najceln. utworów liter. europ.*, Warszawa 1880, Lewental) (ustęp o teatrze i początku tragedji jest dziś przestarzały; zarys sam jest pracą popularną).

Dziś nadaje się do użytku jedynie:

Tadeusz Zieliński, *Literatura staroż. Grecji epoki niepodległości*. Cz. I. (Warszawa 1923) (krótki zarys przez znakomitego znawcę literatury greckiej, bez bibliografji). Cz. II przez Stefana Srebrnego zawiera: Wzory, t. j. wyjątki z utworów literatury (w przekładzie polskim).

Historję literatury greckiej (2-tomową) przygotowuje Tadeusz Sinko.

2. Monografie

Ze wszystkich filologów nowożytnych, począwszy od odrodzenia aż do czasów dzisiejszych, zasłużył się najwięcej około pogłębienia naszej znajomości tragedji greckiej Ulrich von Wilamowitz-Moellendorff. Ogłosił on ogromną liczbę większych i mniejszych dzieł o tragedji, wydań, przekładów ze znakomitemi wstępami i artykułów po czasopismach.

Podstawowem dziełem, wprowadzającym w głębszą znajomość tragedji, jest jego *Euripides Herakles*, 2 tomy (Berlin 1889, Weidmann). I-szy tom zawiera rozdziały: 1) Życie Eurypidesa (odtworzone krytycznie), 2) sławną, podstawową rozprawę: *Czem jest tragedia attycka?* 3) Historia tekstu tragików, 4) Drogi i cele

nowoczesnej krytyki tragików, 5) Herakles podania, 6) Herakles Eurypidesa. — II tom mieści krytyczne wydanie tekstu eurypidesowego Heraklesa, przekład niemiecki tej tragedji i znakomity komentarz do niej, rzeczowy, językowy, metryczny i poetyczny, który przede wszystkim ze wszystkich prac najlepiej dziś wprowadza w język tragedji. — Przedruk większej części I tomu tego dzieła nosi tytuł: *Einleitung in die griechische Tragödie* (Berlin 1910). Przedrukowano tu pierwsze 4 rozdziały I tomu z pominięciem dwóch ostatnich. Dzieło to traktuje tradycję nawskrós krytycznie i celuje głębokością poglądów oraz rozległością wiedzy.

Griechische Tragödien übersetzt von..., 14 tomików = 4 tomy (Berlin, Weidmann; liczne, ciągle się ukazujące wydania), przekłady 13 tragedji wielkich tragików; każdy przekład poprzedzony jest znakomitym wstępem. Tomik 14: *Die griechische Tragödie u. ihre drei Dichter* (1923) zawiera krótką, ale świetną historję tragedji greckiej. Przekłady obejmują następujące utwory: Aischylosa Oresteję, Sofoklesa Edypa króla i Filokteta, Eurypidesa Cyklopa, Alkestis, Medeę, Hippolita, Hiketydy, Heraklesa, Trojanki i Bakchantki (razem 8 tragedji).

Wilamowitz dał dalej podstawowe wydanie krytyczne Aischylosa p. t. *Aeschyli tragoediae* (Berlin 1914, Weidmann; ed. minor 1915), a w świetnej książce: *Aischylos. Interpretationen* (Berlin 1914, Weidmann) monografię o każdej tragedji tego poety, komentarz do trudnych miejsc oraz krytyczne przedstawienie życia Aischylosa.

Jeszcze przed tem wydaniem wydał osobno Choe-fory Aischylosa p. t. *Orestie. Griech. u. deutsch. 2 Stück: Das Opfer am Grabe* (Berlin 1896, Weidmann).

Osobno wyszedł: Euripides Ion, erklärt v... (Berlin 1926, Weidmann) ze wstępem i komentarzem, przeznaczonym dla początkujących.

O Sofoklesa *Edypie w Kolonie* tenże uczony traktuje w książce swego syna p. t. Tycho Wilamowitz, Die dramatische Technik des Sophokles (Berlin 1917) a o *Tropicielach* Sofoklesa w N. Jb. 1912, 466 nn.

Krótki zarys historii tragedji zawiera wreszcie jego historia literatury greckiej w dziele zbiorowem: Die Kultur d. Gegenwart, Teil I, Abt. 8: Die griech. u. lat. Literatur u. Sprache, 3 wyd., Leipzig 1912.

Georg Kaibel, Sophokles Elektra erkl., 2 Abdruck, Leipzig 1911, Teubner, wprowadza, obok Wilamowitzowego komentarza do *Heraklesa* Eurypidesa, doskonałe w język tragików.

Obok Wilamowitza zasłużyli się najbardziej około pogłębienia naszej wiedzy o tragikach: Weil i Zieliński.

Henri Weil ogłosił *Études sur le drame antique* (Paris 1897), będące zbiorem bystrych i subtelnych szkiców do tragedji greckiej i należące do najlepszego, co o tragedji greckiej napisano, i *Sept tragédies d' Euripide*, 2 éd., Paris 1879, z krytycznym tekstem, wybranym komentarzem, wstępem ogólnym i wstępami do każdej tragedji (Hippolit, Medea, Hekuba, Ifig. aul., Ifig. taur., Elektra i Orestes). Prócz tego ogłosił szereg tragedyj z krótkim komentarzem a w r. 1862 w Gies-sen komentowane wyd. wszystkich tragedyj Aischylosa.

O Zielińskim będzie mowa przy pracach polskich.

Patin M., *Études sur les tragiques grecs*, 4 tomy, 7 éd., Paris 1894: Eschyle (1 tom), Sophocle (1 tom), Euripide (2 tomy), zawiera szerokie parafrazy trage-

dyj, rozbiór estetyczny i przegląd opracowań mitów przez poetów nowożytnych.

Historję tragedji napisali:

A. Müller, *Das griech. Drama u. seine Wirkungen bis zur Gegenwart*, 1908.

Joh. Geffcken, *Die griech. Tragödie*, 3 Aufl., Leipzig 1921, Teubner (dobre).

Gilbert Norwood, *Greek tragedy*, London 1920 (obszerne, dobre).

Eug. Petersen, *Die att. Tragödie als Bild- u. Bühnenkunst*, 1915 (autor jest archeologiem; rozwlekle, z błędami, dużo polemiki)¹⁾.

Role kobiece u tragików przedstawia

Karl Kunst, *Die Frauengestalten im att. Drama*, Wien 1922 (zawiera niejedno trafne spostrzeżenie).

Wpływ tragedji greckiej na dramat nowoczesny od czasów odrodzenia kreśli:

Karl Heinemann, *Die tragischen Gestalten der Griechen in der Weltliteratur*, 2 tomy, Leipzig 1920 (= *Das Erbe der Alten*, Heft 3) (ma wartość głównie jako zbiór i opis materiału; najcenniejsze w książce jest przedstawienie odstępstw treściowych u naśladowców). (Brak nam dzieła, któreby uczyło, jak w każdej epoce kultury europejskiej przedstawiano postaci

¹⁾ Paul de Saint-Victor, *Les deux masques*, 2 tomy, Paris 1880—1881, także w prz. niem. dokonanym przez królową rumuńską: *Die beiden Masken: Tragödie — Komödie*, übs. v. Carmen Sylva, Bd. I. *Die Alten* (Berlin 1900) (popularne, ale ładnie napisane).

Karl Steinweg, *Aischylos* (Halle 1924), *Sophokles* (tamże 1924), *Euripides* (tamże 1924) (pobieżne, autorowi brak zmysłu krytycznego).

Breysig, *Kulturgesch. d. Neuzeit II*, 1 (charakterystyki wielkich tragików greckich).

tragedji greckiej, czy jakaś epoka i pewien poeta odnawia wzór grecki twórczo, czy tylko antykizuje mechanicznie).

Wpływem tragedji na sztukę starożytną zajmują się:

J. H. Huddilston, Greek tragedy in the light of vase painting, London 1898, prz. niem. (M. Hense) 1900.

L. Séchan, Études sur la tragédie grecque dans ses rapports avec la céramique, Paris 1928 (obszernie).

Rich. Engelmann, Archäol. Studien zu den griech. Tragikern, 1900.

Z prac o technice dramatycznej tragików w ogólności wymieniam tylko dwie:

Fried. Leo, Der Monolog im Drama (Abh. Gött. Ges. Wiss. 1908) i

Wolfgang Schadewaldt, Monolog u. Selbstgespräch (Neue philol. Unters. hsgb. v. W. Jäger. 2. Heft), Berlin 1926.

O języku tragedji mówią:

A. Thumb, Handbuch d. griech. Dialekte, Heidelberg 1909, 367—72 i

Otto Hoffmann, Gesch. d. griech. Sprache, I, 2. Aufl., Berlin 1916, Göschen.

Teorią tragiczności zajmuje się filozof Joh. Volkelt, Ästhetik des Tragischen, München 1897.

Inne, liczne prace nad techniką, historją motywów, językiem i t. d. tragedji zestawiają:

Christ-Schmid, Gesch. d. griech. Lit. I⁶ (1912) 255, 4 i 278, 6.

Paul Masqueray, Bibliographie pratique de la litt. gr. (Paris 1914).

Geffcken, Griech. Lit. gesch. I, 2 (1926) 143 nn.



Prace polskie

Tadeusz Zieliński należy do najlepszych współczesnych znawców tragedji greckiej. Ogłosił o niej dwa dzieła, szereg mniejszych rozpraw, nadto wydał po rosyjsku przekład tragedji Sofoklesa z wstępami i komentarzem.

1. *Tragodumenon libri tres* (Cracoviae 1925, Akademia) (traktuje bystro o historii motywów, zwłaszcza o t. zw. miejscach szczątkowych, o micie o Ifigenji i Danae u tragików i przedstawia rozwój trymetru jambicznego u Eurypidesa; ostatnia z tych rozpraw jest niezwykle ważna dla chronologii utworów Eurypidesa).

2. *Sofokles i jego twórczość tragiczna* (Kraków 1928). Dzieło to jest najlepszą monografią o poecie z Kolonos, jaką posiadamy.

3. Szereg rozpraw odnosi się do zaginionych sztuk trzech wielkich tragików:

a) *De Hercule tragico deque Heraclidarum tetralogia Aeschylea* (Eos 25, 1921/22).

b) c) *De Sophoclis fabula ignota* (sc. Neoptolemo) (Eos 27, 1924).

De Aiacis Locrensis fabula Sophoclea (Eos 28, 1925).

d) e) f) *De Alcmeonis Corinthii fabula Euripidea* (Mnemosyne 1922).

Bruti 'Hράκλειον unde petitum (sc. ex Auge Euripidea) (Charisteria C. de Morawski ... oblata, Cracoviae 1922).

De Euripidis Thebaide posteriore (sc. de Oenomaio, Chrysippo, Phoenissis) (Mnemosyne 1924).

4. *Les reflets de l'histoire politique dans la tragédie grecque* (La Pologne au Congrès international de Bruxelles 1923).

5. L'évolution religieuse d'Euripide (REG. 36, 1923).

6. Charis and Charites (Class. Quarterly 18, 1924).

O pracach Tadeusza Sinki będzie mowa w rozdziałach o początkach tragedji i o Eurypidesie, o pracach Gustawa Przychockiego przy Eurypidesie, o rozprawach Ryszarda Ganszyńca przy początkach tragedji, o szkicu powstania i rozwoju tragedji aż do Aischylosa Stanisława Witkowskiego w odnośnych rozdziałach.

II. POWSTANIE TRAGEDJI

A) Historja badań nad powstaniem tragedji greckiej

Gdy się widzi wspaniałą rzekę, czuje się chęć dotarcia do jej źródła, do którego często nie prowadzi żadna ścieżka. Tak było ze źródłami Nilu przez wieki, tak jest i w dziedzinie ducha, tak jest zwłaszcza z tragedją.

Powstanie dramatu greckiego, przedewszystkiem tragedji, należy do najtrudniejszych problemów historii literatury greckiej. Doniedawna najtrudniejszym problemem historii literatury greckiej było powstanie pieśni homerowych. Odkąd w ostatnich dziesięcioleciach doszliśmy w tej sprawie do zadowalającego rezultatu, odkąd dalej rozstrzygnięta jest w istotnych punktach kwestja chronologii i autentyczności pism Platona, można za problem najtrudniejszy uznać powstanie tragedji. Problemu tego nie rozwiążemy całkowicie nigdy dla braku źródeł, mimo to nauka nie przestanie nigdy kusić się o to rozwiązanie. Badania początków tragedji od r. 1890 rzuciły już światło na wiele istotnych punktów.

Arystoteles

Głównem źródłem wiadomości naszej o powstaniu tragedji attyckiej jest *Poetyka* Arystotelesa. Źródło to jest jednak bardzo skąpe. Widocznie już Ary-

stoteles niewiele wiedział o początkach tragedji. Jest to zresztą zrozumiałe. Każda nowopowstająca rzecz dopiero wtedy zwraca na siebie uwagę, gdy już doszła do pewnego stopnia rozwoju. Pierwsze kroki rozwoju mijają niespostrzeżone. To, co Arystoteles podaje, polega na jego kombinacjach. O powstaniu tragedji Arystoteles powiada nam tyle:

Tragedja pochodzi od intonujących dytyramb (*ἀπὸ τῶν ἐξαρχόντων τὸν διθύραμβον*) i była z początku improwizowana (*γενομένη ἀπ' ἀρχῆς αὐτοσχεδιαστικῆς*). Powstała z dramatu satyrowego (*διὰ τὸ ἐκ σατυρικοῦ μεταβαλεῖν*), którego styl był wesoły. Miarą jej był początkowo tetrametr trochaiczny; później zamieniła tę miarę na trymeter jambiczny. Treść tragedji była z początku krótka (*τὸ μέγεθος ἐκ μικρῶν μύθων*). Pierwotnie występował w niej tylko jeden aktor. Drugiego aktora wprowadził Aischylos. On też ograniczył partje chórowe a główną rzeczą zrobił dialog. Trzeciego aktora dodał Sofokles.

Tyle przekazał nam o powstaniu tragedji Arystoteles. Inne zachowane wiadomości starożytne są przeważnie późnego pochodzenia. W ostatnich czasach dostarczyła nam nadto pewnych wskazówek archeologia.

Wiek XIX i XX

Uzupełniając skąpe wiadomości starożytnych kombinacjami, usiłowano wytworzyć sobie pojęcie o powstaniu tragedji. Zapatrywania w tej mniej więcej formie, w jakiej je sformułował w swej historii literatury Otfryd Müller, powtarzały się w dziełach, traktujących o tragedji, prawie przez cały wiek XIX. Dopiero

pod koniec jego, w r. 1889, wystąpił z krytyką tych zapatrywań Wilamowitz (*Euripides Herakles*), odzrucając je w wielu punktach. Od niego też datuje się ważny zwrot w badaniach nad początkami tragedji, tak że badania te można podzielić na dwa okresy:

Okres przed Wilamowitzem i

Okres od wystąpienia Wilamowitza.

Najpierw zobaczymy, jak wyobrażano sobie początki tragedji przed wystąpieniem Wilamowitza.

1. Okres przed Wilamowitzem

Przedewszystkiem podziwiając śmiały krok, który polegał na tem, że zamiast opowiadać o bogu lub herosie ktoś wystąpił w roli tego boga lub herosa czyli w roli dramatycznej, szukano początku tego kroku w ceremonjach pewnych kultów. W Delfach przedstawiano w sposób mimiczny walkę Apollina ze smokiem Pythonem. Podobne przedstawienia odbywały się w Eleusis podczas misterjów na cześć Demetry, Kory i Iakchosa. Wyobrażano tu Demetrę po utracie córki, jej rozpacz, szukanie przez nią porwanego dziecka. Widzowie brali żywy udział wewnętrzny w akcji: cierpieli i boleli razem z bóstwem, razem z niem cieszyli się jego triumfem.

Nie w tych jednak kultach szukać należy początku tragedji, lecz w kulcie Dionysosa. Kult tego boga dostał się do Grecji od Traków¹⁾ i Frygów. Z Frygji przeszedł do Lidji a stąd do Greków²⁾. W na-

¹⁾ W Grecji też dopiero Dionysos stał się bogiem wina; Trakowie pili piwo (Wilamowitz, Staat u. Gesch. d. Gr. str. 27).

²⁾ Wilamowitz, Die griech. Trag. 15 nn.

turze swojej Dionysos różni się też wybitnie od bogów olimpijskich. Cechą jego kultu jest ekstaza: czciciel Dionysosa przejmuje się duchem tego boga, staje się niejako sam Dionysosem, jak to widać z samej nazwy bakchantek *bakchai*. W Grecji Dionysos stał się bóstwem przede wszystkim warstw niższych, ludu. Kult jego miał charakter entuzjastyczny, orgjastyczny, tak że działał silnie na umysły uczestników. Pragnęli oni razem z bóstwem walczyć, cierpieć i zwyciężyć. Z tego powodu przebierali się w kostjum satyrów, t. j. kozłów. Chóry takich satyrów, które nazywano „koźlemi“ (*χοροὶ τραγικοὶ* od *τράγος* „koziół“), przedstawiały orszak Dionysosa i śpiewały na jego cześć pieśń, zwaną dytyrambem. *Τραγωδία* nie oznacza nic innego jak „pieśń kozłów“ (*τράγων ᾠδή*). Treścią dytyrambu, śpiewanego na cześć Dionysosa, były cierpienia boga. Mity, odnoszące się do Dionysosa, opowiadały o różnych przeciwnościach, które napotykał kult boga. Sprzeciwiał się wprowadzeniu tego kultu Penteusz, sprzeciwiał się król tracki Likurg. W Argolidzie bohater Perseusz wydał wojsku Dionysosa bitwę. Bóg jednak odniósł zwycięstwo nad wszystkimi przeciwnikami. Dytyramby owe śpiewali wierni, przebrani za satyrów, w uroczystości Dionysosa. Miały one charakter patetyczny, gwałtowny, żywy.

Ojczyzną tych chórów koźlich czyli chórów satyrów jest dorycki Peloponez. **Herodot** (V 67) opowiada nam, że tyran Sikyonu, Kleistenes, około r. 600 wprowadził zmianę w kulcie tamtejszym herosa argińskiego Adrastosa: mianowicie chóry tragiczne, które opiewały cierpienia Adrastosa, odebrał temu herosowi, a oddał bogu Dionysosowi (*τὰ πάθη αὐτοῦ τραγικοῖσι χοροῖσι ἐγέραιρον, τὸν μὲν Διόνυσον οὐ τιμῶν-*

τες, τὸν δὲ Ἄδρηστον. Κλεισθένης δὲ χοροὺς μὲν τῷ Διονύσῳ ἀπέδωκε). Widać z tej wiadomości, że chóry opiewały nie tylko cierpienia bogów, ale i herosów. Obok Sikyonu i Korynt był miejscem, w którym występowały chóry satyrów. Około r. 600 Arion z Lesbos miał tu ustawić pierwszy chór dytyrambiczny. (Herodot I, 23: Ἄριονα — διθύραμβον πρῶτον ἀνθρώπων, τῶν ἡμεῖς ἴδμεν, ποιήσαντα καὶ οὐνομάσαντα καὶ διδάξαντα ἐν Κορίνθῳ. Pindar Ol. 13, 18: ταὶ Διονύσου πόθεν ἐξέφανεν σὺν βοηλάται χάριτες διθύραμβῳ. Suidas s. Ἄριων: Ἄριων... καὶ πρῶτος χορὸν στήσαι καὶ διθύραμβον ᾄσαι καὶ ὀνομάσαι τὸ ἄδόμενον ὑπὸ τοῦ χοροῦ καὶ Σατύρους εἰσενεγκεῖν ἔμμετρα λέγοντας). Wiadomość Suidasa niecałkiem jest jasna. Arion miał być wynalazcą sposobu tragicznego (τραγικὸς τρόπος). Dzisiejsza nauka, za Bergkiem, sądzi, że Arion nadał istniejącemu już przed nim dytyrambowi ludowemu formę literacką i kazał go wygłaszać chórowi satyrów. Także i w Flejuncie (Phleius) istniały podobne przedstawienia chórowe. Pratinas miał przenieść z tego miasta dramat satyrowy do Aten.

Arystoteles powiada, że tragedia wyszła z improwizacji. Rozumieć to należy zapewne w ten sposób, że ktoś, może jeden z członków chóru, wystąpił i opowiadał cierpienia boga lub herosa. Chór odpowiadał na to narzekaniami, ujętymi może nieraz w formę refrenu. Z tych narzekań chóru rozwinęły się zczasem partje liryczne chórowe, z opowiadania dialog, z opowiadającego aktor.

Dalszy rozwój zarodków dramatu zaznaczył się kilkoma wybitniejszymi faktami.

Najpierw: chóry satyrów były odpowiednio w pieśniach, śpiewanych na cześć Dionysosa, ale przeważnie nieodpowiednio w pieśniach na cześć herosów.

Mity heroiczne zaczęły tymczasem coraz bardziej zajmować miejsce mitów o Dionysosie, a w miarę tego coraz częściej zaczęto kostjum satyrów zastępować zwykłym kostjumem. Chór przedstawiał w tym drugim razie już nie orszak boga, lecz orszak herosa. Grecy byli jednak w religji swojej zanadto konserwatywni, ażeby mieli z przedstawień o treści heroicznej wyrugować zupełnie satyrów. Ograniczyli ich pojawianie się na scenie, ale zostawili dla nich zawsze pewną część przedstawienia, jego początek czy koniec. Resztki tego chóru satyrów widzimy w dramacie satyrowym. Pozbywszy się satyrów, tragedia mogła z pierwotnej satyrowej stać się czysto heroiczną.

Drugim ważnym faktem w tym rozwoju było to, że opowiadający przemienił się w aktora. Nie było to faktem czysto zewnętrznym, lecz ważnym i istotnym. Opowiadający początkowo stał poza mitem, o którym opowiadał, był osobą obcą; jako aktor był jedną z osób mitu, a więc bezpośrednio interesowaną. W tragedji, odnoszącej się do Dionysosa, mógł przedstawiać samego Dionysosa lub jakąś osobę, należącą do mitu. W tragedji heroicznej wyobrażał samego herosa lub inną osobę mitu heroicznego. Mógł także zmieniać swą rolę: najpierw wystąpić jako heros, potem wyjść, przebrać się za boga, za gońca i t. d. Ta zmiana roli umożliwiała chórowi śpiewanie pieśni więcej urozmaiconych.

Dalszem następstwem przemiany opowiadającego w aktora było wytworzenie się dialogu. Dialog ten mógł się rozgrywać pomiędzy aktorem a przodownikiem chóru.

Ważnym wreszcie faktem w rozwoju tragedji było wytworzenie się akcji regularnej. Pierwszym kro-

kiem na tej drodze było porzucenie improwizacji. Rola aktora i rola chóru była obmyślana zgóry. Skutkiem tego było, że sceny lepiej były skupione wewnętrznie i ściślej się z sobą wiązały.

Wprowadzenie aktora jest zasługą Tespisa (Thespis) z Ikarji w Attyce. W r. 534 wystawił on pierwszą tragedję w Atenach. Chociaż zatem początki tragedji powstały w Peloponezie, to jednak dopiero Attyka jest jej prawdziwą ojczyzną.

2. Wystąpienie Wilamowitza

W tych zapatrywaniach wywołała przewrót książka Wilamowitza: *Euripides Herakles*. Wilamowitz przystąpił do ich rozbioru uzbrojony w skalpel najostrzejszej krytyki. Rozumie się, że krytyka jego zwracała się do źródeł, na których gmach tych zapatrywań dawniejszych był wzniesiony. Wilamowitz postanowił bez litości usunąć z tych źródeł wszystko, co mu się nie wydawało pewnem, oddzielić ziarno od plew. Zapatrywania dawniejsze opierały się częścią na Arystotelesie, częścią na źródłach młodszych, jak Pollux, Athenaios, Suidas, Tzetzes i innych. Wilamowitz odrzucił przede wszystkim prawie wszystkie późniejsze źródła; zostawił z nich tylko kilka świadectw, a i te dadzą się sprowadzić do szkoły Arystotelesa. Powtóre — i to była śmiałość niezwykła — skalpel swej krytyki zwrócił do samego Arystotelesa, do jego *Poetyki*, fundamentu, na którym budowano dotąd jak na skale, powagi, przeciw której nikomu dotąd nie przyszło na myśl podnieść jakąkolwiek wątpliwość. Wilamowitz zapytał się, skąd Arystoteles ma swoje wiadomości, co wogóle mógł w IV w. wiedzieć o po-

czątkach dramatu. Na to pytanie odpowiada w następujący sposób :

Wątpliwe jest, czy Arystoteles mógł jeszcze czytać jaki dramat z VI w.; przynajmniej czasy po Arystotelesie nie znały żadnego, tak np. gramatycy aleksandryjscy. Tespis jest dla Arystotelesa prostym imieniem. Arystoteles miał jednak inne materiały: oto w archiwum urzędnika, który urządzał przedstawienia sceniczne, znalazł dydaskalje, zawierające datę wystawienia każdej tragedji i wiadomości o zewnętrznym urządzeniu widowisk ¹⁾. Świadczenia dydaskalij Arystoteles mógł kontrolować i uzupełniać przy pomocy anatemów, które zwycięscy choregowie umieszczali w miejscach publicznych, i mamy ślady, że Arystoteles istotnie uwzględniał te anatemy (*Politica* θ 6). Oczwista anatemy z przed wojen perskich wyjątkowo chyba ocalały. Natomiast archiwa zdołano widocznie uratować, skoro zachowały się, co prawda sporadycznie, wiadomości, odnoszące się do czasów przed r. 480. Wiadomości o tych starszych czasach musiały być jednak stosunkowo skąpe. Tytuły dramatów Tespisa np. nie zachowały się, jak widać z tego, że wcześniej zaczęto je podrabiać. Dydaskalje wydał Arystoteles sam albo jego szkoła, i najbliższe pokolenia uczonych korzystały z nich pilnie; później dzieło to zaginęło. Coś podobnego jak Arystoteles uczyniło i państwo attyckie; kazało taką kronikę widowisk wyryć na kamieniu i umieścić w świętym okręgu (Dionysosa); stało się to zapewne podczas wzniesienia teatru ka-

¹⁾ Dydaskalja *Orestei* Aischylosa brzmi np. Ἐοιδάχθη τὸ δράμα ἐπὶ ἀρχοντος Φιλοκλέους Ὀλυμπιάδι ὀδοθηκοστῆ ἔτει δευτέρῳ. Πρωτὸς Αἰσχόλος Ἀγαμέμνονι, Χοηφόροις, Εὐμένισι, Πρωτεί σαυρικῶ· ἐχορηγεί Ξενοκλῆς Ἀφιδνεύς.

miennego, który wykończono w r. 330. Szczątki tego napisu doszły jeszcze do nas w oryginale; posiadamy je w I. G. 229. 230; zachowały się nadto jego kopje z epoki rzymskiej. Mamy także pewną liczbę napisów z anatémów zwycięzców.

Cała masa wymienionej dotąd tradycji jest jednolita. Obok niej należy jeszcze uwzględnić kilka wiadomości, które także płyną z tego źródła, mimo że zachowały się u późnych kompilatorów. Należą tu wiadomości, że pierwszą tragedję wystawił Tęspis podczas wielkich Dionizjów r. 534 i że w pierwszej połowie V w. nastąpiła reorganizacja widowisk, że wtedy wystawiono pierwszą komedję, a zdaniem Wilamowitza i po raz pierwszy wprowadzono trzeciego aktora¹⁾. To jest fundament, na którym można budować; wszelkie inne tradycje odrzucić należy z nieubłaganą bezwzględnością. Materiał ten jest jednak niewystarczający i należy, celem uzupełnienia go, posługiwać się kombinacjami.

Wiemy, że w uroczystości Dionysosa zbierały się orszaki mężczyzn zamaskowanych i udawały się w uroczystym pochodzie do świętego okręgu Dionysosa, śpiewając pieśń falliczną do wtóru fletów. Mógłby ktoś w tych procesjach i połączonych z nimi tańcach szu-

¹⁾ Wilamowitz kładł dawniej tę reorganizację widowisk na r. 465. Obecnie kładą ją wcześniej (Oehmichen, SB. bayr. Ak. 1889 na r. 473, Capps, Chicago 1903, na r. 486 lub 478, A. Dieterich, AfRW. 1908, 168, na r. 489/8 [komedję przyjęto wtedy do agonu], inni na r. 487/6). Wilamowitz określa obecnie czas słowami: „wnet po bitwie maratońskiej“ (Gr. Tr. 18). Skład uroczystości znamy od r. 472/1; wtedy obejmowała ona: chóry chłopców, chóry mężczyzn, komedję, tragedję. Zwycięstwo chóru mężczyzn zapisane jest po raz pierwszy w r. 508/7. Za Pizystrata dawano podczas uroczystości pewno tylko tragedję.

kać początku chórów tragicznych. Wilamowitz odrzuca tę myśl. Tragedja nie mogła powstać z tych ludowych procesyj i tańców dionizyjskich, bo z tych tańców powstało co innego, t. j. komedja, a gdy ona powstała, znikły same tańce. Nie mógł też z nich powstać dytyramb, bo ten dytyramb istnieje obok tragedji i komedji. Niepodobna przypuścić, by tańce owe zrodziły były tragedję o dwa pokolenia wcześniej niż komedję, a jeszcze dawniej dytyramb, i żeby pomimo to żyły obok tych wydoskonalonych form. Co więcej, tragedja nie mogła wyjść z dytyrambu, który obok niej istnieje dalej¹⁾.

Kult Dionysosa, nad którym w dalszym ciągu zastanawia się Wilamowitz, różni się tem od kultu bóstw olimpijskich, że osobami wykonywającemi obrzędy kultu nie są kapłani lub kapłanki, lecz cały ogół wiernych. Kult Dionysosa jest przeważnie kobiecy. Kolegium kapłańskie tego boga składa się w Atenach, Delfach, Elidzie z kobiet. W Atenach odbywają się corocznie zaślubiny żony archonta basileusa z Dionysosem. Orszak boga stanowią kobiety; mężczyźni nie są wprawdzie wykluczeni z kultu, ale odgrywają w nim bierną rolę. Podobnie przedstawia Dionysosa sztuka. Występuje on tu zawsze wśród kobiet; kobiety te, menady, są śmiertelniczkami i wyobrażają kobiety, które wyruszyły w góry i lasy na obchód trieterjy boga. Mężczyźni nie należą do orszaku Dionysosa. Do procesji dionizyjskiej należą tylko dlatego, że ich rzeczą jest śpiewać pieśń falliczną. A zatem kult Dionysosa nie przedstawia żadnej sposobności, przy którejby mógł wystąpić chór tragiczny.

¹⁾ Ten pogląd Wilamowitz później zarzucił wobec odkrycia dytyrambów Bakchylidesa.

Wprawdzie słyszymy w czasach późniejszych, hellenistycznych, o tem, że mężczyźni przebiorają się za satyrów, kobiety za menady, tak że nieraz obywatele całego miasta stanowią thiasos boga, ale jest to zwyczaj późny, który powstał stąd, że władcy hellenistyczni poczeli występować jako *véoi Διόνυσοι*, że np. niejedyn Ptolemeusz chciał uchodzić za Dionysosa, który ponownie zstąpił na ziemię. Czegoś podobnego nie można przenosić w w. VI.

Odrzuca dalej Wilamowitz zapatrywanie nowożytnych, że cierpienia i czyny Dionysosa stanowiły przedmiot przedstawień (ceremonij) mimicznych. Zarzuca, że nie wiemy o żadnych cierpieniach Dionysosa, wyjąwszy szal, który na niego miała zesłać Hera. Że niema żadnej wiarogodnej tradycji, iżby przedstawiano mimicznie czyny Dionysosa. Zresztą nieprawdopodobne jest, by takie przedstawienia istniały w kulcie, w którym bierze czynny udział ogół wierznych. Przytem czynności symboliczne nie mogą się dalej rozwijać; z nich nie może powstać. Z delfickiego mimicznego przedstawienia walki Apollina z Pythonem nie rozwinęły się żadne widowiska.

Dytyramb. Wilamowitz przystępuje teraz do rozbioru twierdzenia Arystotelesa, że tragedia wyszła od zaczynających czyli intonujących dytyramb. Cóż to jest dytyramb? W najdawniejszych czasach jest to według Wilamowitza pieśń, śpiewana przez jednego biesiadnika przy winie na cześć boga (Dionysosa lub Apollina według Philochorosa). Tradycję o Arionie Wilamowitz tłumaczy w ten sposób, że Arion zmienił na dworze Periandra w Koryncie pieśń jednego biesiadnika na pieśń całego chóru. Istotnie w czasach najbliższych Arionowi słyszymy

o chórach dytyrambicznych tylko w okolicy Koryntu. Jak atoli wyglądały w VI w. owe dytyramby, nie wiemy, bo się nie z nich autentycznego nie zachowało. Ale nie znali ich już i gramatycy starożytni. Dytyramby Lasosa z Hermiony już w starożytności podawano w wątpliwość. Jedyne wyobrażenie o owych dytyrambach mogły dać gramatykom i nam dają dziś dytyramby Pindara i poetów jemu współczesnych. Otóż dytyramby te nie różnią się w niczem od innych pieśni chórowych, wyjąwszy, że budowa ich metryczna jest swobodniejsza niż innych pieśni chórowych. Tymczasem tragedia, która ma pochodzić od tych dytyrambów, właśnie nie wykazuje tej swobody metrycznej, charakterystycznej dla dytyrambu. Przeciwnie, chóry tragedji pod względem metrycznym zbliżają się do innych rodzajów pieśni chórowych więcej niż do dytyrambu. Dytyramb nie jest zbudowany stoficznie, nie ma strofy i antystrofy, budowa jego jest swobodna. Ta swobodna budowa nie jest zresztą właściwością wyłącznie dytyrambu, lecz także t. zw. hyporchemów (nazwa ta jest błędna, bo nietylko hyporchemy, lecz i inne pieśni były pieśniami tanecznymi).

Attycki chór obywatelski. W tych chórach demokracja ateńska wprowadziła ważną zmianę. Chóry Pindara w Tebach składały się zapewne z zawodowych śpiewaków; natomiast w Atenach śpiewał dytyramb chór, złożony z obywateli. Zmiana ta nastąpiła z nastaniem demokracji, po obaleniu tyranji Pizystratydów, wyswobodzeniu się Aten z pod hegemonji Sparty i pokonaniu Beocji i Eubei. Lud ujął teraz uroczystości i widowiska publiczne w własną rękę. Bogaci musieli objąć obowiązki choregów, ubodzy choreutów. Jedno i drugie było ciężarem, od któ-

rego nie można się było uchylić, tak jak dziś nie można się uchylić od służby wojskowej. Zmiana ta wycisnęła pewne piętno i na treści pieśni; poeci chórowi, jak Alkman lub Pindar, przemawiają do nas przez usta chóru sami; w tragedji natomiast chór przedstawia lud.

Dytyramby attyckie. Chóry obywateli ateńskich były dwojakiego rodzaju: chóry tragiczne i chóry mężczyzn i chłopców; te drugie można nazwać *a potiori* dytyrambicznemi (*a potiori*, bo prócz dytyrambów owe chóry śpiewały hymny, peany i t. d.). Chóry te mężczyzn i chłopców zwano zapewne także chórami cyklicznemi (*κυκλιοι χοροί*), nie dlatego, żeby uczestnicy ich ustawiali się w koło (*κύκλος*), podczas gdy uczestnicy chórow tragicznych w czworobok, lecz że tańce tych chórow odbywały się na okrągłym placu tanecznym i że tańczono wkoło. (A zatem należy odróżniać chóry tragiczne od chórow dytyrambicznych, czy jak je zwać będziemy). W okresie od r. 500 do 430 tragedja przyćmiła zupełnie dytyramb. Dopiero po r. 430 dytyramb dochodzi na nowo do wielkiego znaczenia, tak że wywiera wpływ nawet na tragedję, a po śmierci wielkich tragików, w IV w., staje się przedmiotem takiego interesu, jaki w wieku poprzednim budziła tragedja. Twórcami tego nowego dytyrambu są głównie Philoxenos i Timotheos. Na widzów działał on głównie środkami muzycznymi i mimicznymi. Rosnące znaczenie tego nowego dytyrambu w czasie wojny peloponeskiej widoczne jest z gwałtownej polemiki, którą z nim toczy komedja. Dytyramby V w. nie miały zapewne przeważnie nic do czynienia z Dionysosem, ale ponieważ Dionysos był w w. V bóstwem opiekuńczem poezji chóro-

wej, przeto nazwę dytyrambu rozciągnięto na całą tę poezję. W tem szerokiem znaczeniu używa często tego wyrazu Arystoteles, np. gdy przeciwstawia dytyramb epopei i dramatowi. Obok tego jednak Arystoteles używa w pokrewnem znaczeniu wyrazu *νόμος*, tak że terminologia jego niezupełnie jest ścisła i konsekwentna. Także i w sposobie wystawienia tego nowego dytyrambu nastąpiła zmiana: występowali w nim znowu, jak za czasów Pindara, zawodowi muzycy, śpiewacy i tancerze, a nie obywatele. Chóry tragedji i dytyrambu składają się z obywateli tylko w czasie świetności Aten, w V w. Przedtem (przed Kleistenesem) i potem składają się z śpiewaków zawodowych. Chór obywatelski jest więc w historii chórów tylko czemś przemijającym. Uwagi godne jest także, że co do sposobu wystawienia chór tragiczny i dytyrambiczny idą zawsze w parze. Tragedja i dytyramb to brat i siostra, dzieci jednej matki, poezji chórowej, ale tragedja — powiada Wilamowitz — nie mogła powstać z tego dytyrambu. W uroczystości ateńskie poczęto dytyramb wystawiać później niż tragedję, bo podczas gdy pierwszą tragedję wystawił Tespis w r. 534, to pierwszy dytyramb wystawił dopiero w r. 508 Hypodikos z Chalkis. Dalej tragedji brak tego właśnie, co jest główną cechą dytyrambu, budowy niestroficznej. Wreszcie, że tragedja nie może pochodzić z dytyrambu attyckiego, widać i stąd, że ten dytyramb istnieje obok niej dalej. Co więcej, w liryce chórowej VI w. przez usta chóru mówi poeta, w tragedji poeta znika. Gdyby tragedja powstała z dytyrambu, to ten dytyramb musiałby być mimiczny, bo istotą dramatu jest naśladowanie.

Kozły. Tutaj pomaga nam znowu Arystoteles, bo powiada, że tragedia powstała z dramatu satyrowego. Nawet gdyby tego nie mówił, to musielibyśmy sami zwrócić się do tego zagadkowego i w czasie rozkwitu tragedji podupadłego rodzaju dramatu. Wskazuje na dramat satyrowy zresztą sama nazwa tragedji. Przerywając wywody Wilamowitza, musimy tu wtrącić mały ekskurs o etymologii tego wyrazu.

Τραγωδία ma w pierwszej jej części wyraz *τράγος* „koziół“¹⁾. *Τραγωδία* znaczy tyle co *τράγων ᾠδή*, „pieśń kozłów“. Wykazał to już Welcker²⁾. Kozły oznaczają satyrów, a więc *τραγωδία* znaczy „pieśń satyrów“. Że satyrów ze względu na ich postać nazywano istotnie „kozlami“, mamy dowód w fragmencie dramatu satyrowego Aischylosa *Προμηθεύς πυρκαεῦς* fr. 202; tu Prometeusz, palący ogień, zwraca się do satyra z chóru, który z ciekawością zanadto zbliżał głowę do ognia, z słowami: *τράγος, γένειον ἄρα περὶ θῆσεις σὺ γε*, „koźle, będziesz żałował swej brody“ (gdy

¹⁾ O. Müller wywodził nazwę tragedji od tego, że chór śpiewał pieśń, podczas gdy na oltarzu palono kozła na ofiarę, a zatem Müller brał *τραγωδία* jako *ᾠδή παρὰ τῷ τράγῳ*. Zapatrywanie to jest dzisiaj całkowicie zarzucone, podobnie jak inne zapatrywanie, wypowiedziane już w Horacego *Ars poetica* 220, jakoby koziół był nagrodą zwycięzcy tragicznego (*carmine qui tragico vitem certavit ob hircum*) (o koźle jako nagrodzie wspomina także Marm. Parium i Eusebios). Nagrodę zwycięzcy w dytyrambie stanowił wół; ta to zapewne okoliczność i nazwa *τραγωδία* dały w starożytności powód do przypuszczenia, że nagrodę przy tragedji stanowił koziół. I w nowszych czasach próbowano wrócić do zapatrywania Horacego (Reisch), ale sprzeciwia się ono poczuciu językowemu, jak słusznie podniósł Kalinka (Urform 31); *τραγωδία* nie może znaczyć: „śpiew za kozła“.

²⁾ O odmiennych próbach etymologii od wymienionych dołąd będzie mowa niżej.

ją sobie opalisz przy ogniu). Ta, jedynie prawdziwa etymologia wyrazu *τραγος* znana była już i w starożytności; w Etymologicum Magnum czytamy: *τραγωδια, ου τα πολλα οι χοροι εν Σατύρων συνίσταντο, ους εκάλουν τραγους.*

Po tej przerwie wracamy do wywodów Wilmowitza.

Skoro tragedia oznacza śpiew kozłów, zatem — powiada on — pieśń chórowa, zanim przerodziła się w tragedję, musiała zwykłych śpiewaków, których miała pierwotnie, zamienić na śpiewaków kozlich.

(Innemi słowy: Powstanie tragedji obejmuje następujące trzy fazy:

1. Pieśń chórowa, śpiewana przez śpiewaków w zwykłych kostjumach.

2. Pieśń chórowa, śpiewana przez śpiewaków, ukostjumowanych jako kozły czyli satyry.

3. Tragedja.)

Zachodzi teraz pytanie, gdzie i kiedy zaszła ta zamiana zwykłych śpiewaków na satyrów?

W Attyce nie, bo tutaj w najstarszej epoce satyry nie mają postaci koźlej (pół-człowieka, pół-kozła). (Satyr ma uszy zwierzęce i ogonek.) Satyry w Attyce mają, jak uczą pomniki, postać pół-człowieka, pół-konia a zatem zbliżoną do eolskich Centaurów¹⁾. Szczep jońsko-attycki wyobraża sobie demona leśnego w postaci wziętej do połowy z konia. Te attyckie demony nosiły nazwę sylenów. Attyka nie może być zatem ojezyzną dramatu koźlego czyli satyrowego.

¹⁾ Już na naczolku starszej świątyni Dionysosa koło teatru w Atenach, pochodzącej najpóźniej z VI w. prz. Chr. (Dörpfeld), widzimy postaci pół-koni (Frickenhau, Arch. Jb. 32, 1917, 2). Końskie syleny dostały się do dramatu satyrowego dopiero później, po r. 450 (Wernicke u Roschera *Myth. Lex.* III, 1412).

Ojczyzną jego jest Peloponez. Tutaj nie spotykamy satyrów w postaci końskiej. Satyrów w postaci kozłej także wprawdzie dotąd z Peloponezu nie znamy, ale postać kozłą ma tu bóg Pan. Przeniesiono ją na niego z satyrów około r. 500. W czasach późniejszych i sztuka zaczęła przedstawiać satyrów w postaci kozłej.

Chóry kozłów. Że Peloponez istotnie znał chóry kozłów, dowodzi znana tradycja Herodota o chórach satyrów, które tyran Sikyonu Kleistenes odebrał herosowi Adrastowi a oddał Dionysosowi. Tutaj jednak, w Peloponezie — tak musimy przypuszczać — satyrowie nie mieli nic do czynienia z Dionysosem, nie przedstawiali jego orszaku. Dopiero, kiedy chór kozłi przeniesiono do Attyki, zrobiono z satyrów orszak Dionysosa.

Arion. Tradycję o Arionie Wilamowitz pojmuje w ten sposób, że Arion w Koryncie zamiast choreutów w zwykłych strojach wprowadził pierwszy choreutów w stroju kozlim i że kazał im śpiewać pieśń na cześć Dionysosa. Z tych chórów kozlich rozwinął się dytyramb, tak Pindara jak późniejszy attycki, powtóre tragedia, ta druga przeszedłszy poprzednio szczebel dramatu satyrowego. Tragedja stała się dopiero w Atenach dramatyczną. Strój kozłi wydawał się w Atenach tak charakterystycznym, że ślad jego pozostał na zawsze w nazwie tragedji, mimo że później strój kozłi zarzucono. Pindar odrzucił w swym chórze dytyrambicznym również strój kozłi, zachował tylko swobodę metryczną chórów Ariona.

Peloponezyjczycy chępli się zawsze tem, że u nich powstała tragedia. Wie o tem już Arystoteles, zapewne z tradycji piśmiennej. Zwłaszcza Sikyon, w którym po raz pierwszy słyszymy o chórach tragicznych, i Flejunt (Phleius) rościły sobie pretensje do wynalezienia tragedji. Jest w tem coś prawdy: śpiew koźli jest istotnie wynalazkiem peloponeskim, ale ojczyzną tragedji są Ateny.

Dramat satyrowy i tragedia. Do Aten chóry koźle przyszły za tyrantji Pizystrata, kiedy państwo to poczęło się coraz widoczniej podnosić. Imię obcych satyrów nadano tu miejscowym sylenom. Tutaj także, jeżeli nie stało się to już pierwej w Sikyonie i Flejuncie, związano dramat satyrowy z kultem Dionysosa¹⁾. Dionysos był jednym z bóstw najbardziej czczonych przez szczep joński (w szerszem znaczeniu) i dzięki temu nowo powstały dramat zyskał niemało na znaczeniu. Ateny rosły w potęgę, potędze tej pragnęły dać wyraz zewnętrzny w świetnych uroczystościach, wspaniałe uroczystości leżały też w interesie Pizystrata, bo odciągały lud od polityki i dawały mu zadowolenie z położenia, to też Pizystrat ustanowił teraz nowe, wielkie święto wiosenne, Wielkie Dionizje; w święto to miały się corocznie odbywać tańce satyrów. Tragedja mimo całego swego wielkiego późniejszego rozwoju nigdy nie straciła tego charakteru widowiska religijnego.

¹⁾ Co do kultu Dionysosa, to Wilamowitz przyjmował dawniej, że kult ten wprowadzono do Attyki dopiero w r. 534 za Tespisa. W GgA. 1906, 625 przyznaje, że kult jest starszy i że, nim powstała tragedia, czczono boga przez *κῶμοι*.

Tespis. W r. 534 (data ta jest pewna)¹⁾ przyszedł Tespis i uczynił doniosły krok: dodał pierwszego aktora, a raczej wystąpił sam jako aktor, rozmawiający ze swoim chórem (*ὑποκριτής*, „odpowiadający“). Doniosłości kroku tego nie należy jednak przeceniać — powiada Wilamowitz —, nie należy w tem wprowadzeniu żywiołu mimicznego (bo aktor występuje teraz w roli innej osoby) widzieć jakiegoś przełomu. Już i przedtem wśród szczepu jońskiego recytator występował w roli innej osoby, np. gdy deklamował jamby Archilocha, wtedy przemawiał do słuchaczy nie w własnej osobie, ale jako Archiloch (np. *Πάτερ Λυκάμβα, ποῖον ἐφράσω τόδε*; Lykambeś, do którego poeta przemawia, to niedoszły teś Archilocha). Różnica między dawnym deklamatorem a obecnym interlokutorem chóru polegała więc głównie na tem, że ten interlokutor występował przybrany w skórę koźlą. Że aktor przybrany był w skórę koźlą, widać jeszcze z *Cyklopa* Eurypidesa; tu obok chóru satyrów występuje jeden satyr jako aktor; ten ojciec satyrów pozostał też w dramacie satyrowym stałą figurą, tak jak stały był w nim chór satyrów.

Tragedja jest więc połączeniem poezji doryckiej z poezją jońską. Jońska jest miara dialogu, jamby. Dokonało się ono w Attyce, kraju, który nie jest ani dorycki ani ściśle joński. Połączenia tego dokonał Tespis²⁾. Dwa te rodzaje poezji nigdy się ze sobą w tragedji nie zlały zupełnie; dialekt chórów był zawsze inny niż dialekt dialogu. Attycki dialekt zyskiwał z biegiem czasu coraz większe znaczenie w tragedji, ale doryckiego nie wyparł nigdy zupełnie z chórów.

¹⁾ Zachowana jest w Marmor Parium i u Suidasa (s. Thespis).

²⁾ Wilamowitz, Gr. Lit.³ 72.

Dalszy rozwój dramatu po Tespisie odbywał się szybko. Dokonał się w 40 latach, tak że około r. 490 tragedia jest już dojrzała. Tespis wprowadził osobnego aktora, a w ten sposób obok chóru powstało *episodion*. Rola aktora nie miała początkowo wcale pierwiastka dramatycznego; aktor opowiadał coś chórowi lub do niego przemawiał; chór odpowiadał na to śpiewami i tańcami. Wkrótce jednak objawiła się potrzeba, żeby chór dawał odpowiedzi aktorowi. Nic mógł tego robić, bo chór może tylko śpiewać a nie może mówić¹⁾. Odpowiadać mogła tylko jedna osoba, najlepiej przodownik chóru, i stąd poszło, że ten przodownik oddzielił się od reszty chóru. Przemawiał on teraz za cały chór, w jego imieniu, ale nigdy nie doszło do tego, by ten przodownik stał się odrębną osobistością, aktorem. Przodownik chóru istnieje przez cały ciąg trwania tragedji. Dotychczas tak chór jak aktor występowałi zawsze w kostjumie satyra. Powoli zarzucono ten kostjum, a i w tym kroku Wilamowitz nie widzi nic nadzwyczajnego. Prostu aktor czasami wystąpił nie jako satyr, lecz w innym stroju; także i chór mógł niekiedy pojawić się w innym kostjumie. Co się stało pierwaj, czy aktor pierwaj niż chór zrzucił strój satyra, czy odwrotnie chór pierwaj niż aktor, trudno rozstrzygnąć. Całkiem jednak nie zarzucono nigdy stroju satyrów; strój ten utrzymywał się i później, jak sądzi Wilamowitz, nietyle dlatego, że dramat grano w święto i na cześć Dionysosa, że więc chciano zatrzymać orszak tego boga, innemi słowy nie tyle ze względów religijnych, ile dlatego, że lud chciał się po poważnej tragedji ubawić na

¹⁾ Tu Wilamowitz ma słuszość; wiadomo, jak komicznie działają w *Makbecie* czarownice, przemawiające chórem.

końcu widowiskiem komicznych figur satyrów, a wnieść to można z tego, że ostatnia sztuka tetralogji zatrzymała swój wesoły charakter nawet wtedy, gdy nie występował w niej chór satyrów, jak np. w eurypidesowej *Alkestis* (438). Chór mógł z biegiem czasu oddalić się na chwilę i wrócić w innym stroju, a w ciągu przedstawienia mogła nawet taka zmiana stroju odbyć się kilka razy. Podobnie, i to jeszcze łatwiej, mógł opuścić scenę aktor i wrócić na nią za chwilę w innym kostjumie, w roli innej osoby. Gdy przychodził w roli innej osoby, powstawało nowe epeisodion. W ten sposób zamiast jednego epeisodion powstało kilka epejzodjów.

Tetralogja. Wiadomo, że w Atenach każdy poeta wystawiał zawsze tetralogję, t. j. trzy tragedje i dramat satyrowy¹⁾. W jaki sposób powstał ten zwyczaj? Nic bliższego o tem nie wiemy, możemy tylko przypuszczać, że zczasem ustalił się zwyczaj, iż chór w ciągu przedstawienia cztery razy zmieniał kostjum. To sprawiło, że przedstawienie poczęło się dzielić na cztery dramaty. [W r. 1900 Wilamowitz zmodyfikował nieco to zdanie. Kiedy zczasem — powiada — obok koniecznego chóru satyrów wprowadzono jeszcze inny, potrzebne były dwa chóry; później podzielono akcję na trzy części, którym odpowiadały trzy chóry²⁾.] Te cztery dramaty niezawsze musiały sta-

¹⁾ Tetralogja była obowiązkowa dla poety w w. V (Fritz Schoell, *Üb. zweil... Trilogien des Eur.*, SB. Heidelb. Akad. 1910; mylnie sądzi Wecklein, *BphW.* 1911, 164, że poeci zwykle wystawiali trylogję, ale często tylko jedną tragedję i dramat satyrowy).

²⁾ Pierwszym, który usiłował wyjaśnić początek tetralogji, był Heimsoeth, *De tragoediae graecae trilogiis commentatio*, Bonn 1869.

nowić jedną całość; mogło być i tak, że każdy z nich stanowił całość dla siebie; jedynie od poety zależało, czy może i chce połączyć wszystkie cztery sztuki w jedną całość, czy też stosunek ich ma być tylko luźny. U Aischylosa widzimy jedną i drugą praktykę; czasem tetralogja jest u niego zamkniętą w sobie całością, kiedy indziej każda sztuka stanowi dla siebie całość. Już u niego jednak widoczna jest tendencja, żeby każdą sztukę robić coraz bardziej samoistną; później staje się regułą, że sztuka musi stanowić całość w sobie zamkniętą, także i w tym razie, gdy między jedną a drugą sztuką zachodzi związek wewnętrzny. Stało się także zwyczajem, że dramat satyrowy grano na czwartem, ostatniem miejscu i że z resztą sztuk tetralogji dramat ten pozostawał w luźniejszym związku. Tak np. grano go na końcu, mimo że nieraz ze względu na chronologję przedstawionych w nim zdarzeń należałoby było grać go między tragedjami. Aischylos przedstawił podanie tebańskie o Edypie w dwu tragedjach: *Laios* i *Oidipus*; jako dramat satyrowy należał do tych tragedyj dramat p. t. *Sfinks* i dramat ten grany był na końcu. Tymczasem chronologicznie *Sfinks* przypadał pomiędzy *Laios*a a *Edypa*, bo historia Sfinksa przypada przed tragiczny szereg nieszczęść Edypa, znany z sofoklesowego *Edypa króla*. Do trylogji Aischylosa *Oresteja* należał dramat satyrowy *Proteusz*, grany na końcu; tymczasem chronologicznie powinienby był on stać pomiędzy tragedją drugą a trzecią, między *Choeforami* a *Eumenidami*. Jeżeli czasami zdaje się nam, że tragicik grecki z bytnio stosuje się do zwyczaju scenicznego, to nie należy widzieć w tem braku indywidualności lub braku

odwagi ze strony poety, że nie wyłamał się z krępujących go więzów; tragedia jest częścią uroczystości religijnej i z tego powodu każdy z poetów musiał stosować się do tego, co uświęciła przeszłość, co stało się prawem i zwyczajem, od którego nie wolno było się wyłamywać nawet najpotężniejszej indywidualności.

Co się tyczy liczby choreutów, to chór obywatelski w Attyce składał się tak dla tragedji jak dla dytyrambu z 50 osób. Na każdy dramat przypadało zatem po 12 osób; jak używano pozostałych 2 osób, niewiadomo. Później podwyższono liczbę choreutów dla tetralogji na 60, tak że chór każdej tragedji składał się z 15 choreutów. Stało się to podczas reformy widowisk dionizyjskich około r. 465¹⁾.

W dalszym ciągu Wilamowicz mówi o tragiku Phrynichosie, z którym w historii tragedji greckiej wstępujemy już na grunt pewniejszy. O Phrynichu i jego następcach mówić będziemy później, obecnie musimy przyjrzeć się krytycznie poglądom Wilamowicza na powstanie tragedji, które zostały tu przedstawione w streszczeniu.

3. Badania po Wilamowiczu

a) Odkrycie Bakchylidesa. Historia dytyrambu

Przedewszystkiem zaznaczyć wypada, że w kilka lat po ukazaniu się książki Wilamowicza zaszedł fakt, który rzucił pewne światło na początki tragedji. Faktem tym jest znalezienie w r. 1896 w papiirusie egipskim poezji Bakchylidesa. Bakchylides jest wprawdzie tylko lirykiem chórowym, mimo to ma on

¹⁾ Reformę tę Wilamowicz z innymi kładzie obecnie wnet po r. 490.

znaczenie i dla tragedji, bo przyczynił się do wyjaśnienia, czem był i jak wyglądał dytyramb grecki. Poezje Bakchylidesa zużytkował dla wyjaśnienia natury dytyrambu przedewszystkiem znany autor dzieła o attycyzmie Wilhelm Schmid w piśmie uniwersyteckiem: *Zur Geschichte des griechischen Dithyrambus* (Tübingen 1901). Oto rezultaty, do których doszedł.

Pomiędzy nowo odnalezionemi pieśniami chórowemi Bakchylidesa jest kilka pieśni o treści heroicznej. Najważniejsza z nich jest 17-ta, *Tezeusz*¹⁾. Z innych pieśni należą tu: 18-ta *Io*, może 15-ta *Herakles* i 19-ta *Idas*. Jeżeli się pytamy, jaką nazwą mamy oznaczyć te pieśni chórowe, to odpowiedź nie może wypaść inaczej jak, że to są dytyramby. Nazwa ta pieśni Bakchylidesa stwierdzona została później (1901) przez *Oxyrh. Pap.* VIII, nadto poświadczona jest u gramatyka rzymskiego Serviusa, który cytuje miejsce z pieśni 15-tej, *Herakles*, z dodatkiem: *Bacchylides in dithyrambis*. Do tych świadectw przyłączają się inne względy. Oto nie znamy prócz dytyrambu żadnego innego gatunku liryki chórowej, którego treść byłaby wyłącznie heroiczna. Że dytyramb miał treść heroiczną, jest co do młodoattycyckich dytyrambów Melanippidesa i jego następców rzeczą pewną. Ponieważ zaś wiemy, że dytyramb młodoattycycki różnił się od starszego attycyckiego jedynie tem, że był muzyczno-mimetyczny, a nie pod względem treści, przeto i treść starszego attycyckiego dytyrambu musiała być heroiczna. Z tego wypływa, że i pieśni chórowe Bakchylidesa o treści heroicznej muszą być dytyrambami²⁾. A za-

¹⁾ W oznaczeniu liczbami idę za wydaniem Blassa.

²⁾ Utwór Bakchylidesa *Tezeusz* niektórzy uważali za pean. Dziś uważa się go ogólnie za dytyramb.

tem dytyramb jest to w V w. liryczna pieśń chórowa o treści wziętej z mitu heroicznego. Dytyrambami nazwał te pieśni Bakchylidesa Blass i zdanie jego zostało ogólnie przyjęte. A zatem prócz resztek dytyrambu Pindara mamy teraz kilka dytyrambów Bakchylidesa, które dają nam wyobrażenie, czem był dytyramb w V w. Tu uderza jedno: dytyramby Bakchylidesa różnią się od dytyrambu Pindara tak co do treści jak formy. Dytyramby Bakchylidesa najlepiej możnaby porównać z nowoczesnymi balladami (W. Schmid).

Dytyramby Bakchylidesa przyniosły nam wyjaśnienie, czem był dytyramb w V w. tak pod względem treści jak formy. Co do treści wiemy już, że była wzięta z mitu heroicznego. Treścią swoją dytyramb V w. nie ma nic wspólnego z Dionysem. Równie ważne jest to, czegośmy się dowiedzieli o formie dytyrambu. Dytyramby Bakchylidesa mają budowę stroficzną, a zatem odmienną niż ma ją dytyramb Pindara. Z tego okazuje się, że V wiek znał dytyramby stroficzne i niestroficzne.

To są fakty, o których nas pouczył Bakchylides. Fakty te dotyczą dytyrambu V wieku. Czy można z nich wnosić coś o dytyrambie VI w., wogóle o dytyrambie dawniejszym?

Tu musimy w kombinacjach naszych uciec się także do innych świadectw.

Najpierw, jakaż mogła być treść najstarszego dytyrambu?

W podobnych razach szukamy wyjaśnienia przede wszystkim w etymologii wyrazu. Tutaj etymologia nie daje nam żadnego wyjaśnienia. Wyraz *δῆρ*-

ραμβος jest dotąd pod względem etymologii ciemny. Próby jego wyjaśnienia jest mnóstwo¹⁾. Wspomnimy tylko o nowszych. W. Schmid sądzi, że *διθύραμβος* był to pierwotnie przydomek Dionysosa a powołuje się na to, że wyraz ten występuje sporadycznie jako imię osoby (Herodot VII, 227). Przypuszcza, że jest to może wyraz niegrecki, lecz małoazjatycki²⁾. Natomiast Petersson (IF. 34, 222 nn.) zwraca uwagę, że język grecki ma więcej wyrazów na *-μβος* (np. *ἴαμβος*). Według innej etymologii wyraz *διθύραμβος* jest może pierwotną interjekcją, wykrzyknikiem. Nasuwa się przede wszystkim przy nim porównanie z łac. wykrzyknikiem: *trumphe* (od *triumphus*).

Koniec końcem, etymologia wyrazu *διθύραμβος* nie daje nam żadnego wyjaśnienia, jaka była pierwotnie treść dytyrambu.

Mamy natomiast ważne i stare świadectwo w fragmencie Archilocha (fragm. 77 Bergk⁴).

*καὶ Διωνύσου ἀνακτος καλὸν ἐξάρξαι μέλος
οἶδα διθύραμβον, οἴνω συγκρανωθεὶς φρένα.*

Schmid trafnie interpretuje słowa Archilocha, twierdząc, że dytyramb był pierwotnie pieśnią liryczną na cześć Dionysosa, ale nie pieśnią, śpiewaną przy winie przez jednego biesiadnika, jak

¹⁾ Próby do r. 1905 zestawiają O. Crusius, Pauly-Wissowa RE. Bd. V art. Dithyrambus (1905) i E. Boisacq Diet. étym. (1909) s. v.

²⁾ O małoazjatyckim pochodzeniu myśli i Wilamowitz (Gr. Tr. 20). Wyrazu przedgreckiego domyśla się w δ. Kalinka (Urform d. gr. Tr. 40), co jest nieprawdopodobne. Zapożyczonym wydaje się wyraz i Boisacq'owi.

chciał Wilamowitz¹⁾, lecz pieśnią całego chóru, intonowaną przez ἐξάρχοντες. Istotnie, ἐξάρξαι μέλος znaczy: „zaintonować pieśń, którą ma potem śpiewać cały chór“. A zatem dytyramb jest to od samego początku pieśń chórowa. Mniej pewne jest, czy była śpiewana wyłącznie na cześć Dionysosa. Śpiewano ją pierwotnie wyłącznie do wtóru fletu (Pollux IV, 81); jest to instrument niegrecki a wiąże się od samego początku z kultem Dionysosa.

W tem mieści się wskazówka co do formy pierwotnego dytyrambu. Jeżeli dytyramb jest od samego początku pieśnią chórową, to budowa jego musiała być pierwotnie stroficzna, bo liryka ludowa jest z natury rzeczy stroficzna, a kult Dionysosa i wszystko, co się z nim wiąże, wyszło z ludu. Tę budowę stroficzną widzimy jeszcze w V w. w dytyrambach Bakchylidesa. Wobec tego musimy wnosić, że budowa swobodna, niestroficzna, którą ma np. dytyramb Pindara, nietylko nie jest czemś starem, nietylko nie jest główną cechą dytyrambu, za jaką uchodziła przed znalezieniem pieśni Bakchylidesa, ale przeciwnie budowa swobodna jest czemś w rozwoju dytyrambu późniejszym, młodszym. Stwierdzenie tego stanu rzeczy znajdujemy w Pseudo-Arystotelesowych *Problemata* (XIX, 15). Czytamy tam, że dytyramby

¹⁾ Jeszcze w r. 1923 (Gr. Tr. 20, 1) Wilamowitz mówi o dytyrambie Archilocha jako o pieśni solowej. (O dytyrambach Bakchylidesa przyznaje naturalnie, że są to pieśni chórowe; u Tych. Wilamowitza, *Die dram. Techn. d. Soph.*, 1917, 314 uw.). Podobnie jak Wilamowitz wyraża się Kalinka (Urform 35) o ἐξάρχων τὸν διδραμβον Arystotelesa: śpiewał pieśń solową, w którą potem chór wpadał. Ale na str. 34, 1 Kalinka powiada, że dytyramb nie jest pieśnią solową. Kalinka zestawia na str. 34 miejsca literatury greckiej o ἐξάρχειν („zwykle pieśń solowa, w którą chór wpada“).

były pierwotnie stroficzne, a przestały niemi być, odkąd stały się mimetycznymi (*διὸ καὶ οἱ διθύραμβοι, ἐπειδὴ μιμητικοὶ ἐγένοντο, οὐδέτι ἔχουσιν ἀντιστρόφους, πρότερον δὲ εἶχον*). Zmiana ta w budowie dytyrambu nie zaszła jednak dopiero w czasie wojny peloponeńskiej, za Melanippidesa, Philoxenosa i Timotheosa czyli t. zw. nowego dytyrambu, lecz znacznie wcześniej, bo już dytyramb Pindara na Ateńczyków ma tę nową budowę¹⁾. Za tem przypuszczeniem, że dytyramb w epoce dawniejszej posiadał budowę stroficzną, przemawia także miejsce Pindara w dytyrambie na Ateńczyków, w którym poeta mówi, że „pierwej toczył się wyciągnięty jak sznur śpiew dytyrambów“ (*πρὶν μὲν εἶπε σχοιωτένεια τ' αἰοιδὰ διθύραμβων*). W słowach tych Pindar przeciwstawia niewątpliwie swój nowy, swobodnie płynący dytyramb dawniejszemu stroficznemu, bo „wyciągnięta jak sznur pieśń“ oznaczać musi dytyramb, zbudowany regularnie, stroficznie. A zatem już Pindar przygotował ten późniejszy rozwój dytyrambu, „nowy dytyramb“ z czasów wojny peloponeskiej i IV w., mający więcej charakter pieśni solowej. W parze ze zmianą budowy rytmicznej szła zmiana sposobu wystawienia dytyrambu. Dawniejszy dytyramb był opowiadający, nowszy staje się dramatyczno-mimetycznym. Ten mimetyczny charakter późniejszego dytyrambu wywołała bezwątpienia konkurencja z dramatem attyckim. Z chwilą kiedy dramat stanął na wysokim szczeblu świetności, dytyramb ujrzał się zagrożonym przez dramat w swem istnieniu i mógł rywalizować

¹⁾ Niektórzy jak Blass i W. Schmid uważają także Danaę Simonidesa za dytyramb. Wilamowitz (1898) wyraża się, że nie wiedzieć, do jakiego rodzaju liryki zaliczyć należy Danaę. Danaę ma również budowę swobodną.

z nim tylko temi samemi środkami, w których spoczywała siła dramatu. Wypływa z tego, że dytyramb mimetyczny jest czemś późniejszym niż dramat attycki. Ten późniejszy nowy dytyramb Wilamowitz porównywa z dzisiejszą operą, W. Schmid z oratorjum. Żywioł dramatyczno-mimetyczny polegał na tem, że instrumentalista i przodownik chóru symboliczną akcją ilustrował muzykę.

Wiemy więc, że ten nowy, niestroficzny dytyramb jest młodszy od dramatu. A teraz zachodzi pytanie, gdzie powstał ten nowy styl dytyrambu? Z pewnością słusznie domyśla się Schmid, że w Attyce, bo tutaj to dytyramb musiał rywalizować z dramatem, tutaj musiał myśleć o nowych efektach, ażeby utrzymać się przy życiu wobec świetniejszego dramatu. Pindar w dytyrambie swoim na Ateńczyków sławi widocznie jeszcze nowy dytyramb attycki, przeciwstawiając go dawniejszemu stroficznemu. Dytyramby Bakchylidesa są dytyrambami starego stroficznego stylu.

Schmid domyśla się nawet osoby, której zawdzięczać mógł początek ten nowy dytyramb. Reformatorem dytyrambu był, według niego, nauczyciel Pindara, Lasos z Hermione. W ten sposób tłumaczyłaby się tradycja, że Lasos był wynalazcą dytyrambu.

Historja dytyrambu przedstawia się zatem w streszczeniu w sposób następujący. Rozróżnić musimy w niej dwa okresy:

I. Starszy dytyramb, poza-attycki, o budowie stroficzej a formie opowiadającej. Treść jego była zapewne pierwotnie dionizyjska. W czasach nam dostępnych treść jego brana jest z mitu heroicznego.

II. Młodszy dytyramb, attycki, o budowie niestroficznej, stający się zwolna mimetycznym. I jego

treść jest heroiczna. Dytyramb ten spotykamy już u Pindara; za Melanippidesa staje on się mimetyczno-muzycznym.

Schmid zaczyna zatem młodszy dytyramb znacznie wcześniej, niż zaczynano go dawniej, bo nie dopiero za wojny peloponeskiej, lecz już za Lasosa z Hermione i Pindara.

Dalszy ciąg pracy Schmidą poświęcony jest wyjaśnieniu uderzającego faktu. Oto i dytyramb i tragedia wystawiane są na cześć Dionysosa, wchodzą w skład jego kultu, a mimo to treść ich nie jest wzięta z mitu o Dionysosie, lecz z mitów o herosach. A przecież hymny na cześć innych bogów czerpią swoją treść zawsze z mitów, dotyczących tych bogów!

W późniejszej starożytności nie uderzało to nikogo — powiada Schmid — że hymn na cześć Dionysosa ma treść, wziętą z mitu heroicznego, nikt nie zwracał uwagi na tę sprzeczność między jego przeznaczeniem a treścią. Atoli nie zawsze tak było: z początku raziała ta sprzeczność i ślad tego zachował się jeszcze w wyrażeniu przysłowiomem: *οὐδὲν πρὸς τὸν Διόνυσον*¹⁾. Skądże dytyramb doszedł do tej, początkowo sobie obcej treści? Wszak poeta nie mógł jej nadać samowolnie, bo dytyramb jest stałą częścią składową kultu, treść jego nie zależy od względów estetycznych, lecz religijnych. Tu musimy wychodzić z zasady, że hymn na cześć Dionysosa musiał mieć z początku treść dionizyjską, a pieśń chórowa o treści heroicznej nie może mieć nic wspólnego z kultem Dionysosa, lecz musiała pierwotnie należeć do

¹⁾ Plutarch (Symposiaka 615 a) cytuje je w formie: *τί ταῦτα πρὸς τὸν Διόνυσον*;

kultu herosów. Chodzi teraz o wytłumaczenie, w jaki sposób ta pieśń heroiczna dostała się do kultu Dionysosa.

Szczałki hymnów dionizyjskich o treści dionizyjskiej mamy jeszcze zdaniem Schmida w ode i antode parabazy komedji. To są resztki pierwotnych dytyrambów dionizyjskich. W uroczystości wiejskie na cześć Dionysosa zbierał się chór wieśniaków i śpiewał hymn na cześć Dionysosa, w którym zwracał się może także do innych bogów jako gości Dionysosa. Z połączenia tych pieśni z doryckimi żartami ludowymi powstała komedja. W strofach jej parabazy mamy dytyramb, wolny od żywiołu opowiadającego, czysto liryczny, wzywający boga, treścią swoją nie mający nic wspólnego z mitem heroicznym.

Natomiast dytyramb o treści heroicznej powstał według hipotezy Schmida w Sikyonie za Kleistenesa. Schmid wychodzi ze znanej nam już tradycji Herodota V 67, że Kleistenes odebrał chóry tragiczne herosowi Adrastowi a przydzielił je Dionysosowi, inne zaś ofiary herosowi Melanippowi (*χορούς μὲν τῷ Διονύσῳ ἀπέδωκε, τὴν δὲ ἄλλην θυσίην Μελανίππῳ*). Melanippos był to heros tebański. Kleistenes kazał po jakiejś wojnie z miastem Argos sprowadzić prochy Melanippa z Teb i odebrawszy chóry argiowskiemu Adrastowi, który posiadał heroon w Sikyonie, oddał je Dionysosowi, a inne ofiary przydzielił nieprzyjacielowi Adrasta, tebańskiemu Melanippowi. To znaczy: dotychczas istniał w Sikyonie kult heroiczny; wieśniacy okoliczni zgromadzali się w pewien oznaczony dzień i wśród tańca śpiewali na cześć herosa pieśni epiczno-liryczne. Kleistenes wprowadził dwie

zmiany w tym kulcie: kult heroiczny zatrzymał, ale zmienił osobę herosa, zastąpiwszy Adrasta Melanippem; ważniejsza była druga zmiana: oto kult Dionysosa Kleistenes zrobił częścią składową kultu heroicznego; innymi słowy: przyjął kult Dionysosa w poczet kultów państwowych. Praktycznie Schmid wyobraża sobie reformę Kleistenesa mniej więcej w ten sposób: nowa uroczystość była uroczystością dwudniową; w pierwszym dniu chór śpiewał pieśni na cześć Dionysosa, w drugim pieśni na cześć herosa Melanippa. (W tym punkcie Schmid odstępuje nieco od Herodota, bo przyjmuje, że i na cześć Melanippa śpiewano pieśni chórowe, podczas gdy według Herodota Kleistenes przydzielił chóry Dionysosowi a Melanippowi *τὴν ἄλλην θυσίην*, co jako przeciwstawione chórom nie może chórów oznaczać, lecz musi wyrażać inne czynności kultowe: ofiary, procesje i t. d.). Uwagi godny jest sposób, w jaki Schmid objaśnia chóry tragiczne: *τραγοί* to nie są według niego śpiewacy przebrani za kozły czyli satyrów, lecz wieśniacy w swoim zwykłym stroju ze skór kozłich (*διφθέραι*); „kozły“ jest to żartobliwa lub pogardliwa nazwa, nadawana wieśniakom dla ich stroju przez mieszkańców miasta. *Χορὸς τραγικός* nie oznacza więc według Schmidy nic innego jak chór wieśniaków. Sposób ten tłumaczenia powstania nazwy „chór tragiczny“ miałby jedną zaletę. Oto według Herodota już Adrastowi oddawały w Sikyonie cześć chóry kozłe (*τραγικοί χοροί*), jeżeli wyraz *τραγικός* weźmiemy w pierwotnym znaczeniu; tymczasem co mogły mieć chóry satyrów wspólnego z herosem? Tłumaczenie Schmidy usuwałoby tę trudność. Nie trzebaby wtedy uciekać się do przyjmowania, że Herodot mówi z punktu widzenia

późniejszego znaczenia wyrazów *τραγικὸς χορὸς*. Strój koźli byłby wtedy zrozumiały i w kulcie heroicznym. Atoli zachodzi pytanie, czy Herodot, mówiąc o chórach tragicznych za Kleistenesa, miał istotnie na myśli chóry koźle. Wielu krytyków występuje przeciw temu, by *τραγικὸὶ χοροὶ* tłumaczyć w owem miejscu Herodota przez „chóry koźle“ i z pewnością mają oni słuszność¹⁾. Dalej wiemy, że orszak satyrów jest pierwotnie obcy Dionysosowi. Hipoteza Schmida usuwa i tę trudność, bo tłumaczy strój koźli w chórach na cześć Dionysosa równie dobrze jak w chórach na cześć herosa. Ale hipoteza ta ma swoje słabe strony i wytwarza nowe trudności. Nie tłumaczy nam dramatu satyrowego. Skądże się w tym dramacie bierze nagle chór satyrów, czemuż choreuci nie mają zwykłego kostjumu? A przecież wiemy, że dramat satyrowy powstał podobnie jak tragedia w północnym Peloponezie i to wcześniej, że Pratinas przeniósł go do Aten! Według Schmida, tragedia w zawiązku i dramat satyrowy istniały równocześnie odrębnie obok siebie na Peloponezie. Byłaby to istotnie rzecz dziwna, gdyby w tragedji występowały chóry wiejskie w stroju koźlim, a równocześnie w dramacie satyrowym chóry satyrów w podobnym stroju, i gdyby jedne i drugie nie miały nic wspólnego, były od siebie niezależne! Satyrów dramatu satyrowego nie możnaby tłumaczyć tem, że stanowią orszak Dionysosa; raz dlatego, że nie wiemy, czy Dionysos na Peloponezie miał taki orszak, powtóre, że treścią dramatu satyrowego nie są mity o Dionysosie, lecz mity heroiczne, jak i w tragedji. A zatem tłumacze-

¹⁾ Ed. Meyer, Reisch (Herodot byłby powiedział: *τράγων χορὸν*), Kroll i inni (zob. niżej). „Chórów koźlich“ broni A. Dieterich ze względu na tradycję Solona (o czem niżej).

nie chóru tragicznego jako chóru wieśniaków w swych skórach, proponowane przez Schmida, jest wątpliwe. Po tym ekskursie, odnoszącym się nie tyle do dytyrambu, ile do tragedji, wracamy do wywodów Schmida o powstaniu dytyrambu heroicznego.

Widzieliśmy, że dytyramb ten zawdzięcza początek Kleistenesowi w Sikyonie. Ale i w innych miastach słyszymy o usiłowaniach tyranów około wprowadzenia lub uświetnienia kultu Dionysosa. Arion w Koryncie za Periandra nie wprowadził po raz pierwszy dytyrambu, lecz tylko nowy rodzaj dytyrambu; zapewne wiejski dytyramb otrzymał szatę artystyczną i stał się częścią kultu państwowego. Natomiast wiemy, że Pizystrat w Atenach sprzyjał kultowi Dionysosa. Za jego tyranji Tespis wystawił w r. 534 pierwszą tragedję podczas Wielkich Dionizjów.

To popieranie kultu Dionysosa przez tyranów, począwszy od końca VII w., miało pobudki polityczne. Tyrani zawdzięczali swą władzę przeważnie ludowi; na jego barkach wyniesieni złamali potęgę szlachty; to też sprzyjają kultowi ludowemu Dionysosa. Ale szlachta nie byłaby się dała łatwo pozyskać dla kultu boga wieśniaków. To też stworzono teraz nowy kult jednolity dla obu stanów w ten sposób, że złączono w jedno kult wieśniaków i kult szlachty. Kultem szlachty był kult herosów. Ale kult herosów był popularny i wśród ludu, przynajmniej w krajach doryckich; klienci szlachty brali tu udział w kulcie dawnych panów kraju, herosów. To połączenie kultów dwóch różnych stanów odbyło się zapewne w różnych miejscach różnie; my wiemy tylko, jak go dokonał Kleistenes w Sikyonie. Ale i w Attyce mamy ślady połączenia w kulcie Dionysosa dwóch kultów; oto część

uroczystości dionizyjskiej Antesterjów stanowiły t. zw. *Xŷtqoi*, „święto garnków“, nasz dzień Zaduszny, „Dziady“. Mamy tu więc połączenie kultu Dionysosa z kultem zmarłych, którego częścią jest kult herosów. Jeszcze inna część Antesterjów świadczy o połączeniu kultowem dwóch stanów: oto symboliczna ceremonia zaślubin basilinny z Dionysosem, obchodzona corocznie w świątyni Dionysosa *en Limnais*. Małżonka najwyższego pierwotnie dostojnika w państwie, archonta basileusa, zaślubiona zostaje bóstwu wieśniaków; jest to symbolem religijnego pojednania się stanów, zbratania szlachty z ludem. Kiedy później powstało święto Wielkich Dionizjów, było ono świętem Dionysosa więcej z imienia; faktycznie było przeważnie świętem herosów, bo ich czyny i cierpienia stanowią przedmiot tragedji.

A więc ten dziwny fakt, że tragedia dionizyjska czerpie treść z mitu heroicznego, jest według Schmidta rezultatem połączenia dwóch kultów: kultu herosów i kultu Dionysosa, połączenia, dokonanego około r. 600 w celach politycznych. Dytyrambem nazywa się od owej reformy każdy chór, śpiewany w uroczystość Dionysosa.

Schmid zbliża się w części zapatrywaniem do Ed. Meyera, który też przypuszcza, że już może we wstępnem stadium tragedji temat jej bywał tak dobrze dionizyjski jak heroiczny.

Poznawszy, czego pouczyły nas o dytyrambie nowoodnalezione pieśni Bakchylidesa, i próbę wyjaśnienia początku dytyrambu heroicznego, podjętą przez Schmidta, wróćmy teraz do wywodów Wilamowitza, aby się im przyjrzeć krytycznie.

b) Krytyka poglądów Wilamowitza

Sąd Wilamowitza o wartości naszych źródeł jest bezwątpienia wogóle słuszny. Źródła późne odrzucić należy niemal w zupełności. Natomiast sąd Wilamowitza o Arystotelesie był zanadto sceptyczny ¹⁾. To, co Arystoteles mówi o początkach tragedji, niekoniecznie musi polegać na czystych kombinacjach tego filozofa, wysnutych z dramatów V w. Arystoteles mógł mieć jeszcze i czytać dytyramby lub dramaty VI w. Arystoteles wie np., że liczba epizodów stopniowo rosła, zna nieznanego nam wynalazcę prologu, więc miał stare tragedje, których my nie posiadamy. Jest wobec tego rzeczą ryzykowną kłaść jego świadectwa narówni z dzisiejszemi hipotezami. W każdym razie wywody Arystotelesia oparte są na daleko obfitszym materiale z literatury greckiej niż my go dziś posiadamy. A więc trzeba się zawsze liczyć z możliwością, że jego historia powstania tragedji jest oparta na podstawach, sięgających w wiek VI. Jakoż czasem Wilamowitz porzucił swoje sceptyczne stanowisko wobec Arystotelesia i dziś idzie za nim w zupełności.

Wilamowitz przeczy najpierw, by tragedja wyszła z tańców i śpiewów na cześć Dionysosa, powołując się na to, że z tych śpiewów powstała komedja. W różnych miastach mogły jednak z pieśni na cześć Dionysosa powstać różne rodzaje dramatu. Pieśni na cześć Dionysosa o charakterze poważnym mogły zrodzić tragedję. Ale Dionysosa czczono też wesołemi pieśniami i żartami. Z tej kategorii pieśni rozwinęła się komedja. Nawet w jednym i tem samem miejscu mogły z pieśni

¹⁾ Był, bo w nowszych czasach Wilamowitz wrócił zupełnie do poglądów Arystotelesia.

dionizyjskich wytworzyć się dwa różne rodzaje dramatu, jeżeli na cześć Dionysosa istniały dwie lub więcej uroczystości. Jedna z nich mogła mieć charakter inny niż druga. Wszak w innym przypadku sam Wilamowitz przyjmuje, że z jednego źródła wypłynęły dwa strumienie, bo z chórów koźlich wyprowadza i dytyramb i tragedję, dwa, według jego poglądów z r. 1889, niezależne od siebie rodzaje. Jeszcze łatwiej mogło się to stać w różnych miastach. Także i założenie metodyczne, z którego Wilamowitz wychodzi, że element, wytwarzający jakiś rodzaj literacki, musi z chwilą powstania tego rodzaju zaginać, że nie może dalej obok niego istnieć, jest mylne. Komedja powstała z pieśni fallicznych, a jednak te pieśni istniały jeszcze za czasów Arystotelesa w wielu miastach (*ἃ ἔτι καὶ νῦν ἐν πολλαῖς τῶν πόλεων διαμένει νομιζόμενα*). Tragedja, jak sam Wilamowitz przyznaje, powstała z chórów satyrów, a jednak chóry te istnieją dalej w dramacie satyrowym. Tragedja i komedja przybrały formę artystyczną, ale lud mógł dalej pielęgnować swoje proste, nieuczone pieśni. Dalej, zczasem potwierdziło się zdanie Arystotelesa, że tragedja wyszła z dytyrambu, a przecież dytyramb istnieje obok niej nadal. A więc twierdzenie owo metodologiczne Wilamowitza upada w zupełności.

W dalszym ciągu Wilamowitz przeczy, jakoby tragedja powstać mogła z mimicznych przedstawień cierpień Dionysosa. Stanowisko to jest w związku z jego pojmowaniem istoty tragedji greckiej. Pierwiastek patetyczny nie jest według Wilamowitza istotną cechą tragedji attyckiej. Konsekwencja wymagała więc, aby Wilamowitz, odrzucając pierwiastek patetyczny w tragedji, odrzucił go i w zarodkach trage-

dji¹⁾. Mówi Wilamowitz, że nie wiemy o żadnych cierpieniach Dionysosa. Zapewne, jeżeli chodzi o cierpienia samego Dionysosa. Ale przecież przez skody, stawiane jego kultowi przez Likurga, Penteusza, Perseusza, cierpienia i walki jego zwolenników mogły stanowić przedmiot takich przedstawień²⁾. Że później przedstawienia te zaginęły, to pojąćby było łatwo, bo na miejsce tych słabych prób przyszła świetna tragedia. Przedstawienia mimiczne apollińskie w Delfach i widowiska eleuzyńskie Demetry utrzymały się natomiast, bo ich nie przyćmiły inne widowiska na cześć tych bóstw. Zobaczymy później, że z innych powodów nie jest prawdopodobne, by tragedia powstała z pieśni, opiewających cierpienia Dionysosa, ale sama w sobie nie jest ta myśl niemożliwa.

Ważniejsza jest opozycja Wilamowitza przeciw świadectwom Arystotelesa. Tu już nie chodzi o hipotezy nowożytnie, jak przy kwestji powstania tragedji z tańców dionizyjskich lub z widowisk mimicznych, wyobrażających cierpienia Dionysosa. Wilamowitz odrzucał przedewszystkiem twierdzenie Arystotelesa, że tragedia rozwinęła się z dytyrambu. Opierał się przytem głównie na budowie rytmicznej dytyrambu. Nowe materiały w postaci pieśni Bakchylidesa obaliły jednak twierdzenie Wilamowitza, a potwierdziły kombinacje Arystotelesa. Pokazało się, że krytyk dzisiejszy jest zawsze w mniej korzystnem położeniu niż krytyk starożytny, bo rozporządza szczuplejszym materiałem.

¹⁾ Zwrócił na to uwagę i podniósł zarzuty przeciw tym poglądom Wilamowitza H. Weil w recenzji książki Wilamowitza *Euripides Herakles*; recenzja ta jest obecnie przedrukowana w Weila *Études sur le drame antique*.

²⁾ Zarzut ten podniósł słusznie Weil (*Études* 10). Cierpienia Dionysosa przyjmuje dziś słusznie i Zieliński (*Sofokles* 23).

Wilamowitz, opierając się na jedynym wówczas znanym dytyrambie (Pindara), wychodził z założenia, że dytyramb ma budowę swobodną, chór tragedji stroficznie, że więc tragedji brak tego, co jest istotną cechą dytyrambu. Tymczasem dytyramby Bakchylidesa pouczyły nas, że obok dytyrambów o budowie swobodnej istniały dytyramby o budowie stroficznej. Co więcej, po wywodach Schmida wydaje się prawdopodobnem, że budowa stroficzna jest nawet pierwotniejsza. A więc upadł główny szkopuł, przeszkadzający wyprowadzać tragedję z dytyrambu, i teoria Arystotelesa o powstaniu tragedji z dytyrambu pozostaje nadal w całej swej mocy. Już w r. 1895, kiedy Wilamowitz przygotowywał drugie wydanie swego dzieła *Euripides Herakles*, opuścił w niem ustępy o powstaniu tragedji greckiej, jak sam powiada dlatego, że nie może zająć określonego stanowiska wobec swoich dawniejszych wywodów¹⁾. Było to jeszcze przed odnalezieniem Bakchylidesa (1896). Wnet po pojawieniu się poezyj Bakchylidesa, w r. 1898, przeczył jeszcze (w rec. Kenyonowego wyd. Bakchylidesa, w Gött. gel. Anz.), by tragedja powstała z dytyrambu, podnosząc, że osoba, przemawiająca w tragedji, nie ma nic wspólnego ze śpiewakiem takiego dytyrambu jak Bakchylidesa; odwrotnie, w chórach dytyrambiczych Bakchylidesa widzi wpływ wspanialszych chórów tragicznych. Ale już w popularnej pracy jego o Bakchylidesie („Bakchylides“ 1898) znajdujemy zdanie, że tragedja powstała z dytyrambu²⁾.

¹⁾ „weil ich meinen früheren Ausführungen noch nicht mit genügender Freiheit und Überlegenheit gegenüberstehe“.

²⁾ Str. 30. Za tem zdaniem Wilamowitz idzie odtąd aż do dnia dzisiejszego.

Wogóle Wilamowitz w krytyce świadectw i hipotez starożytnych i nowożytnych o powstaniu tragedji poszedł nieco za daleko mimo całej bystrości i świetności swych wywodów. Brakiem wywodów Wilamowitza było to, że odrzucając pewne twierdzenia Arystotelesa, np. o dytyrambie, nie wykazał, jak Arystoteles do tych twierdzeń doszedł.

c) Późniejsze badania

Crusius (Pauly-Wiss. II, 1896, art. Arion) uważa Ariona za osobistość fikcyjną, nie odmawiając poza tem wiarogodności reszcie wiadomości Suidasa o Arionie. Sądzi, jak Wilamowitz, że około r. 600 śpiewał dytyramb w Koryncie chór, przebrany za satyrów. Ten dytyramb dionizyjski jest płodem peloponeskim a nie tworem lesbijskiego poety Ariona.

Ważne nowe świadectwo o Arionie zachował jakiś retor (ogłosił je Rabe w RhM. 63, 1908, str. 150): *τῆς δὲ τραγωδίας πρῶτον δράμα Ἀρίων ὁ Μεθυμναῖος εἰσήγαγε, ὡσερ Σόλων ἐν ταῖς ἐπιγραφομέναις Ἐλεγείαις ἐδίδαξε. (Δράκων δὲ ὁ Λαμψακηνὸς δράμα φησι πρῶτον Ἀθήνησι διδαχθῆναι ποιήσαντος Θεσπίδος)*. Jest to obok dwu świadectw Herodota i późnego świadectwa Suidasa czwarte świadectwo o peloponeskich zarodkach tragedji. Solon żyje współcześnie z Arionem, wobec tego tradycja Solona nabiera niezwykłej wagi. Znaczenie tradycji retora niektórzy usiłowali osłabić¹⁾, atoli bezpodstawnie. Wilamowitz wykazał (NJb. 1912, XXIX), że jest ona autentyczna. Wobec tego jest ona ważniejsza od świadectw Herodota jako najstarsza wiadomość o począt-

¹⁾ Np. Nilsson (NJb. 1911, 611).

kach dramatu. Należy ją zapewne tak rozumieć, że Arion wystawił w Koryncie chór dytyrambiczny; czy śpiewacy jego przebrani byli za satyrów¹⁾, świadectwo to retora nie mówi wprost, ale ponieważ tragedia przed Tespisem nie istniała, więc wyrazy retora „dramat tragedji“ nie mogą oznaczać nic innego jak chór w przebraniu satyrów. Świadectwo Solona dowodzi, że Crusius zupełnie mylnie widział w Arionie postać fikcyjną²⁾.

Jeszcze przed Schmidem wypowiedzieli swe zdanie o powstaniu tragedji Bethe i Reisch. Mówimy o nich dopiero teraz dlatego, że nie rozwinęli całej hipotezy o powstaniu tragedji, jak Schmid, lecz dotknęli tylko pewnych punktów z jej pierwiastkowych dziejów.

Eryk Bethe przedstawił swe zapatrywanie w książce: *Prolegomena zur Geschichte des Theaters im Alterthum* (Lipsk 1896). Bethe zajmuje wobec Arystotelesa stanowisko mniej sceptyczne niż to czynił początkowo Wilamowitz. Nie kwestjonuje zdania Arystotelesa, że tragedia wyszła z dytyrambu, a wprost za pewne uważa twierdzenie, że tragedia była pierwiej dramatem satyrowym (co przyjmuje także Wilamowitz). Odrzuca tylko jedno zdanie Arystotelesa, mianowicie to, że aktor rozwinął się z łona chóru. Aktor jest tem, co głównie odróżnia tragedję od pieśni chórowej — i Bethe, jak i kilku innych uczonych po Wilamowitzu, zajmuje się głównie kwestją, jak rozwinął się pierwszy aktor.

¹⁾ Jak chce także A. Dieterich (AfRw. 1908, 170).

²⁾ Za wymyśloną postać uważał Ariona i Nilsson (Njb. 1911, 610).

Tragedja nie mogła powstać z samego tylko chóru. Dowodzi tego dwoistość jej metrum, jej dialektu i jej kostjumu. Co do tego ostatniego, to choreuci byli początkowo satyrami, natomiast aktor nie był nigdy satyrem. Początkowo aktor przedstawiał boga Dionysosa. Satyrowie byli jego orszakami. Zczasem aktor mógł po pauzie wrócić jako Likurg, Penteusz, później jakikolwiek heros. Ale pierwszy aktor stał od początku poza chórem. Że satyrowie od samego początku mieli postać kozłą, dowodzi czarnofigurowa czara z Tanagry z pierwszej połowy V w.; satyr ma na niej wyraźne rogi kozłe. (Niewiadomo, czy waza jest wyrobem beockim czy attyckim.) (Reprodukcja wazy u Bethego str. 339.)

Emil Reisch wypowiedział swe zdanie najpierw w Paulego-Wiss. Realenc. III (1899, art. Chor), później w artykule: Zur Vorgeschichte der attischen Tragödie, w Festschr. f. Gomperz (1902) 451 nn. Co do stanowiska wobec Arystotelesa, to Reisch zwraca uwagę, że Arystoteles nie powiada, iżby tragedia powstała z dramatu satyrowego, lecz że wywodzi ją z poezji o charakterze satyrowym (*ἐκ σατυρικοῦ*)¹⁾. Zdaniem Reischa chodzi Arystotelesowi przytem głównie o rytm. Co do nazwy *τράγοι*, Reisch stawia zupełnie odrębną hipotezę (Paulego-Wiss. szp. 2385): *τράγοι* była to nazwa bractwa (Kultgenossenschaft), które w przebraniu, atoli nie w postaci kozłów (!), przedstawiało dzieje pewnego boga. (Analogje do tej nazwy mamy *ἄρκτοι* i t. d.) Zczasem chóry mimetyczne zaczęły przedstawiać dzieje innych bogów i herosów. Herodot, mówiąc o chórach tragicznych (*τραγικοί*) Kleistenesa, nie ma

¹⁾ To samo akcentuje A. Dieterich (AfRw. 1908, 167).

na myśli postaci kozłów, lecz używa tej nazwy w późniejszym znaczeniu, t. j. chóry tragiczne¹). Chóry tragiczne musiały przy wprowadzeniu do Attyki różnić się od chórów satyrów, skoro tragedia różni się od dramatu satyrowego. (Hipoteza Reischea następuje jednak nowe trudności;



Kostjum tragiczny.

pytamy: czemu nazywali się *τραῖτοι*, jeżeli nie byli przebrani za kozły?) Według Reischea w chórach peloponeskich musiał być żywioł mimetyczny (str. 469); żywioł ten istniał oddawna w tańcach i pochodach kultowych, jak dowodzą przebrania. Już w Peloponezie połączono chóry tragiczne z kultem Dionysosa (Wilamowitz waha się, czy stało się to w Pelopone-

zie, czy w Attyce). Rolę mówcy, aktora, stworzono dopiero w Attyce, ale krok ten przygotowany był przez rolę intonującego, *ἑξάρχων*.

W nowszych czasach zajęto się żywo początkiem aktora. Dziś zaczyna zyskiwać sobie uznanie przypuszczenie, że aktor nie rozwinął się z łona chóru,

¹) Za zdaniem Reischea oświadcza się też W. Kroll (ZfGw. 1909, 233).

lecz od początku stał poza nim¹⁾. Arystoteles tłumaczy nam powstanie chóru, ale nie tłumaczy powstania aktora. Do śpiewania pieśni chórowej aktor nie był potrzebny, wystarczał chór. Przy tych badaniach nad początkiem aktora zwrócono się po odpowiedź przede wszystkim do archeologii. Początek aktora próbowano wyjaśnić z jego kostjumy. Kostjum aktora nie jest kostjumem życia codziennego. Aktor nosi długą, powłóczystą szatę z rękawami, maskę i koturn. Jakież cel ma ten strój? Dawniej sądzono, że strój ten ma cel praktyczny, że długa szata miała aktorowi nadawać charakter poważny i uroczysty, że maska miała wzmacniać głos a koturn ułatwiać rozróżnianie aktora od chóru. Atoli długa szata szkodziła iluzji, bo w życiu codziennym jej nie noszono, a przeszkadzała w ruchach żywych i szybkich. Maska nie wzmacniała głosu a zakrywała grę twarzy. Maska oznacza przebranie się za pewną osobę, metamorfozę; człowiek zamaskowany uważa się za osobę, którą przedstawia. Koturn zaś nie był początkowo trzewikiem podwyższonym sztywno, lecz, jak ucza pomniki, butem z cholewą sięgającą po łydki²⁾. W sztukach trzech



Koturn.

¹⁾ Wilamowitz jednak jeszcze w nowszym czasie (Gr. Tr. 25) uważa, że aktor nie był niczem istotnie odmiennym od satyrów chóru.

²⁾ Bethe, Prolegg. 44. — W. Kroll ZfGw. 1909, 231. — Co do koturnu także Körte, Festschrift zur 49 Phil. Vers. in Basel, 1907, str. 198 (który jednak co do początku koturnu jest innego zdania, mianowicie, że aktorzy tragiczni przyjęli koturn dopiero za Aischylosa [str. 207]).

wielkich tragików aktorzy nie nosili wysokiego koturnu, lecz but z taką cholewą. But ten pozwalał poruszać się swobodnie, biec, klękać, padać na ziemię i wstawać, na co wszystko nie pozwalałby koturn szczudłowaty¹⁾. Buta takiego w życiu codziennem nie noszono, nosi go na pomnikach jedynie bóg Dionysos. I to nam tłumaczy pierwotny charakter aktora. Aktor przedstawiał początkowo boga Dionysosa. Ten bóg też nosi długie szaty, które zresztą w Grecji nosiły tylko kobiety, a nosi je, bo jest bogiem miękkim i zniewieściałym. Szatę z długimi rękawami, jakie ma aktor, nosili zresztą tylko kapłani²⁾. Maskę aktor nosi dlatego, ażeby przybrać rysy Dionysosa. Oto bóg zstąpił w swoje święto w własnej osobie między zebranych ku jego czci śmiertelnych. Podobnie w jednej ze świątyń Demetry w Arkadii kapłan przywdziewał w uroczystość maskę bogini³⁾. Ponieważ maska miała początek religijny, aktor zachował ją także i później, kiedy widzowie byliby woleli oglądać grę twarzy niezamaskowanego aktora.

Horacy (Ars poet. 276) zachował nam wiadomość o wozie, na którym Tespis miał obwozić swoje tragedje. Czytamy u niego: *dicitur et plaustris vexisse poemata Thespis*.

Z tym wozem Tespisa nie ma nic wspólnego wóz okrętowy Dionysosa, znany nam z wazy attyckiej czarnofigurowej młodszej, znajdującej się w Museo

¹⁾ Wilamowitz, Gr. Tr. 34.

²⁾ H. G. Pringsheim, Archäol. Beitr. zur Gesch. d. eleus. Kultus, dyss. monachijska 1905, wykazuje, że kostjum ten był używany w epoce Pizystrata.

³⁾ Niektórzy uczeni powoływali się na to, że i u ludów pierwotnych czarodziej przedstawiający ducha ma na twarzy maskę.



Wóz okrętowy Dionysosa (waza bolońska).

civico w Bolonji¹⁾. Wazę tę ogłosił częściowo (tylko wóz) Brizio w Museo italiano di antichità classica II tab. I 4 (w sposób nie wystarczający). Powtórzył ją Dümmler (w RhM. 43 [1888], str. 355 w artykule Skenische Vasenbilder = Kl. Schr. III 26). Całą wazę ogłosił dobrze Frickenhaus w Jahrb. arch. Inst. 27 (1912) Beil. I do str. 61, nr. III. Reprodukowana jest też u Małg. Bieber, Die Denkmäler zum Theaterwesen im Altertum (Berlin 1920) str. 88.



Wóz okrętowy Dionysosa (waza londyńska, koniec pochodu).

Widzimy na niej okręt na kołach. Na pokładzie okrętu znajduje się posąg Dionysosa w długiej szacie, siedzącego w altanie winnej. Obok niego stoi dwóch satyrów, grających na flecie. Wóz idzie w procesji. Ciągnie go dwóch satyrów; dwóch mężczyzn przed nimi prowadzi byka ofiarnego lub idzie obok byka. Przed nimi kroczy chłopiec z kadzielnicą i kanefora z koszem ofiarnym (*καροῦν*), a na czele pochodu postępuje trębacz.

¹⁾ Znaleziona koło Bolonji.

Według wierzeń greckich Dionysos rozszerzał sam swój kult po świecie. Wyobrażano go sobie już to jeź-



Wóz okrętowy Dionysosa (waza londyńska, środek pochodu).

dżącego po ziemi, już płynącego na okręcie. W wielu miejscach złączono to w kulcie w jedno w formie wozu okrętowego.



Wóz okrętowy Dionysosa (czoło pochodu).

Wóz taki jechał w Atenach w procesji w Wielkie Dionizje (zob. niżej). Po procesji odbywała się ofiara. Ten to wóz widzimy na wazie bolońskiej.

Wóz przedstawia Dionysosa, przybywającego do Attyki na okręcie, czyto wogóle po raz pierwszy z Tracji, czy też z każdoroczną wiosną. Przywozi ludziom dar swój: wino. Jedzie na wozie okrętowym, *carrus navalis*. Z tej nazwy powstała nazwa dzisiejszego *karnawału*, a nie z rzekomego pożegnania mięsa: *carne, vale*¹⁾. W języku francuskim brzmi też ta nazwa: *carnaval*, nie *carneval*. [Karnawał był to więc pierwotnie czas pochodu zapustnego²⁾.] Przedstawienie Dionysosa, jadącego na wozie okrętowym, przez malarza zrozumiałe jest tylko wtedy, jeżeli w Attyce odbywały się podobne pochody. Inaczej malarz nie byłby wpadł na podobny dziwny pomysł³⁾. Karnawał ateński żyje jeszcze do dziś dnia w nazwie naszego karnawału. Nie ma jednak wóz Dionysosa z wazy bolońskiej nie wspólnego z teatrem i tragedją. To też mylnie widziano w nim początkowo wóz Tespisa⁴⁾.

Wóz okrętowy z Dionysem przedstawiony jest jeszcze na drugiej wazie tej samej epoki co waza omó-

¹⁾ Błędną etymologję karnawału od *carne, vale* zna już Byron (*Beppo* zwr. 6).

²⁾ Nilsson, Griech. Feste (1906) 268.

³⁾ Wniosek, że w Attyce odbywały się takie pochody, wysnuł już Dümmler (w w. m.) a gruntownie uzasadnił go Frickenhaus (w w. m. w art. *Der Schiffskarren d. Dionysos in Athen*; tenże przedtem krótko w *Verhandl. der 51. Philol. Vers. in Posen, Leipzig 1912*). — Okręt Dionysosa na kołach odniósł do epifanii bóstwa już Usener (*Sintflutsagen 116 nn.*). (Por. dzieło Mannhardta.) Paralel etnologicznych szuka Albin Lesky, *Zum Schiffskarren des Dionysos (Mitt. des Ver. klass. Philol. in Wien, II, 1925)*.

⁴⁾ Tak jeszcze błędnie W. Aly (*G. d. gr. L. 79*), który również błędnie twierdzi, że wóz taki nie jeździł w Wielkie Dionizje. Że wóz z wazy bolońskiej nie ma nic wspólnego z wozem Tespisa, wykazał Frickenhaus (w w. m.).

wiona, na wazie londyńskiej (Brit. M. B 79, z Sycylii). Reprodukowali ją: Baumeister, Denkm. III tab. 90 nr. 2321 (do art. „Wagen“), Frickenhaus, Arch. Jahrb. 27 (1912) Beil. I nr. II b i II a (dobrze!), M. Bieber w w. dz. str. 89, nr. 94 i 93 (dobrze!).

Na tej drugiej wazie jednak wóz nie ma pokładu, lecz Dionysos z orszakiem siedzi na wozie, a ten okazuje swój charakter okrętowy *na*zewnątrz jedynie przez *ἐμβολος*, dziób okrętowy¹⁾. Zawiera też waza pochod ofiarny z bykiem z szczegółami lepiej zachowanymi niż na wazie bolońskiej.

Replika sceny, przedstawiającej wóz z Dionysosem i dwoma satyrami, zachowała się również w wazie czarnofiguralnej ateńskiej z Akropolis (dziś w Muz. Nar.) (publ. u Frickenhauusa w w. m. nr. I i M. Bieber w w. m.); na niej szczegóły zachowane najlepiej. Wszystkie trzy wazy pochodzą zdaje się z tej samej pracowni. Części pochod (bez wozu Dionysosa) zachowały się też na dwu lekytach, jednym londyńskim, drugim ateńskim²⁾.

Wazy pochodzą z czasów około r. 500 i bardzo prawdopodobny jest wniosek Dümmlera, później umotywowany gruntownie przez Frickenhauusa, że przedstawiają pochod, który corocznie odbywał się w rzeczywistości w Atenach w uroczystość Dionysosa. Można tu myśleć o Lenajach, o Antesterjach albo

¹⁾ Cytuje tę wazę Bizio w w. m. Na czarze Exekiasa (Gerhard A. V. I 49, Klein Meistersignaturen str. 40, nr. 7, Furtwängler-Reichhold, Gr. Vasenmalerei tab. 42) przedstawiony jest Dionysos z winną latoroślą, płynący morzem. Na innej z waz ciągną Dionysosa 4 kozły (Gerhard A. V. I 54).

²⁾ Scenę z lekytu lond. (B. 648) reprodukuje: Frickenhaus Beil. I, nr. 4. — M. Bieber w w. dz. str. 89, nr. 92 (lond.).

o Wielkich Dionizjach. Za tem, że pochód odbywał się w Wielkie Dionizje, przemawiają dwa fakty: po pierwsze bóg jedzie na okręcie; to jest możliwe dopiero na wiosnę w Dionizje, a nieprawdopodobne w zimowe Lenaje; powtóre na Delos odbywał się podobny pochód w tym samym czasie, zapewne na wzór ateńskiego; na napisie mamy jeszcze rachunek, odnoszący się do *ἀμαξα*, *ἣ ὁ Διόνυσος ἄγεται*¹⁾. Również w Smyrnie kapłan Dionysosa jechał z portu przez miasto na *μεταρσία τριήρης*, t. j. na wozie okrętowym (Usener, *Sintflutsagen* 116 nn.). W czasie tego pochodu ciągnęli posąg Dionysosa na wozie okrętowym ludzie, przebrani za satyrów. Przewożenie posągu Dionysosa do świątyni za miastem jest stwierdzone świadectwami jeszcze dla cesarstwa (Philostrat, Pauzanjasz). Wóz Dionysosa tłumaczy nam, skąd się bierze w Atenach w procesji panatenejskiej wóz okrętowy Ateny. Wóz Dionysosa jechał pewno w procesji do świętego okręgu boga na południe od Akropolis. Wreszcie i pochód dionizyjski w ptolemejskiej Aleksandrji jest z pewnością wzorowany na ateńskim²⁾.

¹⁾ Pochód kładą na Wielkie Dionizje: Frickenhaus (*Arch. Jb.* I. I. str. 61), Wilamowitz (*Gr. Tr.* 23), Geffcken (*Gr. L. G. I* 2, 141), Albin Lesky (*Mitt. d. Vereins kl. Phil. in Wien*, II, 1925), — na Antesterje M. Nilsson (*Stud. de Dion. att.* 125 nn. i *Gr. Feste* 1906, 268, 5, por. *Arch. Jahrb.* 1916, 333) i Dörpfeld (*PhW.* 1922, 131).

²⁾ Siódmy hymn homerowy ma zdaniem Frickenhauśa zadanie umotywować ów zwyczaj karnawałowy ateński. Przypuszczenie to jest zdaniem naszym mylne; hymn nie ma nic wspólnego z obchodem karnawałowym ateńskim. Frickenhaus, jak Wilamowitz (*Gr. Lit.*³ 70 nn.) i inni, nie upatruje związku między wozem karnawałowym a tragedją. Frickenhaus nie widzi też związku między tym wozem a wozem Tespisa. Natomiast według Wilamowitza wóz Tespisa naśladował wóz Dionysosa.

Początek aktora a tem samem dramatu przedstawiałby się więc w ten sposób, że aktor wraz z chórem wyobrażali Dionysosa i jego orszak. Aktor zachował ten strój także, gdy nie przedstawiał boga.

To zapatrywanie wypowiedział *Bethe*¹⁾ a oświadczyli się za niem: *W. Kröll* (*Der Ursprung des Dramas*, *ZfGw.* 1909, 225 nn.), *Albr. Dieterich* (*AfRw.* 1908), *Joh. Geffcken* (w swem popularnem dziełku: *Die griechische Tragödie*, 3 wyd., Lipsk 1921) a zwłaszcza *Małg. Bieber* (*Die Herkunft d. trag. Kostüms*, *Arch. Jb.* 32, 1917, 15—104), także *E. Kalinka* (*Die Urform d. gr. Trag.* 43).

Natomiast *Wilamowitz* (*Gr. Tr.* 35) widzi w bogatym stroju aktorów, przedstawiających osoby heroiczne, strój VI w., zachowany na scenie i przez kapłanów a w życiu zarzucony.

Poglądy historyków religji

Wielu zwolenników znalazł w nowszym czasie pogląd, upatrujący początek tragedji w kulcie zmarłych, a opierający się na analogjach etnologicznych. Widzieliśmy, że już *W. Schmid* próbował z tego źródła wywodzić początek mitów heroicznych tragedji. Paralele do przedstawień dramatycznych greckich znajdujemy u różnych ludów. Przebieranie się i tańce w maskach odgrywają wszędzie u ludów pierwotnych wielką rolę. *Preuss* próbował objaśniać początek dramatu greckiego zapomocą paralel meksykańskich²⁾,

¹⁾ Ponownie w *Gercke*-*Nordena* *Einleitung* i d. *Alt. wiss.* I (1910) 297.

²⁾ *K. T. Preuss*, *Der dämonische Ursprung d. griech. Dramas*, *NJb.* 1906, 161 nn.

próbę tę jednak odrzucili nawet zwolennicy metody etnologicznej jak Dieterich i Nilsson¹⁾. Jest to w gruncie rzeczy powrót do dawnych zapatrywań, szukających początków tragedji w ceremonjach pewnych kultów, zapatrywań, przeciw którym wystąpił Wilamowitz w dziele *Euripides Herakles* i występuje do dzisiaj (Gr. Lit.³ 70 nn.).

Albrecht Dieterich (Die Entstehung der Tragödie, w Arch. f. Rel. wiss. 11, 1908, 163 nn., por. Kl. Schr. 414 nn.) dopatruje się w tragedji kilku elementów. Wpłynął na nią kult zmarłych, mianowicie tańce na grobach przodków, wykonywane w przebraaniu za kozły; tancerze przedstawiali duchy zmarłych. Dieterich wychodzi z rezultatów uczonego angielskiego Ridgewaya, przedstawionych początkowo w odczycie z r. 1904 (o nich niżej). Święto dionizyjskie Antesterje jest świętem zmarłych. Dionysos jest bogiem nowego życia, płodności, ale zarazem bogiem podziemia. Obywatele w to święto śpiewali zbiorowy tren na cześć zmarłych. Żale pośmiertne przeszły do tragedji; i tutaj znajdujemy żale, threnoi. Widzimy je u Aischylosa w *Persach* i na końcu *Siedmiu*, były też z pewnością u Frynicha w *Zdobyciu Miletu* i w *Fenicjankach*. Cierpień Dionysosa nie opiewano w jego święto, bo takich cierpień nie było. Treść heroiczna tragedji tłumaczy się tem, że tragedia powstała w święto herosów. Wielki wpływ na najstarszą tragedję, zwłaszcza Aischylosa, musiały wreszcie wyrzeć misterja eleuzyńskie. Wszak pochodził on z Eleuzyny. Wpłynęły one głównie na perypetję tragedji, tak dla niej znamiennej. Związek tragedji z ceremonjami (*δρώμενα*) eleuzyń-

¹⁾ Dieterich w art. o początku tragedji str. 195, Nilsson, Ursprung d. Tr. 614.

skiem i widać już w nazwie *δράμα*¹⁾. Analogję do powstania tragedji greckiej z tańców i żalów na grobach przodków Dieterich widzi w dramacie średniowiecznym. I ten wyszedł z przedstawień pasywnych; tu również oplakiwano śmierć Chrystusa i cieszą się jego triumfem²⁾.

Przeciwko wpływowi misterjów eleuzyńskich oświadczył się Kroll (w cyt. m. str. 234). *Δρώμενα* tych misterjów omawia w związku z dramatem Otto Kern, *Eleus. Beiträge*, progr. uniw. Halle 1909³⁾.

Powstanie tragedji z kultu zmarłych wydaje się nieprawdopodobne już z tego powodu, że w attyckie święto zmarłych, Antesterje, dramat nie jest przedstawiany a tegoby należało oczekiwać przy konserwatywnym charakterze kultu greckiego. Zarzut ten podniósł już Nilsson (*Ursprung d. Trag.*, zob. niżej), który dodał też drugi argument, że byłoby dziwne, gdyby tren za zmarłych śpiewali sami zmarli, bo nimi mają być satyrowie.

William Ridgeway zajmował się powstaniem tragedji już w odczycie, wygłoszonym w r. 1904. Szczegółowo rozwinął swe zapatrywania w książce: *The origin of tragedy*, Cambridge 1910⁴⁾. Ponieważ istniały

¹⁾ Przeciw wywodzeniu dramatu z kultu Demetry dlatego, że hierofant i aktor mają podobny strój, wystąpił ponownie Wilamowitz (*Aischylos. Interpret.* 238).

²⁾ O trenie jako zarodku tragedji greckiej pisał w podobnym duchu jeszcze przed Dieterichem Crusius (*Preuss. Jahrb.* 1893, 394), nawiązując do pomysłów Westphala. Idzie też Dieterich częścią za Wernickem (*Bockschöre u. Satyrdrama*, *Herm.* 32, 290 nn.) i Hartwigiem (*Röm. Mitt.* 12, 1897, 89 nn.).

³⁾ Mnie niedostępne.

⁴⁾ Nadto pisał o tymże przedmiocie w *Classical Quarterly* 6, 235 nn. i w *Class. Rev.* 26, 134 nn. Książkę jego znam tylko ze sprawozdania w *BphW.*

dytyramby na bogów i herosów, więc według niego tragedia nie musiała wypłynąć z kultu Dionysosa. Z trackiego kultu Dionysosa pochodzi tylko dramat satyrowy, natomiast tragedia powstała z kultu zmarłych, przede wszystkim z kultu herosów, i pierwotnie nie miała nic wspólnego z kultem Dionysosa. *Τράγῳι* są dla niego, jak dla W. Schmida, wieśniacy w skórach kozłich, dawnym ubraniu wiejskim, śpiewający pieśni chórowe nad grobami herosów, np. Adrasta w Sikyonie. Śladami pochodzenia dramatu z kultu herosów są, według Ridgeway'a, 1) drugi ołtarz w teatrze, będący szczątkiem kultu herosów, 2) fakt, że uroczystości Dionysosa z tragedją nie przypadają na czasy winobrania (tłumaczy się to tem, że dytyramb nie był pierwotnie ograniczony do mitów dionizyjskich), 3) w zachowanych tragedjach widać ślady kultu herosów we wprowadzaniu do tragedji grobów, duchów, w kommosie, będącym szczątkiem trenów grobowych, wreszcie w związku pewnych tragedji z uroczystościami herosów (*Hippolit, Bakchai, Rhesos*).

Co do dytyrambu, tenże uczony twierdzi, że ten rodzaj pieśni nie jest pochodzenia doryckiego, bo już przed Arionem występuje u Archilocha. (Na ten ostatni argument trzeba odpowiedzieć, że starożytni, którzy posiadali wszystkie poezje Archilocha, nie wahali się dytyrambu nazywać doryckim. Archilochę wspomina wprawdzie dytyramb i jako pieśń ludowa rodzaj ten mógł istnieć w Jonji, ale dopiero u Dorów dytyramb stał się rodzajem literackim i przez nich został rozwinęty. Pindar powiada wyraźnie, że dytyramb pojawił się pierwszy raz w Koryncie.)

Jedynym elementem dionizyjskim w dramacie jest, według Ridgewaya, gra satyrów. A ponieważ hipoteza Ridgewaya sprzeciwia się świadectwu Arystotelesa, autor stara się to świadectwo osłabić, twierdząc, że „Arystotelesa interesowała tragedia jako sztuka zupełnie rozwinięta a mało zwracał uwagi na jej wczesną historję“, twierdzenie, któremu sprzeciwia się z gruntu ustęp *Poetyki*, poświęcony początkowi tragedji.

Z trenów grobowych wyprowadza, wzorem Ridgewaya, tragedję także uczony szwedzki Marcin Nilsson [Der Ursprung der Tragödie, N. Jb. 1911, str. 609—642 i 673—696 ¹⁾].

Rezultaty o pochodzeniu tragedji z żalów za zmarłymi przyjął częściowo Adolf Müller (*Ästhetischer Kommentar zu den Tragödien des Sophokles*, 2 wyd., Paderborn 1913, str. 449 nn.). Nie wyprowadza on tragedji z trenów, ale uznaje, że te treny są jednym z jej żywiołów składowych, że tragedia w okresie powstawania wcieliła je w siebie, że treny wprowadziły w nią żywioł powagi, a więc zmieniły jej charakter.

Przeciw zdaniu, że tragedia była pierwotnie trenem za zmarłym herosem, oświadczyli się: L. Levi (*Ancora su le origini del drama satirico*, Wenecja 1910), N. Wecklein (*B. ph. W.* 1911, 673), Cornford (*Cl. Rev.* 27, 41 nn.; partje amojbaiczne tragedji są może szczątkami pewnej formy dytyrambu; Arystoteles *Poet.* 12 w definicji tragedji nie ma na oku epoki klasycznej), T. Sinko, *Do źródeł tragedji* (odb. z *Przegl. Pol.* 1913), 31 nn. (w kulcie Dionysosa nie przedstawiano śmierci boga, nadto początek treniczny

¹⁾ Tenże uczony pisał o początku tragedji już przedtem po szwedzku w *Comment. in honorem Paulson*, Göteborg 1905 (streszczone po niem. w *Arch. f. Rel. wiss.* 9, 1906, str. 286 nn.).

sprzeciwia się świadectwu Arystotelesa), a wątpliwości podniósł H. F. Müller (w rec. 2 wyd. koment. Adolfa Müllera do Sofokl. w BphW. 1904, 1281 nn.).

Z innego źródła, ale również etnologicznego czy ludoznawczego, próbował wyprowadzić tragedję uczony angielski Gilbert Murray (w książce Heleny Harrison, Themis, Cambridge 1912). Części tragedji jak *ἀγών*, *πάθος*, *ἀγγελία*, *θρήνος*, *ἀναγνώρισις*, *θεοφάνεια* odpowiadają według niego aktom obrzędu pór roku. Dramat wyszedł zdaniem jego z ceremonij rocznych.

Zdanie to jest zupełnie nieprawdopodobne.

Na drodze etnologicznej usiłuje rozwiązać zagadkę początków tragedji także Farnell (The Megala Dionysia and the origin of tragedy, 1909, i The cults of the greek states, t. V, 233 nn.). Szuka on ich w obrzędzie rytualnym, przedstawiającym walkę czyli pojedynek dwu wrogich żywiołów.

Z czarów (Zauberritus, Zaubermanipulationen) próbował wywieść dramat grecki A. Horneffer, Der Priester, II (Jena 1912).

Prace historyczno-religijne i etnologiczne lekceważą wszystkie świadectwa starożytne o powstaniu tragedji, sięgające aż w czasy Solona, oraz metodę krytyczną — i, jak dotąd, zupełnie zawodzą. Satyrowie dramatu satyrowego, tej wyraźnej formy szczątkowej starego dramatu, uczą, że tragedji nie można wywodzić z czego innego, jak z chóru satyrów czyli kozłów. Jedyne pozytywne rezultaty tych prac polega na podniesieniu, że żale za zmarłymi wywarły wpływ na tragedję, kiedy ta rozwinęła się z dytyrambu.

Także P. Foucart (Le culte de Dionysos en Attique, Paris 1904) twierdzi, że przedstawienia dra-

matyczne w Dionizje nie były pierwotnie w związku z kultem Dionysosa. To jest jedyny węzeł, który go łączy z etnologami, bo poza tem Foucart idzie odmienną drogą. Przyznaje on wprawdzie, że w Wielkie Dionizje czczono Dionysosa beockiego z Eleutherai, ale w inne święta Dionysosa czczono, według niego, Dionysosa nie tracko-beockiego, lecz egipskiego, który się dostał z Egiptu do Eleusis, stąd do Ikarji, wreszcie do Aten. Stary attycki Dionysos jest Ozyrysem. Foucart ucieka się do Egiptu, by wyjaśnić falloforję, co jednak jest zbyt techniczne. Hipotezę Foucarta odrzucił Teod. Reinach (REG. 1904, 478) i inni.

Ryszard Ganszyniec w artykule: „Początki tragedji“ (dziennik lwowski „Słowo Polskie“ 1922 luty, nr. 34—36), a później ponownie, z aparatem naukowym, w rozprawie: „Aphrodite epitragia et les choeurs tragiques“ (BCH. 47, 1923, 431—449) odrzuca twierdzenie Arystotelesa, że tragedia wypłynęła z kultu Dionysosa, jak to przed nim uczynił już Ridgeway i inni, i odrzuca jej związek z satyrami. *Τράγοι* oznaczają, według niego, poprostu „młodzieńców“, mianowicie młodzieńców w okresie dojścia do dojrzałości, efebów. Nie mamy wprawdzie w tem znaczeniu na pewno poświadczanego wyrazu *τράγος*¹⁾, ale używane jest w podobnym znaczeniu słowo *τραγίζω*. *τραγωδία* jest więc, według niego, „pieśń (chóru) młodzieńców“, nie „pieśń satyrów“ czy „kozlów“. W następstwie tego autor musi odrzucać i powstanie tragedji z dramatu satyrowego. Dramat satyrowy powstał według Ganszyńca dopiero jako odbłask tragedji.

¹⁾ *Τράγος* w corpus hippokratejskiem jest niepewne; wydawcy tłumaczą je „dojrzałość“. Dialekt attycki ani dialekty pełoponseskie tego znaczenia nie znają, nie zna go nawet Herodot.

Z Ridgewayem Ganszyniec wspólne ma to, że obaj przeczą wbrew Arystotelesowi, jakoby tragedia wypłynęła z dramatu satyrowego. Natomiast od Ridgeway różni się tem, że Ridgeway dramat satyrowy wyprowadzał z kultu Dionysosa a tragedję z kultu przodków, przedewszystkiem z kultu herosów. *Τράγοι* odmiennie od Arystotelesa objaśniali już: W. Schmid („wieśniacy w skórach kozłich“) i Reisch („bractwo religijne w przebraniu kozłów“). Należy wyczekiwać dalszego rozwinięcia tej hipotezy, mianowicie wyjaśnienia, jaką drogą te pieśni „efebów“ weszły do kultu Dionysosa i tylko do niego, bo tragedia wiąże się wyłącznie z tym kultem, jaka miała być ich treść, oraz usunięcia innych trudności, np. następującej. Wiemy, że chóry obywateli ateńskich były dwójakiego rodzaju: chóry tragiczne i chóry mężczyzn i chłopców, które *a priori* można nazwać dytyrambicznemi¹⁾, a nie słyszymy, by do chórów tragicznych używano wyłącznie efebów. Jaki jest stosunek tych chórów tragicznych „efebów“ do chórów dytyrambicznych, wymaga również wyjaśnienia. Pozytywną zasługą wywodów, odnoszących się do tragedji, jest zwrócenie uwagi, że tradycja nie zna zorganizowanych bractw „niedźwiedzi, gołębi, pszczoł“, które przyjmował Reisch.

Inne prace

Na gruncie Arystotelesa stoi w głównych punktach Ernest Kalinka (1. Das Pflingstwunder, 2. Die Urform d. griech. Tragödie = Commentat. Oenipontanae, X, Innsbruck 1924). Z nastaniem tyranji — powiada — Dionysos, który u Homera nie odgrywa je-

¹⁾ Zob. Wilamowitz, Euripides Herakles.

szcze większej roli, dochodzi do coraz większej czci. Arion wystawił w Koryncie pierwszy chór satyrów i kazał mu śpiewać dytyramb literacki. Gdy chór satyrów-kozłów dostał się do Aten, Lasos z Hermione prowadzi tam dalej dzieło Ariona. Tymczasem Tespis wynajduje w r. 534 tragedję: satyrów zastępuje ludźmi, przodownika chóru robi aktorem (*ὑποκριτής*) i daje mu rolę i strój Dionysosa. Pratinas wprowadza prawdziwy dramat satyrowy z postaciami półzwierząt, które jednak w Attyce otrzymują ogony końskie, i zostawia chórowi satyrów jego przodownika Sylena, przez co tragedja jeszcze przed Aischylosem ma faktycznie dwóch aktorów, bo Pratinas wziął z tragedji Tespisa aktora-człowieka.

Na pytanie, w jaki sposób w śpiewy kozłe dostał się żywioł poważny, tragiczny, usiłuje odpowiedzieć Tadeusz Sinko (Do źródeł tragedyi. Odbitka z Przegl. Pol. 1913). Wyprowadza on ten żywioł z wpływu orfiki, popieranej przez Pizystratydów. Wina i kara, życie jako pokuta i śmierć jako wyzwolenie, namiętności jako przyczyna nieszczęść i ich tłumienie jako środek zbawczy, to poglądy orfickie a równocześnie tragiczne.

Frickenhau s, Zum Ursprung von Satyrspiel und Tragödie (Jahrb. arch. Inst. 32, 1917, 1—14), zajmuje się głównie Sylenem i satyrami. Sylen jest przywódcą chóru (*ἑξαρχος*); od Tespisa recytuje jamby jońsko-attyckie, podczas gdy chór śpiewa po dorycku. Satyrowie są pierwotnie postacią końskiej, później coraz więcej stają się kozłami. Sylen, jak i satyrowie, przyszedł z Lakonji przez Korynt do Aten. *Τραγωδία* nazwana jest od Sylena z brodą kozłą, muzycznego akompanjatora chóru. Satyry zawdzięczają pieśni Ko-

ryntowi, ciało Jończykom, przywódcę Sylena Lakonom. Wiele nowego te wywody nie przynoszą.

Wilamowicz po głównej swej książce wrócił do początków tragedji jeszcze trzy razy: w swej Griech. Literatur (3 Aufl. 1912), w książce swego syna Tychona, Die dram. Technik des Soph. (1917) w nocie na str. 314, wreszcie w Die griech. Tragödie (1923). Z wywodów tych podamy tu rzeczy ważniejsze.

Wyrazu *dytyramb* Arystoteles nie użył inaczej jak poeci dytyrambiczni. Że dytyramb miał treść opowiadającą, poświadcza i Platon (*Politeja* 394 c) słowami następującemi: „...opowiadaniem samego poety, a znajdzie się je najwięcej może w dytyrambach“¹⁾. Ale u Bakchylidesa mamy już i dialog. Jeżeli tragedia powstała z tego dytyrambu, to nie powstała z pieśni kultowej dionizyjskiej. Czy w Koryncie przed Arionem istniały w kulcie tańce w przebraniu za zwierzęta i czy miały znaczenie rytualne, niewiadomo, ale nie można wątpić, że pochodzą z apotheriozy ekstatycznej. I w Atenach musiały istnieć przebrania podczas karnawału dionizyjskiego, które były pierwotnie apotheriozami; istniały one przed wprowadzeniem dytyrambu tragicznego z Koryntu i jeszcze długi czas obok tragedji; z nich powstała komedja. W takim razie nieuczone widowisko (*das kunstlose Spiel*), powstałe z ekstazy, było jednakowe w Arkadji, Koryncie, Sikyonie, Flejuncie i Atenach; z niego wytworzyły się tragiczne chóry w Koryncie, komiczne w Atenach. Ale artystyczną formę dali im dopiero poeci twórczy i w ten sposób wyrosły z tego samego korzenia tragedia i komedja²⁾.

¹⁾ ...δι' ἀπαγγελίας ἀπὸ τοῦ ποιητοῦ, εἴροις ἂν αὐτὴν μάλιστα πονεῖν ἐν διθυράμβοις.

²⁾ U. Wilamowicz w książce Tychona.

Wieśniacy w Ikarji obchodzili pamięć Ikariosa tańcami albo narzekaniami, może na długo przed Teispisem. Formę artystyczną nadali jednak tym obchodom dopiero poeci. Zróznicowanie ich na dramat poważny i wesoły odbyło się w Koryncie. Może w Flejuncie utożsamiono satyrów z orszakiem Dionysosa. Sylenowie są nazwą tracką. Satyrowie na scenie zawsze mieli skórę kozłą¹⁾.

Krótko, ale dobrze kreśli powstanie tragedji Tad. Zieliński we wstępie do dzieła: Sofokles (Kraków 1928). Stoi on na gruncie tradycji Arystotelesa, obok tego przyjmuje wpływ trenów za zmarłymi z kultu herosów i wpływ obrzędów eleuzyńskich. Co do pierwszego podnosi, że jeszcze u Sofoklesa rola trenu jest bardzo wielka, że tren występuje w każdej jego tragedji (razem 1000 wierszy). Co do drugiego, że w Eleusis czczono Dionysosa pod imieniem Iakchosa.

Pomimo opozycji Wilamowitza przeciw wyprowadzeniu tragedji z ceremonij kultowych myśli tej nie zarzucają inni. Wilh. W u n d t (Völkerpsychologie 1908, II 1, 495 nn., III 518 nn.) wyprowadza ją z ceremonij kultu Dionysosa, poświęconych jego cierpieniem²⁾.

¹⁾ Gr. Lit.³ 71 n.

²⁾ Wintersteina Ursprung d. Tragödie (Zürich 1925) jest parodią metody naukowej. Autor stosuje tu Freudowską psychoanalizę, ale w sposób zupełnie nienaukowy. Homoseksualizm i incest odgrywają w jego wywodach główną rolę. Okręt Dionysosa -- to symbol łona macierzyńskiego. Do Ganszyńca Winterstein zbliżony jest w jednym: powstanie tragedji wyprowadza z ceremonij dojrzewania płciowego młodzieńców, powołując się na analogje u ludów dzikich, choć sam przyznaje, że u Greków niema śladów takich ceremonij. Pseudonaukowa jego praca nie może służyć nawet jako zbiór materiału. Nienaukowa jest też książka Edwarda Schurę, La genèse de la tragédie. Le drame d'Eleusis (2 éd. Paris 1926).

Z literatury dawniejszej o powstaniu tragedji wymienić należy jeszcze pracę głośnego filozofa:

Friedr. Nietzsche, Die Geburt d. Tragödie aus dem Geiste der Musik (Leipzig 1872). [Streszcza ją i kreśli historję głośnej polemiki Wilamowitza z Nietzschem i Rohdem T. Sinko, Do źródeł tragedji str. 7 nn.¹⁾].

[Historję badań nad początkami tragedji od Nietzschego do r. 1913 kreśli doskonale Tad. Sinko, Do źródeł tragedji, Kraków 1913. Jest to jedyna dotąd w literaturze filologicznej praca tego rodzaju. Można w niej znaleźć obszerniejsze informacje o pracach, o których tu czasem wypadło mówić krócej.]

Przyjrząwszy się krytycznie wywodom Wilamowitza i poglądom późniejszych od niego badaczy, musimy teraz starać się wytworzyć sobie obraz, co przy dzisiejszym stanie badań można wiedzieć na pewno lub z prawdopodobieństwem o początkach tragedji. Chodzić tu będzie głównie o to, by pociągnąć granicę między tem, co można uważać za pewne lub prawdopodobne, a tem, co polega na niepewnych przypuszczeniach nowożytnych.

B) Początki tragedji

Źródła. 1. Głównem naszym źródłem dla poznania początków tragedji jest *Poetyka* Arystotelesa.

¹⁾ Nieznane mi są następujące prace nowsze: Sal. Reinach, L'origine de la tragédie grecque (Revue archéol. 1908, II, 135 n.). — Maur. Croiset, L'origine de la tragédie grecque (Journal des savants 1911, 192 nn.). — Kubišta, Novější výklady o původu tragedie řecké (Listy filol. 1911, 329 nn., 401 nn.). — R. C. Flickinger, Tragedy and the satyric drama (Class. Philol. 1913, 261—283) — W. Kranz, Die Urform d. att. Trag. u. Kom. (Arch. Jahrb. 1917, 1 nn.).

To, co uczony ten mówi o początkach tragedji, polega na jego kombinacjach, ale kombinacyj tych bynajmniej nie można kłaść narówni z kombinacjami dzisiejszej nauki. Arystoteles opierał się na materiale bez porównania bogatszym od tego, który my dziś posiadamy ¹⁾. Nie istniały wprawdzie już za jego czasów tragedje Tespisa, ale Arystoteles posiadał utwory innych starych tragików z czasów przed Aischylosem, a więc z początku V a może nawet z końca VI w., które do naszych czasów się nie dochowały. Napis IG. II 977 *a* ²⁾, znacznie uszkodzony, zawiera przed imieniem Aischylosa lukę, w której może się zmieścić około 8 nazwisk tragików starszych albo współczesnych Aischylosowi, których my całkiem nie znamy. Nadto Arystoteles znalazł w archiwum urzędnika, który czuwał nad przedstawieniami, urzędowe protokoły przedstawień dionizyjskich czyli dydaskalje i inne dokumenty do historii teatru ateńskiego za czas od r. 500 do r. 330 ³⁾. Posiadał też Arystoteles stare dytyramby, które do naszych czasów się nie dochowały.

2. Drugim naszym źródłem jest kilka cennych świadectw, sięgających pośrednio w VI w. a odnoszących się do źródła tragedji: dytyrambu. Najstarszem ze świadectw o dytyrambie jest fragment poety Archilocha z połowy VII w. Do początku VI w. odnosi się

¹⁾ Por. zwłaszcza Zieliński, Sofokles 21.

²⁾ U Wilhelma Urkunden dram. Aufführ. in Athen, 1906, str. 101 n.

³⁾ My posiadamy na kamieniu głównie trzy dokumenty: prócz wymienionego katalogu zwycięstw (IG. II 977) listy doroczne zwycięstw dionizyjskich (IG. II 971) i dydaskalje (IG. II 973 n.). (Zob. o nich Geffcken Gr. LG. I 2, 142, szerzej Christ-Schmid I⁶ 274, 4, szczegółowo Wilhelm Urkunden.)

świadcstwo Herodota V 67 o dytyrambie w Sikyonie za Kleistenesa. Inne świadectwa dotyczą Ariona w Koryncie; tu należy świadectwo Solona, współczesnego Arionowi, zachowane u późnego retora a odnalezione przez H. Rabego, powtóre świadectwo Herodota I 23, wreszcie świadectwo Suidasa¹⁾.

Drobne szczegóły rozjaśnia Horacego *Ars poetica*, której źródłem jest pisarz hellenistyczny Neoptolemos z Parion.

3. Tradycje, przekazane w wymienionych źródłach, uzupełniamy spostrzeżeniami z trzeciego i to najgłówniejszego źródła: z zachowanych tragedyj (i dramatów satyrowych) a dla dytyrambu z dytyrambów Bakchylidesa i resztek innych. Zwłaszcza dytyramb Bakchylidesa *Tezeusz* poucza nas o naturze dytyrambu pierwszej połowy V w.

4. Dalszemi źródłami są: nazwa *τραγωδία* i postać satyrów w chórach dramatu satyrowego, poświadczona: w jego nazwie, w pomnikach sztuki z przedstawieniami dramatu satyrowego, w fragmencie z dramatu satyrowego Aischylosa *Προμηθεὺς πυρκαεὺς* i w zachowanych dramatach satyrowych Sofoklesa i Eurypidesa.

5. Ostatniem wreszcie źródłem jest świadectwo archeologiczne, zawarte w stroju aktora tragicznego. Jest to jedyne źródło, którem nauka nowsza wychodzi poza tradycję literacką starożytności. Badania etnologów nie przyniosły żadnego zadowalającego rezultatu; jedyną ich zasługą jest wykazanie wpływu żalów pośmiertnych na starszą tragedję.

¹⁾ Teksty tych najważniejszych świadectw zestawione są u Geffekena Gr. LG. I 2, 139.

Powstanie tragedji z kultu Dionysosa

Jednomyślna tradycja starożytna poświadcza, że tragedia wyszła z kultu Dionysosa a faktyczny związek tragedji z tym kultem przez główny okres historyczny jej istnienia potwierdza w zupełności tę tradycję. Wszelkie próby związania początków tragedji czyto z obrzędami kultowymi innych bóstw, zwłaszcza z misterjami eleuzyńskimi, czyto z żalami pośmiertnymi w kulcie zmarłych, są niepewne. Obrzędy kultowe (*δρῶμενα*) miały zawsze jeden i ten sam, nie zmieniający się temat, a to wyklucza wszelki dalszy rozwój artystyczny. W Eleusis nie przedstawiano historii Demetry i Persefony¹⁾. Jedynie z kultu Dionysosa rozwinął się nowy rodzaj literacki. Obrzędy innych kultów porównać można z dzisiejszemi widowiskami religijnymi, np. z widowiskami w naszych Kalwarjach lub z niemieckimi widowiskami pasyjnymi w Oberammergau. W Kalwarji Zebrzydowskiej np. przedstawiają na 15 sierpnia sceny z życia P. Marji, jej śmierci i pogrzeb. Widowiska te są od niepamiętnych czasów rok w rok jednakowe.

Dionysos i istota jego kultu. Zachodzi teraz pytanie, dlaczego dramat rozwinął się właśnie z kultu Dionysosa a nie żadnego innego. Odpowiedź brzmi: dlatego, że kult Dionysosa różni się istotą swą od kultu wszystkich innych bóstw greckich²⁾. Dionysos jest bogiem pochodzenia tracko-frygijskiego. Kult

¹⁾ Wilamowitz, Gr. Tr. 36. W tych *dromena* widzi mylnie zarodki dramatu Aly G. gr. L. 77.

²⁾ Najlepsze przedstawienie istoty Dionysosa i jego kultu daje Wilamowitz we wst. do prz. *Bakchantek* Eurypidesa (Berlin 1923). Por. też Zieliński, Dionysos w religji i poezji (Z życia idei, Zamość 1925, 75—108) i wstęp do dzieła: Sofokles.

jego szedł do Grecji częścią z Tracji, częścią z Frygji przez Lidję. Sama nazwa boga jest tracko-frygijska, podobnie nazwa matki jego Semeli. Kult Dionysosa dostał się do Grecji bardzo wcześnie. Nazwisko boga spotykamy dwa razy w *Iliadzie*, dwa razy w *Odyssei*¹⁾. Jeżeli Dionysos u Homera tak rzadko jest wspomniany, pochodzi to stąd, że przez długie czasy był w Grecji bogiem warstw ludowych, zaś poezja homerowa jest poezją dla książąt i szlachty. Za Homera Dionysos nie należy do starych bóstw olimpijskich. Później dostał się jednak w ich poczet. W Atenach odbywał się corocznie w uroczystość Antesterjów symboliczny obrzęd zaślubin małżonki basileusa, następcy dawnych królów attyckich, z Dionysosem. Obrzęd taki ma bardzo pierwotny charakter, co dowodzi, że kult Dionysosa dostał się do Attyki co najpóźniej za rządów szlachty²⁾.

Kult Dionysosa wywoływał w wiernych nastrój religijny, w dotychczasowych kultach Grekom nieznanym. Kult ten ma charakter ekstatyczny, t. j. niesie z sobą szal, ekstazę. Czciiciel Dionysosa ma uczucie, jakby bóg wstąpił w niego. W barbarzyńskiej ojczyźnie kultu, Tracji i Frygji, kobiety w skórach sarnich, z tyrsem, t. j. wysokim prętem trzciniowym w rękę, z płonącym łuczywem, przebiegały nocą wśród dzikich tańców i okrzyków na cześć boga lesiste góry, aż do zupełnego wyczerpania. Kult przynosił zwolennikom wyżycie się. W Grecji kult Dionysosa stracił ten swój charakter szalu, zhellenizował się, jak i sam bóg.

¹⁾ Mylnie więc twierdzi Aly (G. gr. L. 77), że Dionysos jest Homerowi nieznanym.

²⁾ Crusius, Pauly-Wissowa RE. Za najstarsze święto Dionysosa uważa Antesterje i Zieliński (Sof. 26).

Lud grecki od najdawniejszych czasów ożywiał przyrodę leśną postaciami pół-zwierzęcemi, pół-ludzkimi. Na Peloponezie postaci te były napół kozłami, w Attyce napół końmi. Zwały się na Peloponezie satyrami, w Attyce sylenami¹⁾. Postaci te swobodnej przyrody złączono z Dionysosem, który również obracał się wśród przyrody, wędrując z kraju do kraju i niosąc swój kult.

W Atenach obchodzono Dionysosa starą uroczystością Lenajów w styczniu (-lutym), a więc w tym samym czasie, na który dziś przypada karnawał. Miał on w Atenach świątynię ze świętym okręgiem. Tyran Pizystrat wprowadził nową uroczystość: Wielkie Dionizje, ustanawiając ją w marcu (-kwietniu)²⁾. Sprawdzono wtedy stary drewniany posąg boga z Eleuterai, wioski beockiej na granicy Attyki, i stworzono dla niego nowy święty okrąg z świątynią. W jakie 30 lat po ustanowieniu święta Ateńczycy zdobyli wioskę i przyłączyli do Attyki. Tego beockiego Dionysosa czczono pod nazwą Dionysosa eleuteryjskiego (Dionysos Eleuthereus)³⁾.

Ludowe obchody dionizyjskie. Kult Dionysosa miał początkowo charakter swobodny i polegał na przebieganiu gór przez wiernych. Zczasem wy-

¹⁾ Satyrowie i syleni nie różnili się pierwotnie istotą (Eupolis fr. 443 K. i Xen. an. I, 2, 13) (Wilamowitz, Gr. Tr. 26).

²⁾ Wprowadzenie Wielkich Dionizjów przypisuje się dziś powszechnie Pizystratowi. (Por. Wilamowitz, Hermes 21, 1886, 621. — Busolt Gr. G. II² 347. — Kalinka, Urform 41. — Geffcken Gr. LG. I. — Zieliński, Sofokles, i inni). Wilamowitz kładzie je na lata 540—536 (Gr. Tr. 21). (Kalinka w w. m. na czasy 560—556).

³⁾ Przydomek ten boga nie ma więc nic wspólnego z „wyzwalaniem, wybawianiem“ przez boga.

tworzyły się w różnych miejscach Grecji obchody ludowe na cześć boga. Wierni, może przebrani za towarzyszków boga, satyrów, wykonywali tańce i śpiewali pieśni chórowe. W Attyce w wiosce Ikarji obchodzono pamięć Ikariosa, ofiary nowego kultu Dionysosa. Ale przedewszystkiem w różnych miejscach Peloponezu, zwłaszcza w jego północno-wschodnim kącie: w Koryncie, Sikyonie i Flejuncie, słyszymy o obchodach ludowych dionizyjskich. Bliższe wiadomości mamy o nich od r. 600 prz. Chr. W Sikyonie tyran Kleistenes nadaje chóry Dionysosowi; z pewnością już przedtem lud obchodził tam święta Dionysosa pieśniami chórowymi i Kleistenes wciągnął je tylko do kultu państwowego. Jeżeli w tym samym czasie w Koryncie śpiewa przebrany za satyrów chór Ariona pieśń dionizyjską, to i tu musiały ten występ poprzedzić obchody ludowe. W Jonji jeszcze wcześniej śpiewano dytyramby na cześć boga, jak dowodzi fragment Archilocha (około r. 650). Z chwilą kiedy dytyramb ten staje się rodzajem literackim, co przypada na czasy około r. 600, rozpoczynają się zarodki tragedji. W dwa pokolenia później, z rokiem 534, staje się rodzajem literackim i tragedja.

Starożytni powiadają, że tragedja wypływała z dytyrambu. Mówi to wyraźnie Arystoteles a stwierdzają pośrednio świadectwa, odnoszące się do Ariona w Koryncie i do Kleistenesa w Sikyonie, mianowicie świadectwo Solona, zachowane u późnego rektora, świadectwa Herodota i Suidasa¹⁾. Arystoteles rozumie przez dytyramb pieśń chórową opowiadającej treści, bo tak pojmowano dytyramb w jego czasach.

¹⁾ Suidas czerpie w części z Herodota I 23 (Kalinka, Urform 38).

Twierdzenie Arystotelesa, że tragedia powstała z dytyrambu, dowodzi, że widział on uderzające podobieństwo między dytyrambem VI w. a najstarszą tragedją. Podobieństwo to możemy stwierdzić jeszcze i my mimo całą fragmentaryczność naszej wiedzy o najdawniejszym dytyrambie. Związek chórów tragedji z poezją chórową dytyrambiczną widoczny jest nietylko w treści, ale w dialekcie i miarach wierszowych. Prawie wszystkie miary wierszowe pieśni chórowych tragedji znajdujemy już w doryckiej poezji chórowej z wyjątkiem dochmjų, które występują tylko w tragedji. W epoce historycznej w Wielkie Dionizje obok przedstawień dramatycznych występują zawsze chóry dytyrambiczne. Chóry te, zdaniem naszym, wyglądają na szczątkową pamiątkę żywiołu, z którego powstała tragedia. Kiedy tragedia stała się w swej treści heroiczną, czczono Dionysosa nadal dramatem satyrowym i chórami dytyrambicznymi.

Wiek VII i VI są w Grecji okresem tyranji. Tyrani, opierając się przeważnie na ludzie, popierali kultu ludowe, bo kult w starożytności należał do obowiązków państwa. Zajęcie się tyranów kultem Dionysosa jest około r. 600 poświadczone dla dwóch miast Peloponezu: dla Koryntu za Periandra i dla Sikyonu za Kleistenesa. W Atenach tyranja występuje dopiero w pierwszej połowie VI w. i Pizystrat również zaczyna popierać kult tego boga ludowego.

Po obaleniu tyranji lud ateński, wchodząc w prawa i obowiązki dawnych władców, ujął w swe ręce i kult Dionysosa. Wnet po wypędzeniu tyranów (508) występuje w uroczystości tego boga chór obywatelski. Współczesny Pindar pisze swe pieśni jeszcze dla władców; tragedia służy już ludowi.

Zarodki tragedji w Peloponezie

Arion w Koryncie

Arion wystawił około r. 600 w Koryncie pierwszy dytyramb, każąc go śpiewać chórowi, przebranemu za satyrów. Nie znaczy ta tradycja, żeby Arion wynalazł dytyramb, bo 50 lat pierwej śpiewał dytyramb przy winie z biesiadnikami już Archiloch. Rozumieć ją należy w ten sposób, że chór Ariona nie śpiewał starej pieśni ludowej, takiej, jakie śpiewano po różnych stronach Grecji, lecz że Arion ułożył sam dytyramb artystyczny i tem samem wprowadził dytyramb do literatury. Ale nowość ta nie byłaby zwróciła uwagi owych czasów, które przecież nie były literackimi w tem znaczeniu, co np. epoka hellenistyczna, gdyby wystawienie chóru przez Ariona nie było się wbiło w pamięć współczesnych dzięki okoliczności zewnętrznej: oto śpiewacy Ariona wystąpili przebrani za satyrów czyli za kozły. Arion pierwszy w Grecji wprowadził satyrów do chórów. Skoro zaś choreuci się przebierali, to już tu musiało być coś dramatycznego; choreuci przedstawiali kogoś, kim nie byli rzeczywiście ¹⁾. Suidas ani retor ²⁾ nie powiadają, że dytyramb Ariona opiewał

¹⁾ H. Weil, Études 8.

²⁾ Że świadectwo późnego retora jest wiarogodne, wykazał wbrew podniesionym wątpliwościom Wilamowitz (NJb. w w. art. str. 470). Niepewne jest tylko, czy Solon użył dla oznaczenia dytyrambu Ariona wyrazu *τραγῳδία*, co samo przez się jest zupełnie możliwe, czy też nie (według Wilamowitza *τραγῳδία* nie była wyrazem Solona, według Kalinka, Urform 38, była). O Arionie traktuje dobrze Kalinka (w w. m.). Jest dalej sporne, czy *τραγικοὶ χοροὶ* u Herodota I 23 (i *τραγικοὶ τρόπον* u Suidasa) znaczy „chóry kozłe“ (tak za Wilamowitzem i Weilem Kalinka 32; por. literaturę tamże), czy „chóry tragiczne“ w późniejszym znaczeniu tego wyrazu, t. j. „chóry poważne, podobne do chórów

Dionysosa, ale najpierw mamy prawo to wnosić ze stroju satyrów, powtóre Pindar (Ol. 13, 18) powiada wyraźnie, że dytyramb na cześć Dionysosa wziął początek w Koryncie.

Kleistenes w Sikyonie

Według Herodota (V 67) tyran Sikyonu Kleistenes około r. 600 zastąpił chóry opiewające herosa Adrasta chórami na cześć Dionysosa. Chór ten Dionysosa wystąpił bezwątpienia, jak równocześnie w Koryncie, w stroju satyrów. Herodot powiada, że w Sikyonie czczono Adrasta *τραγικοῖσι χοροῖσι*. Jeżeliby wolno było brać ten wyraz w pierwotnem znaczeniu „chóry koźle“, wiadomość ta uczyłaby, że chóry satyrów występowały już około r. 600 z pieśniami o treści heroicznej, bo pieśni te należały do kultu herosa, ale to jest wątpliwe.

Poznawszy najstarsze świadectwa o dytyrambie zobaczmy z kolei, jaki był rozwój dytyrambu.

Rozwój dytyrambu

W najstarszych czasach dytyramb był pieśnią prawdopodobnie chórową, śpiewaną przez biesiadników a zaczynaną przez przodownika. Zdaniem innych za Archilocha przodownik śpiewał pieśń solową przy winie a chór odpowiadał na nią refrenem¹⁾. Budowa dytyrambu jest wtedy zapewne stroficzna; treść

tragedji“ (jak oddaje Reisch, Fsch. f. Gomperz 467). W pierwotnem znaczeniu „chóry koźle“ bierze to wyrażenie Kalinka 32, argumentując, że Herodot byłby inaczej wyraził się: *τραγφδικὸς χορός*. Przeciw tłumaczeniu „chóry koźle“ oświadczają się: E. Reisch (w w. m.) i Geffcken (Gr. LG. I 2, 140).

¹⁾ Wilamowitz, Gr. Tr. 20.

dionizyjska może nie była wyłączna, lecz w dytyrambach opiewano także innych bogów, a kto wie, czy i nie herosów. Tak wygląda dytyramb za czasów Archilocha, około r. 650.

Okolo r. 600 dytyramb jest pieśnią chórową kultu, opiewającą Dionysosa a także herosów. Dla Koryntu poświadczony jest strój kozli satyrów (pewno i w Sikyonie chóry dionizyjskie miały ten sam kostjum) i w Koryncie pieśń ta chórowa przybiera charakter artystyczny.

Czy treść i forma dytyrambu w czasach między r. 600 a 500 uległa zmianie, nie wiemy¹⁾. Bliższe wiadomości mamy dopiero o dytyrambie V wieku. Tutaj co do formy idą aż do wojny peloponeskiej dwa rodzaje dytyrambu obok siebie: dytyramb stroficzny i dytyramb o budowie swobodnej. Z tego, że najstarszy dytyramb był prawdopodobnie stroficzny, i ze słów Pindara w dytyrambie ateńskim wnosić należy, że dytyramb stroficzny V w. jest kontynuacją starego dytyrambu a swobodnie zbudowany dytyramb Pindara nowością. Od wojny peloponeskiej bierze górę dytyramb o budowie swobodnej. Treść dytyrambu jest w V w. przeważnie (lub wyłącznie?) heroiczna, a więc uległa zmianie.

Powstanie tragedji

Zawiązki tragedji odnieść należy do Peloponezu, tragedja jako taka powstała jednak dopiero w Attyce. Wyraz *tragodia*, *τραγωδία* (od *τραγός* i *φῶν*)

¹⁾ Aly (GLG. 74) sądzi, że okolo połowy VI w. powstał dytyramb opowiadający; jest to czyste przypuszczenie.

uczy nas, czem była tragedia w swych początkach¹⁾. Pierwsza część wyrazu, *τραγος*, pokazuje, że osobami ją wykonującymi byli satyrowie czyli kozły a wyraz *ὄδη* dowodzi, że była śpiewana. Tragedja znaczy więc pierwotnie: śpiew kozłów czyli satyrów²⁾. Tem samym już nazwa tragedji, oznaczająca pieśń chórową, wskazuje na ojczyznę tej pieśni, Peloponez, bo tam powstały pieśni chórowe, a stwierdza ten fakt dorycki dialekt, który w pieśniach chórowych tragedji zawsze w większym lub mniejszym stopniu się utrzymywał. Zarówno pieśni chórowe dytyrambiczne jak tragedję śpiewano zawsze w uroczystości religijne, mianowicie w święta Dionysosa. Chór satyrów utrzymał się na stałe w najbliższym tragedji rodzaju dramatycznym: w dramacie satyrowym. Satyrowie przedstawiali zarówno w dytyrambie peloponejskim jak w dramacie satyrowym orszak Dionysosa.

Dytyramb opiewał boga lub herosa albo też opowiadał o nim. Tragedja powstaje dopiero z chwilą, kiedy występuje aktor, t. zn. kiedy zamiast słuchać opowiadania widz patrzy na akcję, rozgrywającą się w jego oczach. Słusznie też Arystoteles łączy powstanie tragedji nie z chórem dytyrambicznym, lecz z jego przodownikiem. Wiekopomnego tego czynu, wprowadzenia aktora, dokonał dopiero Tespis w Attyce, wystawiając w r. 534 pierwszą tragedję w Atenach w uroczystość Dionysosa. W Peloponezie aktora jeszcze nie było. Tem samym obok jednolitego chóru występuje teraz indywidualność aktora, obok śpiewu

¹⁾ Starszą nazwą przedstawienia jest zresztą *tragodoi*, nie *tragodia*.

²⁾ Że *tragedja* znaczy „śpiew kozłów“, spostrzegł już Welcker.

mowa. Według Arystotelesa najstarsza tragedia była improwizowana, a w takim razie partja aktora była prozaiczna. Aktor początkowo wtrącał może tylko jedno lub kilka zdań między pieśni chóru, może jednak dawał i dłuższe opowiadanie albo też toczył z chórem dialog; nie pewnego o tem nie wiemy¹⁾. Nie wiemy również nic o treści tych pierwszych tragedij, czy opiewały tylko cierpienia Dionysosa, czy też i herosów²⁾. Tytuły tragedij Phrynicha, tragika niewiele późniejszego od Tespisa, nie wykazują tematów dionizyjskich, lecz albo heroiczne albo historyczne. A i później treść dionizyjską spotykamy rzadko: wiemy tylko o dwóch trylogjach Aischylosa i posiadamy jedną tragedję Eurypidesa. Kiedy dokonano się w tragedji przejście od treści dionizyjskiej do heroicznej, czy już za Tespisa czy nieco później, niewiadomo. Co najpóźniej dokonano się ono wśród pokolenia tragików najbliższego po Tespisie. Mitów dionizyjskich było mało a tragedje przedstawiano co roku, więc z konieczności dla urozmaicenia widowisk zwrócono się do mitów heroiczych³⁾. Same mity dionizyjskie nastroczały sposobność przechodzenia do tematów heroiczych: występują w tych mitach herosi, jak król Likurg i król Penteusz, Dionysos znajduje śpiącą Ariadnę i t. d. Aktor, przedstawiający Dionysosa, wychodził, za chwilę wracał, przebrany za Likurga lub Penteusza, i akcja tragedji o Dionysosie toczyła się dalej. Stąd był tylko krok do wprowadzania innych herosów. Zresztą już w dytyrambie peloponeskim mamy przykład przejścia

¹⁾ Wilamowitz, Gr. Tr. 23.

²⁾ Norwood (Gr. tr. 5) powiada ostrożnie, że herosów wprowadzono „może po Tespisie“.

³⁾ Kalinka, Urform 43.

z jednych tematów do drugich, i to wcześniej. W Sifyonie chóry, które opiewały dawniej herosa, poczynała około r. 600 opiewać Dionysosa. To samo mogło się być stać w innych miastach. Mimo całą konserwatywność religji greckiej nie było na tem polu bezwzględnej wyłączności. Pokazuje się to i stąd, że już wcześniej przecież obok mitów heroicznych pojawiają się w tragedji nawet tematy historyczne i to wzięte z historii współczesnej. Wnet po r. 494 Phrynichos przedstawia *Zdobycie Miletu* z czasów powstania jońskiego przeciw Persom; tenże sławi w swych *Fenicjan-kach* zwycięstwo pod Salaminą, a to samo zwycięstwo Aischylos bierze za przedmiot swych *Persów*. A przecież tematy historyczne nie miały najmniejszego związku z Dionysosem! Dodać można analogję ze starej komedji: uroczysta pieśń chóru niekoniecznie musi opiewać Dionysosa, któremu uroczystość jest poświęcona. Pieśń ta komedji jest dla nas pouczającym przykładem, jak wyglądał czysty, stary dytyramb dionizyjski. — Treścią tragedji, odkąd ją znamy, jest cierpienie. Tymczasem satyrowie chóru są istotami wesołemi. Historje herosów nie znosiły wesołości, więc zarzucono kostjum satyrów, a zaczęto dawać chórowi kostjum ludzki¹⁾. Czy zrobił to już Tespis, trudno powiedzieć²⁾. W każdym razie za Phrynicha chór składa się już z ludzi, nie z satyrów, jak dowodzą tytuły jego tragedji. Satyrów ograniczono do ostatniego chóru i to było po wprowadzeniu aktora drugim ważnym kro-

¹⁾ Wilamowitz, Gr. Tr. 26.

²⁾ Wilamowitz (NJb. 1912, 469) powiada; „tragedja była najpierw dramatem satyrowym a polegała tylko na śpiewie; Tespis dodał aktora“, zdaje się więc przyjmować, że chór Tespisa składał się jeszcze z satyrów.

kiem naprzód. Postęp objawiał się też w tem, że dramat satyrowy jest rubaszny — leży to już w naturze półzwierzęcych satyrów —; wprowadzenie zamiast satyrów ludzi równało się podniesieniu tonu.

Czy aktor rozwinął się z łona chóru, jak przyjmuje Arystoteles, czy też wyszedł z poza chóru, trudno rozstrzygnąć. Więcej jednak prawdopodobnem wydaje się, że aktor, dodany z zewnątrz, przedstawiał z początku Dionysosa, chór satyrów jego orszak. O tej kwestji Arystoteles nie mógł w swych źródłach znaleźć żadnej informacji.

Nazwisko greckie aktora *ὑποκριτής* znaczy „odpowiadacz“. Aktor odpowiadał chórowi. I w nazwisku aktora więc mieści się wskazówka, że głównym żywiołem najstarszej tragedji były pieśni chóru. Wyraz *ὑποκρίνομαι* jest jońskie; po attycku „odpowiadam“ znaczy *ἀποκρίνομαι*. Wpływy jońskie na poezję attycką VI w. były znaczne, jak się okaże przy Phrynichu. Ponieważ jednak wyraz na oznaczenie aktora nie jest wyrazem poetycznym, lecz potocznym, przyjąć, zdaniem naszym, musimy, że *ὑποκρίνομαι* było wyrazem języka staroattyckiego, który w młodoattykiem ustąpił miejsca wyrazowi *ἀποκρίνομαι*.

Mówiliśmy dotąd o treści i osobach tragedji. Jaką była jej forma?

Arystoteles powiada, że najstarszym wierszem tragedji był tetrametr trochaiczny i że dopiero później wprowadzono trymeter jambiczny. Obie miary są jońskie; tetrametr trochaiczny jest już w dytyrambie Archilocha, jamby i trocheje występują w Attyce już w poezji Solona. I miara wierszowa świadczy więc o podwójnym początku tragedji: miary pieśni chó-

rowych pozostały doryckie, dialog wprowadził miarę jońską. Tetrametr trochaiczny odgrywa dużą rolę jeszcze w starszej tragedji Aischylosa. Kiedy miarę tę zastąpiono w dialogu trymetrem jambicznym, nie wiemy¹⁾. W każdym razie za Aischylosa trymeter jambiczny jest już panującym wierszem dialogu.

Język najstarszej tragedji znajdował się pod wpływem dialektu jońskiego jako najstarszego języka literackiego greckiego. Jonizmy występowały z pewnością licznie w dialogu Tespisa²⁾.

Tragedje najstarsze były krótkie (Arystoteles) i przeważał w nich żywioł liryczny. Dopiero z czasem poczęły się stawać dłuższymi, zwolna też żywioł liryczny coraz więcej ustępował miejsca dramatycznemu.

Pierwszą tragedją w nowożytnym znaczeniu jest dopiero *Oresteja* Aischylosa (458).

Tetralogja. Tespis zapewne przedstawiał początkowo tylko jedną tragedję, nie więcej naraz. Potem poeci przedstawiali zapewne dwie sztuki³⁾, aż doszło do tego, co jest prawem w V w., że poeta wystawia tetralogję, t. j. trzy tragedje i dramat satyrowy. Chór tragiczny liczył początkowo 50 choreutów. Kiedy poeci poczęli wystawiać więcej sztuk naraz, trzeba było chór ten dzielić. Gdy wystawiano tetralogję, dzielono choreutów na cztery chóry po 12 choreutów i taki stan widzimy za Aischylosa. *Hiketidy*

¹⁾ Już za Tespisa według Wilamowitza (NJb. 1912, 469), co się nie zgadza z twierdzeniem Arystotelesa.

²⁾ Ważniejsze wyrazy jońskie dialogu tragedji wymienia Christ-Schmid (I⁶ 257, 2). Dialog tragiczny unika deminutivów, bo deminutiva są cechą języka potocznego.

³⁾ Bethe (BphW. 1906, 1318), Jos. Becker (De Pratina 59, 3), Kalinka (Urform 44).

tego poety mają jednak jeszcze chór z 50 członków. Tetralogję stworzył więc Aischylos i to wnet po *Hiketydach* ¹⁾. Wewnętrzny związek sztuk trylogji nigdy nie był konieczny i obowiązujący. U Aischylosa znajdujemy trylogje ze związkiem wewnętrznym lub bez niego. Jaka była praktyka Sofoklesa, nie wiemy. U Eurypidesa znowu często występuje związek wewnętrzny między sztukami trylogji.

Stosunek tragedji do dramatu satyrowego

Mówiąc o początku tragedji, zostawiliśmy umyślnie zupełnie na boku dramat satyrowy. Uczyniliśmy to dlatego, że krytyka nowoczesna nie doszła jeszcze do zgodnego poglądu na stosunek najstarszej tragedji do dramatu satyrowego. Przedstawiliśmy jedynie zgodnie z Arystotelesem, że tragedja wyszła z dytyrambu, co dziś powszechnie jest uznawane ²⁾.

Arystoteles powiada jednak obok tego, że tragedja powstała z dramatu satyrowego (*ἐξ σατυρικοῦ μεταβαλεῖν*). Między dwoma temi twierdzeniami niema sprzeczności, jak chcieli niektórzy. Arystoteles zbyt jest logicznym umysłem, by kilka wierszy po jednym twierdzeniu podawał drugie z niem sprzeczne. Arystoteles więc nie widział sprzeczności między jednym a drugim twierdzeniem, a jeżeli nam wydają się oba twierdzenia sprzeczne, pochodzi to stąd, że nie znamy całego materiału, na którym się ten

¹⁾ Kalinka, Urform 44.

²⁾ Bo i Wilamowitz po znalezieniu dytyrambów Bakchylidesa porzucił dawniejsze swoje negatywne stanowisko (zob. wyżej). Odmiennego zdania co do dytyrambu jako źródła tragedji są dziś tylko zwolennicy „folklorystycznego“ jej początku, ale czynią to z konieczności.

uczony opierał, przedewszystkiem nie znamy starych tragedji ani starych dramatów satyrowych. Przyznać jednak trzeba, że pogodzenie obu twierdzeń sprawia trudności. Stąd też niektórzy krytycy, przyjmując twierdzenie, że tragedia wypłynęła z dytyrambu, odrzucają równocześnie drugie, że rozwinęła się z dramatu satyrowego¹⁾. Trudność sprawia przy twierdzeniu Arystotelesa przedewszystkiem tradycja, że dramat satyrowy wprowadził do Aten już po Tespisie Pratinas z Flejuntu (zob. pod nim). Przeciwnicy pochodzenia tragedji od dramatu satyrowego uważają, że tragedia jest starsza, dramat satyrowy od niej późniejszy.

Za twierdzeniem Arystotelesa, wywodzącem tragedję z dramatu satyrowego, przemawia najpierw to, że dramat satyrowy V w. robi na nas wrażenie szczątkowej, zanikającej formy pierwotnej tragedji, formy żyjącej nadal obok formy rozwiniętej, wydoskonalonej: tragedji. W ciągu V w. dramat satyrowy jest ubogi w nowe idee. Aischylos jest jeszcze w nim mistrzem, później dramat ten upada. Powtóre słyszymy, że tragedia wypłynęła z chórów satyrów, tymczasem w tragedji satyrów nie widzimy, a widzimy ich tylko w dramacie satyrowym.

Z tych powodów nie jest niemożliwe, że z dytyrambu rozwinął się najpierw dramat satyrowy a dopiero z niego tragedia²⁾.

¹⁾ Tak czynią: E. Reisch (Fsch. f. Gomperz), Nilsson (Njb. 1911, 609 nn.), Christ-Schmid (I^o 260. 280), E. Kalinka (Urform 32).

²⁾ Tego zdania są: E. Bethe (Prolegom. 39), Wilamowitz (Njb. 1912, 467: „tragedja była najpierw dramatem satyrowym a polegała tylko na śpiewie“), Geffcken (GLG. I, 1, 142 n.), Zieliński (Sof. 23).

Przypuszczenie to jest jednak daleko mniej pewne niż tradycja, że dytyramb jest źródłem tragedji. Chodzi o to, jak z niem pogodzić tradycję Suidasa, że dramat satyrowy przyniósł dopiero z Peloponezu do Aten Pratinas, który jest późniejszy od Tespisa, bo w olimpiadzie 499—496 współzawodniczy z Aischylosem i Choirilosem. Tradycji Suidasa bez uzasadnionego powodu lekceważyć nie można, bo wiadomości jego o najstarszej tragedji pochodzą przeważnie ze starego i bardzo dobrego źródła. Moznaby próbować pogodzić obie tradycje na następującej drodze. Na wazach attyckich V w. widzimy jeszcze, że satyrowie są obecni przy stworzeniu Pandory¹⁾ i przy powrocie Persefony z Hadesu²⁾. Satyrowie więc występowali w scenach zarówno wesołych jak poważnych. Ze scen wesołych rozwinął się dramat satyrowy, z poważnych tragedja. Tespis mógł uprawiać więcej sceny poważne. Ale nowość przez niego wprowadzona dostała się prędko do Peloponezu. Tu poczęto przekładać sceny wesołe nad poważne i te sceny wesołe głównie przedstawiać. W ten sposób rozwinął się tu dramat satyrowy, podczas gdy w Atenach równocześnie rozwijała się tragedja. Były to dwie równoległe gałęzie dramatu. Pratinas przeszczepił potem dramat satyrowy do Aten. Stało się to pod koniec VI w. Chronologja dramatu VI w., zwłaszcza pozaattyckiego, nie była Arystotelesowi znana, bo dydaskalje z VI w. do jego czasów nie

¹⁾ Waza Brit. Mus. (krater czerwonofigurowy, około r. 450) w Journ. of hell. stud. 11, 1890, tab. 11—12 (= Roscher, M. Lex. III 1527 = M. Bieber, Denkm. 101). Że tu chodzi o scenę teatralną, widać, z tego, iż satyrowie mają maski i opaski na biodrach (Wernicke u Roschera).

²⁾ Röm. Mitt. 12 (1897) tab. 4 (publ. przez Hartwiga).

doszły. W gałęzie, które były sobie współczesne, wprowadził drogą kombinacji następstwo czasowe, uznał zaś za starszy ten rodzaj, który miał charakter pierwotniejszy z powodu stroju satyrów i który w w. V zanikał. Gdyby hipoteza tu przedstawiona była prawdziwa, twierdzenie Arystotelesa wymagałoby modyfikacji. Zamiast: „tragedja powstała z dramatu satyrowego“ należałoby powiedzieć: z dytyrambu rozwijały się równocześnie dramat satyrowy i tragedja i wpływały na siebie wzajemnie¹⁾.

Inni idą tą drogą, że ów dramat satyrowy, z którego miała powstać tragedja, przenoszą na czasy przed Tespisem²⁾. Arystoteles powiada, że tragedja powstała z poezji satyrowej (*ἐκ σατυρικοῦ*, nie: *ἐκ δράματος σατυρικοῦ*)³⁾. Tą „poezią satyrową“ był — powiadają — właśnie dytyramb. Dytyramby śpiewane przez satyrów musiały istnieć przed Tespisem i w Attyce, dokąd przyszły z Koryntu. Zarzucono wprawdzie, że sztuka nie zna na Peloponezie w VI w. satyrów w postaci kozłej⁴⁾. Ale jeżeli tak jest, to dowodzi to tylko, że znajomość nasza sztuki peloponeskiej VI w. jest fragmentaryczna. W Sparcie czczono Dionysosa jako kozłę (*ἔριφος*). [Podobnie waza beocka VI w. przedstawia Dionysosa jako kozła⁵⁾.] Poprzeć to można in-

¹⁾ Zbliżone do naszego pojmowania jest pojmowanie W. Aly'ego (Gr. LG. 75), według którego tragedja oznaczała pierwotnie całe widowisko: patos i burleskę.

²⁾ Kalinka (Urform 37).

³⁾ Podniósł to pierwszy E. Reisch (Fsch. f. Gomperz w w. m.). — Przy sposobności zwracamy uwagę, że nie można po polsku mówić dramat satyryczny, bo z pojęciem satyryczny łączymy pojęcie czegoś złośliwego, szyderczego.

⁴⁾ Reisch w w. m. 460.

⁵⁾ JHSt. 1911, 31, 4 nn. fig. 4 i 5.

nym argumentem. Postać koźła satyrów występuje dla nas po raz pierwszy w kraterze czerwonofigurowym z czasów około r. 450¹⁾. A przecież postać koźła poświadczona jest we fragmencie ze starszego od tej wazy dramatu satyrowego Aischylosa *Προμηθεὺς πύρραειός* (por. wyżej). Atoli i taki sposób pogodzenia Arystotelesa z tradycją Suidasa o Pratinasie nie czyni zadość słowom Arystotelesa, bo czemuż uczony ten użył wyrażenia *ἐκ σατυρικοῦ* a nie *ἐκ διθυράμβου*? Widocznie nie utożsamiał tych nazw, lecz czynił między nimi pewną różnicę. Zresztą Arystoteles mówi, że tragedia z pierwotnego stylu wesołego (*λέξεως γελοίας*) dopiero późno stała się poważną (*ὁψέ ποτε ἀπεσεμνύθη*). Tymczasem nic za tem nie przemawia, aby dytyramb miał styl wesoły. A więc Arystoteles widocznie nieinaczej wyobraża sobie powstanie tragedji jak tylko tak, że między dytyrambem a tragedją istniał okres przejściowy dramatu satyrowego.

Chcąc iść wiernie za Arystotelesem, trzeba odrzucić tradycję Suidasa o Pratinasie i to się wydaje drogą najlepszą. Jeżeli pewne tradycje Suidasa wyglądają na wiarogodne, to stąd jeszcze nie wypływa, by wiarogodnymi miały być wszystkie. Właśnie to, że tradycja jego o Pratinasie sprawia trudności, że trudno ją pogodzić ze starszem o tyle twierdzeniem Arystotelesa, budzi wątpliwość w jej wiarogodność. Arystoteles z pewnością miał uzasadnione powody do twierdzenia, że tragedia przeszła najpierw przez stadjum dramatu satyrowego. Zresztą tradycje Suidasa zawierają i inne wiadomości notorycznie błędne, np. wiele tradycyj o Tespisie a przy Choirilosie

¹⁾ JHSt. 11, 1890, tab. 11. 12. Por. G. Löscheke Ath. Mitt. 19, 1894, 522.

liczbę sztuk ogromną a więc błędną (160!). Jestże rzeczą metodyczną dawać pierwszeństwo wiadomościom Suidasa nad wiadomościami Arystotelesa? Odrzucając wiadomość Suidasa o Pratinasie, otrzymujemy, że za Tespisa tragedia była dramatem satyrowym i dopiero później przerodziła się w właściwą tragedję. To przejście nie było rzeczą podrzędną, lecz miało znaczenie doniosłe. Zamiast grubych żartów, długi czas improwizowanych, wprowadzono do dramatu akcję poważną, zmierzającą do ściśle określonego celu.

„Styl wesoły“ początków tragedji zostawił na zawsze ślady w opowiadaniach gońców tragedji, często niepozabawionych humoru.

Dramat satyrowy

Dramat satyrowy ma przez cały czas istnienia treść mityczną. Osobami jego są bogowie lub herosi, ale zawsze tylko postaci, które nadawały się do przedstawienia wesołego. Z temi osobami poeta wprowadza w dowolny związek satyrów z Sylenem na czele, który z biegiem czasu poczyna uchodzić za ojca satyrów. Poeci z upodobaniem obierali za osoby dramatu Odysseusza i Heraklesa. Tłem dramatu satyrowego jest zwykle przyroda: góry, lesiste skały, jaskinie i t. d. Dramat satyrowy zachował wierniej niż tragedia charakter widowiska dionizyjskiego. Wiadomości nasze o dramacie satyrowym są skąpe, bo posiadamy tylko jeden dramat satyrowy Eurypidesa, połowę dramatu Sofoklesa, poza tem ułamki¹⁾. Wysoko ceniono w starożytności dramaty satyrowe Aischylosa, na drugim miejscu

¹⁾ 25 wierszy dramatu satyrowego przyniosły papiirusy z Oxyrynchu t. VIII (1911).



Personal dramatu satyrowego.

po nim jedni stawiali Achaiosa, drudzy Aristiasa (zwyciężył w r. 467). Dramaty satyrowe pisał także Ion z Chios (wcześniejsze czasy Sofoklesa).

Spokrewniona z dramatem satyrowym jest farsa italsko-sycylijska (grecka). Wywarła ona wpływ na dramat satyrowy.

[Literatura. Wilamowitz, Die Spürhunde d. Soph., NJb. 29 (1912) 449 nn. — Wolf Aly, art. Satyrspiel w Paulego-Wisowy RE. II Reihe 3 Hbbd., 1921, 235—247].

Dramat satyrowy na pomnikach

O przedstawieniu dramatu satyrowego w V w., kostjumie aktorów i chóru daje nam pojęcie

1. Waza neapolitańska z końca

V w., znaleziona w Ruvo w r. 1837, obecnie w Museo Nazionale w Neapolu.

Wyobraża ona personal dramatu satyrowego, gotów do rozpoczęcia przedstawienia. Odwrotna strona wazy wyobraża orszak (thiasos) Dionysosa. Waza daje nam pojęcie nie tylko,

jak wyglądało przedstawienie dramatu satyrowego w czasie, kiedy waza powstała, ale przez cały wiek V. Trzeba ją oglądać w reprodukcji artystycznej, więc u Furtwänglera-Reichholda III 143-145¹⁾. Dodać należy do niej wazę Talosa z Ruvo (tamże I 38.39).



Próba dramatu satyrowego.

Choreuci-satyrowie są nadzy i tylko opasani skórą; inni mają nadto ogon koński. Na twarz kładli maski. Na wazie neapolitańskiej widać też aktorów dramatu satyrowego. Herosi — rzecz uderzająca — mają kostjum tragedji.

2. Satyrów z dramatu przedstawia dalej mozaika pompejańska z casa del poeta (poeta, dający wskazówki chórowi satyrów). Publikują ją: Schrei-

¹⁾ Inne reprodukcje: Baumeister, Denkmäler d. kl. Alt. tom I tabl. 5, fig. 422, Wiener Vorlegeblätter E tab. 7.8, O. Navarre, Le théâtre grec (1925), str. 211 (tu za drobne rozmiary), Schreiber, Bilderatlas tabl. 3, 1, Jahrbuch d. Inst. 1896, 293, M. Bieber, Denkm. str. 91, Sal. Reinach, Répertoire des vases peints, 2 tomy, Paris 1899 nn., I str. 114 (za drobne). Por. o wazie A. v. Salis Arch. Jb. 25, 126 nn. (Pierwszy raz publik. w Ann. d. Ist. 1841, 303).

ber, Culturhist. Bilderatlas V, 1, Baumeister, Denkm. tom I, tab. 5, fig. 424, O. Navarre, Le théâtre grec str. 118, lepiej Herrmann-Bruckmann, Denkmäler der Malerei d. Altert. tabl. 14.

Satyrowie w sztuce

Satyrów w postaci koźlej w sztuce (przeważnie bez związku z dramatem) wymienia E. Reisch, Zur Vorgesch. d. Dramas (Festschrift für Gomperz), str. 456 i Wernicke w Roschera Myth. Lex. (1902) III 1411 n. (14 waz). Widzimy ich między innymi na następujących wazach:

1. na wazie neapolitańskiej z personelem dramatu satyrowego z końca V w. (zob. wyżej, str. 112),

2. na czarze Brygosa (Baumeister, Denkm. t. I Suppl. tabl. 7),

3. na czarze czarnofigurowej z Tanagry z V w. (Bethe, Prolegg. 339),

z epoki hellenistycznej:

4. Gigantomachja na ołtarzu pergameńskim.

Satyrów w postaci końskiej wymienia także Reisch str. 455. Widzimy ich:

1. na wazie z Richmond, Arch. Jb. VI 271.

2. na wazie z Neapolu, z personelem dramatu satyrowego (zob. wyżej str. 112).

III. WYSTAWIENIE TRAGEDJI

(Starożytności sceniczne)

Jeżeli poeta chciał wystawić swą sztukę w Atenach, to udawał się do archonta; jeżeli ją chciał wystawić w Wielkie Dionizje, do archonta eponyma, jeżeli w Lenaje, do archonta basileusa i prosił go o chór (*χορὸν αἰτεῖν*), wręczając mu sztukę do oceny (*δοκιμασία*). Z tego, że Lenaje należą do basileusa, następcy dawnego króla, widać, że Dionizje są uroczystością późniejszą. W innych miejscowościach Attyki udzielał chóru na Wiejskie Dionizje demarch, t. j. wójt. Archont mógł według swego uznania udzielić chóru (*χορὸν δοῦναι*) lub go odmówić. To udzielenie lub odmówienie chóru było pierwszym sądem, wydanym o nowej sztuce. Archont miał wprawdzie zupełną swobodę przy udzielaniu chóru, w rzeczywistości jednak musiał się liczyć z pewnemi względami. Przedewszystkiem musiał dbać o to, by sztuki wystawione za jego urzędowania podobały się ludowi. Z tego powodu nie mógł przyjmować sztuk miernych a odrzucać utworów poetów o ustalonej sławie. Gdyby był tak postąpił, to byłby wywołał niezadowolenie z przedstawienia, a nadto opinia publiczna potępiłaby go była za pokrzywdzenie sławnego poety. To też tylko całkiem wyjątkowo słyszemy o tem, by sławny poeta nie dostał chóru. Tak stało się raz Sofoklesowi; jeden archont odmówił mu

chóru (mówi o tem Athenaios). Podobna odmowa spotkała raz komedjopisarza Kratinosa (Kratinos fr. 15). Powody można sobie pomyśleć różne. Może między archontem a poetą istniała osobista nieprzyjaźń; może archont chciał za każdą cenę wystawić sztukę jakiegoś młodego lub mniej głośnego poety, czyto, że mu sprzyjał, czy ulegając prośbom przyjaciół lub wpływowym wybitnych osób, a może nie mógł się porozumieć z poetą co do wysokości honorarjum autorskiego. Archont, przyjmując do wystawienia sztukę, nie brał przez to na siebie odpowiedzialności za jej treść; odpowiedzialnym za treść pozostawał wyłącznie poeta i mamy przykłady, że poetę pociągano istotnie do odpowiedzialności za treść sztuki. Nie słyszymy w takich razach nigdy, by do współodpowiedzialności pociągano archonta. Archont był tylko organizatorem widowisk, a nie cenzorem sztuk.

Żadne przepisy co do narodowości ani wieku nie krępowały poety (jak to było w igrzyskach olimpijskich).

Wcześniej już ustalił się zwyczaj, że do agonu w Wielkie Dionizje stawało trzech poetów. Liczba ta utrzymywała się niezmienną przez cały V i IV w. Jeżeli się zgłosiła większa liczba poetów, archont wybierał z pomiędzy nich trzech. Każdy z poetów tragicznych wystawiał cztery sztuki: trzy tragedje i jeden dramat satyrowy i każdy otrzymywał osobny chór. W jaki sposób ten zwyczaj powstał, poznaliśmy poprzednio. W ciągu w. IV zaszła w nim zmiana; z napisów około połowy IV w.¹⁾ dowiadujemy się, że poeta mógł wystawić wszystkiego tylko dwie sztuki zamiast

¹⁾ I. A. II 973.

czterech, t. j. dwie tragedje. Dramat satyrowy dawano wtedy w ciągu całej uroczystości tylko jeden, zdaje się, na początku uroczystości; autorem jego nie musiał być jeden z trzech wystawiających tragedje poetów, lecz mógł być nim całkiem inny poeta.

Poeta otrzymywał za sztuki, przyjęte przez archonta do wystawienia, honorarjum autorskie (*μισθός*). (Wiemy o tem z Arystofanesa *Żab* 367). Wysokość tego honorarjum ulegała w biegu czasu zmianom. Zapewne także sławnym poetom płacono więcej niż mniej głośnym lub początkującym. O wysokości tego honorarjum możemy nabrać pewnego wyobrażenia z wysokości nagród, rozdzielanych podczas Panatenajów; pierwszą nagrodę dla kitaróda stanowił tam złoty wieniec wartości 1000 drachm i 500 drachm w srebrze, druga nagroda wynosiła 1200 drachm, trzecia 600 drachm, czwarta 400, piąta 300¹⁾).

Jeżeli archont udzielił poecie chóru, wyznaczał mu chorega. Choregos musiał zebrać z obywateli phyli chór, dla każdej tragedji po 12, a od czasów Sofoklesa po 15 choreutów, t. j. dla całej tetralogji 50, później 60 choreutów. Poeta komiczny otrzymywał chór z 24 choreutów. Były to właściwie dwa chóry po 12 choreutów, które miały ze sobą prowadzić spór (agon). Obowiązkiem chorega było zebrać chór, sprawić dla niego kostjumy i postarać się o to, żeby chór wyuczył się śpiewów i tańców. Koszty choregji tragicznej wynosiły według Lysiasa (19, 14) około 3000 drachm (= 2600—2800 franków szwajc. = 4470—4815 złotych), koszty choregji komicznej około 1600 drachm. Choregja należała do ciężarów liturgicznych, nakładanych na

¹⁾ IA. II, 965.

bogatszych obywateli; początek choregji datuje się według Marmor Parium 46 od r. 509/8. Kiedy w wojnie peloponeskiej państwo zubożało, składało się od r. 406/5 na choregję po dwóch obywateli¹⁾. W epoce hellenistycznej miejsce choregów zajęli agonoteci.

Wyuczeniem chóru (*ὀδασκαλία*) zajmował się poeta. Od końca V w. obowiązek ten przeszedł na zawodowych instruktorów.

Troska o aktorów nie należała do chorega. Aktorów dostarczał i ekwipował archont. Początkowo był tylko jeden aktor, za Aischylosa liczba aktorów wzrosła do dwóch, za Sofoklesa do trzech. Początkowo i poeta występował stale jako aktor, tak, jak później Szekspir lub Molière; dopiero od czasów Sofoklesa przestało to być jego obowiązkiem. Ażeby uniknąć stronniczości w przydzielaniu aktorów poetom, przydzielano ich losem. Mimo to słyszymy, że pewni aktorowie występują stale w sztukach pewnych poetów. Zdaje się, że sławni poeci umieli zyskiwać dla siebie stale wybitnych aktorów; może robili to zapomocą porozumienia się ze swymi współzawodnikami. Jeden aktor grał kilka ról w tej samej sztuce.

Chór otrzymywał nadto flecistę, który akompanjował mu podczas śpiewów i tańców. Czasami dodawano może i kitarystę dla akompanjowania monodjom. W Arystofanesa *Żabach* przynajmniej słyszymy przy sporze Aischylosa z Eurypidesem o flecie i lirze.

Agonem było przedstawienie. Państwo wyznaczało dla każdego przedstawienia trzy nagrody różnej wysokości. Współzawodniczyły ze sobą nie sztuki,

¹⁾ Schol. Arist. Ran. 406 i napis IA. II 1280.

lecz ich chóry. Za zwycięzcę uchodził nominalnie i nagrodę otrzymywał nie poeta, lecz jego choreg. I w tem odbiło się powstanie tragedji z chórów. Moralnie jednak uważano za zwycięzcę poetę i dydaskalje zawsze go wymieniają obok chorega. Za zwycięzcę uchodził tylko ten, kto otrzymał pierwszą nagrodę. Trzecią nagrodę uważano za fiasko. Żeby nagrodę chorega stanowił trójnóg, nie jest dowiedzione¹⁾; trójnóg stanowił nagrodę w agonach lirycznych. Pomnik choregiczny Lysikratesa w Atenach odnosi się nie do zwycięstwa dramatycznego, lecz dytyrambicznego, a więc lirycznego. Zwycięstwo w Wielkie Dionizje znaczyło więcej niż zwycięstwo w Lenaje. Już w V w. istniał także agon i nagrody za zwycięstwo nie tylko dla choregów, lecz i dla aktorów. Zwycięskich protagonistów tragicznych wymienia już dydaskalja z r. 449 (447)²⁾. Widać z tego, że już wcześniej zwracano uwagę na grę aktorów i że dobrą grę ceniono wysoko. Protokół zwycięstw dramatycznych nazywał się dydaskalją (*διδασκαλία*); dydaskalje zachowały się inskrypcyjnie i u gramatyków (ze zbioru dydaskalij Arystotelesa).

O wystawianiu sztuk w demach Attyki wiemy bardzo mało. Uboższe demy wystawiały może tylko jeden chór, a wtedy nie mogło być agonu; bogatsze zdobywały się na kilka chórów i urządzały także za wzorem stolicy u siebie agon. Poświadczony inskryp-

¹⁾ Bergk, Lipsius (u A. Müllera), Christ.

²⁾ Odnosi się ona do Wielkich Dionizjów. W Lenaje przyznawano aktorom nagrody najpóźniej od r. 420, aktorom komicznym w oba święta od drugiej połowy IV w. Zwycięski aktor miał prawo grać w roku następnym.

cyjnie jest agon dla Pireju, Eleuzyny i dla Hefestji na Lemnos, zamieszkałej przez kleruchów ateńskich. Kleruchowie chcieli mieć także agon, tak jak za dawniejszych czasów, kiedy mieszkali w Atenach. Agony musiała jednak urządzać daleko większa liczba miejscowości Attyki niż o tem wiemy, bo Grek nie może żyć bez agonu. Gdzie się tylko garstka Greków zbiera, tam musi być zaraz agon.

Poeci czy choregowie uciekali się czasem do różnych środków, by sobie pozyskać publiczność. Komicy rozrzucali niekiedy zapomocą aktorów między publiczność orzechy. Podczas przedstawienia *Pokoju* Arystofanesa rozdzielano między widzów krupy jęczmienne. Philemon, poeta komedji nowej, miał zwyciężyć nad Menandrem dzięki wprowadzonej do teatru klace.

Osoby grające

(Chór i aktorzy)

Chór

Choregów tragicznych wybierał corocznie zgóry archont eponymos (Arystot. Ath. pol. 56, 3) z pomiędzy obywateli. Z biegiem czasu zaczęto dopuszczać do choregji także metojków, atoli tylko na uroczystość Lenajów; działo się to bezwątpienia z konieczności: obywatele zubożeli, podczas gdy pomiędzy metojkami było wielu ludzi bogatych. Choreg i choreuci pełnili funkcję publiczną i z tego powodu na czas trwania choregji wolni byli od służby wojskowej. Choreg wybierał choreutę tylko za jego zgodą.

Choreg dostarczał poecie tragicznemu czterech chórów (po 12, od Sofoklesa po 15 choreutów). Możliwe jest, jak to niektórzy przyjmują, że zczasem, za Sofo-

klesa i Eurypidesa, ci sami choreuci mogli występować w dwóch albo i więcej sztukach, tak że dla całej tetralogji wystarczył ewentualnie nawet jeden chór.

Instruktorem chóru (*διδάσκαλος*) był sam poeta. On jednak zapewne dawał zwykle tylko wskazówki ogólne. Obok tego potrzeba było odbywać z chórem próby codzienne, a nadto wyuczenie chóru śpiewów i tańców wymagało wiadomości technicznych. To też wcześniej już wytworzył się w Atenach osobny zawód instruktorów, którzy pomagali poecie w wyuczeniu chórów (*ὑποδιδάσκαλοι*). Najtrudniejsze partje chórowe obejmował przodownik chóru (*koryphaios*). On to kierował ruchami chóru, on przemawiał często w jego imieniu. Od Sofoklesa dodawano mu z pomiędzy chóru do pomocy dwóch parastatów (*παραστάται*) (mówi o nich już Arystoteles).

Kostjum choreutów zmieniał się stosownie do sztuki. Chór przedstawiał zwyczajnie gromadę mężczyzn lub kobiet, ale wiek, stan i narodowość tych osób mogły być różne. Raz byli to starcy, drugi raz młodzi ludzie; w jednej sztuce matrony, w innej dziewice; ludzie prości lub szlachta, Grecy lub barbarzyńcy. Chór w *Hiketydach* Aischylosa przybrany był np. w szaty wschodnie. W *Choeforach* tegoż poety chór nosi żałobę a więc ubrany jest czarno. W pewnych tragedjach strój był więcej fantastyczny. W *Eumenidach* Aischylosa chór przebrany był za Erynje. W Eurypidesa *Bakchantkach* bakchantki występowały okryte skórą, z tyrsem i bębniem w rękę. O wierność historyczną lub etnograficzną kostjumów z pewnością Grekom nie chodziło; moment ten jest obcy w ogólności sztuce greckiej. Zadowalano się ogólnem zaznaczeniem charakteru nazewnątrż, o wier-

ność w szczegółach nie dbano. Więcej chodziło o efektywność kostjumów, o piękne kolory i t. d. Choreuci nie mieli koturnów; byłyby im one przeszkadzały w tańcach.

O ruchach chóru wiemy mało, a w dodatku to, co wiemy, znajduje się dopiero u pisarzy późnych, jak Polluxa (II w. po Chr.). Chór wchodził na orchestrę przez parodos, zwykle przez prawą, licząc od widzów. Choreuci defilowali przed publicznością uszykowani w rzędy po trzech (*κατὰ ζυγά*) lub po pięciu (*κατὰ στοιχους*)¹⁾ (dopóki ich było jeszcze dwunastu, to po trzech lub czterech), a więc tworząc czworobok. Choreuci, wchodząc, zwróceniem byli zatem lewą stroną do większości widzów; tutaj też umieszczano najzręczniejszych choreutów. Pomiędzy nimi, w środku, kroczył koryphaios. Wyjątkowo tylko chór nie wchodził przez parodos: tak np. w *Prometeuszu* Aischylosa Okeanidy przybywają powietrzem na wozie skrzydlatym, w *Eumenidach* Erynje wychodzą z świątyni.

Chór pozostawał na orchestrze przez cały ciąg sztuki, a zatem nie tak, jak dziś w operze, gdzie zwykle po odśpiewaniu swej partji oddala się ze sceny. W pewnych razach wchodził z orchestry na scenę. Częste odchodzenie chóru z orchestry i ponowne wracanie byłoby przeciągało widowisko i nużyło widzów. W Sofoklesa *Ajasie* i w Eurypidesa *Alkestis* chór wychodzi raz i wraca, ale jest to wyjątek.

Podeczas gry koryphaios znajdował się w pierwszym szeregu, blisko sceny, aby w razie potrzeby mógł rozmawiać z aktorem. Stosownie do potrzeb gry chór zmieniał miejsce w ciągu sztuki, rozdzielał się

¹⁾ Krótki szereg jest *ζυγόν*, długi *στοιχος*.

i łączył, o tem wszystkiem wiemy jednak mało. Zwykle stał podzielony na dwie części (*διχορία*), po lewej i po prawej stronie orkiestry, także i podczas śpiewania stasimów, dzielących się na strofy i antystrofy.

Ruchy chóru były albo pochodami albo tańcami. Wejście chóru na orkiestrę i zejście z niej było pochodem, a odbywało się do wtóru fletu. Widać to i z tego, że partje te trzymane są w anapestach. Taniec tragiczny nazywał się *εμμέλεια*. Były to raczej poważne ruchy rytmiczne niż właściwy taniec. Poeci, a w późniejszych czasach nauczyciele chóru, wynajdowali coraz nowe figury taneczne. Tańcom chóru towarzyszyła za Aischylosa niekiedy mimika. Obok poważnej emmelei był niekiedy używany w scenach radosnych żywszy taniec, zwany — niezbyt trafnie — *επόρρημα*.

Śpiewy chóru. Partje chórowe w tragedji są albo jambiczne albo anapestyczne albo wreszcie liryczne w ścisłejszem znaczeniu.

Partje jambiczne były mówione tak, jak partje aktorów. Ponieważ kilka osób nie może mówić równocześnie, partje te wygłaszane były z pewnością przez samego koryphaiosa jako zastępcę chóru.

Partje anapestyczne występują głównie przy wejściu i zejściu chóru. Partje te pisane są w dialekcie attyckim, co wskazuje, że nie były śpiewane. Z drugiej strony, ponieważ partje te towarzyszą pochodowi, nie mogły być w zwykły sposób mówione. Wygłaszane były zatem prawdopodobnie sposobem pośrednim między mową a śpiewem, były recytatywem (*παρακαταλογή*), tak jak oddawna wygłaszano poezję jambiczną. Zwykle przyjmuje się, że partje te wygłaszał sam koryphaios, możliwe jest jednak, że wygłaszał je chór cały lub grupami.

Partje meliczne były najważniejszymi partjami chóru. Były one śpiewane, nie wiemy tylko, czy śpiewali je soliści, czy grupy, czy wreszcie cały chór.

Muzyka. Śpiewom i tańcom towarzyszył flet. Był to instrument tragedji. Auletów losowano z pomiędzy choregów, tak jak aktorów. Flecista zasiadał na stopniach ołtarza.

W w. V chóry tragiczne były świetne. Za czasów wojny peloponeskiej poczęły podupadać. Pieśni ich stają się wtedy czystymi popisami wokalnemi, niezwiązanemi treścią ze sztuką. Sofokles i Eurypides robili ustępstwa zmienionemu smakowi muzycznemu. Widać to w zanikaniu u nich budowy stroficznej (u Sofoklesa dopiero w ostatnich dziełach). U Eurypidesa tekst spada wtedy prawie do poziomu libretta; muzyka stała się rzeczą główną. W *Hypsipyli* Eurypidesa bohaterka jako niańka śpiewała dzieciom piosenkę z towarzyszeniem kastaniet. Musimy więc pamiętać, że tragedia jest dziełem sztuki napół muzycznym. Gdy dramat grecki zrezygnował z muzyki, doszedł do stanu dramatu dzisiejszego. Tragedja i komedja zachowały chóry przez cały IV wiek. Komedja ma chór jeszcze za Menandra, choć chór ten odgrywa już wtedy podrzędną rolę.

Kiedy w epoce rzymskiej grywano stare tragedje z V w., opuszczano w nich partje chórowe.

Aktorzy

Liczba aktorów (*ὑποκριταί*) nigdy nie przekroczyła trzech. Trzeciego wprowadził Sofokles już w samym początku swej działalności dramatycznej, który przypada na r. 468. Z innowacji skorzystał jeszcze Aischylos w swych ostatnich utworach.

Już Tespis przydzielał jednemu swemu aktorowi kilka ról w tej samej sztuce. Kiedy aktorów było więcej, każdy z nich mógł grać kilka ról, tak że liczba ról w jednej sztuce mogła być dosyć znaczna. Protagonista miał czasem tylko jedną rolę, jeżeli rola ta była długa, np. rola Prometeusza¹⁾. W rozdzielaniu ról między protagonistę, deuteragonistę i tritagonistę nie odgrywał roli wzgląd na dostojność osoby, którą aktor miał przedstawiać, lecz tylko wzgląd na dramatyczne znaczenie roli. Tak więc rolę władcy mógł często grać tritagonista, a przeciwnie protagonista rolę sługi. W zachowanych dramatach trudno jest nieraz powiedzieć, która rola należała do protagonisty i t. d. W wyjątkowych razach potrzebny był w sztuce czwarty aktor. *Edyp w Kolonie* np. może być grany tylko przez czterech aktorów. Jest to pierwsza sztuka, do której potrzeba czterech aktorów koniecznie. Drugą taką sztuką jest w IV w. *Rhesos*²⁾. Czasem chodziło tylko o bardzo krótką rolę, o wypowiedzenie pewnych słów za sceną, o niemą grę jako statysta. Wtedy nie potrzeba było osobnego aktora, można było do tego użyć jednego ze statystów. Takich statystów było w każdej prawie sztuce dosyć: stanowili oni straż królewską (*δορυφόροι*), orszak dostojnych osób, przedstawiali lud i t. d. Zwyczaj grecki nie pozwalał kobietom występować w rolach dramatycznych. Natomiast w roli widzów kobiety prawdopodobnie bywały w teatrze (wszak przedstawienie jest częścią uroczystości religijnej); niepewne jest tylko, czy bywały na kome-

¹⁾ Nazwy protagonista („pierwszy walczący“) i t. d. wskazują, że i między aktorami odbywa się agon.

²⁾ Wilamowitz, Gr. Tr. 25.

djach¹⁾. Kobiety nie występowały w chórach dytyrambicznych, stąd nie występowały później i w dramacie, który się z owych chórów rozwinął.

W VI w. i początkach V sam poeta występował zwykle jako aktor w swoich sztukach²⁾. Dopóki sztuka miała jednego aktora, grał więc tylko sam poeta. Kiedy wprowadzono drugiego aktora, poeta musiał już z konieczności przybierać sobie do pomocy aktora. Aktor z zawodu mógł nieraz niejedną rolę odegrać lepiej niż poeta, to też dosyć wcześnie poeci poczęli im odstępować ważne role. Już za czasów Aischylosa słyszymy o sławnych aktorach, jak Kleandros i Mynniskos. Występowali oni bez wątpienia w pierwszorzędnych rolach. Sofokles grywał jeszcze w swej młodości; później przestał grywać z powodu słabego głosu. Po Aischylosie poczyna się wytwarzać stan aktorski. Już pewno w V w. aktorzy wędrowali po miastach greckich³⁾. Poświadczone to jest dopiero dla końca V w., ale zato dla małego i dalekiego miasta Leukas (Demost. 57, 18). W epoce hellenistycznej powstały zorganizowane trupy aktorów. W epoce starszej aktorów zaliczano do rzemieślników. W czasach późniejszych atoli nie słyszymy, żeby stanowisko społeczne aktorów w Grecji było niskie; pochodzi to zapewne stąd, że funkcje aktorów miały charakter religijny. Że aktorowie byli wtedy szanowani, widać

¹⁾ Z nowszych uczonych przyjmują Navarre, Alb. Müller i Norwood, że kobiety mogły chodzić i na komedje (Navarre, *Utrum mulieres Athen. scaenicos ludos spectaverint necne*, Toulouse 1900. — Alb. Müller, *Bühnenaltert. i Bph. W.* 1901, nr. 8).

²⁾ Dzieje się to znowu często w epoce hellenistycznej.

³⁾ Wilamowitz, *Gr. Tr.* 36.

z tego, że czasami powierzano im misje dyplomatyczne, a także z tego, że wolni byli od służby wojskowej i mieli przywilej swobodnego przechodzenia przez państwa nieprzyjacielskie.

Aktorów gromadził i opłacał archont. Plące ich bywały wysokie. Aktor Polos zarabiał w dwóch dniach talent (około 5400 franków szwajc. = 9288 złotych).

Maska. Aktor występował w masce. Skąd wzięła początek maska? W uroczystości wiejskie na cześć Dionysosa smarowano sobie twarz drożdżami (Hor. Ars poet.). Ale nie musimy uciekać się do przypuszczenia, że z żartów tych rozwinął się zwyczaj religijny, przynajmniej co do tragedji. Przy tragedji powstanie czy użycie maski da się wytłumaczyć w sposób naturalny. Aktor, występujący w tragedji, grał rolę fikcyjną; oczom widzów miał on się przedstawiać jako heros lub bóg. Łatwo więc pojąć, że chciał sobie nadać powierzchowność odpowiednią do swej roli. Jeżeli w tragedji występował pierwotnie stale Dionysos z orszakiem satyrów, to zrozumiałe jest, że aktor, grający boga, musiał go przypominać obliczem i że dlatego musiał występować w masce. I później Atena czy inne bóstwo musiało być scharakteryzowane zapomością maski. Także choreuci przebrani za satyrów występowali w masce. Wreszcie okoliczność, że role kobiece grali mężczyźni, zmuszała do użycia maski, zwłaszcza w epoce noszenia brody. A więc zamiar naśladowania przedstawionych postaci tłumaczy powstanie maski dostatecznie.

Według Suidasa już T espis wynalazł maski płócienne. Udoskonalenie maski jest według tegoż autora dziełem głównie A ischylosa.

Maska jest jednym ze znaków zewnętrznych, wyrażających idealny charakter tragedji greckiej. Maska uniemożliwiała grę twarzy. Przez cały czas pozostawania na scenie pewnej osoby wyraz jej twarzy był skutkiem używania maski ten sam. Ale jak sztuka grecka epoki Fidjasza zwraca uwagę nie specjalnie na wyraz twarzy, lecz na piękność i harmonję całej postaci, tak i tragedia kładzie główną wagę na to, aby cała postać aktora była poważna i piękna, a nie na wyraz jego twarzy. Maska zaznacza nazewnątrz tylko główne rysy, szczegóły wypełniać ma fantazja widza.



Maski tragiczne.

Stąd też w dramacie rzadko jest mowa o wyrazie twarzy. W *Antygonie* Sofoklesa Ismena, dowiedziawszy się o uwięzieniu siostry, zjawia się zapłakana i z zaczerwienionemi policzkami. Wzmianki takie są jednak wyjątkowe. Poeta

mówi słuchaczowi to, czego ten nie może widzieć. Zresztą wielkie oddalenie aktorów od widzów sprawiało, że nie wymagano gry twarzy od aktora. Na masce oślepiętego Edypa można było uwydatnić krew i wykłute oczy. W IV w., w epoce Skopasa i Praksytelesa, sztuka grecka zaczyna zwracać baczną uwagę na wyraz twarzy. Wtedy też uległa z pewnością odpowiedniej zmianie i maska. Maski, które znamy z pomników, pochodzą też dopiero z IV w. lub czasów późniejszych. Za czasów wielkich tragiczków maski były z pewnością mniej wyraziste niż te, które znamy. Uczy o tem współczesna rzeźba. W każdym razie maska grecka przed-

stawia typ, nie indywidualum. Czy w V w. maski uwydatniały już charaktery typowe, niewiadomo.

Jeżeli ujemną stroną maski było to, że zakrywała grę fizjognomji, to miała za to inne strony dodatnie. Pozwalała najpierw jednemu aktorowi grać w tej samej sztuce kilka ról. Ułatwiała dalej odgrywanie ról kobiecych przez mężczyzn. Wreszcie pokrywała niedostatki twarzy. Dziś razi nas nieraz, że twarz aktora nie odpowiada pojęciu, któreśmy sobie urobili o pewnej postaci dramatu. W starożytności tego nie było; nawet stary i brzydki mężczyzna mógł zapomocą maski przybrać na scenie rysy piękne i świeże. My dziś przyzwyczailiśmy się na scenie do przyprawianych bród i peruk; tak i Greków nie raziła maska. Żeby maska służyła do wzmacniania głosu, jak to się często słyszy, nie jest dowiedzione.

Mówiąc o maskach greckich, najczęściej łączymy z tem pojęcie twarzy karykaturalnie wykrzywionych, z ustami rozwartemi od ucha do ucha. Takie maski znała tylko komedja. Tragedja używała masek poważnych. Widać to jeszcze na freskach pompejańskich. Nawet dramat satyrowy strzegł się karykatur. Na jednej z waz widać chór dramatu satyrowego. Maski choreutów nie mają tu nic karykaturalnego. Wyobrażenie o maskach dają nam freski i maski dekoracyjne marmurowe lub terrakotowe.

Jak rysy twarzy skutkiem maski, tak i kostjum aktora był konwencjonalny. Aischylos miał wzorować kostjumy swych bohaterów na szatach kapłanów eleuzyńskich, ale tradycja ta jest niepewna; Atenajos mówi przeciwnie, że kapłani brali sobie wzór z stroju aktorów¹⁾.

¹⁾ Zdaniem Wilamowitza aktorzy i kapłani zachowali strój VI w., który w V w. wyszedł z użycia.

Długie i obszerne, bogato haftowane szaty, wysokie koturny, wysoka fryzura (*ὄγκος*) nadawały postaci grającego charakter majestatyczny. Ażeby postać aktora zrobić okazalszą, używano wypychania. Aktor musiał wyglądać okazalej już i z tego powodu, że inaczej byłby zniknął w ogromnym teatrze.

O koturnie mówiliśmy już poprzednio. Był to pierwotnie but z cholewami, dopiero później podwyższenie szczydłowate.

Kostjumem bohatera tragicznego był chiton, sięgający do kostek, fałdzisty, z długimi rękawami, wysoko podpasany. Na chiton heros zarzucał albo płaszcz, okrywający całe ciało (*ἱμάτιον*), albo krótszą okrągłą *χλαμύς*, pelerynę, okrywającą tylko barki.

Także chór ma maski i szaty podobne do szat herosów, tylko krótsze i skromniejsze.

W dramacie satyrowym choreuci przebrani byli za satyrów.

Osoby komedji starej nosiły krótki strój życia codziennego, nadto miały przyprawiony phallos; koturna nie miały. W komedji nowej kostjumy są wzięte zupełnie z życia codziennego; koturna również niema.

O stroju aktorów uczą nas wazy, najlepiej waza neapolitańska z przedstawieniem dramatu satyrowego (zob. wyżej).

Do powierzchowności grającego dostrojone były ruchy i głos. Ruchy zbyt gwałtowne byłyby nie-



Kotrurn szczydłowaty.

zgodne z powagą postaci. Zresztą ponieważ sceny morderstwa i inne podobne sceny, wymagające gwałtownych ruchów, przesunięte były poza scenę, treść sztuki nie nastroczała sposobności do ruchów gwałtownych¹⁾. Także i wygłoszenie musiało być poważne, deklamacja wolna i spokojna. Aktor musiał jednak mieć głos silny, bo teatr był wielki i przemawiało się na wolnem powietrzu. Różne efekty, używane w dzisiejszych czasach, były niemożliwe wówczas z tego właśnie powodu, że aktor musiał mówić głośno (niemożliwe więc było silne zniżanie głosu lub mówienie ciche na stronie). Do tego uroczystego, heroicznego wrażenia, które dramat robił, przyczyniał się i pełen godności język tragiczny.

Aktor grecki musiał prócz talentu deklamatorskiego i mimicznego posiadać jeszcze talent śpiewacki. Aktor śpiewał albo z chórem (*χομμός*) albo sam jeden (*μονωδία*). Monodja przedstawiała dla śpiewaka daleko większe pole do popisu niż kommos (tak jak arje solowe w starszej operze pozwalały się śpiewakom odznaczyć więcej niż śpiewy zbiorowe). To też czasem poeci, ulegając żądaniom sławnych aktorów, układali i komponowali dla nich umyślnie takie monodje (jak dziś sztuki dla pewnego aktora). Aktorzy tragiczni nie grywali w komedjach.

Partje jambiczne były recytowane w zwykły sposób. Niektórzy²⁾ sądzili, że partje te były napół śpiewane, a opierali się przy tem na dwóch świadectwach starożytnych (Plut. de musica i Lukjan). Atoli te świadectwa odnoszą się, jak się zdaje, do przypad-

¹⁾ Błędnie zdaniem naszym patrzy na rzecz Norwood Gr. tr. 70.

²⁾ Westphal i Naeke.

ków wyjątkowych. Co najwyżej możnaby myśleć o tem, że flet towarzyszył tetrametrom trochaicznym najstarszej epoki. Trymeter jambiczny wygłaszany był w zwykły sposób (Aristot. Rhetor. III 8 i Poet. 4).

Do wzorowej dykcji przykładano wielką wagę. Pewien aktor popsuł efekt całej sceny w Eurypidesa *Orestesie* przez błąd w akcencie. Orestes, przychodząc do siebie po szale, mówi: *ἐκ κυμάτων γὰρ ἀδθις ἀδ γαλήν' ὄρω* (w. 279), „po bałwanach patrzę znowu na ciżbę“. Aktor wymówił *γαλήν*, „znowu widzę łasicę wynurzającą się z bałwanów“. Cały teatr wybuchnął śmiechem, tak czułe było ucho widza ateńskiego na wymowę.

Gra aktorów pierwszej połowy V w. osiągała wielkie efekty zapomocą środków prostych. Była ona pełna powagi. Za wojny peloponeskiej zaszła w tej grze znaczna zmiana. Trafnie porównano tę zmianę¹⁾ ze zmianą, która zaszła w sposobie występowania i przemawiania mowców attyckich. Perykles występował w szacie poważnie udrapowanej, postawa jego była prawie nieruchoma. Kleon za wojny peloponeskiej odrzucał płaszcz, gestykulował gwałtownie, podnosił i zniżał głos. W w. IV gestykulacja stała się jedną z głównych części składowych wymowy. W podobny sposób starali się aktorzy epoki wojny peloponeskiej, jak np. Kallippides, o większy realizm w grze przez zmienianie głosu, wykrzyki, przez gwałtowną gestykulację, słowem przez wprowadzenie patosu i rozmaitości. Każdą rolę starano się charakteryzować już głosem i ruchami. Słowem i sztuka aktorska szuka w tej epoce nowych efektów.

¹⁾ Croiset, Hist. litt. gr. III.

Od końca V w. znaczenie aktorów zaczyna rósć coraz bardziej. Mają oni prawie takie samo znaczenie jak poeci. W IV w. znaczenie ich jest nawet większe niż poetów (*μειζον δὲναται τὸν τῶν ποιητῶν οἱ ὑποκριταί* Arist. Rhet. III 1). Aktorowie późniejsi od Kallipidesa jak Theodoros, Polos, Aristodemos, byli osobami sławnymi na całą Grecję. Poeta przy pisaniu dramatu miał z pewnością nieraz na myśli sławnego przedstawiciela roli. Głośny aktor, grający *Elektrę* Sofoklesa, wziął na scenę urnę z popiołami własnej córki. Wymagania aktorów szły nieraz daleko: niektórzy żądali przerobienia sztuki, by występowali zaraz w pierwszej scenie. Sztuka aktorska stała w Grecji na szczycie wtedy, kiedy tragedia sama była już w upadku.

Sędziowie

Podczas przedstawienia rywalizowali ze współzawodnikami choregos, poeta i aktorowie.

Choregos i poeta stanowili niepodzielną grupę, która wspólnie zwyciężała i wspólnie otrzymywała nagrodę. Poetę wynagradzano za talent, chorega za hojność.

Aktorzy nie współzawodniczyli początkowo między sobą i nie wyznaczano dla nich nagrody. W miarę jednak, jak interpretacja dzieła zaczęła brać górę nad samem dziełem, ustanowiono i dla nich agon. W tym agonie brali udział wszyscy protagoniści. Zwycięski aktor wymieniony jest już w r. 422. Aktor mógł otrzymać pierwszą nagrodę, mimo że sztuka, w której grał, otrzymała tylko drugą lub trzecią nagrodę.

Nagroda była niezależna od honorarium, które otrzymywali poeta i aktor.

Sędziowie (*κριται*). Co roku, przed agonami, phyle wybierały większą liczbę sędziów teatralnych. Imiona ich wrzucano do urn, urny pieczętowano i przechowywano na Akropolu. W dniu agonu przynoszono urny do teatru. Archont wyciągał losem 10 imion, jedno z każdej phyli. Tych 10 sędziów miało oceniać sztuki. Według ogólnego mniemania odbywało się po ukończeniu przedstawień jeszcze drugie losowanie, w którym zredukowano liczbę sędziów do pięciu. Tych pięciu wydawało sąd. Liczba 5 sędziów jest poświadczona jednak tylko dla komedji. Sędziowie składali przysięgę. Głosowanie ich było tajne. Rezultat jego ogłaszał po zakończeniu agonu herold.

Wyrok sędziów zależał od ich uznania. Rozumie się jednak, że opinja publiczna nie pozostawała bez wpływu na ich sąd.

Wiemy już, że przed przedstawieniem odbywała się w Odeion próba (*προάγων*), w której przedstawiali się ludowi poeci ze swymi aktorami i chórami.

Po przedstawieniach archont kazał sporządzać rodzaj protokołu (*διδασκαλία*), który przechowywano w archiwum. *Διδασκαλία* znaczy właściwie „przedstawienie dramatyczne“ (*διδάσκειν* przedstawiać swą sztukę, o poecie, bo poeta sam instruował aktorów i chór). Potem *διδασκαλία* znaczy „protokół z przedstawienia“. Protokół ten zawierał imiona poetów, ich sztuk i wyrok sędziów, później i imiona protagonistów. Zczasem zaczęto ogłaszać te protokoły w formie napisów, umieszczając je w świętym okręgu Dionysosa. Zwycięski choregos wznosił anatem na pamiątkę zwycięstwa, zaopatrując go napisem. Jedne i drugie napisy stanowiły ważne dokumenty do historii dramatu. Ze-

brał je Arystoteles a do nas doszły ich szczątki częścią woryginał, częścią w hipotezach sztuk, pochodzących od uczonych aleksandryjskich.

Publiczność

Każdy obywatel płacił od początku V w. za wstęp do teatru (*θεωρικόν*). Od Peryklesa zwracano te pieniądze z kasy publicznej. Wstęp na widowiska całego dnia wynosił 2 obole. Goście państwa wstępu nie płacili. Sumy ze wstępów szły na cele restaurowania teatru.

Przy żywości temperamentu południowego objawy zadowolenia widzów były w teatrze bardzo żywe. Płakano, krzyczano, klaskano, sykano, tupano nogami. Kiedy publiczność była bardzo niezadowolona z aktora, spędzano go ze sceny, czasem obrzucając go nawet rozmaitemi przedmiotami, jak owocami. Poważne zaburzenia zdarzały się jednak rzadko. Alkibiades, jako choreg, wszczął raz walkę na pięści z współzawodniczącym choregiem, a chorega Demostenesa zniewał policykiem Meidias. Jeżeli natomiast aktor publiczność porwał i wzruszył, entuzjazm nie miał granic.

Niewolnikom i cudzoziemcom dozwolony był wstęp do teatru, ale potrzebowali oni pośrednictwa obywatela.

Tragiczne przedstawienie było to w Atenach uroczyste i wzniosłe widowisko, przeznaczone nie tylko dla smakoszy literackich lub bogatych, lecz dla całego ludu: wykształconych i prostaczków, ubogich i bogatych. Nigdzie w świecie nie znajdujemy później nic podobnego. Bogate i barwne stroje aktorów, stroje chóru, odmienne od aktorskich, muzyka, śpiew, tańce, uroczysta deklamacja, tłumy spragnionych przedstawienia i w uroczyste szaty wystrojonych widzów, udział

najwyższych osób w państwie i kapłanów, wszystko to pod szafirem południowego nieba, zalane potokami słońca, na tle zieleni sąsiednich pagórków, przedstawiało widok jedyny w swoim rodzaju.

Przedstawienia odbywały się w dzień, jak w teatrze szekspirowskim, i pod gołym niebem.

[Literatura do wystawiania dramatu. Epokową pracą dla starożytności scenicznych było wydanie Aischylosa *Eumenid* przez K. Otr. Müllera, Göttingen 1834. — Albert Müller, *Lehrbuch d. griech. Bühnenaltertümer*, Freiburg 1886. — Bardzo ważne jest: Adolf Wilhelm, *Urkunden dramatischer Auführungen in Athen*, Wien 1906.

Prace szczególwe: 1) O choregji: A. Brinck, *Iss. gr. ad choregiam pertinentes* (Diss. phil. Halenses 7, 1886, 71 nn.). — E. Bodensteiner, *Über choregische Weihinschriften*, w *Comment. philol. Monac.* 1891, 38 nn. — J. H. Lipsius, *Leipz. Stud.* 19, 1890, 310 nn. — 2) O podziale chóru: W. Christ, *Teilung des Chors*, w *Abh. bair. Ak.* 14, 2 (1877) 198 nn. — 3) O sędziach: H. Sauppe, *Über die Wahl der Richter...*, w *Ber. sächs. GW.* 7 (1855) 1 nn. — 4) O maskach: Rob. Löhrer, *Mienenspiel u. Maske in d. gr. Trag.* 1927 (obszerna praca). — O kilku kwestiach związanych z przedstawieniami mówi Wilamowitz *Gr. Trag.* w wym. mm.].

IV. PIERWSI POECI TRAGICZNI

Poeci, których uważamy za poprzedników Aischylosa, należą do dwóch pokoleń. Jedno, starsze, reprezentuje Tespis, drugie, młodsze, Choirilos, Pratinas i Phrynichos.

Tespis

(Θέσπις) był rodem z Ikarji, wioski, położonej w północnej Attyce koło Maratonu, starej siedziby kultu Dionysosa i uprawy wina. Jeszcze dziś wioska ta nazywa się Dionyso; pozostał w tem ślad owych dawnych uroczystości dionizyjskich. Tespis jest twórcą tragedji, bo on pierwszy wprowadził aktora. Nie jest pewne, jaką się to drogą odbyło: czy Tespis wydzielił tego aktora z łona chóru, czy też do pełnego, niezmnieszonego chóru dodał osobnego aktora. Więcej przemawia za tem, że obrał tę drugą drogę¹⁾. Arystoteles nie wymienia nazwiska Tespisa. Pomimo że był tylko jeden aktor, można było wprowadzać urozmaicenie przez to, że aktor ten mógł oddalać się i wracać po chwili w innym kostjumie, w innej roli. Akcję można było ożywiać i przez to, że występowały półchóry. Uczą o tem *Tropiciele* Sofoklesa. Ale dramat z jednym aktorem nie był jeszcze właściwym drama-

¹⁾ Tak zdaje się sądzić i Wilamowitz (Gr. Lit.³ 72).

tem. Wielką rolę w tragedjach Tespisa musieli odgrywać gońcy. Przez cały ciąg tragedji greckiej rola gońców jest bardzo ważna; wszystko, co trudno jest przedstawić na scenie, albo czego poeta nie chce przedstawić, opowiada przez usta gońca. Wszelkich scen strasznych, jak morderstwa, samobójstwa, oślepienia się, poeci nie wprowadzają przed oczy widzów, lecz każą je opowiadać gońcom. Widać w tem, jak wysoki był poziom uobyczajenia społeczeństwa greckiego już w V w. U Szekspira Otello dusi Desdemonę w oczach widzów. Wprowadzanie gońców służyło też do utrzymania jedności akcji i miejsca. W tem pierwszym stadium tragedji, kiedy był tylko jeden aktor, role gońców musiały być jeszcze częstsze i ważniejsze. Tragedja Tespisa składała się przeważnie z pieśni chórowych; aktor opowiadaniem swoim poddawał tylko chórowi temat do śpiewów i narzekań; opowiadanie jego było rzeczą drugorzędną. W początkach tragedji opowiadający improwizował a tylko śpiewy chóru były obmyślane i wyuczone. Czy Tespis jako aktor aż do końca swej twórczości dramatycznej improwizował swą rolę, nie wiemy. Trudno też powiedzieć, czy już Tespis przemawiał w trymetrze jambicznym, czy jeszcze w tetrametrze trochaicznym¹⁾. Arystoteles twierdzi, że najstarszą miarą tragedji był tetrametr trochaiczny; toby przemawiało za tem, że tą miarą posługiwał się w dialogu Tespis i jego najbliżsi następcy (bo Arystoteles nie znał dramatów Tespisa). Tragik w tej starszej dobie nietylko był poetą, lecz kompozytorem muzycznym i twórcą tańców, nadto sam uczył chór śpiewów i tańców.

¹⁾ Wilamowitz przyjmuje, że Tespis wprowadził trymeter jambiczny (Gr. L.³ 72).

O ile chóry Tespisa przedstawiały satyrów, a o ile inne osoby, trudno powiedzieć¹⁾.

Z działalności Tespisa pewne jest tylko, że w r. 534 wystawił w Atenach pierwszą tragedję w czasie Wielkich Dionizjów²⁾. Horacy w *Ars poetica* mówi, że Tespis jeździł na wozie od wioski do wioski, obwoząc swe tragedje. Jest to zapewne prawdą; Tespis z towarzyszami jeździł jak Dionysos z orszakiem; teatr jego był to teatr wędrowny. Tespis wystawiał może swoje tragedje pierwiej w różnych miejscowościach Attyki, nim odważył się wystawić je w stolicy. Tragedja tak przypadła do smaku ateńskiego, że co roku zgłaszała się większa liczba poetów ze swemi sztukami, a państwo przyjęło przedstawienie tragedji w skład uroczystości publicznej na cześć Dionysosa i urządzało corocznie agon, dając poetom chóry i wyznaczając nagrody dla zwycięzców.

Tragedje Tespisa wczesnie zaginęły; przyćmił je blask utworów wielkich tragików V w. Posiadamy dotąd kilka tytułów sztuk Tespisa, ale są to tytuły podrobione. Wiemy, że Herakleides Pontikos w IV w.

¹⁾ I według Zielińskiego (Sof. 24) kwestja ta nie da się rozstrzygnąć. Natomiast Kalinka (Urform 32 nn. 42) sądzi: zasługa Tespisa musi polegać na tem, że stworzył istotę tragedji, więc on wprowadził chór z ludzi. Wniosek jego aprobuje Geffcken (GLG. I 2, 140). Wniosek Kalinki jest zdaniem naszym mylny; chór z ludzi nie stanowi istoty ani głównego charakteru (Eigenart) tragedji. Nie da się utrzymać również drugi argument Kalinki: chóru kozłów za Tespisa Ateńczycy nie byłiby utożsamiali z satyrami — powiada on —, bo w Atenach demony leśne miały wtedy postać koni, nie kozłów. (Powołuje się przytem na to, że w naczółku starszej świątyni Dionysosa w Atenach z VI w. widzimy satyrów w postaci końskiej). Ateńczycy — odpowiemy — przejęli chór kozłów w jego formie peloponeskiej.

²⁾ Marm. Par. i Suidas.

układał tragedje, podsuwając je Tespisowi. Zachował nam o tem wiadomość muzyk Aristoxenos u Diogenesa z Laerty. Parę dochowanych fragmentów i tytułów tragedyj Tespisa uznał za nieautentyczne już Bentley ¹⁾. Zdaniem naszym z faktu, że tragedje Tespisa zaginęły bez śladu, podczas gdy tragedje niewiele późniejszego Pratinasa znane były starożytnym, możnaby wnosić, że pierwsze albo były improwizowane, albo całkiem nie były ogłoszone ²⁾.

Trzej inni poeci należą do pokolenia młodszego niż Tespis, a żyją wszyscy prawie równocześnie. Młodość Aischylosa przypadła na czasy ich starości. Poeci ci są poprzednikami świetnego okresu tragedji. Należy tu najpierw:

Choirilos

z Aten. Według Suidasa zwyciężył pierwszy raz w olimp. 523—0. Miał być trzynaście razy zwycięzcą, a napisał aż 160 dramatów. Ta liczba dramatów jest z pewnością błędna. Zachowały się po nim trzy fragmenty. Znany tylko jeden tytuł jego sztuki: *Alope*, z mitu o herosie attyckim Tryptolemie. Uczy on, że już Choirilos opracowywał mity heroiczne. Zachowane u późnego gramatyka łacińskiego przysłowie ³⁾: *Ἡνίκα μὲν βασιλεὺς ἦν Χοιρίλος ἐν Σατύροις* zbyt jest niepewne co do czasu powstania, by można opierać się

¹⁾ W pracy o listach Phalarisa.

²⁾ Świeżo i T. Zieliński (Sof. 24) wypowiada przypuszczenie, że Tespis nie ogłosił swoich tragedyj.

³⁾ Metryka Mariusa Plotiusa Sacerdosa (Keil, Gramm. lat. VI 508).

na niem i wnosić, że Choirilos musiał się odznaczyć w dramacie satyrowym. Sofokles według tradycji w piśmie swoim o chórze polemizował z nim; wypływałoby stąd, że Choirilos musiał wyrzucić wpływ na technikę teatralną chóru. On też miał wynaleźć maski.

[Literatura. A. Dieterich Pauly-Wissowa III 2, 2361].

W dramacie satyrowym odznaczył się przede wszystkim

Pratinas

z Flejuntu, w północnym Peloponezie, a więc Doryczyk. Dramaty swoje wystawiał w Atenach — według tradycji on to przeszczepił do Aten dramat satyrowy —; widać stąd, że i poeci z innych państw greckich mogli wystawiać sztuki swoje w Atenach i otrzymywali tutaj chór. Ateny chciały stworzyć u siebie ognisko tragedji dla całego świata greckiego. Pratinas miał współzawodniczyć w olimp. 499—496 z Choirilosem i Aischylosem. W r. 467 syn jego Aristias wystawił jego dramat *Παλαιστῆαι*; widać z tego, że Pratinas wtedy już nie żył. Według Suidasa napisał 50 dramatów, między niemi 32 dramaty satyrowe. W dramacie satyrowym Pratinas był obok Aischylosa najślawniejszy. Starożytni mieli dramaty po pierwszym Pratinasie. Znamy tytuł jego dramatu satyrowego *Cyklop* (*Κύκλωψ*); ten sam temat opracował później Eurypides. Zachował się hyporchem Pratinasa, zapewne z jakiegoś dramatu satyrowego¹⁾, nadto parę

¹⁾ U Atenajosa 617 c = Diehl, Anth. lyr. II 1, 124—126.

fragmentów (1. 6—8 Bergk), z których widać, że Choirilos poruszał w utworach swych aktualne kwestje muzyczne (np. występował przeciw fletowi).

[Literatura. J. Becker, De Pratina, dyss. Münster 1912].

Aristias

syn jego, napisał sztuki *Perseus* i *Tantalos*.

Największym z poetów dramatycznych, którzy pisali przed Aischylosem, jest

Phrynichos

z Aten. Pisze współcześnie z Aischylosem, ale jest od niego starszy. Pierwsze zwycięstwo miał, według Suidasa, odnieść w olimpiadzie 511—508. Trudno powiedzieć, czy ta data opiera się na dydaskaljach; może być, że jest to tylko kombinacja uczonego aleksandryjskiego, który położył zwycięstwo Phrynichosa 30 lat czyli jedno pokolenie przed bitwą pod Salaminą (t. j. około 510 r.) (Aischylos zwyciężył pierwszy raz w r. 484). Według późnego świadectwa jeszcze w olimp. 483—0 Phrynichos ubiegał się o lepsze z poetą Choirilosem. W każdym razie obie te daty określają w przybliżeniu czas jego działalności dramatycznej. Przypada ona na koniec VI i dwa pierwsze dziesiątki lat V stulecia.

Natomiast posiadamy dwie bliżej określone daty wystawienia dwóch jego tragedji. Jedną z tych tragedji było *Zdobycie Miletu* (*Μιλῆτου ἄλωσις*) a więc tragedia historyczna. Musiał ją Phrynichos wystawić niedługo po samym tym fakcie, t. j. po

r. 494¹⁾. Sztuka poruszyła cały teatr aż do łez (*ἐς δάκρυα ἔπεσε τὸ θέητρον*, opowiada Herodot VI, 21), a ściągnęła na poetę karę: lud skazał go na grzywnę 1000 drachm. Herodot motywuje karę tem, że poeta przedstawił Ateńczykom ich własne nieszczęście (*ἐξημίωσάν μιν ὡς ἀναμνήσαντα οἰκῆια κακὰ χιλίησι δραχμῆσι*). Chodziło tu o to, że Ateńczycy nie udzielili dosyć wczesnie pomocy najpotężniejszemu z miast jońskich, Miletowi, w powstaniu jońskiem przeciw Persom i przez to pozwolili mu upaść. Herodot dodaje, że zakazano tragedję tę wystawiać na przyszłość, oczywista po wsiach attyckich. Mamy tu najstarszy w historii świata przykład censury teatralnej zabraniającej wystawiania pewnej sztuki. Co do nałożenia grzywny, to zaraz po uroczystości Dionysosa odbywało się w świętym okręgu tego boga zgromadzenie ludu, w którym obradowano najpierw nad sprawami boga, a potem nad sprawami bieżącemi. Na tem zgromadzeniu można było wystąpić przeciw temu, ktoby był naruszył w czem porządek uroczystości, obraził boga lub lud ateński. Sprawę mógł sądzić albo sam lud, jak to się stało przy Phryniehu, albo odstąpić do osądzenia radzie (bule), jak uczyniono później z komedją Arystofanesa *Babilończycy*. Chodzi o to, co skłoniło Ateńczyków do ukarania poety. Wyrażono zdanie, że Ateńczycy wymagali od tragedji, by ich przenosiła w świat wyższy, dawała im wzruszenia artystyczne i religijne, a nie przypo-

¹⁾ Data zdobycia Miletu nie jest pewna. Zwykle przyjmuje się r. 494 (tak dziś i U. Wilcken, Gr. Gesch. 1924, str. 96). Za Haussoullierem (*Études sur l'histoire de Milet et du Didymeion*, 1902) inni przyjmują r. 495 (tak np. Pöhlmann, Gr. Gesch.⁵ 1914, str. 119).

minała utrapienie chwili bieżącej¹⁾). Raczej przyjąć jednak należy, że rzecz miała pobudki polityczne²⁾. Przemawia za tem i postąpienie Ateńczyków z Arystofanem po wystawieniu jego *Babilończyków*. Tą sztuką uczuł się obrażony lud, bo krytykowała jego srogie postępowanie ze sprzymierzeńcami. Zdaje się, że lud ukarał Phrynicha, bo widział niebezpieczeństwo w tem, by wpłymano ze sceny na opinię publiczną²⁾. Wprawdzie później komedia staje się polityczną, ale w tej wczesnej epoce przed wojnami perskimi zapewne lud chciał trzymać scenę zdala od wszelkiej polityki. Uderzające jest, że ze *Zdobycia Miletu* nie zachował się najmniejszy fragment. Pochodzi to zdaniem naszym nie stąd, że sztuka była niepopularna, jak chcieli niektórzy, ale że skutkiem zakazu censury nie była ogłoszona.

Druga sztuka Phrynicha, o której wiemy coś bliższego, to sztuka, wystawiona w r. 476³⁾, do której chór dał jako choreg Temistokles. Jedna ze sztuk Phrynicha, *Fenicjanki* (*Φοίνισσαι*), opisywała zwycięstwo Greków pod Salaminą. Z pewnością tę to sztukę Phrynichos wystawił w r. 476, sławiąc w niej zwycięstwo morskie swego ówczesnego chorega, Temistoklesa. Jest to tylko kombinacja Bentleya, ale bardzo prawdopodobna i ogólnie przyjęta. A zatem i ta sztuka, jak poprzednia, miała treść historyczną i to wziętą z historii współczesnej. *Fenicjanki* pokrewne były treścią zachowanym *Persom* Aischylosa. Chór tragedji tworzyły Fenicjanki z Sydonu

¹⁾ O. Müller, G. gr. Lit.

²⁾ Wilamowitz.

³⁾ Data 474 u Wilamowitza Gr. Tr. 27 polega na pomylce. Datę zachował Plutarch, Temistokl. 5.

i innych miast, może wdowy, oplakujące mężów swych, marynarzy, poległych w bitwie pod Salaminą¹⁾. Rzecz działa się w Suzach. W prologu eunuch opowiadał klęskę Xerxesa i przygotowywał krzesła dla członków rady najwyższej, która za chwilę miała się zebrać. A zatem tragedia nie zaczynała się, jak zwykle w starszej epoce, np. jeszcze u Aischylosa w starych sztukach, pieśnią chóru, lecz słowami aktora. Ponieważ już w prologu była mowa o klęsce floty perskiej, nie mogło być w tragedji prawie żadnej akcji: były tylko opowiadania oraz pieśni chórowe, zawierające narzekania i żale z powodu nieszczęścia perskiego. Co najwyżej może goniec opowiadał o losie wodzów, przedewszystkiem fenickich. Aischylos w *Persach* starał się podnieść interes tragedji: u niego wieść o klęsce floty nadchodzi dopiero w ciągu tragedji. Ale i w innych tragedjach Phrynicha przeważał żywioł liryczny nad dramatycznym. Phrynichos pierwszy miał wprowadzić kobiety do tragedji, co było bardzo ważnym krokiem w jej rozwoju. (Role kobiet grali mężczyźni.) Siła Phrynicha spoczywała w stronie rytmiczno-tanecznej. Sam on chwali rozmaitość tańców swych chórów. Rozmaitość tańców jest zaś nieodłączna od rozmaitości rytmów. Wogóle wartość tragedj Phrynicha leżała w pieśniach chórowych, nie w dialogu. Te pieśni stały się popularne i żyły długo jeszcze po

¹⁾ Tak objaśnia charakter chóru Wila mowit z (Herm. 32, 1897, 392). Lepszego objaśnienia nie mamy. Domysł, że chór przedstawiał kobiety haremu królewskiego (Christ-Schmid GLG. I⁶ 283), jest chybiony. Miałże król posiadać w haremie 12 kobiet z jednego tylko miasta? Kobiety mówią wyraźnie, że przybyły z Sydonu. Eunuchowie odgrywali na dworze perskim zawsze znaczną rolę, więc eunuch prologu niczego nie dowodzi.

śmierci Phrynicha w ustach wszystkich. Jeszcze w czasach wojny peloponeskiej słaWi je Arystofanes (*Osy*, *Ptaki*); porównywa on Phrynicha z pszczołą, zbierającą z kwiatów słodycz pieśni. Jeden też tylko Phrynichos z poprzedników Aischylosa pozostał sławnym przez cały wiek V. Uwagi godne jest, że Phrynichos bierze za treść swych tragedyj obok przedmiotów mitycznych także przedmioty historyczne. Z następców jego uczynił to samo Aischylos w *Persach*.

Tematy historyczne nie znalazły powodzenia wśród następców Phrynicha. Po Phrynichu i Aischylosie próbowało ich wszystkiego tylko trzech poetów: Moschion w *Θεμιστοκλής* i *Φεραῖοι*, Theodektes w *Μανσσωλός* i w epoce hellenistycznej Lykofron w *Κασσανδρείς*. Grecy uważali, że tragedia ma czcić bogów i herosów. To też i Aischylos w *Persach* ciągle podnosi, że klęska jest karą za spalenie świątyń, aby związać temat historyczny z uroczystością.

Prócz *Zdobycia Miletu* i *Fenicjanek* znamy jeszcze z tytułu kilka innych sztuk Phrynicha. Oto ich tytuły: *Egipcjanie*, *Danaidy*, *Kobiety z Pleuronu*, *Anteus* czyli *Libijczycy*, *Alkestis*, *Tantalos*, *Troilos* i inne. Ze sztuk tych zachowała się garść fragmentów, prócz tego zostały fragmenty z kilku innych nieznanych z tytułu tragedyj. *Egipcjanie* i *Danaidy* traktowały, zdaje się, ten sam przedmiot co *Hiketydy* Aischylosa, *Kobiety z Pleuronu* mit o Meleagrze. Treść dramatu *Alkestis* była w części wesoła, jak w tragedji Eurypidesa tegoż tytułu.

Rzeczą niezmiernie zadziwiającą jest, że jeden z fragmentów *Fenicjanek* (2 trymetry z opowiadania) wykazuje dialekt joński¹⁾. Wszak już sto lat

¹⁾ Nowy ten fragment zrekonstruował H. Diels z komentarza do Homera w papirusie Oxyrh. II (Rh. M. 56, 1901, 29 nn.).

wcześniej jamby Solona pisane były dialektem attykim. Dialog u Aischylosa również jest attycki¹⁾.

Według Suidasa Phrynichos wynalazł tetrametr trochaiczny, to znaczy, on go wprowadził do dramatu. Wiadomość ta jest w sprzeczności z twierdzeniem Arystotelesa, według którego tetrametr trochaiczny był starszą miarą tragedji od trymetru jambicznego, i dlatego budzi wątpliwość.

W Aleksandrji istniały jeszcze autentyczne sztuki Phrynicha; zachowało się z nich kilka fragmentów.

[Literatura. Fragmenty Phrynicha w Nauka Tr. gr. fragmenta² str. 720—725; nowy fragment Dielsa, zob. wyżej.]

Euetes i Nothippos

zwyciężyli po jednym razie tragedją (IG. II 977 a).

Uwagi o budowie i formie tragedji

Gdy główną postacią sztuki była kobieta, chór składał się również z kobiet, gdy męczyzna, z mężczyzn, chyba że poeta chciał dla kontrastu silnej postaci bohatera przeciwstawić słabe kobiety, jak w Aischylosa *Siedmiu* i *Prometeuszu*, lub że chciał o osobnie bohaterkę, jak to widzimy w *Antygonie* Sofoklesa, gdzie chór składa się z starców tebańskich. U pierwszych poetów tragicznych praktyka ta nie jest jeszcze przestrzegana; w *Fenicjankach* Phrynicha, których treścią jest klęska Xerksesa, chór składa się z kobiet.

Liczbę choreutów zmniejszono z 50 do 12 wnet po wprowadzeniu tetralogji.

¹⁾ Z tragików najwięcej jonizmów ma Sofokles.

Znamienna dla dramatu greckiego jest stychomitja, t. j. rozmowa, w której mówiący używają zawsze tylko jednego wiersza (rzadko dwóch). Źródło tego objawu tkwi może w pieśniach ludowych¹⁾. Przemawia za tem i komedja. Nieraz dłuższa historia opowiedziana jest w formie stychomitycznej. Jest to objaw archaiczny. Eurypides wraca do stychomitji w ostatnim swym okresie, w którym archaizuje.

¹⁾ Wilamowitz, Gr. Tr. 24.

V. TRAGEDJA HEROICZNA

Podział rozwoju tragedji V w.

Rozwój tragedji V w. podzielimy na dwa główne okresy :

Tragedja heroiczna i

Tragedja nowa.

Tragedja heroiczna obejmuje dwa poddziały :

A) Tragedja archaiczna: Aischylos.

B) Tragedja t. zw. klasyczna: Sofokles.

Tragedję nową wprowadza Eurypides.

Uzasadnienie tego podziału zawarte będzie w rozbiórce działalności wszystkich trzech tragików. Tutaj tylko dwa wyjaśnienia. Podział rozwoju tragedji V w. na tragedję heroiczną i tragedję nową może wydawać się nieścisły z tego względu, że losy herosów stanowią przedmiot tragedji także w tragedji nowej. Ale choć u Eurypidesa występuje ten sam świat herosów co u jego poprzedników, to jednak herosi odarci tu są często ze swej wyższości, spadają do rzędu ludzi życia codziennego. Duch jest tu więc zupełnie odmienny.

Podział powyższy może wydawać się nieścisłym i z tego względu, że, o ile wszystkie sztuki Aischylosa noszą na sobie piętno archaiczne, o tyle niektóre ze sztuk Sofoklesa zbliżają się już do tragedji nowej, a naodwrot pewne utwory Eurypidesa należą jeszcze

do tragedji heroicznej. Możliwy więc byłoby przydzielić pewne sztuki Sofoklesa do okresu tragedji nowej, a pewne sztuki Eurypidesa do okresu tragedji heroicznej. Ale o ileby na tem zyskała wyrazistość podziału na okresy, o tyle straciłaby jednolitość obrazu każdej z tych dwóch indywidualności poetyckich. Jednolity obraz indywidualności wydawał się ważniejszym niż drugi wzgląd. A zatem, zaliczając wszystkie utwory Sofoklesa do jednej epoki, wszystkie Eurypidesa do drugiej, wychodzimy *a potiori* i zaznaczamy wyraźnie, że podział ten ma cel głównie orientacyjny.

A) Tragedja archaiczna

AISCHYLOS

(około 525 — około 456)

Wiek V wydał wielką liczbę tragików. Do nas doszły utwory tylko trzech, a i te tylko częściowo.

Życie. Źródłami życiorysu Aischylosa są: Anonimowy Żywot (*Bios, Vita*), zachowany w rękopisie medycejskim dzieł Aischylosa, a będący zbiorem wiadomości z różnych źródeł i różnej wartości. W ostatniej linii wiadomości te pochodzą z Chamaileona (*περι Αισχύλου*), który głównie wykombinował je z miejsc poezji¹⁾. Prócz tego posiadamy skąpy artykuł Suidasa i kilka cennych dat w *Marmor Parium*. [Wszystkie te źródła zestawione są przez Fr. Schölla w wydaniu *Ἐπί* przez Ritschla, obecnie znacznie przejrzyściej jako wstęp do wydania Aischylosa przez Wilamowitza, sam Żywot przedrukowany jest w wielu wydaniach.]

¹⁾ Fr. Leo, *Die gr.-röm. Biographie* 28. 104 nn.

Aischylos, syn Euphoriona, urodził się w Eleusis, w pobliżu Aten. Jako rok śmierci Aischylosa Marmor Parium podaje 456/5. Według *Marmor Parium* Aischylos, umierając, liczył 69 lat, a 35 lat, kiedy walczył pod Maratonem. Z tego wypływałby rok 525/4 lub 524/3 jako rok urodzenia poety. Datę tę podaje też Suidas. Atoli obie daty, urodzenia i śmierci, wydają się tylko przybliżonemi. *Marmor Parium* operuje tu synchronizmami. Według niego Eurypides urodził się w roku pierwszego zwycięstwa Aischylosa (484) a zwyciężył w roku śmierci Aischylosa. Rok zwycięstwa jednego i drugiego poety pochodzi z dydaskalij, więc jest pewny, natomiast obie inne daty, a więc i data śmierci Aischylosa, są kombinacjami¹⁾. Wobec tego niebardzo można ufać i dacie urodzenia. Odmienne daty zachowane w Żywocie nie zasługują na wiarę. Aischylos urodził się w jednym z najbardziej czczonych i świętych miejsc Attyki; wszak to tutaj bogini Demeter miała dać ludziom zboże, tutaj było ognisko misterjów. To otoczenie budziło w pocie od dziecka uczucia religijne. Trafnie też wkłada mu Arystofanes w *Żabach* (w. 886 n.) w usta te słowa: *Δήμητερ, ἡ θρόψασα τὴν ἐμὴν φρένα*, (spraw, bym) *εἶναι με τῶν σῶν ἀξίων μυστηρίων*. Jest rzeczą prawdopodobną, że Aischylos był wtajemniczony w misterja²⁾. Żywot starożytny mówi, że pochodził z rodu arystokratycznego; nie da się to stwierdzić, ale pewne jest, że należał do rodziny zamożnej, gdyż wnuk jego był (w r. 440/39) hellenotamiasem, t. j. podskarbisem związkowym, a tem sa-

¹⁾ Na to słusznie zwrócił uwagę pierwszy Wilamowitz Aisch. Interpr. 234.

²⁾ Wilamowitz (Aisch. Interpr. 238) przeczy temu, atoli bez dostatecznej przyczyny.

mem należał do najwyższej klasy podatkowej. Poeta miał brata Kynegeirosa i siostrę, która była matką tragika Philoklesa. Przy zamożności rodu wychowanie otrzymał z pewnością staranne. O młodości jego nic nie wiemy. Zachowała się tylko legenda, że kiedy raz młody Aischylos usnął w winnicy ojca, ukazał się Dionysos i zachęcił go do tworzenia tragedyj. Umysł Aischylosa zwracał się z natury do wszystkiego, co wielkie i wzniosłe, to też żaden inny rodzaj poezji nie był tak dla niego odpowiedni, jak tragedia. Zabrał się do niej już wcześniej. Według tradycji wnet po ukończeniu 25 roku życia (olimp. 499—496) rywalizował jako tragik ze starszymi poetami: Pratinasem i Choirilosem. Tradycja ta Suidasa niecałkiem jest pewna (choć może pochodzi z dydaskalji), ale w każdym razie świadczy, że Aischylos wcześniej począł próbować swych sił jako poeta tragiczny. Pierwszy raz zwyciężył dopiero w r. 485/4 (Marm. Parium) [więc w 13 do 16 lat po pierwszym wystąpieniu; miał wtedy około 41 lat¹⁾].

Wielka epoka wojen perskich, która poruszyła do głębi całą Grecję, wycisnęła niezatarte piętno na patryjotycznym umyśle poety. Biegł on na plac boju, ilekroć tego wymagała potrzeba. Był pod Maratonem jako hoplita; walczył na flocie pod Salaminą²⁾. Pod Maratonem walczył i zginął jego brat Kynegeiros, ów bohater, który ręką zatrzymał okręt perski, a o któ-

¹⁾ Zdaniem Wilamowitza (Aisch. Interpr. 240) to późne zwycięstwo świadczy o tem, że Aischylos był twórcą nowego rodzaju dramatu i musiał dla tego rodzaju wywalczać dopiero uznanie. Tradycja nie wie wprawdzie nic o jakichś walkach, ale możliwe jest (Zieliński, Sof. 25), że walczyły z sobą dramat satyrowy (Pratinas) i tragedia heroiczna (Phrynichos, Aischylos).

²⁾ Udział w bitwie pod Salaminą poświadcza Ion z Chios (schol. Pers. 427).

rym opowiada Herodot (VI 114). Walcząc pod Salaminą, Aischylos miał już około 45 lat. Brał też podobno udział w bitwie pod Platejami. W napisie grobowym, który ułożył sobie sam¹⁾, niema ani słowa o jego sławie poetyckiej, jest tylko mowa o sławie, zdobytej na polu maratońskim. Uczuciom patryjotycznym poeta dał później wspaniały wyraz w tragedji *Persowie*. Aischylos opisuje trackie budowle palowe i zimę tracką (*Persowie* 870); wnoszą z tego, że i po Platejach walczył w Tracji w czasie wyprawy Kimona przeciw garnizonom perskim²⁾. Wniosek ten, zdaniem naszym, jest niepewny; Aischylos w opisie swoim może polegać na opowiadaniach uczestników walk.

Nie słyszymy, by piastował jakie urzędy; nie pociągała go widocznie działalność publiczna.

Już w czasie bitwy pod Salaminą sława Aischylosa jako tragika musiała rozciągać się na całą Grecję. Widać to z tego, że wnet po wojnach perskich zaprasza go tyran syrakuzkański Hieron, wielki opiekun poezji, na swój świetny dwór, tak, jak zaprosił naj-sławniejszych ówczesnych liryków: Pindara, a później Simonidesa i Bakchylidesa. Hieron założył w r. 476/5 w Sycylii miasto Aitna. Na uroczystość założenia Aischylos miał napisać sztukę *Etnijki*, *Αἰτναία* (Żywot)³⁾. Założenie to upamiętnił i Pindar I. odą pityjską. Aischylos widział tu zapewne wybuch Etny w r. 475. Niedługo jednak poeta musiał wrócić do Aten, bo

¹⁾ Jest to pewne, bo nikt inny nie pominąłby jego sławy poetyckiej; późniejsze epigramy literackie są odmienne. Wątpliwości Wilamowitza są nieuzasadnione.

²⁾ Wilamowitz, Aisch. Interpr. 241.

³⁾ Taki tytuł ma katalog w rękopisie Med., *Αἰτναία* cytaty i Vita w Med.

w r. 472 wystawia tutaj swoich *Persów*¹⁾. Wkrótce udaje się po raz drugi na Sycylię (między r. 472 a 469) i wystawia w Syrakuzach ponownie *Persów*. I tym razem jednak nie bawił tu dłużej; w r. 468 rywalizuje w Atenach z młodym Sofoklesem, a w r. 467 wystawia tragedję *Siedmiu pod Tebami*. W r. 458 zdobywa wielki triumf swoją *Oresteją*. Wnet potem udaje się po raz trzeci na Sycylię i tutaj umiera w mieście Gela około r. 456/5. Co go z tem miastem łączyło, nie wiadomo.

Starożytni przytaczają rozmaite powody, które miały nakłonić Aischylosa do podróży sycylijskich. Wiadomość, że Aischylos został wygnany z Aten dlatego, że podczas agonu (w którym konkurował z Pratinasem) miały się zawalić trybuny dla widzów, jest czystą niedorzecznością. Według innej wiadomości poeta miał opuścić Ateny zrażony tem, że nie jego, lecz Simonidesa elegja na poległych pod Maratonem odniosła w r. 489 zwycięstwo. Jest to już z tego powodu niemożliwe, że Aischylos udał się do Sycylii dopiero w kilkanaście lat po Maratonie; pojechał tam na zaproszenie Hierona, a ten objął rządy w r. 478. Taką samą wartość ma tradycja, że poeta opuścił Ateny rozgoryczony tem, że młody Sofokles odniósł nad nim zwycięstwo w r. 468. Jest to podsowanie wielkiemu poecie małostkowych motywów. My

¹⁾ Wilamowitz przyjmuje, że poeta dopiero po wystawieniu *Persów* odbył swą pierwszą podróż sycylijską (Aisch. Inter. 242), odrzuca więc wcześniejszy pobyt w r. 476/5, naszym zdaniem niesłusznie. Za Wilamowiczem idzie P. Mazon (w wyd. I, p. IV, 1). Za wcześniejszym pobycem, poświadczonym w *Żywocie*, przemawia to, że poeta niewątpliwie podczas niego widział na własne oczy wybuch Etny.

wiemy, że Aischylos już znacznie wcześniej był w Sycylii. Są to wszystko kombinacje późniejszych gramatyków, którzy sądzą, że Aischylos musiał koniecznie być zrażony czemś, skoro udał się na Sycylię. Zresztą poeta udaje się później ponownie na Sycylię, i to po wielkiem swoim zwycięstwie. Więcej zasługuje na uwagę wiadomość, że Aischylos zdradził w jakimś dramacie mimowoli tajemnice misterjów i że z tego powodu miał proces o obrazę religji. Tradycja ta nie wygląda na prostą kombinację. Przytacza ją dobre źródło, bo Arystoteles (*Ethic. Nicom.*). Jeden z późnych retorów powiada, że sztuką, w której Aischylos zdradził tajemnice misterjów, są zachowane *Eumenidy*. Atoli w *Eumenidach* niema nic takiego, coby to twierdzenie uzasadniało. Prawdopodobne jest, że Aischylos miał jakiś proces, będący w związku z misterjami (słyszymy, że został w nim uwolniony)¹⁾. Proces zaś o zdradzenie tajemnicy misterjów mógł oczywiście mieć tylko ten, kto był w nie wtajemniczony. Pobożność Aischylosa i jego pochodzenie z Eleuzyny także za tem przemawiają. Świadcstwo późne (Klemens aleks.) podaje, że poeta wykazał, iż nie był wtajemniczony. Ale doskonale poinformowany scholiasta do *Etyki* Arystotelesa nie o tem nie wie i podaje inną przyczynę uwolnienia. W gruncie między procesem a podróżami sycylijskimi nie musi zachodzić związek. Aischylos udał się do Sycylii na zaproszenie Hierona — jest to powód zupełnie wystarczający — a ponieważ go tam otaczano czcią i zapraszano do powrotu, udawał się tam więcej razy. Możliwe jest, jak przyjmują niektórzy nowsi uczeni (Wel-

¹⁾ Świadcstwa starożytne zebrał Wilamowitz w wyd. str. 15.

cker, Weil), że do opuszczenia ojczyzny nakłoniły go zmienione stosunki polityczne¹⁾. Coprawda tradycja nie o tem nie wie a nie wskazują na to i *Eumenidy*. Ani Aischylos ani Sofokles nie są tendencyjnymi poetami politycznymi, jak Eurypides. Aischylos jako prawdziwy patriota i człowiek wyższy stoi ponad stronnictwami, daleki on jest od ich waśni i sporów. Wogóle nie mieszał się czynnie do polityki. Godzi się na nowy porządek rzeczy po reformie Areopagu (462), ale czyni to z ciężkiem sercem.

Aischylos umarł w Geli, licząc około 69 lat. Może zamierzał wrócić jeszcze do ojczyzny i śmierć zaskoczyła go w obczyźnie niespodziewanie. Według legendy, orzeł, niosący w szponach żółwia, miał go puścić na łysą głowę poety i roztrzaskać ją. Powstanie tej legendy trudno jest wytłumaczyć. Wiemy, że bajka podobna o orle i żółwiu była już w V w. znana Demokrytowi²⁾. Może bajkę tę złączono później z osobą naszego poety, ale jak się to stało, niepodobna powiedzieć³⁾. Możliwe też jest, że chodzi tu o jakiś żart komików. Jeżeli tak jest, to poeta był łysy, bo tylko w takim razie żart komików jest zrozumiały. — Aischylos zostawił dwóch synów: Euphoriona i Euaiona (według innych rękopisów Eubiona lub Biona). Za wojny

¹⁾ Weil (Études 55) przypuszcza, że triumf Peryklesa i stronnictwa demokratycznego przyczynił się do wyjazdu poety z Aten. Wilamowitz (Aisch. Interpr. 250) oświadcza się przeciw przyjmowaniu pobudek politycznych. Znadto wysuwa w tragedjach Aischylosa problemy polityczne Porzig (*Aischylos*).

²⁾ Orły istotnie puszczają żółwie na skałę, by rozbić ich skorupę (G. Thiele, NJb. 21, 1908, 391).

³⁾ Na autora tej historii wygląda Hermippos (Wilamowitz, Aisch. Interpr. 234).

peloponeskiej Aischylos przedstawiał w oczach Arystofanesa niedościgły ideał tragika. W w. IV wzniesiono w teatrze na wniosek Likurga posągi Aischylosa, Sofoklesa i Eurypidesa.

Zebrane powyżej wiadomości o życiu poety dotyczą jego dziejów zewnętrznych. O przeżyciach poety prawie nie mówią. Zapisków współczesnych o poecie nie posiadamy, choćby w tym rodzaju, jak je posiadamy o Sofoklesie. Poeci starożytni są wogóle wstrzemięźliwi w wplataniu ech swych przeżyć w utwory — wyjąwszy liryków —; znikają oni poza swem dziełem. U poety dramatycznego już sam rodzaj poezji przez niego uprawiany każe nam oczekiwać jeszcze skąpszych ech przeżyć osobistych.

U Aischylosa udział jego w wojnach perskich odbił się przedewszystkiem w *Persach*. W *Agamemnonie* jedna z osób kreśli trudy przeprawy morskiej, nocne biwaki, zamieszanie w zdobytym mieście. Z tego i z wymienionych wyżej opisów wnoszono, że poeta brał udział w wyprawie trackiej, co jednak jest niepewne, bo poeta w czasie wojny nasłuchiwał się niemało opowiadań o wyprawach. Wątpić należy, by po odparciu Xerxesa z Grecji powoływano do służby wojskowej do walk poza Grecją właściwą także ludzi 45-letnich. Brak materiału ludzkiego występuje dopiero później, kiedy toczono równocześnie więcej wojen.

Wybuch Etny, widziany przez poetę w Sycylii, odbił się w *Prometeuszu*. Echem walk wewnętrznych ateńskich są *Eumenidy*. Poetę, jako człowieka, widzimy jednak wszędzie poza osobami jego utworów (czego niema u Sofoklesa). Nawet kobiety jego są męskie, jak w plastyce epoki. Ale Egineci i postaci naczółków

olimpijskich nie mają tak silnego wyrazu jak jego osoby¹⁾; tu widać już odbicie osobistości poety.

Z filozofją jońską Aischylos nie ma nic wspólnego. Z Hekataiosesem łączy go żądza wiedzy, zwłaszcza geograficznej. Upodobanie w zawilosciach prawa (*Eumenidy*) jest może już echem zbliżającej się epoki sofistów. Ślady orfiki są nieznaczne (fr. 70)²⁾.

Portretu Aischylosa dotąd nie znamy. Dawniej widziano portret poety w głowie kapitolinińskiej, przedstawiającej łysego starszego mężczyznę. Opierano się jedynie na owej historii o orle, który upuścił żółwia na łysą głowę poety. Odkąd odmawia się wiary tej historii, identyfikacja portretu z Aischylosem straciła podstawę³⁾, a co najmniej stała się niepewna. Tylko wtedy, jeżeli poeta był istotnie łysy, portret mógłby go przedstawiać, ale i w tym przypadku jedyną podstawą łączenia portretu z poetą pozostaje łysina.

[Literatura. O życiu Aischylosa mówią: Teufel-Wecklein we wstępie do wydania *Persów*, A. Dieterich w wyborowym artykule w Paulego-Wissowy Encykl. t. I, Wilamowitz w Aisch. Interpr. i P. Mazon we wstępie do wydania u Budégo.]

Aischylos jest dla nas najlepszym przedstawicielem Aten z pierwszej połowy V w., epoki wojen perskich i Kimona. Głęboko religijny, patriota całą duszą, przekonani umiarkowanie konserwatywnych, jest on pełen siły, zapału i polotu. W życiu musiał być nieco szorstki, twardy i gwałtowny, należąc — jak często sławni ludzie — do osób, które się

¹⁾ Wilamowitz.

²⁾ Por. Diels Arch. Rel. wiss. 22, 1923/4, 12.

³⁾ Tak Fr. Studniczka (NJb. 1909, 161 nn.), Paul Hermann (BphW. 1916, 1112), U. Wilamowitz (Aisch. Interpr. 231).

więcej podziwia niż kocha; musiał być naturą zamkniętą w sobie i pod tym względem być podobny z późniejszych do wiecznie poważnego Dantego i milczącego samotnika Michała Anioła.

Twórczość poetycka a. Twórczość poetycka Aischylosa, podobnie jak wszystkich wielkich poetów greckich, skupia się w jednym kierunku. Pisał on wprawdzie także utwory liryczne, np. elegje (słyszymy o jego elegji na poległych pod Maratonem, w której miał zostać pokonany przez Simonidesa), atoli sława jego polega na tragedjach. Według Suidasa Aischylos napisał 90 dramatów. Zachowany w rękopisie medycejskim po Żywocie Aischylosa spis jego sztuk zawiera 72 tytuły; katalog ten jest atoli niekompletny, bo zachowały się tylko 4 kolumny a brak 5-tej. Na jedną kolumnę przypada 18 tytułów; jeżeli 5-ta miała 18, to otrzymujemy 90 tytułów dla całego katalogu czyli tyle, ile podaje Suidas. Żywot wymienia 70 tragedyj i 5 dramatów satyrowych, ale ta druga liczba jest z pewnością popsuta, bo my znamy tytuły 79 sztuk, w tem co najmniej 13 dramatów satyrowych. Przyjąć więc można, jako pewną, tradycję starożytną, że liczba sztuk Aischylosa wynosiła 90. Dzisiejsi poeci zwykle mniej sztuk piszą; starożytny poeta pisał więcej już z tego zewnętrznego powodu, że zwyczaj sceniczny żądał od niego wystawiania czterech sztuk równocześnie. Pięć dramatów satyrowych uchodziło za wątpliwe.

Aischylos miał zwyciężyć trzynaście razy. Pierwszą nagrodę odniosło zatem 52 jego sztuk czyli więcej niż połowa¹⁾). Sztuki nienagrodzone muszą to

¹⁾ Jeżeli od początku wystąpił z tetralogjami, co jednak, zdaniem naszym, jest wątpliwe.

być przeważnie sztuki jego młodości, wystawione przed pierwszym zwycięstwem (484). Suidas mówi o 28 zwycięstwach, ale w tej liczbie muszą być objęte i zwycięstwa, które odnosiły po śmierci poety jego sztuki przy ponownych przedstawieniach¹⁾.

Twórczość sceniczna Aischylosa da się podzielić na **trzy okresy**. Pierwszy sięga aż do jego pierwszego zwycięstwa, t. j. do r. 484; drugi jest okresem, w którym Aischylos niepodzielnie panuje na scenie, a sięga do r. 468, t. j. do pierwszego zwycięstwa Sofoklesa; trzeci okres jest okresem, w którym Aischylos dzieli się panowaniem z Sofoklesem, do r. 458 lub następnego.

Mity. Mity odgrywają wielką rolę nie tylko w eposie i tragedji, lecz nawet w liryce. W każdej odzie Pindara znajdujemy mit. Aischylos czerpał treść swych tragedji z rozmaitych cyklów mitycznych. W rzędzie ich znajdujemy mity o wojnie trojańskiej, mity tebańskie i argiwickie, mit o Argonautach, mity, odnoszące się do Dionysosa i do teogonji²⁾. Z tych wszystkich mitów najbardziej pociągał Aischylosa mit trojański. Sam on nazwał swe tragedje „okruciami z wielkiego stołu Homera“ (*τεμάχη τῶν Ὅμηρου μεγάλων δειπνῶν*). Mówiąc tu o Homerze, miał na myśli nie samą tylko *Iliadę* i *Odysseję*, lecz i inne poematy epiczne, które w starożytności łączono z imieniem Homera, a więc *Kypria*, *Aithiopsis*, *Ilias mikra*, *Nostoi* i *Telegoneia*. Z wielu tragedji Aischylosa zachowały się

¹⁾ Tak i Adolf Wilhelm, Urkunden 183.

²⁾ Tragedje Aischylosa poklasyfikował według mitów Welcker (Die griechischen Tragödien I i w innych pismach); tem samem zadaniem zajmował się i G. Hermann w licznych rozprawach, zebranych dziś w jego *Opuscula*.

tylko szczupłe fragmenty; przy takich tragedjach trudno nieraz oznaczyć, jaki mit był ich treścią. Do cyklu trojańskiego można odnieść w każdym razie około 17 dramatów¹⁾. Z nich doszły do nas tylko trzy: *Agamemnon*, *Choefory*, *Eumenidy*. Z tragedyj, osnutych na tle mitów tebańskich, a których liczba również była znaczna, dochowała się tylko tragedia *Siedmiu przeciw Tebom*. Do mitów argiwskich odnosi się tylko jedna zachowana tragedia, *Hiketydy*. Na tle mitu o Argonautach osnutych było 4 do 6 tragedyj; z nich nie doszła do nas żadna. Jeszcze więcej tragedyj miało treść, zaczerpniętą z mitów o Dionysosie; było ich co najmniej ośm; najslawniejsza pomiędzy niemi była tetralogja, nosząca zbiorową nazwę *Lykurgja*. Z tragedyj dionizyjskich żadna się nie dochowała. Do teogonji odnosiły się 4 dramaty; z nich doszedł do nas *Prometeusz*. Sporadycznie i inne mity dostarczyły Aischylosowi wątku do dramatów. Nado znajdujemy pomiędzy tragedjami jedną, osnutą na tle historycznym: *Persów*.

Natomiast Aischylos zupełnie nie tykał niektórych mitów, np. różnych mitów rzadkich lub czysto miejscowych²⁾. Uderza przedewszystkiem, że nie oparł się nigdzie na mitach wyłącznie attyckich. Aischylosowi wystarczały mity, które dotąd opracowała poezja epiczna i liryczna. Teren dramatyczny był świeży, więc poeta nie potrzebował gonić za mitami dramatycznie jeszcze nieopracowanymi. Wystarczało, jeżeli to, co przed nim epos opowiedziało w formie referującej, wprowadził

¹⁾ Christ-Schmid I^s 303.

²⁾ Z wyjątkiem sztuki *Etnijki*.

na scenę w formie akcji. Treść tragedji jest u Greków wogóle ta sama co w epos, ale wewnątrznie odnowiona.

Zachowane tragedje i ich chronologja. Z wielkiej liczby tragedyj Aischylosa doszło do nas tylko siedm. Że te, a nie inne tragedje się zachowały, nie polega na przypadku; w II w. po Chr. zrobiono wybór z pomiędzy tragedyj Aischylosa: z tego wyboru pochodzi naszych 7 sztuk. W epoce bizantyńskiej ograniczono liczbę czytywanych tragedyj do trzech, wybierając trzy najłatwiejsze: *Prometeusz*, *Siedmiu* i *Persowie*. Jesteśmy w tem szczęśliwem położeniu, że przy pięciu tragedjach z pomiędzy zachowanych siedmiu możemy oznaczyć czas powstania: *Persowie* w r. 472, *Siedmiu* w r. 467, *Agamemnon*, *Choefory* i *Eumenidy* w r. 458. Znając czas powstania tych dramatów, możemy w pewnej mierze wyrobić sobie sąd o stopniowym rozwoju dramatu aischylosowego. Tylko o dwóch sztukach: *Hiketydach* i *Prometeuszu* nie wiemy, kiedy zostały napisane. Ale i tutaj posiadamy niejaki wskazówki chronologiczne. Wskazówki te opierają się na dwóch znanych nam skądinąd faktach. Z *Poetyki* Arystotelesa wiemy, że Aischylos wprowadził drugiego aktora, i wiemy, że ograniczył partje liryczne w dramacie a rozszerzył partje dialogiczne. Trzeciego aktora wprowadził później Sofokles. Z tej innowacji swego rywala skorzystał Aischylos i w późniejszych swoich dramatach posługiwał się nieraz trzema aktorami. *Persowie* np. wymagają tylko dwóch aktorów; podobnie *Hiketydy*. *Siedmiu* stanowi jakby przejście do trzech aktorów, bo koniec tej sztuki wymaga trzeciego aktora. (Wiemy, że tragedia ta wystawiona została w rok po pierwszym

zwycięstwie Sofoklesa.) Ponieważ początek *Prometeusza* prawdopodobnie również wymaga trzech aktorów, przeto mamy prawo wnosić, że *Prometeusz* powstał już po wystąpieniu Sofoklesa, w tej samej epoce co i *Siedmiu*. *Prometeusz* należy więc do ostatniego okresu twórczości Aischylosa. *Oresteja*, wystawiona w r. 458, wymaga już koniecznie trzech aktorów.

Ale i stopniowy rozwój partyj dialogicznych i akcji możemy śledzić w zachowanych dramatach. *Persowie* są jakby kantatą liryczną, pozbawioną prawie akcji; podobnie *Hiketydy*. Natomiast w *Orestei* jest już akcja więcej skomplikowana i kunsztownie motywowana, a chór odgrywa mniejszą rolę niż w starszych dramatach.

Mamy dalej wskazówki metryczne. Zbadano użycie stóp zastępczych w trymetrze jambicznym¹⁾. Na 1000 wierszy trymetru stóp zastępczych mają: *Hiketydy* 73, *Persowie* 54, *Prometeusz* 36, *Oresteja* 39, 38, 44. Wynikałoby z tego, że *Hiketydy* powstały znacznie wcześniej od *Persów*, a *Prometeusza* użycie rozwiązań zbliża do *Orestei*.

Wybór, dokonany pomiędzy tragedjami Aischylosa przez jakiegoś gramatyka epoki rzymskiej, możemy nazwać szczęśliwym, bo zachował nam dzieła z różnych epok twórczości poety a przez to daje nam wyobrażenie o jego rozwoju poetyckim; dalej zachował nam jedną tragedję historyczną grecką, *Persów*, i jedną całą trylogję, *Oresteję*.

¹⁾ A. Church, Class. Rev. 14, 1900, 438, znany mi ze streszczenia Gleditscha u Burs. t. 125, 62. Dla *Siedmiu* Gleditsch nie podaje liczby stóp.

Tragedje Aischylosa

Przejdziemy teraz kolejno zachowane dramaty.

Hiketydy (*Ἰκέτιδες*).

Data. Jest to sztuka o całkiem prostym układzie, ma bardzo mało akcji, a partje chórowe przeważają w niej nad dialogicznymi. Z tych względów uważana jest ona ogólnie za najstarszą z pomiędzy siedmiu sztuk, które do nas doszły¹⁾. Nie można wprawdzie odmówić słuszności zdaniu²⁾, że prostota akcji i przewaga partyj lirycznych może być tylko koniecznym następstwem treści obranej przez poetę, że więc tragedia o prostej budowie niekoniecznie musi być starsza od sztuk, wykazujących budowę więcej skomplikowaną. Ale prócz już wymienionych jeszcze inne powody przemawiają za tem, że *Hiketydy* są najstarszą zachowaną tragedją grecką. Prostotą układu i przewagą partyj chórowych dają nam one najlepiej ze wszystkich tragedj greckich wyobrazenie, jak wyglądała najstarsza tragedia attycka. To też, podczas gdy dawniej nie brakło głosów, kładących je z powodu rzekomych aluzj politycznych na ostatnie lata poety³⁾, to dziś krytyka

¹⁾ Tak już G. Hermann, po nim Weil i A. Dieterich, dziś Wilamowitz (przed r. 480), Bethe, Münscher, Kunst, Christ-Schmid (I⁶), Geffcken, Mazon, A. Körte, Aly, Kalinka, Schade-waldt. Körte (*Mélanges Nicole* 1905) opierał się między innymi na tem, że mit o Io jest w *Hiketydach* prostszy niż w *Prometeuszu* (np. jej wędrówki), Kunst i inni, że w *Prometeuszu* już jest więcej uszlachetniony.

²⁾ Wypowiadał je w wykładach berlińskich Adolf Kirchhoff.

³⁾ Otr. Müller, dopatrując się w sztuce sympatj poety dla Argos, kładł je na r. 461, w którym stanęło przymierze między Argos a Atenami (w wyd. *Eumenid*, Gött. 1833, str. 123 i Gr.

idzie wprost w przeciwnym kierunku i kładzie sztukę jeżeli już nie przed bitwą maratońską, to w każdym razie przed bitwą salamińską. Najczęściej upatrywano dawniej w gorących modłach chóru o błogosławieństwo dla Argos sympatje poety dla tego miasta i echa zdarzeń z czasów około r. 461, ale rys ludzkości i bogobojności Argiwów leży w micie i nie można w nim żadną miarą szukać tendencji politycznej. *Hiketydy* nie mają jeszcze prologu, który mają już starsze od nich *Fenicjanki* Phrynicha (r. 476), ale rozstrzygające jest, że *Hiketydy* mają jeszcze chór, złożony z 50 osób¹⁾. Powstały więc na pewno przed r. 480²⁾.

Lit. II⁴⁾. Za późniejsze dzieło uważał naszą sztukę i Schömann (do Prometeusza 85), dziś Cavaignac (Rev. de phil. 45, 1921, 102; na r. 470 ze względów politycznych).

Z innego powodu próbował sztukę położyć późno Herm. Diels. W w. 568 n. o wzbieraniu Nilu widział on wpływ pisma Anaxagorasa, które wyszło po r. 468/7. Ale wiadomość o Nilu obaj pisarze mogą mieć z wspólnego źródła.

¹⁾ Z powodu tej wielkiej liczby choreutów poeta wprowadza nie ołtarz jednego boga, lecz wspólny ołtarz wielu bogów (*κοινοβωμία* w. 222). Inaczej chór nie miałby gdzie siedzieć. Wilamowitz (Aisch. Interpr. 6 n.) przyjmował mylnie, że na scenie jest kilka ołtarzy. Że był tylko jeden, wykazał E. Bethe (Herm. 59, 1924, 109).

²⁾ A. Körte (w w. m.) widzi w *ἐνώπια* (w. 134 n.) przedperskie Propyleje (przed r. 480), ale objaśnienie to jest całkiem niepewne. Przed bitwą maratońską kładą sztukę Focke i Mazon. Focke (Gött. Nachr. G. W. 1922, 165 nn.) kładzie ją za powstania jońskiego, gdy Arystagoras przybył do Aten jako błagalnik. Mazon (wstęp w wydaniu Budégo I 3) sądzi, że pieśń dziękczynna Danaid (w. 625—709) napisana jest pod wpływem klęski, poniesionej około r. 493 przez Argiwów w wojnie ze Spartą; wynikałoby z tego, że sztuka powstała po klęsce argiwskiej a przed bitwą pod Maratonem czyli między 493 a 490. Domysły obu uczonych są całkiem wątpliwe.

Słyszemy (Marmor Parium), że w r. 484 Aischylos zwyciężył pierwszy raz ; sztuk źródło nie wymienia. Zważywszy, że z pozostałych sześciu sztuk pięć otrzymało pierwszą nagrodę, że to samo wolno przypuszczać o trylogji *Prometeusza* ze względu na zalety sztuki, mamy, zdaniem naszym, prawo przyjąć, że *Hiketydy* wchodziły w skład owej trylogji, nagrodzonej w r. 484 pierwszą nagrodą ¹⁾).

Treść. *Hiketydy* mają nazwę od chóru, złożonego z córek króla Danaosa, które wraz z ojcem uciekły z Egiptu, nie chcąc zaślubić synów stryja swego Aigyp-tosa, i przybywają obecnie do Argos. Jako błagalnice zasiadają u stóp ołtarza przed bramami Argos. Powołują się na prawa do kraju ojczystego, bo z Argos wyszła Io, od której ród ich pochodzi. Król argiowski Pelasgos waha się, czy ma spełnić ich prośby i przyjąć je do miasta, bo obawia się, że przez to może państwo zawikłać w wojnę z synami Aigyp-tosa. Wkońcu jednak ulega prośbom i zwołuje zgromadzenie ludowe, aby mu przedłożyć sprawę Danaid. Zgromadzenie postanawia uszanować prawa, które wszędzie mają błagający, i przyjmuje Danaidy do miasta. Ale wnet okazuje się, że przewidywania króla nie były płonne. Synowie Aigyp-tosa wylądowali na wybrzeżu argiwskiem, a herold egipski zjawia się i chce gwałtem uprowadzić Danaidy, do których synowie Aigyp-tosa roszczą prawo jako do swej własności, gdy wtem wraca król argiowski i, mimo że herold grozi wojną, użycza Danaidom opieki. Na tem dramat się kończy.

¹⁾ To samo przypuszcza A l y (GgL. 85).

Mit¹⁾. Poeta zaczerpnął treść sztuki z epos *Danaids*²⁾. Przed nim opracował ten sam mit już Phrynichos. Cały mit przedstawia się, jak następuje.

Od syna Iony, Epaphosa, pochodzą królowie egipscy. Między dwoma z tych królów, braćmi Danaosem i Aigyptosem, wybuchł spór. Danaos miał 50 córek, Aigyptos 50 synów. Synowie ci pragnęli zaślubić swe krewne, te opierają się małżeństwu i uciekają do Argos³⁾. Tu zaczyna się nasza tragedia.

Zakończenie mitu wygląda tak: Danaos oddał wkońcu córki synom brata, ale te za jego namową zamordowały mężów w nocy poślubnej. Tylko jedna z nich, Hypermestra, oszczędziła męża swego, Lynkeusa.

Trylogja. Zakończenie sztuki nie uczy nas, jaki był ostateczny los Danaid, co się stało po przybyciu synów Aigyptosa. Z tego wnosimy, że po niej następowała jeszcze dalsza sztuka. Zwykle przyjmuje się, że *Hiketjdy* stanowią część trylogji (tetralogji), której sztuki wykazywały między sobą związek wewnętrzny. Na początku naszej sztuki znajdujemy obszerną ekspozycję. Wygląda to na to, że sztuka zaczynała trylogję⁴⁾. Za drugą i trzecią sztukę uważa

¹⁾ Tu należy zrobić uwagę ogólną, odnoszącą się do wszystkich tragików. Poznanie mitu w formie, w której go poeta znalazł, i jego wcześniejszych opracowań pozwala dopiero zrozumieć zamiar i sztukę tragika.

²⁾ Welcker, Wilamowitz.

³⁾ Zdaje się, że synowie Aigyptosa zwyciężyli w wojnie i Danaidy są ich łupem wojennym (Wilamowitz, Aisch. Interpr. 15). Fragment epepei *Danaidy* mówi o walkach Danaid nad Nilem.

⁴⁾ Mahaffy sądzi, że opór dziewic przeciw małżeństwu musiał być wyjaśniony w poprzedniej tragedji, że więc nasza sztuka jest środkową sztuką trylogji. Ale wyjaśnienie oporu Danaid nie wystarczyłoby do wypełnienia nawet ubogiej w treść tragedji.

się *Αιγύπτιοι* i *Δαναίδες* i przyjmuje, że w dalszym ciągu Aigyptiadzi odnieśli zwycięstwo i odbyli wesele, po którym zostali wymordowani z wyjątkiem Lynkeusa, ocalonego przez Hypermestrę.

Budowa sztuki. Główną rolę w sztuce odgrywa chór Danaid; około ich losu, a nie losu jakiegoś bohatera, obraca się cała, nikła zresztą akcja. Sztuka liczy właściwie dwa akty: w pierwszym dziewice proszą o opiekę i uzyskują przyrzeczenie jej, w drugim zjawia się herold i spotyka się z odprawą. Budowa utworu, mimo prostą treść, wykazuje jeszcze brak wprawy i sztywność sztuki prymitywnej. Ojciec dziewic idzie dwa razy do miasta i dwa razy wraca; drugi raz wraca, kiedy już całe niebezpieczeństwo minęło. Chór dziękuje miastu Argos dwa razy. Życie dramatyczne widzimy dopiero w drugiej połowie sztuki z pojawieniem się herolda. Partje chóru zajmują aż $\frac{3}{5}$ tekstu (= 60%), tak, że sztuka jest raczej kantaatą; dialog gra tu jeszcze rolę podrzędną. Poeta nie ma jeszcze wprawy w równoczesnem posługiwaniu się dwoma aktorami. Król toczy długą rozprawę wyłącznie z chórem; obecny przy tem ojciec dziewic nie bierze w niej udziału. Postać Danaosa mało ma charakteru dramatycznego; jest on prawie tylko przodownikiem chóru. W sztuce występują wszystkiego tylko trzy osoby (ojciec Danaos, król Pelasgos i herold egipski) czyli tak mała liczba, jak w żadnej innej sztuce greckiej. Ale już tu widać zapowiedź talentu dramatycznego; widać ją w stopniowaniu interesu, w posługiwaniu się masami, w układzie scen. Poeta — na co nie zwrócono dotąd uwagi — umie już przygotować dalszą sztukę trylogji: pod koniec utworu służebne zapowiadają nieszczęścia Danaid.

Inne rysy archaiczne. Sztuka jako widowisko roztacza archaiczną wystawność i przepych: na scenie pojawiają się wozy, 50 Danaid, 50 służebnic, herold przyprowadza ludzi, których musiało być niemało, bo mieli porwać 50 dziewic, król argijski zjawia się z orszakiem zbrojnym, który musiał być jeszcze liczniejszy, jeżeli miał stawić opór porwaniu, słowem, przez scenę przesuwało się przeszło 200 osób czyli masy, jakich się nie przypuszcza w tragedji greckiej, zwłaszcza w pierwszym okresie jej rozwoju. Te masy przypominają nam owe niekończące się pochody wojowników na wazach czarnofigurowych¹⁾. Herold brutalny, barbarzyński, zachowaniem przywodzi na pamięć rubaszne postaci dramatu satyrowego. Wygląda na eunucha haremu. Stychomityj, które są objawem archaicznym, niema tyle co tu w żadnej sztuce Aischylosa. Wielka rozprawa między królem a chórem, stanowiąca całą pierwszą część sztuki, ma prymitywną prostotę. Król argijski jest królem demokratycznym; nie chce rozstrzygać o przyjęciu błagalnic sam, lecz oddaje rozstrzygnięcie obywatelom; znać w tem dumę młodej republiki ateńskiej, która pamiętała jeszcze wypędzenie Pizystratydów.

Osoby. Osoby są jeszcze typowe; mamy więc typ ojca, typ rozumnego króla, typ szorstkiego herolda. Król, rozważny i pełen godności, jest pierwowzorem późniejszego sofoklejskiego i eurypidesowego Tezeusza i innych królów attyckich. Przed powzięciem

¹⁾ Danaidy występowały w chustach egipskich na głowie, pleć ich była ciemna. Zbrojni egipscy ucharakteryzowani byli może jako murzyni. Poeta starał się więc do pewnego stopnia o wierność etnograficzną. O geografji w tej sztuce zob. Wilamowitz, Aisch. Interpr. 35 nota.

decyzji bada dokładnie, po której stronie jest prawo i słusność¹⁾. Po zbadaniu ma do wyboru karę bogów za odepchnięcie błagalnic lub wojnę. Z dwojga złego wybiera mniejsze: wojnę. Ale już tu widzimy próby nadania tym postaciom jakichś rysów indywidualnych: Danaos, jako doświadczony ojciec, daje córkom rozumne rady, aby zachowanie ich było skromne i nie raziło oczu Argiwów, a herold przemawia nawet językiem indywidualnym. Danaidy są bardzo energiczne, cechami męskimi przypominają Amazonki²⁾.

Inne uwagi o sztuce. Już w tym starym utworze znajdujemy rysy sztuki aischylejskiej. Pieśni chórowe są bardzo piękne, zwłaszcza ładna jest pieśń dziękczynna Danaid (w. 625—709) za przyjęcie ich w opiekę przez miasto Argos. Już tu widzimy wzniosłe pojmowanie Zeusa, przypominające Fidjasza, a nie ustępujące pojmowaniu boga w Starym Testamencie. Ustępy, w których poeta mówi o Zeusie, wielbi jego potęgę i mądrość, należą do najpiękniejszych. Aischylos występuje już tutaj jako nauczyciel religijny swego narodu. Poeta, mówiąc o krzywdzie, która spotkała Ionę ze strony Zeusa, nie ma jeszcze tych wątpliwości etycznych, które ma później Eurypides przy podobnej krzywdzie Kreuzy, doznanej od Apollina; jest to staroattycka pobożność epoki wojen perskich. Już tu wreszcie styl poety jest świetny, epitety i obrazy wspaniałe. Niema jeszcze efektownej sceny końcowej, jak w *Siedmiu* lub *Prometeuszu*, ale poeta starał się o efektowne środki teatralne.

¹⁾ O debatach prawnych por. Wilamowitz, Aisch. Interpr. 12 nn.

²⁾ Mylnie Kunst (Frauengestalten 6) widzi w nich ideał dziewic greckich; nie mają one greckiej *sophrosyne*.

Tragiczność w tej sztuce zasadza się na położeniu chóru, który tak dalece lęka się nienawistnego małżeństwa, że grozi odebraniem sobie życia, jeżeli nie znajdzie przyjęcia w Argos. Do najwyższego napięcia położenie to dochodzi z brutalnem wystąpieniem herolda egipskiego.

Powód oporu Danaid przeciw małżeństwu z synami Agyptosa nie przedstawia się z tragedji jasno, może dlatego, że posiadamy tylko jedną sztukę trylogji. Z pewnych miejsc sztuki możnaby sądzić, że Danaidy są wrogami rodu męskiego w ogólności, że są rodzajem egipskich Amazonek. W sprzeczności z tem jednak pozostają słowa ich służebnic (w. 1035 nn. i 1053 nn.), na co dotąd nie zwrócono uwagi. Wynikałoby z nich, że Danaidy lękają się tylko małżeństwa z synami Agyptosa. W takim razie powód ich wstrętu leżałby tylko w przymusie, którego doznają. Może poeta ma na myśli nie wstręt do mężczyzn, lecz przesadną przyrodzoną obawę dziewczęcia przed mężczyzną (Kunst). Ale możliwe jest, że są to częste w tragedji greckiej wahania w rysunku charakteru chóru. Kwestja ta wymaga jednak jeszcze bliższego zbadania¹⁾. W końcowej tragedji trylogji Afrodyta zalecała małżeństwo z miłości.

Wobec niejasności motywu postępowania Danaid nie da się też nic pewnego powiedzieć o myśli podstawowej sztuki. Zwykle przyjmują, że myślą jej

¹⁾ Należałoby przytem rozpatrywać tragedję w związku z historją prawa familijnego attyckiego (np. czy niema tu echa jakiej zamierzonej reformy postanowień o posażnych jedynaczkach, *epikleroi*). Por. w. 340 i 392 nn. oraz wyd. obj. Weckleina z r. 1902, str. 19. Uwagi Wilamowitza (Aisch. Interpr.) nie usuwają trudności.

przewodnią jest świętość małżeństwa, które jest tu pojmowane wysoko.

Liczba choreutów sprawia również pewne trudności. Chór *Hiketyd* liczył niewątpliwie, zgodnie z mitem, 50 osób, jak się na to wszyscy zgadzają. Podobnie w innej sztuce tejże trylogji, *Aigyptioi*, występowało z pewnością wszystkich 50 synów Aigyptosa. Nie inną liczbę choreutów miała trzecia sztuka, *Danaides*. Ta liczba choreutów nie sprawiałaby trudności technicznych, gdyby poeta wystawiał wszystkiego jedną tragedję. Tymczasem w naszym przypadku chodzi o tetralogję, gdziebyśmy w każdej sztuce oczekiwali chóru z 12 osób. Śpiewy i tańce chóru przez 4 sztuki, a więc prawie przez cały dzień, były niezwykle męczące, a wyuczenie się śpiewów, zwłaszcza przy ich długości, trudne. I ta sprawa wymaga jeszcze badań¹⁾. W każdym razie ważne jest, że chór z 50 osób dotrwał blisko do r. 480. Z pewnością w najbliższych latach rozdzielono go i w *Persach* (r. 472) mamy już tylko 12 choreutów. Liczba choreutów naszej sztuki uczy też, że trylogja musiała niedawno przedtem powstać.

Tekst sztuki jest popsuty.

Pewne ustępy sztuki (zwłaszcza parodos) są bardzo trudne.

[Literatura. Wilamowitz, Aisch. Interpr. 1 nn. — Mazon wstęp do wydania u Budégo. — K. Listmann, Die Technik des Dreigesprächs in d. griech. Trag., Giessen 1910. — Ed. Meyer, Forsch. z. alt. Gesch. I 83 (o micie; sławny artykuł o Pelazgach).]

¹⁾ Może występował w każdej sztuce cały chór, ale śpiewała w każdej inna jego część (po 12).

Persowie (*Πέρσαι*),

najstarsza z datowanych tragedyj, bo pochodzi z r. 472 a zarazem jedyny zachowany dramat historyczny grecki. Później poeta przedstawił *Persów* jeszcze raz na dworze Hierona w Syrakuzach. Aischylos nie był pierwszym, który bitwę pod Salaminą wprowadził na scenę; uczynił to już 4 lata przed nim (476) Phrynichos w swoich *Fenicjankach*¹⁾. Układ sztuki jest bardzo prosty a akcja mało urozmaicona. Sztuka nie ma prologu, jak i *Hiketydy*. Rozpoczyna ją chór starców perskich, bo akcja sztuki toczy się w Persji. Ponieważ treść tragedji nie może być radosna, przeto Aischylos nie mógł wprowadzić na scenę zwycięskich Greków, lecz musiał przenieść widza pomiędzy pokonanych Persów. Pochwała Aten robi silniejsze wrażenie przez to, że zwycięstwo ich opiewa nieprzyjaciel.

Treść. Rzecz dzieje się w stolicy perskiej, Suzach. Chór trapią przecucia klęski wojska, które pod Xerxesem wyruszyło do Grecji. W podobnym nastroju jest i Atossa, matka Xerxesa a wdowa po Darjuszu; sen, który miała, nie wróży nic dobrego. I rzeczywiście, przecucia te i sny nie zawodzą, bo oto zjawia się goniec i donosi o pogromie wojska perskiego. Jego opis bitwy pod Salaminą należy do najwspanialszych kart poezji greckiej. (Wiemy, że Aischylos opisuje tę bitwę na podstawie autopsji.) W ogólnem przygnębieniu myśl wszystkich zwraca się do zmarłego Darjusza, który był prawdziwym ojcem swego ludu i szczęśliwym władcą. Atossa, w szatach żałobnych, składa mu

¹⁾ Glaukos z Rhegion twierdził, że Aischylos naśladował w *Persach* Phrynicha (*παραπεποιήσθαι*). W utworach obu poetów musiały więc być punkty styczne.

ofiarę grobową, bo on jeden może teraz pomóc. I jak później u wielkiego poety brytyjskiego cień ojca Hamleta, tak tu zjawia się na scenie zaklęty przez chór cień zmarłego króla Darjusza, ale słowa jego nie wróżą państwu nie dobrego na przyszłość. Przepowiedziawszy klęskę pod Platejami, cień zapada w grób, a niezadługo nadciąga sam sprawca klęski, pokonany Xerxes. Strój jego królewski teraz w strzępach i łachmanach. Jęki i narzekania kończą dramat, który więcej jest kantatą lub obrazem dramatycznym niż właściwym dramatem.

Xerxes zawinił dumą, ale bóstwo karze dumę. Oto, jak poeta motywuje klęskę.

W *Persach* występuje tylko dwóch aktorów. Osób jest już więcej niż w poprzedniej sztuce, bo cztery.

Obierając temat z historii współczesnej, poeta miał zadanie trudne. Wybrnął z niego w sposób, zasługujący na podziw. Wyniósł przedmiot do wysokości heroicznej. Jego Xerxes ma rysy prawie gigantyczne; przedstawienie jego wielkości stanowi początek utworu. Nie mogąc przedmiotu oddalić czasem, poeta oddalił go miejscem¹⁾. Wyniósł go ponad sferę narodową a podniósł do sfery religijnej. Klęska Xerxesa jest karą bogów za to, że monarcha ten spalił ich świątynie i zburzył posągi, że przerzucił most przez morze, naruszając odwieczny porządek rzeczy, głównie jednak za to, że bogowie powierzyli mu władzę nad państwem lądowym, tymczasem on odważył się zuchwale na bitwę morską, przekraczając przyrodzone granice rozszerzania się państwa. Zbyt wielka

¹⁾ Patin, Eschyle 211.

armja stała się nieszczęściem Persji, bo Grecja nie mogła jej wyżywić. Przytem Grecy z natury kochają wolność i niezależność. Poeta wie, że zdarzenia historyczne mają zwykle nie jedną, lecz więcej przyczyn¹⁾. Tragedja opiewa chwałę nie Grecji, lecz bogów. Wojny perskie są dla poety zwycięstwem sprawiedliwości boskiej. Wymienia on szereg znakomitych Persów, ale ani jednego Greka, nawet Temistoklesa nie wspomina. Zmuszony wspomnieć o poselstwie Temistoklesa do Xerxesa, unika tak dalece tonu historycznego, że nie mówi o powodzie poselstwa. Styl nie ma charakteru historycznego, lecz majestatyczność w pieśniach i mowach. Malownicze opowiadanie o bitwie pod Salaminą pełne jest polotu i siły. Osoby mają heroiczną dostojność. Wspaniały opis pochodu perskiego i przejścia Persów przez Hellespont, obraz sił, składających armję Xerxesa, pochód Atossy z wspaniałym orszakiem, duch króla, podnoszący się z grobu, wszystko to wynosi tragedję ponad poziomą rzeczywistość.

Na równy podziw zasługuje bezstronność w traktowaniu przeciwnika. Persowie, Darjusz, Atossa nie mają w sobie prawie nic barbarzyńskiego; czujemy dla nich sympatję. Można nawet powiedzieć, że sztuka przygotowała późniejsze utopje, w których Persja przedstawiana jest jako kraj idealny. Ani śladu jakiegóś nienawiści do przeciwnika czy radości z jego upokorzenia, a przecież sztuka pisana jest w kilka lat po wojnie! Jedynie dla Xerxesa poeta nie umiał obudzić sympatji widza. Wielki artyzm widać w tem, że poeta nie każe mu przemawiać po klęsce. Zasluga zwycięstwa nie jest też przypisana samym Atenom, lecz ca-

¹⁾ Herodot powtórzył przyczyny, podane przez Aischylosa.

łej Grecji. Zwycięstwo pod Platejami odniosła „włócznia dorycka“.

W porównaniu z *Hiketydami* sztuka przedstawia postępowanie Życia dramatycznego jest tu więcej. Budowa wykazuje artystyczne stopniowanie: najpierw słyszymy o przecuciach chóru i śnie królowej, potem goniec przynosi wiadomość o klęsce, wkońcu zjawia się sam złamany i upokorzony król. Pieśni chórowe zajmują już tylko połowę sztuki (504 wierszy na 1075). Osoby są jeszcze wprawdzie typami, ale doskonale scharakteryzowanymi. Atossa jest typem matki i królowej, ale narysowanym subtelnie: słuchając opowiadania o klęsce wojska, myśli najpierw o tem, czy syn został przy życiu, a słysząc o jego zbliżaniu się, dba przede wszystkim o to, by pokazał się w szatach, odpowiadających jego godności¹⁾. Darjusz, mądry i przezorny władca swego kraju, jako postać wyżej stoi od Pelasga w *Hiketydach*. Nie jest on Darjuszem historycznym. Poeta wyidealizował jego postać dla kontrastu z Xerxesem. Chór nie składa się z kobiet, jak w sztuce Phrynicha, bo te mogą tylko ubolewać nad losem swych najbliższych, lecz z członków rady przybocznej królewskiej, przedstawicieli narodu, którzy zdolni są ocenić doniosłość historyczną klęski. Phrynicha poeta przewyższył również w układzie sztuki: u poprzednika jego była mowa o klęsce Persów już w prologu, więc nie było miejsca na obawy i przecucia, które tak po mistrzowsku zużytkował w swej sztuce Aischylos. Szczyt artyzmu w malowaniu przecuć poeta osiąga później w *Agamemnonie*.

¹⁾ Mylnie objaśnia ten rys względami scenicznymi Christ-Schmid (I⁶ 291, 2). — Imienia Atossy niema w samej sztuce.

Pełen efektu kontrast stanowi postać Darjusza, przypominająca świetną przeszłość, a smutna teraźniejszość za Xerxesa.

I w *Persach* poeta dba o efekt sceniczny: należy tu wspomniany już wspaniały pochód królowej-matki z orszakiem, przede wszystkim jednak pierwsze na scenie europejskiej wprowadzenie ducha.

Rysy archaiczne. Mimo wszystko poeta nie stoi jeszcze na wysokości sztuki dramatycznej. Atossa rozpytuje o Ateny — w 10 lat po Maratonie. Darjusz nie wie nic o świeżej klęsce a wie o przyszłej klęsce pod Platejami. Poco się zbiera rada przyboczna króla, niewiadomo.

Podnosząc jako przyczynę klęski Xerxesa to, że odważył się na bitwę morską, sztuka pośrednio zachęca Ateńczyków do strzeżenia panowania nad morzem, które jedynie może być dla nich ocaleniem. Nie jest ona jednak sztuką jednego stronnictwa politycznego, jest dziełem patriotycznym¹⁾.

Utwór ważny jest jako źródło historyczne, zwłaszcza dla problemu bitwy pod Salaminą, bo jest świadectwem współczesnym i to świadectwem uczestnika walki.

Aischylos jest pierwszym pisarzem, u którego świadomie występuje zachodni żywioł wolności w przeciwstawieniu do wschodniego despotyzmu.

Grupa tetralogiczna, do której należeli *Persowie*, składała się ze sztuk: *Phineus*, *Persowie*, *Glaukos Potnieus*²⁾ i dramatu satyrowego *Prometheus pyc-*

¹⁾ Mazon we wstępie do wydania u Budégo.

²⁾ Od wsi beockiej Potniai.

καεὺς¹⁾. Sztuka *Persowie* nie wiązała się więc treścią z innymi sztukami trylogji, opartymi na micie. Widzimy z niej, że Aischylos używał równie dobrze formy trylogji ze związkami wewnętrznym, którą widzimy w *Orestei*, jak trylogji, w której żadna sztuka nie łączyła się wewnętrznym z drugą²⁾.

[Literatura. Wilamowitz, Aisch. Interpr. 42—55. — Mazon, wstęp do wydania Budégo t. I. — Bliżej omawia sztukę wyd. *Persów* w prz. K. Kaszewskiego opr. St. Witkowski (Bibl. Nar. II 19)].

Siedmiu przeciw Tebom (*Ἑπτὰ ἐπὶ Θήβας*), tragedia, osnuta na micie tebańskim, wyprzedza treścią swą bezpośrednio sofoklesową *Antygonę*.

Treść. Wypędzony przez brata Polyneikes nadciągnął z wojskiem pod mury Teb. Zamknięty w mieście Eteokles gotuje się do walki. Przy każdej z siedmiu bram znajduje się jeden z jego najdzielniejszych wodzów. Naprzeciw każdego z tych wodzów stoi po stronie nieprzyjacielskiej jeden z najmężniejszych wojowników. Wodzów tych nieprzyjacielskich opisuje kolejno goniec, a Eteokles przeciwstawia obrazowi każdego obraz swego wodza. W wielkiej tej scenie poeta rozwinął niezwykłą siłę wyobraźni; widzowi zdaje się nie, że słucha opowiadania, lecz że patrzy na akcję. Układ sceny jest symetryczny: każda para wodzów jest sobie przeciwstawiona. Silne wrażenie sprawia zwła-

¹⁾ W dramacie satyrowym *Glaukos Prometeusz*, niosąc ludziom ogień, dostał się między satyrów. Jeden z nich zbliżył się ciekawie do nieznanego sobie żywiołu, a Prometeusz ostrzegł go, że opali sobie brodę.

²⁾ Upada tem samem mylny sąd Welckera o trylogji greckiej.

szcza potężny charakter Eteoklesa. Jest to pierwsza indywidualna postać w zachowanych sztukach Aischylosa. Ojciec obu wrogich braci, Edyp, rzucił na nich klątwę; Eteokles wie, że w walce z bratem zginie, mimo to z ponurą stanowczością gotuje się do pojedynku. Widz jest w ciągłym napięciu; czeka, rychło goniec wymieni nazwisko Polyneikesa, bo wie, że Eteokles z nim postanowił się zmierzyć. Wkońcu z wodzów nieprzyjacielskich zostaje tylko Polyneikes; goniec wymówił jego nazwisko i ledwie to nazwisko padło, Eteokles wypowiada oczekiwane oddawna przez widza postanowienie, że wystąpi z orężem przeciw bratu. Tak ta zapowiedź walki, jak i sam pojedynek stanowią kulminacyjny punkt sztuki. Do gwałtownego, wojennego ducha Eteoklesa stanowi żywy kontrast trwożliwy chór dziewcząt. Eteokles opuszcza scenę i za chwilę dowiadujemy się, że nieszczęsna klątwa spełniła się nad wrogimi braćmi: w krótkim pojedynku poległ obaj. Na scenie zjawia się herold, zakazując grzebać trupa Polyneikesa. Z dwóch sióstr poległych braci, Antygony i Ismeny, które pojawiają się pod koniec sztuki, Antygona oświadcza, że mimo zakazu pogrzebie nieszczęsnego brata.

Mit. O Edypie i jego synach jest już mowa w *Odyssei* (Nekyia XI 271), ale *Odysseja* nie mówi nic o oślepieniu się Edypa. Nie wolno jednak z faktu, że Homer o pewnym szczególe nie wspomina, wnosić, jak to się często czyni, że był on mu nieznany. Wniosek taki jest tylko wtedy uzasadniony, gdy da się wykazać, że związek u Homera wymagał koniecznie wzmianki. Tak i tutaj rzecz wygląda na to, że oślepienie się Edypa było poecie Nekyi znane¹⁾. Główny temat sztuki

¹⁾ Christ-Schmid I⁶ 293, 6.

Aischylos wziął z utworów cyklu epicznego tebańskiego, napewno z *Tebaidy*, może nadto z *Epigonoj* i *Oidipodej*¹⁾. Już w epos cyklicznym Edyp przeklinał synów. Według mitu, Eteokles, Polyneikes, Antygona i Ismena byli dziećmi Edypa z drugiej żony Euryganei, a nie z pierwszej, którą była jego własna matka a żona Laiosa. Dopiero, zdaje się, Aischylos zmienił mit i zrobił dzieci owe potomkami kazirodczego stosunku, a tem samem wprowadził w mit większą tragiczność. Jego pomysłem jest też na pewno przeciwstawienie sobie siedmiu wodzów. Poeta przyjmuje, że widzowie znają podanie o wyprawie Siedmiu.

Data. Sztuka wystawiona była w r. 467 a nagrodzona pierwszą nagrodą. Arystofanes w *Żabach* nazywał ją dramatem „pełnym ognia wojennego“ (*δραμα ἄρρωστος*). Taki dramat napisać mógł tylko poeta, który sam rzucał się nieraz w wir i wrzawę wojenną i sam nadstawiał dzielnie piersi niebezpieczeństwu. Koniec sztuki wymaga trzeciego jeżeli nie aktora, to śpiewaka.

Trylogja. Nasza sztuka była ostatnią w trylogji. Pierwszą sztukę stanowił *Laios*, drugą *Oidipus*, a zatem wszystkie trzy odnosiły się do losów rodu Labdakidów i pozostawały z sobą w wewnętrznym związku. Łączył się z nimi treścią i dramat satyrowy *Sfinks*. O tych innych sztukach nie wiemy prawie nic.

Budowa sztuki. By zrozumieć budowę sztuki, trzeba mieć na oku całą trylogję. Treścią trylogji były nieszczęsne losy rodu Labdakidów. Pierwsza sztuka

¹⁾ Zdaniem Wilamowitza (Interpr. 96 n.) *Oidipodeia* nie wchodzi w rachubę, przynajmniej jako bezpośrednie źródło. Według epos *Epigonoj* Edyp oślepił się sam i został pochowany w grobie przodków. W naszej sztuce Edyp już nie żyje.

opisywała śmierć Laiosa, druga dzieje Edypa, trzecia maluje spełnienie się klątwy Edypa, rzuconej na synów; klątwa spełnia się w ten sposób, że giną obaj, jeden z ręki drugiego. Obraz obłączenia Teb jest tylko koniecznym tłem ich śmierci. Ale walka i śmierć braci nie byłaby wystarczyla do wypełnienia treści tragedji. Dlatego poeta rozszerzył ją opisem przygotowań wojennych i dlatego traktuje te przygotowania tak szeroko, że wypełniają prawie całą tragedję. Tebanie zwyciężyli, ale zwycięstwo okupili śmiercią króla. Oczekiwalibyśmy opisu radości ich ze zwycięstwa. Tymczasem chór nie mówi o zwycięstwie. Radość usunięta jest z tragedji przez poetę świadomie, boby przygłuszyła tragiczny zgon braci, na który w myśl całej trylogji musiał być położony główny nacisk. Klątwa Edypa jest panującym motywem w tragedji.

Sztuka ma mało akcji dramatycznej, zwłaszcza w pierwszej połowie. Dopiero druga połowa przynosi właściwą akcję. Opis siedmiu par wodzów ma charakter epiczny; jest on tak szeroki, że sztuka otrzymała od niego tytuł. Krytykuje też później część tej sceny (wyliczanie imion siedmiu obrońców Teb) Eurypides w *Hiketydach*, ale niesłusznie¹⁾). Mimo swój opowiadający charakter scena ta robi wrażenie; obok niej wywiera wrażenie prolog, w którym król ma przemowę do ludu, krótka, jędrna. Chór kobiecy jest już tylko uzupełnieniem głównej osoby, Eteoklesa²⁾); służy do uwydatnienia chłodnej jego sta-

¹⁾ Zieliński, *Tragodumena* 122.

²⁾ Mylne jest zdanie, że chór, zdjęty trwożą, słyszy już odgłosy walki, która się jeszcze nie zaczęła. Rzucanie kamieniami i t. p., które chór słyszy, to, zdaniem naszym, albo zwykłe utarczki, poprzedzające bitwę, albo wizja przyszłego szturm.

nowczości. Nie góruje on pieśniami swemi nad dialogiem, jak w dwóch najstarszych sztukach.

Postaci. Nad sztuką góruje wielka a ponura osobistość Eteoklesa. Jest to pierwszy prawdziwy charakter w tragedji greckiej, nawet w tym razie, jeżeli *Prometeusz* jest sztuką wcześniejszą, bo Eteokles przedstawiony jest w akcji, Prometeusz zachowuje się biernie. Postać Eteoklesa zbliża *Siedmiu* do sofoklej-skiej tragedji charakterów.

Eteokles występuje w sztuce jako wcielenie miłości ojczyzny — poświęca on się jej całkowicie — i jako ideał obowiązkowości. Twardy jest wobec chóru kobiet; trwoga ich drażni go, bo odbiera odwagę żołnierzom. Przy całej jednak odwadze, zapale wojennym i poświęceniu patriotycznym góruje w nim bratobójcza nienawiść; uosabia on uczucia szlachetne, ale równocześnie i namiętność zbrodniczą. Charakter jego jest całkowicie jednolity. Chór kobiet prosi go, by nie walczył sam, lecz wysłał kogo innego przeciw bratu, ale Eteokles chce walczyć, bo przeznaczone mu jest zginąć z ręki brata i gdyby się uchylał od walki, naraziłby się na zarzut tchórzostwa; honor jego wymaga, by walczył; musi się pomścić. Gdy chór chce błagać pomocy bogów, Eteokles powiada, że człowiek powinien przedewszystkiem spełnić swój obowiązek sam; poza tem pomoc bogów nie zaszkodzi. Cechuje go ponury fatalizm.

Z siedmiu w o d z ó w nieprzyjacielskich pierwszych pięciu nie posiada cech indywidualnych¹⁾. Tylko dwaj ostatni, których wyróżniło już podanie, mają pewne rysy indywidualne. Amphiaraios jako wie-

¹⁾ Ivo B r u n s, Das lit. Porträt.

szczek zna zgóry tragiczny koniec walki, to też mowa jego jest melancholijna ¹⁾). Polyneikes jest ponury, jak i jego tragiczny los w micie. Wodzowie argiwey naogół różnią się nie charakterem, lecz zbroją ²⁾). — Stanowisko chóru jest nieco chwiejne, podobnie jak w *Prometeusz* ³⁾). Chór pod koniec dzieli się: połowa jego bierze stronę Antygony, połowa Ismeny ⁴⁾); połowa idzie za zwłokami Eteoklesa, połowa za zwłokami jego brata.

Artyzm. Obraz klęsk i grozy zdobytego miasta, który widzi w duszy chór dziewic, jest po podobnym obrazie w *Trojankach* Eurypidesa najwspanialszym w poezji greckiej a jednym z najwspanialszych w literaturze świata. Jest w nim siła i plastyczność. Piękna parodos, bardzo zręcznie zbudowana, szybkością rytmu i pozornym nieładem budowy oddaje trwożę dziewic wobec zbliżającej się wojny. — Walka braci nie jest w *Siedmiu* jeszcze dramatycznym konfliktem dwóch osobistości, jak później w *Fenicjankach* Eurypidesa. Prawdziwie tragiczna jest tylko krótka scena wyruszenia Eteoklesa do walki. Poza tem tragizm leży w postaci głównego bohatera.

¹⁾ Plutarch (Aristid. 3) opowiada, że przy słowach sztuki, charakteryzujących sprawiedliwego Amphiaroasa: *οὐ γὰρ δοκεῖν ἄριστος. ἀλλ' εἶναι θελεῖ*, oczy wszystkich widzów zwróciły się na obecnego w teatrze Arystydesa. Por. jednak Wilamowitz, Aristot. u. Athen I 160.

²⁾ Znaki ich na tarczach to pomysł Aischylosa (Wilamowitz, Interpr. 76 nn.).

³⁾ Podobnie uczynił Schiller w *Braut von Messina* (Patin, Eschyle).

⁴⁾ Mylnie jednak sądzi Wilamowitz, że chór przedstawia naprzód dziewice, później lud tebański. Raczej trzeba zauważyć, że w drugiej połowie chór zaczyna odczuwać litość nad Eteoklesem (Kunst, Frauengest. 23).

Zakończenie właściwego dramatu jest wstrząsające. Obaj bracia giną w bratobójczym pojedynku; ród Laiosa wygaś, spełniona klątwa ojca i spełniona przepowiednia Apollina. Tren żałosny, towarzyszący pogrzebowi obu braci, jest zarazem trenem zagłady rodu. Bóstwo triumfuje, jak zawsze u Aischylosa. Dążenie do efektu i w tej sztuce jest widoczne.

Wpływ. W *Siedmiu* spotykamy po raz pierwszy w tragedji mit o Edypie, który zawierał w sobie tyle pierwiastków tragicznych, że ze wszystkich mitów najczęściej obierany był za temat przez tragedję grecką i że dziś jeszcze po wiekach, w sofoklesowym *Edypie królu*, nie przestaje wywierać głębokiego wrażenia ze sceny. Opracowali ten mit kolejno wszyscy trzej tragicy i to wszyscy w sztukach świetnych. Przedstawienie Aischylosa stało się klasyczną formą udratyzowania sporu synów Edypa o dziedzictwo; wpływała ona już na następnych wielkich tragików. Aischylosowa lista siedmiu wodzów stała się kanoniczną. U Sofoklesa widać wpływ *Siedmiu w Edypie w Kolonie*¹⁾, u Eurypidesa w *Hiketydach* i *Fenicjankach*.

W naszej literaturze tragedia *Siedmiu* wpłynęła na A. Mickiewicza²⁾.

Z malarzy klasycystycznych niemieckich przedstawił scenę odejścia Eteoklesa do boju Carsten.

Koniec sztuki. Ze śmiercią obu braci tragedia powinna się kończyć i nie oczekujemy niczego więcej. Tymczasem na końcu sztuki dodana jest scena, zaczynająca nową akcję. Antygona, która zjawia się na scenie z Ismeną, zapowiada, że wbrew zakazowi

¹⁾ U. Wilamowitz w dziele syna Tychona o technice Sofoklesa, str. 362.

²⁾ Kallenbach, Adam Mickiewicz II 455.

władzy (probulów) pogrzebie brata Polyneikesa, któremu, jako zdrajcy ojczyzny, taż władza odmówiła pogrzebu. W nowszych czasach podniesiono zarzuty przeciw tej scenie i dziś przeważa zdanie, że koniec sztuki (w. 1005—1078) (i ustęp, wprowadzający siostry w. 861—873) jest nieautentyczny¹⁾, że został dodany w czasach późniejszych²⁾.

Jeżeli koniec sztuki jest autentyczny, to Sofokles zawdzięcza mu pomysł do *Antygony*. Jeżeli jest nieautentyczny, to jest dodatkiem jakiegoś późniejszego poety, opartym na Sofoklesie.

Twierdzić, że ustęp końcowy, który według naszych pojęć o dramacie jest nieorganiczny, jest dodatkiem późniejszym, znaczy przypisywać poglądy nasze estetyczne poecie starożytnemu, który niekoniecznie musiał się nimi kierować. (*Siedmiu* nie jest jedyną tragedją, w której pod koniec wprowadzony jest nowy motyw, nie znajdujący w niej dalszego rozwinięcia.) Poza tym głównym argumentem wysunięto w tej kwestjonowanej partji drobniejsze trudności rze-

¹⁾ Odrzucają koniec: T. Bergk (GLG. III 302), H. Weil (REG. I, 1888, 17 nn.), P. Corssen (Die Antigone des Soph., 1898, 29), Wilamowitz (Drei Schlußscenen gr. Dramen, w SB. Berl. Akad. 1903, 436 nn. = Aisch. Interpr. 88 nn.), K. Münscher (Herm. 59, 1924, 211, 1), Aly (GLG. 90), Geffcken (GLG. I, z pewnem wahaniem), Mazon (wstęp w wydaniu Budégo). — Tylko sam koniec (1005 nn.) uważa za nieautentyczny E. Kalinka (NJb. 1022, 424 n.), przyjmując, że pod koniec występowały obie siostry (przeciw niemu Münscher w w. m.). — Autentyczności bronią: J. Oberdieck (De exitu fabulae..., Arnberg 1877), M. Wundt (Philol. 65, 1906, 357 nn.), Christ-Schmid (I^o 293, 3), R. Kohl (Philol. 76, 1920, 298 nn.), Kunst (Frauengest. 18, 2), Zieliński (Lit. gr.).

²⁾ Przez reżysera IV w., który chciał wprowadzić więcej osób (tak Wilamowitz w w. dz.).

czowe i pewne właściwości językowe¹⁾. Goniec, donoszący o śmierci braci, mówi, że obaj będą pochowani w kraju (w. 818). Tymczasem w partji końcowej sły- szymy o zakazie pogrzebania jednego. Ale sprzecz- ność to tylko pozorna: goniec pobiegł z wieścią do miasta natychmiast po pojedynku; zakaz probulowie wydali naturalnie dopiero na wieść o rezultacie walki²⁾. Przytoczymy jedno niesmaczne wyrażenie, by później była zrozumiała opozycja Eurypidesa przeciw sztucz- nemu i napuszystemu językowi dotychczasowej trage- dji, wyradzającemu się czasem w dziwactwa: „obrać sprychy nóg“ (w. 371) zamiast: biec. Między podnie- sionemi dotąd przez krytykę zarzutami niema żad- nego, któryby autorstwo Aischylosa wykluczał z bez- względną pewnością. Podczas gdy podobna scena końcowa *Fenicjanek* Eurypidesa ma ustępy, których język na pewno nie jest eurypidesowy, to o końcu *Siedmiu* bynajmniej tego nie można powiedzieć.

Za autentycznością partji końcowej przemawiają różne powody. Antygona jest w niej niedość wyrazi- sta; gdyby powstała po Sofoklesie, byłaby więcej pla-

¹⁾ Niektóre argumenty Wilamowitza zbić łatwo. Jeżeli ciało Polyneikesa miało być porzucone na łup ptactwa, a nie grze- bane, poco je w takim razie przynoszą na scenę, pyta Wilamowitz. Odpowiedzieć można: dla takiego samego efektu, dla jakiego zwłoki Neoptolema przynoszą na scenę w *Andromasze* Eurypide- sa. Poco Antygona ma przynosić ziemię sama w fałdzie szaty? Bo nie potrafi sama wykopać grobu. Czemu probulowie ustępują wobec zapowiedzi Antygony? Z ludzkiej miękkości. Stanowisko Ismeny — powiada Wilamowitz — jest w scenie koń- cowej niejasne. Odpowiemy: gdyby tę scenę pisał poeta posofo- klesowy, to byłby Ismenie z pewnością przypisał określoną rolę, którą ona gra u Sofoklesa.

²⁾ Na to Wilamowitz nie zwrócił uwagi (str. 87).

styczna. Są też różnice rzeczowe między Aischylosem a Sofoklesem, np. co do osoby tego, kto wydał zakaz. Gdy się odrzuca koniec, trudno określić miejsce, gdzie ten rzekomy dodatek ma się zaczynać, natomiast w sztuce tren łączy się doskonale z exodos¹⁾).

[Literatura: Wilamowitz, Aischylos Interpr. 56—113.]

Prometeusz w okowach (*Προμηθεὺς δεσμώτης*).

Jest to tragedia bogów, jedyna, którą posiadamy. Śmiertelniczką jest w niej tylko Io.

Treść. Tytan Prometeusz wykradł ogień bogom i dał go ludziom, nauczył ich rozlicznych umiejętności i wyświadczył im wiele innych dobrodziejstw. Za to w początku sztuki jesteśmy świadkami przykucia go do skały w dalekiej Scytji. Po odejściu swych katów Prometeusz, zostawszy sam, zwraca się do otaczającej go przyrody z skargami na swój straszny los. Przemoc nie zdoła jednak ugiąć dumnego tytana. Chór córek Okeanosa pociesza go i uspokaja. Stary Okeanos radami a Hermes groźbami i szyderstwem usiłują nakłonić zuchwałego do uległości, ale napróżno. Prometeusz nie chce się ukorzyć. Nieugiętego Zeus strąca ze skałą wśród piorunów i błyskawic do Tartaru. Okeanidy decydują się dobrowolnie podzielić jego los. — W środek dramatu wpleciony jest dość luźnie epizod o Io. Miłość, którą Zeus zapalał ku Ionie, ściągnęła na nią nienawiść Hery. Królowa bogów ściga Ionę po całym świecie. W tułaczce swej Io przybywa i do miejsca, gdzie cierpi Prometeusz. Epizod ten o tyle wiąże się z osobą Prometeusza, że jeden z po-

¹⁾ Kunst, Frauengest. 18 n.

tomków Iony, Herakles, uwolni go w przyszłości od cierpień. Świadomość tego przynosi Prometeuszowi w jego ciężkim losie pewne ukojenie. Epizodyczna postać Iony ma wiele wdzięku.

Pojęcie Prometeusza u Aischylosa a nowożytnie. Zgodnie z intencją poety Prometeusz budzi najżywsze współczucie widza, ale nie jest bez winy. Usiłował on zakłócić porządek rzeczy, wskazany przez przeznaczenie i przez wolę władcy świata. Wieki nowsze pojęły jednak Prometeusza inaczej niż chciał jego twórca. Widziano w nim tylko ofiarę przemocy, nie dającą się ugiąć ciemnicy, symbol triumfu moralnego człowieka pokonanego nad zwycięską przemocą. Stworzono nawet pojęcie „prometeizmu“ na określenie wszelkiego buntu przeciw potęgom wyższym, zwłaszcza bóstwu. Wyrażenie „prometejskie porywy“ przeszło do skarbnicy wszystkich języków cywilizowanych.

Stosunek człowieka do bogów przedstawiał się Grekowi inaczej niż nam dzisiaj. Według pojęć greckich ród ludzki nie zawdzięcza swego powstania bogom; ludzie istnieli dawno przedtem, nim Zeus i bogowie olimpijscy zdobyli sobie panowanie nad światem. Bogowie są władcami, a nie stwórcami ludzi.

Zeus w Prometeuszu. Przy Prometeuszu pytamy, jak mógł poeta tak religijny, jak Aischylos, przedstawić Zeusa jako tyrana? Czy tu niema niekonsekwencji? Nie. Czas, w którym się dramat rozgrywa, to czas utrwalania się nowego panowania Zeusa, który przemocą doszedł do władzy¹⁾. Wtedy jest on jeszcze twardy, kieruje się przemocą wobec

¹⁾ Porównano z surowością Zeusa twardość nowego władcy w *Antygonie*, Kreona (Todd, *Class. Quarterly* 19, 1925, 61—67). Zresztą w sztuce Zeus zagrożony jest upadkiem.

opornych. Ale zczasem nastąpi pojednanie jego z Tytanem; miejsce przemocy zajmą porządek i sprawiedliwość i one będą odtąd panować w świecie. W *Prometeuszu rozpętanym* następowało pogodzenie się Tytana z władcą niebios.

Mit. Podstawę tragedji stanowił mit o Prometeuszu w Hezjoda *Teogonji* (510 nn.) i *Robotach i dniach* (47 nn.). Rozszerzył go poeta przy pomocy epopei *Tytanomachja*, złączył z nim dalej tajemnicę Temidy o synu z przyszelego małżeństwa Tetydy, której to tajemnicy nie zna jeszcze Hezjod (przytacza ją dopiero po raz pierwszy Pindar), wreszcie oparł się na kulcie attyckim Prometeusza jako patrona cechu garncarzy. Wykluczył natomiast ze swej trylogji mit o stworzeniu Pandory i o Epimeteuszu. Bardzo zręcznie nawiązał epizod o Ionie. Z chronologją mitu poeta nie liczy się. Prometeusz miał być przykuty do skały 30.000 lat; u Aischylosa Io przybywa do niego wnet po przykuciu. Tymczasem Io żyła według mitu 13 pokoleń czyli jakie 400 lat przed Heraklesem (który w następnej sztuce również przybywał do Prometeusza, na krótko przed jego oswobodzeniem), czyli żyła w ostatnim tysiącu lat przed końcem kary. Od początku tragedji do przybycia Iony (w środku tragedji) musiałyby więc upłynąć dziesiątki tysięcy lat.

Mit o Ionie jest w porównaniu z tymże mitem w *Hiketydach* uszlachetniony. W naszej sztuce niema już mowy o uściskach Zeusa. Poetę raziło, że Io miała się tulać ciężarna. W *Hiketydach* Io jest pół krową, pół kobietą, w *Prometeuszu* dziewczicą z rożkami.

Budowa sztuki zasługuje na wysokie pochwały. Osoby drugorzędne służą do uwypuklenia wielkiej postaci bohatera, tak: twardy Hefajstos, sie-

pacz Kratos, trwożliwe nimfy, rozsądny oportunistą Okeanos, pełna wdzięku Io. Krzywda Iony, uwiedzionej przez Zeusa, usprawiedliwia jeszcze więcej opór Prometeusza. Każda z osób przychodzi do Prometeusza tylko raz; podobnie było w następnej sztuce trylogji. Zaciekawienie poeta wprowadził w sztukę przez motyw walki o tajemnicę Temidy, którą bohater zna, ale której nie chce zdradzić mimo prośby a później groźby Hermesa. Prometeusz rośnie od słabości do siły, wreszcie do triumfu. Akcja jest głównie wewnętrzna. W porównaniu z poprzedniami sztuka wykazuje postęp: ma już nietylko prolog, ale i liczba osób dochodzi 6 (w *Persach* było ich tylko 4) a właściwie 7, bo osobą jest i chór, biorący żywy udział w akcji. Pewną monotonią było, że w drugiej sztuce przychodziły do Prometeusza znowu nowe osoby.

Efektów sztuka zawiera pełno. Koroną ich jest scena końcowa, gdy Prometeusz z Okeanidami wśród piorunów zapada się pod ziemię. O efektach maszyneryjki będzie mowa niżej. Nowym, po raz pierwszy w *Prometeuszu* pojawiającym się efektem, jest sztuka milczenia: Prometeusz w scenie przykuwania go milczy przez cały czas obecności swych katów. W osobie Iony Aischylos po raz pierwszy w tragedji wprowadza osobę, ogarniętą szałem.

Sporną kwestją jest liczba aktorów w pierwszej scenie. Jeżeli nie chcemy wychodzić poza normalną liczbę dwóch aktorów, przyjąć się musi, że Prometeusza przedstawiał w tej scenie manekin¹⁾. Ale siepacze byliby musieli z rozpoczęciem sztuki prowa-

¹⁾ Tak sądzą dziś Aly (str. 89) i Geffcken (I 2, 151). To samo zdanie wypowiedziałem w wyd. objaśn. *Prometeusza* (w Bibl. Nar. II 7), ale widzę się zmuszonym odstąpić od niego.

dzić manekina na scenę, bo teatr grecki nie znał kurtyny, a toby psuło efekt. Dlatego przyjąć raczej należy, że Aischylos posłużył się w tej scenie trzecim aktorem, co nie jest u niego w tym okresie wyjątkiem, bo to samo czyni w końcowej scenie *Siedmiu*, sztuce, datą bardzo do naszej zbliżonej¹⁾.

Jak w *Siedmiu przeciw Tebom*, tak i w *Prometeuszu* chór dziewięc (Okeanid) stanowi znowu żywy kontrast do potężnej postaci bohatera.

Data powstania *Prometeusza* nie da się ściśle oznaczyć. Jest w tragedji mowa o wybuchu Etny; według Tocydydesa wybuch Etny miał miejsce w r. 475. To jest więc *terminus post quem*. Chodzi teraz o to, czy sztuka jest wcześniejsza od *Siedmiu* (467), czy późniejsza. Początek sztuki wymaga trzech aktorów, bo Prometeusz jest na scenie, której zresztą nie opuszcza przez cały ciąg tragedji, a występują prócz niego równocześnie dwie osoby (Kratos i Hefajstos)²⁾. Rzecz jednak co do trzeciego aktora nie jest pewna.

Jeżeli Aischylos użył tu trzeciego aktora, to poszedł za innowacją Sofoklesa z roku 468. W takim razie *Prometeusz* powstałby po r. 468. Temu zdaje się sprzeciwiać następujący argument. Z Plinjusza (NH. XVIII 7, 65) wiemy, że Sofokles wystawił swego *Tryptolema* około r. 468 (napisał go więc około r. 469)³⁾. Jak dowodzi jeden z fragmentów tej sztuki (540 N.), Sofokles naśladował w niej naszego *Prometeusza*. Tem

¹⁾ Użycie trzeciego aktora przyjmują w *Prometeuszu* również Norwood i Mazon.

²⁾ Bia jest osobą niemą; przedstawiał ją statysta.

³⁾ Granice wahania wynoszą, zdaniem naszym, najwyżej 3 lata w jedną, 3 lata w drugą stronę, więc sztuka Sofoklesa powstała na pewno między r. 474 a 465.

samem powstanie naszej sztuki przypadłoby przed r. 468, co jest sprzeczne z rezultatem, otrzymanym z użycia trzeciego aktora w *Prometeuszu*. Z trudności tej jest jednak wyjście. Plinjusz mówi wyraźnie, że jego data *Tryptolema* jest tylko przybliżona, przeto sztukę, jako naśladowującą *Prometeusza*, należy przesunąć parę lat po r. 468 (mniej więcej na r. 465), na co tekst Plinjusza zupełnie pozwala. Kiedyż w takim razie umieścić *Prometeusza*? Ma on trzech aktorów, więc powstał po r. 468. W r. 467 nie został wystawiony, bo w tym roku poeta wystawia *Siedmiu* (i inne sztuki trylogji tebańskiej). Mógł być wystawiony w r. 466. Sofoklesowego *Tryptolema* umieścimy w takim razie na r. 465; niżej schodzić tekst Plinjusza nie pozwala. Chronologia przedstawia się więc w całości przypuszczalnie tak:

468 Sofokles wprowadza trzeciego aktora.

467 Aischylosa *Siedmiu* (z trzema aktorami).

466 (?) Aischylosa *Prometeusz*.

465 Sofoklesa *Tryptolem*.

Za tem późnem powstaniem *Prometeusza* przemawia wszystko. Sztuka należy do najdojrzałszych i najgłębszych utworów Aischylosa. Wykazuje najbardziej rozwiniętą maszynę¹⁾. Pieśni chórowe obejmują tylko $\frac{1}{5}$ całości (204 wiersze na 1093)²⁾, więc partje dialogiczne przeważają znacznie; to kazałoby sztukę kłaść po *Siedmiu* a blisko *Orestei*. W każdym razie na pewno powstała po r. 475 (wybuch Etny) a także

¹⁾ Okeanidy przybywają na wozie skrzydlatym, Okeanos na skrzydlatym czworonogu. O zapadaniu się bohatera i chóru pod ziemię była już mowa.

²⁾ Helreich, Der Chor im Drama d. Äsch. I, pr. Kempten 1915.

po *Persach* (472, dwóch aktorów) a więc w drugiej połowie działalności poety¹). Aischylos wystawił w r. 472 razem z *Persami* dramat satyrowy *Prometheus pyraeaeus*. Gdyby nasz *Prometeusz* był napisany wcześniej, przed r. 472, to poeta pewno z nimby był złączył ów dramat satyrowy. *Persowie* nie mają jeszcze prologu, *Prometeusz* go ma. Więc nasz *Prometeusz* napisany został po r. 472. Sztuka ma wprawdzie mało akcji, ale to leży w miecie. Długie mowy są regułą, choć stychomitja jest częsta.

Trylogja. Razem z naszą sztuką wchodziły w skład trylogji sztuki: *Prometeusz rozpętany* (*Προμηθεὺς λυόμενος*) i *Prometeusz niosący ogień* (*Προμηθεὺς πυροφόρος*). Pewne jest, że *Prometeusz rozpętany* następował po naszej sztuce. *Prometeusz*, uwolniony po długim czasie z Tartaru, był tu znowu przykuty do skały (wiemy o tem z licznych dosyć fragmentów), tym razem na Kaukazie. Bok jego szarpany był przez przylatującego orła. Chór stanowili Tytani, uwolnieni przez Zeusa z Tartaru. (I *Prometeusz* jest Tytanem.) A zatem Aischylos przyjmował z tradycją, że Zeus, utrwalwszy swe panowanie, stał się władcą łagodnym i że w świecie zapanował pokój i zgoda. W dramacie tym Herakles zabijał (lub zapowiadał zabicie) orła, który szarpał wątrobę *Prometeusza*, nie ośmielał się jednak Tytana uwolnić. Do *Prometeusza* przychodziły znowu różne osoby. Tytan uwolniony został dopiero, gdy za niego poszedł do Hadesu dobrowolnie Chiron.

¹) Przed *Siedmiu* kładą go: Wilamowitz (Aisch. Interpr. 56 n.), Aly (str. 85), Geffcken (GLG. I 2, 150).

Po *Siedmiu*: Müncher (Herm. 59, 1924, 204 nn.), Mazon (w wyd.), wahajaco Norwood (Gr. tr. 92, około r. 465).

Natomiast niema zgody, które miejsce w trylogji zajmował *Προμηθεὺς πυρφόρος* i jaka była jego treść. Welcker sądził, że treścią tej sztuki była kradzież ognia przez Prometeusza i że to była pierwsza sztuka trylogji¹⁾. To jest nieprawdopodobne, bo kradzież ognia opisana jest w zachowanej sztuce (*Prometheus desmotes*), a byłoby zbyt cenne opisywać kradzież w drugiej sztuce, gdyby ją była przedstawiała obszernie pierwsza. Nadto w zaginionej sztuce *Prometheus pyrphoros* Prometeusz mówił, że przykuty był 30.000 lat do skały, co zrozumiałe jest tylko w trzeciej, a niemożliwe w pierwszej, skoro przykuwaliby go dopiero w drugiej. Prawdopodobne jest, że *Prometheus pyrphoros* był trzecią sztuką i opisywał powstanie attyckiej uroczystości *Προμήθεια*, podczas której odbywał się bieg z pochodniami. Więc 3 sztuki olbrzymiej trylogji zawierały: karę, uwolnienie, uwielbienie. Zachowany *Prometeusz* jest więc pierwszą sztuką trylogji. Zresztą przemawia za tem i взгляд, że po męczarniach, które Prometeusz znosił w dwu sztukach, oczekiwać należało, iż w trzeciej wystąpi oswobodzony i uwielbiony w gronie bogów²⁾.

Rzekoma druga redakcja sztuki. Język *Prometeusza* ma pewne odrębności. Z tego powodu a także z powodu przedstawienia w naszej sztuce Zeusa jako tyrana, podczas gdy w innych tragedjach

¹⁾ Za nim O. Müller, Christ-Schmid, Aly (88 n.), Eug. Petersen (Die att. Tr.), dziś Norwood. Zwolennicy tego zdania kierują się tem, że *Pyrphoros* miałby za mało treści na trzecią sztukę.

²⁾ Tak też sądzą: Westphal, Wilamowitz w w. dz., Wecklein (BphW. 1916, 1547), A. Körte (NJb. 45, 1920, 202 nn.), Geffcken (I 2, 150).

poeta wyraża się o nim z największym uszanowaniem, niektórzy krytycy posunęli się do przypuszczenia, że *Prometeusz* w dzisiejszej swej formie nie wyszedł z pod pióra Aischylosa, lecz jest późniejszym opracowaniem, dokonaniem przez kogoś innego¹⁾. Te próby podważenia autentyczności największej koncepcji Aischylosa nie znalazły oczywiście powodzenia. Styl utworu tyle ma aischylojskiej siły, piętno aischylojskie tak jest wybite także i na języku, że o pochodzeniu dzisiejszej formy tragedji od poety nie może być najmniejszej wątpliwości. Odrębności językowe dowodzą tylko, że forma poety nie była skostniała, lecz zdolna do zmian. Wspaniałe obrazy i bogactwo sentencji stawiają ten utwór obok *Oresteï*.

Postać Prometeusza. Główne rysy postaci Tytana dane były przez mit, ale poeta umiał podnieść bohatera do posągowej wielkości. Już mit przedstawiał go jako dumnego i nieugiętego. Poeta uwydatnił ten podstawowy rys charakteru przez wprowadzenie szeregu postaci, które radą albo groźbą starają się napróżno skłonić go do uległości. Cechują Prometeusza mądrość, dobroć i odwaga. Zeus, widząc błędy

¹⁾ Pominąwszy R. Westphala (Prolegg. zu Aisch., Leipzig 1869), który kierował się tem, że teoria jego metryczna nie sprawdzała się w *Prometeuszu*, należą tu: E. Bethe, Prolegg. (1896) 159—185 (w latach 430—420); J. Wackernagel, Sprachgeschichtliches zu Aesch. Prom., w Verhandl. d. 46. Philol. Vers. in Strassburg, 1902, 65, Studien z. gr. Perfekt, 1904 i Vorles. üb. Syntax, Bd. II (Basel 1924) 137 (z powodów językowych); A. Gercke, ZfGW. 65. 1911, 164 nn.; Fr. Nietzballa, De copia verborum et elocutione Pr. ... (Vratislaviae 1913). — Jeszcze dalej poszedł Walter Porzig, Aischylos (Leipzig 1926) str. 8 (z powodów techniki, języka i treści), uznając utwór wprost za nieautentyczny.

i niedostatki ludzi, chciał zniszczyć ludzkość i stworzyć nową rasę. Prometeusz kocha ją mimo jej braki i stara się ulżyć jej ciężkiej doli, nie dbając o to, że ściąga na siebie srogą karę. Porównano go z Chrystusem. Dla cierpiącego Prometeusza czujemy głębokie współczucie. Wzrusza on nas jeszcze bardziej przez to, że męczarnia jego trwać ma tak niezmiernie długo, że przykuty jest w dzikiej pustyni, że jest wyrwany z pomiędzy ludzi, których był dobroczyńcą, tak że nie może doznawać od nich ani współczucia ani pomocy. Sprawa, za którą cierpi, wydaje się nam dzisiaj tem słuszniejsza, że poeta nie wprowadził do sztuki Zeusa, któryby oświecił rzecz ze swego stanowiska.

Prometeusz skarży się na swe cierpienia. Było to konieczne: bohater musiał znosić cierpienia jak człowiek, jeżeli widz miał te cierpienia rozumieć; inaczej nie oceniałby wielkości jego ofiary. Tytan jest twardy: grożącemu mu Hermesowi okazuje głęboką pogardę; ale równocześnie ma i rysy miękkości: nie chce, by inni byli wciągnięci w jego cierpienie. I przez ten rys staje się więcej ludzkim a tem samem więcej sympatycznym.

Artyzm poety występuje i w tem, że uczucia i język Prometeusza nie są przez całą sztukę niezmiennie. Aż do sceny z Ioną Tytan skarży się wielokrotnie na swą ciężką dolę. Ale widok Iony kieruje jego myśl ku przyszłemu oswobodzicielowi, którym będzie jej potomek. To mu dodaje nadziei. Dni nowych rządów Zeusa są policzone, o ile Tytan nie wyjawi swej tajemnicy. Śmiały jego język sprowadza na niego zastrzenie kary a tem samem służy do posunięcia akcji naprzód i sprowadza rozwiązanie. Tak więc luźny

napozór epizod z Ioną ściśle jest związany z całością sztuki¹⁾).

Poeta zostawia nierozstrzygniętem pytanie, po czyjej stronie jest wina. Nie może wszakże podlegać wątpliwości, że dla swego bohatera odczuwa najżywszą sympatję. Ponieważ taką nadludzką postać jak Prometeusz mógł stworzyć tylko poeta duchem równie wielki jak jego bohater, mamy prawo przypuszczać, że w postaci Tytana poeta odmalował swą własną duszę, swój dumny, wielki, nieugięty charakter.

Równie wysokiego charakteru nie przedstawił ani Aischylos w innej tragedji ani żaden inny tragik grecki, równego nie przedstawił też Szekspir. Pod tym względem *Prometeusz* góruje nad wszystkimi utworami literatury świata.

Siła pierwszych scen jest niezrównana. Monolog Prometeusza (w. 88 nn.), malujący straszliwy los Tytana, skazanego na wieczną samotność, posiada niezwykle piękności. Jest to najstarszy monolog w tragedji greckiej.

Prometeusz, odprawiwszy Okeana, przedstawia, że cywilizacja ludzka polega na jego darach. Szkic historii cywilizacji, zawarty w jego mowie, ma charakter optymistyczny: w świecie istnieje postęp kultury; stanowi on przeciwieństwo do pesymistycznego poglądu Hezjoda. Aischylos wierzy w postęp, bo wierzy w panowanie sprawiedliwości w świecie.

Inne osoby. Prócz głównego bohatera także i wszystkie inne osoby tragedji mają charaktery nadzwyczaj plastyczne; należą tu przedewszystkiem Hermes i Okeanos.

¹⁾ H. Weil, *Études* str. 33 n.

W przeciwstawieniu do nieugiętości bohatera chór Okeanid jest chwiejny, jak to często bywa w tragedji; początkowo uległy wobec Zeusa, później daje szorstką odprawę Hermesowi i dzieli wkońcu karę Prometeusza. To ostatnie ma na celu głównie podniesienie efektu zakończenia sztuki¹⁾.

Wpływ *Prometeusza*. Sztuka ta Aischylosa po wszystkie czasy wstrząsała głęboko i budziła podziw. Wywarła też niezwykły wpływ na literaturę świata a odbiła się echem i w sztuce²⁾. Ma ona tak olbrzymie znaczenie dla kultury, jak żadna inna tragedia grecka. Tutaj możemy dotknąć tylko kilku najważniejszych zjawisk.

Groźna postać Szatana w *Raju utraconym* Milтона ma wiele rysów Prometeusza.

Główny wpływ utworu rozpoczyna się z wiekiem XIX. Ilekroć duch buntu bierze górę w literaturze, symbolem jego staje się Prometeusz. Stąd taka popularność tej postaci.

Zasadniczym motywem romantyzmu jest konflikt jednostki ze światem. To też Prometeusz staje się popularny za romantyzmu. Największy z buntowników romantycznych, Byron, wykazuje wpływ tragedji Aischylosa w *Manfredzie*; w poemacie dramatycznym *Kain* przedstawia w Kainie postać dumną, nie chcącą się ugiąć przed Bogiem³⁾, w wierszu *Prometeusz* panegi-

¹⁾ Zrozumiał to już Richter (Zur Dramaturgie d. Äsch., Leipzig 1892).

²⁾ O wpływie *Prometeusza* na literatury europejskie a zwłaszcza polską mówię obszernie w wydaniu tego utworu w *Bibl. Narodowej*.

³⁾ *Kaina* przeoczyłem w wyd. w *Bibl. Nar.*

ryzuje Tytana. Shelley stworzył wielki dramat *Prometeusz rozpętany*.

Także i Mickiewicza zajmował żywo temat Prometeusza. Odyniec zachował wiadomość, że poeta, bawiąc w Rzymie, pilnie studjował tę tragedję i że go wzruszała do głębi. Buntownikiem jak Tytan grecki jest Konrad w Improwizacji III części *Dziadów*, wyzywający Boga do walki. Przedtem jeszcze Prometeusz wywarł wpływ na *Odę do młodości*¹⁾. Echa prometejskie znajdujemy w szeregu utworów J. Słowackiego, zwłaszcza późniejszych²⁾ (przedewszystkiem w *Królu Duchu*). Ale nietylko postać Tytana, także i Okeanidy utkwily w pamięci autora *Beniowskiego*. W Pornie nad Atlantykiem poeta widzi w skałach „trony Oceanid“, Okeanidy wspomina też w tragedji *Agezylausz* („Mó-wić wilgotnym płaczem Oceanid“) i częściej.

Sztukę również kusila postać Prometeusza. Malowali go Ribera i Luca Giordano, w XIX w. Böcklin i Otto Greiner. Z polskich rzeźbiarzy przedstawili go Wiktor Brodzki i Pius Wołowski.

[Literatura. H. Weil, *Études sur le drame antique* 86—92. — Wilamowitz, *Aisch.* Interpr. 114—162. — A. Körte, *NJb.* 45, 1920, 201—213. — Kranz, *Gott u. Mensch im Drama des Aisch.*, w czasopiśmie *Sokrates* 1920, 143 nn. — K. Kunst, *Frauen-gestalten im att. Drama* (Wien 1922) 10 nn. — K. Heinemann, *Die trag. Gestalten d. Gr. in d. Weltlit.* I

¹⁾ Sinko Tad., *O tradycjach klasycznych u Ad. Mickiewicza* (Kraków 1923), str. 94 n. — Kallenbach Józ., *Ad. Mickiewicz*, t. II, str. 6 i 40—53.

²⁾ Zob. J. Kleiner w wydaniu mojem w *Bibliotece Narodowej* (wyd. 2).

(Leipzig 1920) 12—39. — St. Witkowski, Aisch. Prometheus skowany prz. J. Kasprowieza, obj..., 2 wyd. (Kraków 1925) (Bibl. Nar. II 7)].

Ostatniem dziełem muzy Aischylosa a zarazem koroną jego dzieł jest:

Oresteja (*Ὀρέστεια*),

trylogja, złożona z tragedyj: *Agamemnon*, *Choefory* i *Eumenidy*. Tytuł *Oresteja* spotykamy już w *Zabach* Arystofanesa (w. 1124). Tam Eurypides każe Aischylosowi wygłosić początek *Orestei*. Na to Aischylos recytuje pierwsze wiersze *Choefor*. Niektórzy¹⁾ sądzili, że słowem *Oresteia* Arystofanes oznacza tylko tę środkową sztukę, t. j. *Choefory*, a nie całą trylogję. Wniosek ten, zdaniem naszym, nie jest uzasadniony. Dlaczegożby Arystofanes nie był użył w takim razie zwykłego tytułu *Χοηφόροι*, skoro metrycznie mógł go w owym miejscu tak samo dobrze użyć, jak wyrazu *Ὀρέστεια*? Dlaczego miał tworzyć nowy tytuł drugiej sztuki? Zresztą Arystofanes przytacza w innym miejscu (*Thesmoph.* 135) tytuł innej trylogji Aischylosa *Lykurgeja*.

Agamemnon (*Ἀγαμέμνων*)

jest najwspanialszą ze wszystkich tragedyj greckich i jednym z największych arcydzieł dramatycznych świata.

Osoba Agamemnona pojawia się tylko raz na scenie, kiedy małżonka wita go, wracającego jako zwycięzca z wyprawy, ale mimo to losy jego są osiã, około której obracają się myśli i czyny wszystkich

¹⁾ Kirchhoff i Christ.

osób dramatu. Poeta przedstawia go jako potężnego, budzącego cześć władcę.

Treść. Przy rozpoczęciu utworu widzimy pałac królewski w Argos. Głucha noc pokrywa ziemię¹⁾. Cały pałac pogrążony w głębokim śnie. Tylko strażnik, stary sługa domu, leżąc na płaskim dachu pałacu, patrzy na daleki wschód, w stronę Troi. Patrzy on tu tak noc w noc, już od długiego czasu, z woli Klytimestry²⁾, czekając, rychło zapłoną ognie na znak, że Troja zdobyta.

S t r a ż n i k

O wielkie bogi, skończcie trud mój długi!
 Od lat bo tylu, jako pies na straży,
 Stoję u szczytu Atrydów grodziska
 I gwiazd niebieskich zliczyłem gromadę,
 Wiem, które zimą, które wschodzą latem,
 Jaśni królowie w przestrzeniach niebiosów.
 Siedzę tu, czekam, póki znak ognisty
 Łuną płonącej zażegniony Troi,
 O jej zdobyciu nie przyniesie wieści;
 Boć to mi zjedna panią tego domu,
 Męskiego ducha niewiastę i rady.
 Toż w ciemnej nocy rosą pościel moja
 Nieba wilgotne, sen oczu unika,
 Bo się strachają opadnąć powieki.

(Przekład Józ. Szujskiego).

¹⁾ Przedstawienia greckie odbywały się w dzień, pod gołym niebem; zaciemnić sceny nie było można, dlatego porę nocną musiała sobie dopełniać fantazja widza.

²⁾ Choć już dawno wykazał E. Bruhn (w oprac. wyd. Sofokl. *Elektry* przez Schneidewina-Naucka), że poprawną formą imienia jest Klytaimestra (od *κλυτός* i *μηδός, μήδομαι*, por. Polymestor), ciągle jeszcze pojawia się po różnych książkach forma Klytaimnestra.

Ale staremu słudze ciężko na sercu. W domu pod nieobecność pana źle się dzieje.

A choćbym zechciał — mówi do siebie — senność od-
[ganiając,

Piosnkę zanucić, pieśń zamiera w piersi,
Łza błyszczy w oku nad domem nieszczęsnym,
W którym już nie tak, jak wprzód bywało...
O, czas już wielki, by to się zmieniło,
By ogień dobrej zamigotał wieści.

I oto bucha ogień na szczycie sąsiedniej góry!
Troja zdobyta!

Ha! witaj światło! Witaj, szczęścia znaku!
Witaj, jutrzeńko dni pełnych wesela.
Aganemnona lecę donieść żonie,
Niechaj się z łoża zrywa co najchyżej,
Krzykiem wesela niech ogień powita;
Ten ogień mówi: Iljon zwyciężony!

Sługa zbiega, aby wesołą nowinę donieść królowej. Cieszy się na to, że gdy pan jego wróci, będzie mógł ucałować drogą rękę królewską.

O reszcie zamilknę...
Ale te ściany rzekłyby niejedno...

Z pałacu wychodzą służebne i zapalają ognie ofiarne na ołtarzach. Występuje chór starców argiwickich, którzy wraz z królową mieli sprawować rządy pod nieobecność króla. W pieśni swej chór cofa się do początku wojny, opowiada ofiarowanie Ifigenji w Aulidzie. Przygotowania do ofiary przywodzą chórowi na pamięć wyrocznię, która przy wyjeździe króla przepowiadała nieszczęścia, i chór zaczyna zwolna odczuwać niepokój i jakieś złe przeczucia. Zjawia się na

scenie Klytimestra i z jej ust dowiaduje się chór, że król wraca¹⁾. W niezrównany sposób opisuje królowa owe ognie sygnałowe:

Hefajst z gór Idy miecie blask promienny.
 Ogień od ognia zajął się szeroko
 I aż do naszej zabiezał stolicy.
 Ida Hermejski zapaliła wzgórek
 Na pustym Lemnie, a Atos Zeusowe
 W płomieniach jego błysło trzecie zrzędu.
 Wtedy na morze blask jak żeglarz skoczył
 Złoty, promienny, jak słońce wschodzące,
 I na Pilijskim brzegu poobudzał
 Makijskich stróżów. Ci też nie zaspali.
 I oto znowu ognisko ogromne
 Ozłaca fale Eurypu szerokie
 I Mesapijskim daje znak strażnikom.
 Toż oni zaraz światłem odpowiedzą
 I wielkie chróstu zapalą ognisko.
 Silna pochodnia walczy z cieniem nocy,
 Jak księżyc jaśnią błoń Azopu zlewa
 A potem stąpa na szczyt Kiteronu
 I wielkie stosy zapala na szczycie.
 Wnet skrawe światło tęskny widz zobaczy
 I ogromniejsze zażęga płomienie.
 Aż przeleciały Gorgopy jezioro
 I Egiplancki szczyt dobiegły, kędy
 Stróże czekają według woli mojej.
 Więc się zrywają i rzeżwo zapalą
 Stos, aż Sariońska jaśnieje zatoka
 A w ogniach płonie wysoki przylądek
 Zwiastując stróżom Arachnejskiej góry,
 Strażnicy naszej, wieść błogosławioną.
 I oto patrzaj: dom Atrydów błyszczy
 Światłem, nielicznym od Idajskich światła.
 Tak urządziłam ognie moje gończe,
 Aby łańcuchem trzymały się z sobą

¹⁾ Po parodos słońce wschodzi i robi się dzień.

Dwoma ogniwy silnemi ujęte,
I taką daję ci rękojmię, jako
Mąż mój z Iliońskiej powrócił potrzeby.

Zjawia się herold i opowiada o wyprawie. Klytimestra udaje obłudnie radość z przybycia męża.

Więc myślę tylko, jako najwytworniej
Wracającego przyjąć męża doma...
Toć idź, niech wraca utęsknion do miasta!
A powiedz, żonę że zostanie wierną,
Jako charcicę, co drzwi pana strzeże,
Nieprzyjaciołom wrogą, i powolną
I słuchającą pana rozkazania,
Co nie zaznała tak z innym rozkoszy,
Ani złej sławy, jako rdzy żelazo.

Król wjeżdża w triumfie na rydwanie. Wtyle za nim siedzi branka Kassandra. Przemowa Klytimestry do małżonka jest arcydziełem hipokryzji.

Lecz mnie nieszczęsnej źrenice poblady
Od łez strumieni, że łza nie została...
Oczy osłabły od nocy bezsennych,
Gdym hasel twoich szukała po niebie,
A z snu mnie budził komara brzęk cichy,
Boim więcej nieszczęść widziała nad tobą,
Niżli ich było, — niż ich trzeba było,
Aby się nigdy nie zwarła powieka.
Lecz dziś mi nie żal wszystkich moich cierpień,
Bo widzę ciebie i nazywam ciebie
Pasterzem owiec i sterem okrętu
Zbawczym, kolumną domu granitową,
Ziemią, co szczęściem śmieje się żeglarzom,
Dniem najśliczniejszym po burzy ponurej,
Źródłem napoju wędrowcom spragnionym!

Wieleśmy, wiele cierpieli, o luba
Głowo małżonka! lecz teraz zejdz z wozu,
Ale nie tykaj ziemi, schodząc z niego,
Boś mi ty Troi powrócił pogromcą!

słońce, by ją pomściło. W tej chwili daje się z wnętrza pałacu słyszeć krzyk mordowanego króla, który woła ratunku. Przerażony chór naradza się, co czynić. Większa część chóru wpada do pałacu. W tej chwili wewnątrz pałacu się odsłania i widać Klytaimestrę, stojącą obok zwłok zamordowanych Agamemnona i Kasandry. Zbrodniarka nie wstydy się czynu — przeciwnie, chępi się nim; dokonała ona tylko dzieła sprawiedliwości, pomściła swą córkę, Ifigenję, zabita przez męża na ofiarę. Bóstwo pomściło jej ręką zbrodnię rodową: zabicie synów Tyestesa przez Atreusa. Chór z oburzeniem odrzuca to tłumaczenie: co najwyżej demon zemsty (*alastor*) był współnikiem zbrodni. Zjawia się Aigistos z orszakiem zbrojnych i zbrodnicza para z mrozącym szpik chłodem cieszy się z dokonanego strasznego czynu. Chór dobywa mieczy i zbliża się z groźbą do Aigista i jego zbrojnego orszaku, ale Klytaimestra wciąga Aigista do pałacu, by zapobiec starciu. Zły czyn jednak mści się — słowa chóru zapowiadają już klątwę, która sprawców czynu dosięgnie, i wymieniają imię mściciela: Orestes.

W *Agamemnonie* poeta okazuje się niezrównanym mistrzem pod każdym względem. Najpierw w układzie. Pierwsza część tragedji trzymana jest w szerokim, epicznym tonie. Akeji tu mało, — głównie opowiadanie. Pełno rzutów oka na przeszłość: wspaniałe obrazy wyjazdu Achajów na wojnę, ofiarowania Ifigenji w Aulidzie i inne. W tym szerokim, epicznym tonie trzymany jest i powrót króla do Argos i wjazd jego do pałacu. Na tem spokojnem tle rozsiane jednak są po różnych miejscach niewyraźne wróżby nieszczęścia, zapowiadające coś złego. Radość triumfu miesza się z smutnemi wspomnieniami z przeszłości, już to da-

wniejszej, już świeżej (floty greckiej, zniszczonej przez burzę podczas powrotu z pod Troi). Złowrogie przemilczenia Klytimestry rodzą w chórze trwogę. Poeta wywoływa powoli w widzu n a s t r ó j niespokojny, wprowadza go stopniowo w atmosferę tragiczną. Druga połowa sztuki, to szybka akcja : z brodnia, — a za chwilę zbrodniarze pojawiają się zuchwale na scenie. Stopniowanie akcji i stopniowanie grozy przeprowadzone świetnie.

Budowa sztuki, zadziwiająco prosta, nie wykazuje żadnego zawikłania. Całość aż do szczegółów obmyślona starannie. Agamemnon nie przybywa z licznym orszakami, boby się plan mordu nie udał. Burza morska oddzieliła okręt króla od reszty floty, stąd orszak jego mały. Wielkie znaczenie dramatyczne ma szał Kassandry : ma on według nas dać czas królowej do przygotowania kąpieli dla męża ¹⁾, a jej wizja mordu zastępuje późniejszy opis zbrodni. Zapowiada ona nadto nieuniknioną karę. Osoba Kassandry ma wreszcie ogromne znaczenie dla wywołania nastroju. Poeta chce w pierwszej połowie wywołać nastrój, dlatego mało w niej akcji. Dla zwiększenia nastroju sztuka zaczyna się w nocy.

Rola chóru wypełnia połowę sztuki ²⁾. Chór objaśnia nas o rozwoju zdarzeń, ale ma i udział w akcji.

Archaicznym rysem w budowie jest wielka nierówność w rozmiarach scen i pieśni chóru. Późniejsza tragedia dąży do pewnej równowagi aktów i pieśni chórowych.

Na równy podziw jak budowa sztuki zasługuje rysunek c h a r a k t e r ó w. Oba główne charaktery mają

¹⁾ Nie ma celu retardującego, jak chciał Wilamowitz (*Orestie*, Einl. 31).

²⁾ Na 1670 wierszy chór ma 600 wierszy lirycznych i 230 wierszy dialogu (Friedr. Helmreich, *Der Chor...* II).

w sobie coś posągowego. *Agamemnon*, wielki wódz i król; dusza rycerska, nie zna zdrady i nie przeczuwa jej obok siebie. Porównano go z szekspirowskim Juljuszem Cezarem z 5 aktu. Obok niego demoniczna postać Klytaimestry. Jest ona i w zbrodni wielka. Występna miłość popycha ją do zbrodni, a w obmyśleniu i wykonaniu planu okazuje ona tyle bezwzględności, żelaznej woli, siły i przebiegłości, tak umie usidlić swą niczego nie przeczuwającą ofiarę i uśpić w niej podejrzenia, że nie może się z nią równać nawet lady Macbeth, z którą się porównanie mimowoli nasuwa. A potem, po dokonaniu zbrodni, Klytaimestra rozwija całą genialną sofistykę, właściwą namiętności, starając się umotywować w oczach chóru swój czyn: jest niewyczerpana w wyliczaniu powodów, które ją nakłoniły do zbrodni, — nie wymienia tylko jednego: swej wiarołomnej miłości. (I tu Aischylos okazuje się znawcą natury ludzkiej). Klytaimestra ma w sobie coś nadludzkiego: jest to największa postać dramatyczna, którą stworzyła tragedia grecka. Wywołuje ona w widzu wprost uczucie lęku. Jest to najbardziej skomplikowana postać, jaką stworzył Aischylos. Siłę zbrodniarki uwypatnia jeszcze kontrast niemęskiego, tehórzliwego jej kochanka, Aigista. Ażeby nie wywołać uczucia wstrętu ku bohaterce, poeta dał jej pewne rysy ludzkie, które łagodzą nieco jej winę. Oto nie może ona przebaczyć Agamemnonowi, że w Aulidzie zamordował swą i jej córkę Ifigenję¹⁾, a czuje się dotkniętą

¹⁾ Według mitu, za którym idzie Aischylos, Ifigenja została w Aulidzie rzeczywiście zabita na ofiarę. Artemida podniosła ją po śmierci do godności bogini. Dopiero u Eurypidesa Ifigenja zostaje przeniesiona do Taurydy, a zamiast niej zabijają na ofiarę łanie.

w swym honorze żony miłością Agamemnona ku Kasandrze. Silny kontrast stanowią: prosta, rycerska, szlachetna natura Agamemnona, nie przeczuwająca złego, a podstępna, przebiegła, zbrodnicza natura królowej. Postać dziewiczej branki Kassandry jest pełna wdzięku a osoba wiernego, starego sługi nie może nie wzruszyć widza. Te epizodyczne postaci to jasne rysy na czarnem, ponurem tle tragedji. Prawdziwie tragiczny jest też kontrast pomiędzy pozornym blaskiem i szczęściem domu Atrydów a wewnętrzną zgnilizną, która go toczy. Cała tragedia robi potężne wrażenie na każdym, kto jest wrażliwy na poezję i potrafi ocenić wielkość takich genialnych kreacyj.

Podziw nasz dla Aischylosa jeszcze rośnie, gdy zważymy, jak prosta była treść, którą sobie obrał za temat dla swej tragedji: oto niewierna żona morduje wracającego do domu męża! Żadnej skomplikowanej intrygi, żadnej bogatej akcji, a mimo to efekt tragedji jest niezrównany.

Postać Klytaimestry jest arcydziełem Aischylosa. Narysowana jest śmiało a zarazem subtelnie. Przed Aischylosem Klytaimestra była cieniem, dopiero on tchnął w nią życie; jest ona całkowicie jego dziełem. Klytaimestra nie jest charakterem kobiecym, jak później różne bohaterki Eurypidesa, jest to charakter męski. Nawet lady Macbeth jest więcej kobietą. Lady Macbeth aż do dokonania czynu jest kobietą bez serca, cyniczną, ale pod koniec sztuki widzimy ją złamaną. Natomiast Klytaimestra nigdy się nie waha w postanowieniach, niebezpieczeństwo ani podniecenie nie ma wpływu na jej nerwy. Po czynie nie upada po kobiecemu na duchu, lecz panuje nad sobą. Odwaga jej, pewność siebie i szybka orientacja występują i w na-

stępnej sztuce trylogji (w. 880). „Dajcie mi topór, którym zabiłam męża“, woła na sługi, widząc, że mściciel nadszedł. Nie czuje żadnej skruchy. Już strażnik pałacowy przygotowuje nas w początku sztuki na jej męską, władczą naturę¹⁾. Klytaimestra przemawia do męża zanadto szeroko; widać w tem jej złe sumienie.

W dotychczasowych sztukach Aischylosa charakterem był jeden tylko Eteokles. Rysunek charakteru Klytaimestry wykazuje postęp: wglądamy głęboko w jej życie duchowe, czego nie było przy Eteoklesie. Wina jej jest przez poetę psychologicznie umotywowana.

Jako królowa Klytaimestra jest zupełnie inna od Atossy.

Agamemnon musiał być tak przedstawiony, by nie osłabił efektu charakteru Klytaimestry. Nie jest on charakterem, lecz typem, typem zwycięzcy i króla.

Kassandra jako postać dramatyczna jest własną kreacją poety. Jest ona typem prorokini, lekko tylko zindywidualizowanym przez słowa skargi nad losem Agamemnona, który prędko ulegnie zapomnieniu. Interes, który budzi jej osoba, leży w losie, który ją spotyka, nie w charakterze. Podobna jest do Iony z *Prometeusza*: jak tamta, i Cassandra jest bierną ofiarą losu, ale przewyższa Ionę. Io cierpi i narzeka, Cassandra cierpi, ale nie narzeka: boleje nie nad sobą, ale nad losem ludzkim.

¹⁾ Kropla krwi na czole Klytaimestry jest motywem, który potem — niezależnie — wraca u lady Macbeth i — również niezależnie — w *Korsarzu* Byrona. Z Byrona ma go Balladyna Słowackiego.

Aigistos, który podczas mordu nie był w pałacu i zjawia się dopiero w ostatniej scenie, przychodząc z miasta po dokonaniu mordu, przedstawiony jest zgodnie z *Odysseją* jako człowiek słabego charakteru. Zauważono trafnie, że kobiety silne takich słabych ludzi zwykle dobierają sobie na mężów. W sztuce potrzebny jest raz jako kontrast do charakteru Klytimestry, powtóre, by opowiedział sposób dokonania mordu. Usunięcie Aigista od czynnego udziału w zbrodni było dla celu tragedji potrzebne, bo przez to problem winy i kary Klytimestry mógł wystąpić wyraziściej.

Osoby z ludu: strażnik i herold, są znakomite w swym realizmie. Pierwszy naszkicowany jest zaledwie w kilku linjach, ale i tych kilka linii wystarczyło poecie do zabarwienia jego postaci rysem humoru. Strażnik i herold mówią językiem ich stanu. Herold cieszy się, że skończyły się przykre noclegi i inne trudy wojenne, że ogląda znowu ojczyznę; ma on prawdę życia rzeczywistego.

Chór nawet po mordzie traktuje Klytimestrę z uszanowaniem jako swą królowę, ale wybucha niepohamowanym gniewem, gdy zjawia się Aigistos i zaczyna chępić się, że zamach się udał.

Artyzm. Pod względem artyzmu sztuka przewyższa wszystkie dotychczasowe sztuki poety. Akcja rozwija się w ciągu sztuki, postaci narysowane są ostro i świetnie; jest w tragedji życie dramatyczne. Wielką nowością jest malowanie nastrojów. Pod tym względem nie dorównała *Agamemnonowi* żadna sztuka następców Aischylosa. Chóry mają patos, są dramatyczne. Pieśni ich zawierają głębokie myśli o rządach wysokich potęg moralnych, o konieczności

kary za winę. I tu poeta występuje jako nauczyciel swego narodu, jako głosiciel najwyższych prawd moralnych. Tragizm sztuki jest potężny: *Kassandra* nas wzrusza, *Klytimestra* wstrząsa. Język jest podniosły, pełen siły, jędrny, obrazowy i malowniczy. Malowniczy jest prolog z ogniami ofiarnymi wśród cieniów nocy, z opisem sygnałów świetlnych¹). Tak prolog, jak i parodos wywierają efekt niezwykły i przewyższają wszystko, co było dotąd u *Aischylosa*. Scena z *Kassandrą* robi potężne wrażenie. Drugiej takiej niema w całej tragedji greckiej. Te wszystkie zalety składają się na to, że sztuka godna jest stanąć obok największych utworów *Szekspira*. To też choć *Sofokles* i *Eurypides* próbowali przewyższyć drugą sztukę trylogji, żaden z nich nie pokusił się o rywalizowanie z *Agamemnonem*.

Wkońcu drobne nieprawdopodobieństwo w sztuce: *Klytimestra* opisuje zdobytą Troję, jakby coś mogła wiedzieć o jej zdobyciu.

Wpływ sztuki. O wpływie *Orestei* jako całości będzie mowa niżej. *Agamemnona* naśladował *Seneka*. Z poetów nowożytnych opracowali ten sam temat poeta angielski *Thompson* (1738) i głośny tragik włoski *Alfieri*. Poeta włoski usunął z dramatu osobę *Kassandry*, aby móc szczegółowo malować walkę w duszy

¹) Hipotezę *Verralla* (w jego wyd.; znana mi jest tylko ze streszczenia u *Norwooda*, Gr. trag.) uważam za chybną. Według *Verralla* historia *Klytimestry* o sygnałach ogniowych jest kłamstwem dla oszukania strażnika i chóru. W rzeczywistości *Aigistos* otrzymał pierwszy wiadomość o wylądowaniu króla w nocy i kazał zapalić na górze *Arachneion* ogień, by dać znać *Klytimestrze*, że wszystko gotowe. Jest to racjonalizm, nie rozumiejący fikcji poetycznej. Stąd będę pomijał podobne hipotezy *Verralla*, odnoszące się do innych tragedj greckich.

Klytimestry między namiętnością i zemstą z jednej a obowiązkiem i honorem z drugiej strony.

[Literatura. Wilamowitz wstęp do przekł. w Gr. Trag. (1901) i w: Aisch. Interpr. 163 nn. — Ma-
zon we wst. wyd. u Budégo].

Mit *Orestei. Iliada* nie zawiera mitu o śmierci Agamemnona i Orestesie, natomiast w *Odyssei* pojawia się on kilkakrotnie¹⁾. Agamemnon u Homera panuje w Mykenach. Ruszając pod Troję, powierza żonę opiece aojda. Aigistos stara się uwieść królową; ta opiera się długo. Aigistos wie od Hermesa, że zginie z ręki Orestesa, jeżeli spełni swój zamiar. Mimo to uwodzi Klytimestrę, bierze ją do swego domu i zaślubia. By się uchronić przed niespodzianym powrotem króla, każe strażnikowi czuwać²⁾. Gdy okręt króla nadpływa, Aigistos z orszakiem wychodzi na spotkanie zwycięzcy i zaprasza go do siebie na ucztę. Tu zbrojni, ukryci w pobliżu sali, podczas uczty rzucają się na biesiadników; w walce ogólnej Agamemnon ginie. W sąsiedniej sali Klytimestra morduje Kassandrę. W siedm lat później Orestes wraca z wygnania i zabija Aigista.

Klytimestra u Homera nie zabija męża, zabija go Aigistos, mszcząc się za ojca Thyestesa. Orestes zabił też później Aigista a nie matkę.

Klytimestra jest u Homera kobietą słabą. Po zemście Orestesa nad Aigistem szanowana mieszka dalej w pałacu Agamemnona, podobnie jak Helena w pałacu Menelaosa. Klytimestra jest antytezą wiernej Penelopy. Z zazdrości zabija brankę małżonka, Kassandrę³⁾.

¹⁾ *Od.* I 30—43; III 262—314; IV 517—37; XI 405—35.

²⁾ *Od.* IV 524.

³⁾ *Od.* XI 422.

U Homera niema więc żadnego z dwóch podstawowych motywów aischylosowych: Klytaimestra nie morduje małżonka i Orestes nie jest matkobójcą.

Z liryków Stesichoros w swej *Orestei* pierwszy zrobił Klytaimestrę morderczynią małżonka¹⁾. Tę zmianę w micie uzasadniał urazą Klytaimestry do męża za śmierć córki Ifigenji. Matkobójstwo motywował nakazem Apollina. U Stesichora więc mit jest już gotowy w tej formie, w której go spotykamy u Aischylosa.

Stesichoros był popularny jeszcze za czasów Arystofanesa, który w *Pokoju* przytacza z niego kilka wierszy. Świadczą o tej popularności i sceny na wazach czerwonofigurowych, na nim oparte.

Pindar w 11 odzie pityjskiej w. 38 (z r. 474) opowiada również dzieje Orestesa. Idzie za Stesichorem. Jako drugi motyw Klytaimestry podaje zazdrość o brankę Kassandrę.

Mit u Aischylosa. Poeta w pierwszej i drugiej sztuce mało dodał od siebie pierwiastków nowych, idzie prawie zupełnie za tem, co było uznane przez tradycję, zwłaszcza za Stesichorem. Zmienił jednak szczegóły. Strażnik prologu nie jest szpiegiem Aigista, jak u Homera, lecz wiernym sługą domu Agamemnona. Nie śledzi okrętu z pagórka, lecz wypatruje sygnału ogniowego z dachu pałacu²⁾.

¹⁾ Pylades występował w *Nostoi* i w *Katalogu* Hezjoda.

²⁾ Pogląd, że Aischylos idzie za wersją mitu Stesichora, jest ogólny. Wila mowitz (1902, potem Aisch. Interpr. 190 n.) powątpiewa, by *Oresteja*, przypisywana Stesichorowi, była jego utworem, i przypuszcza, że Aischylos opierał się na jakimś epos delfickim z VII lub VI w. Ale na jego objaśnienie fragmentu Stesichora (u Plut.) o widzeniu sennem Klytaimestry niepodobna się zgodzić. Słuszność ma raczej J. R a s c h w dyss. jenejskiej (Leipzig 1913, str. 14). Stesichora uważa za źródło także Zieliński (Tragod. 73).

Główną zmianą, wprowadzoną przez poetę, jest Argos jako miejsce akcji. U Stesichora Agamemnon rezydował w Amyklai, u Pindara w Sparcie. Sofokles i Eurypides przenieśli akcję mitu zpowrotem do Myken, co pod względem krajobrazowym było pomysłem bardzo szczęśliwym, bo ponura góra, wznosząca się w Mykenach na północ od pałacu, jakby predestynuje go zgóry na miejsce zbrodni¹⁾.

Scena szалу wieszczego Kassandry, w której dziewczyna przepowiada przygotowania do mordy, jest w zupełności pomysłem Aischylosa.

Treść trzeciej sztuki, *Eumenid*, jest niemal w całości wynaleziona przez poetę: sąd na Areopagu, głosowanie, przebłaganie Erynij, które z krwawych demonów zemsty przemieniają się w przynoszące błogosławieństwo Eumenidy, wszystko to jest inwencją Aischylosa.

W *Orestei* poeta jest najbardziej samodzielny w ukształtowaniu osnowy. *Agamemnon* oparty jest w znacznej części na napomknieniach *Odyssei* (strażnik pałacu, burza podczas powrotu z pod Troi, Kassandra), podobnie *Proteusz*. Poeta znalazł jednak tylko surowy materiał, stworzenie osób i nadanie im odpo-

¹⁾ Dlaczego poeta obrał Argos za miejsce akcji, nie jest jasne. Zwykle przyjmuje się powód polityczny: poeta chciał cofnąć w czasy bohaterskie przymierze, które za jego czasów istniało między Argos a Atenami. (Tak Wilamowitz w w. m., podobnie m. in. Bury, *History of Greece*). Naszem zdaniem powód mógł być inny, a wiedzielibyśmy o nim więcej, gdyby się był zachował dramat satyrowy *Proteusz*. W *Choeforach* Orestes wzywa lud, by był świadkiem dla niego i Menelaosa. Menelaos występował w *Proteuszu*. Także w *Agamemnonie* jest wzmianka o Menelaosie. Argos obrane jest może ze względu na Menelaosa. Sprawa wymaga jeszcze dalszych badań.

wiedniego charakteru (*ethos*) jest całkowicie i wyłącznie jego zasługą¹⁾.

Treścią *Agamemnona* jest zbrodnia. Treścią *Choefor* jest kara.

Choefory czyli **Ofiarnice** (*Χοηφόροι*)

mają tytuł od chóru niewolnic, składających wraz z Elektrą ofiarę na grobie Agamemnona.

Treść. Od zamordowania Agamemnona upłynęło lat sporo. Orestes, którego matka Klytaimestra oddała była na wychowanie królowi Strophiosowi w Fokidzie, wraca do Argos z przyjacielem Pyladesem, aby pomścić śmierć ojca, i składa pasmo włosów jako ofiarę na grobie zamordowanego²⁾. Widząc nadchodzącą siostrę Elektrę, ukrywa się. Klytaimestra, którą dręczy myśl o zamordowanym, chciałaby ułagodzić gniew ofiary i uchylić zemstę. Wystraszona złowrogim snem, wysłała córkę Elektrę z orszakiem niewolnic, by na grobie zamordowanego złożyła ofiarę. Elektra wnosi z loku, który znajduje na grobie ojca, że muszą to być włosy brata, że zatem wrócił, a gdy Orestes wychodzi z ukrycia, rodzeństwo się poznaje. Elektra utwierdza brata w zamiarze zemsty. Postanawiają użyć podstępu. Orestes odchodzi, a po chwili wraca przed pałac z swym towarzyszem jako Fokijczyk i żąda widzieć się z Klytaimestrą. Opowiada jej, że Orestes nie żyje, i pokazuje urnę z jego popiołami. Klytaimestrę

¹⁾ Orestes, Aigistos i Klytaimestra prawdopodobnie występują już na sygnecie z Thisbe w Beocji w epoce minojskiej (Evans, JHS. 45, 1925, 1 nn.).

²⁾ Podanie każe Orestesowi chować się w Fokidzie dlatego, by był blisko Delf. Bóg delficki chroni go potem od Erynij.

wzrusza głęboko wiadomość o śmierci syna, ale opamiętuje się szybko i obłudnie stara się zjednać przybysza. Orestes i Pylades wchodzi z Klytaimestrą do pałacu i teraz rozpoczyna się dzieło zemsty. Ofiarą jej pada najpierw Aigistos, a potem, po wahaniu, spełniając rozkaz wyroczni delfickiej, Orestes zabija własną matkę. Obywatelom, którzy się tymczasem zbiegli, pokazuje szatę z plamami krwi Agamemnona, by im wykazać słuszność swego czynu. Już jednak za chwilę zjawiają mu się w wyobraźni czarne duchy zemsty, Erynje. Zdjęty szaleńcem wypada, by szukać oczyszczenia u Apollina.

Aischylos uczynił wszystko, aby w oczach widza złagodzić okropność czynu Orestesa. Krwawa zemsta za śmierć ojca jest dziełem, które Orestes podejmuje niechętnie i tylko pod przymusem, na rozkaz boga. Zdaje on sobie dobrze sprawę z całej okropności swego kroku. Grozę czynu łagodzi i to, że Klytaimestra jest wyrodną matką.

Jesteśmy w tem rzadkiem położeniu przy *Choeforach*, że możemy porównać, jak każdy z trzech wielkich tragiczków opracowuje ten sam temat. Posiadamy bowiem tej samej treści sztukę Sofoklesa i Eurypidesa, obie p. t. *Elektra*.

Mit *Choefor.* Osoby i główny przebieg akcji poeta wziął z mitu. Według mitu Klytaimestra miała sen i każe złożyć ofiarę. Orestes spotyka się z Elektrą u grobu ojca; zabita zostaje nie tylko Klytaimestra, ale i Aigistos. Że te wszystkie motywy sztuki istniały już w micie, widać stąd, że historia Orestesa występuje w tej samej formie u Stesichora, Pindara i Simonidesa, na płaskorzeźbie melijskiej i na wazach czerwonofigurowych. Nawet postać starej piastunki cylickiej była

już u Stesichora. Ale mit dał poecie tylko osoby i suche fakty. Wlanie życia w osoby i w akcję jest dziełem Aischylosa. Mord był przed nim czynem bohater-skim, w jego sztuce staje się zbrodnią, której Orestes podejmuje się tylko z konieczności. Szczegóły poznania się rodzeństwa są inwencją Aischylosa.

Budowa sztuki jest prosta. Akcja pierwszej połowy postępuje naprzód powoli. Poeta chce wyjaśnić widzowi najpierw uczucia i nastrój Orestesa. Elektra, gwałtowniejsza, domaga się zemsty a chór przypomina obowiązek pomszczenia Agamemnona. By Orestesa pobudzić do czynu, Elektra z chórem opowiadają mu o postępowaniu matki. Wkońcu Orestes oświadcza, że zabije matkę. Złowieszczy sen Klytimestry utwierdza go w postanowieniu. Gdy chwila czynu się zbliża, poeta wprowadza dla retardacji postać starej piastunki. Spotkawszy się z matką, Orestes w ostatniej chwili znowu się waha. Wtedy Pylades przypomina mu rozkaz boga. Od tej chwili straszny konflikt odbywa się z zadziwiającą szybkością, jak w końcowej scenie *Agamemnona*. Elektry poetę usuwa przed mordem ze sceny. Po mordzie Orestes ogłasza obywatelom, że obejmuje dziedzictwo swoje w Argos, ale mowa jego zaczyna się coraz bardziej mieszać, aż wkońcu widzi dokoła siebie tłoczące się ze wszystkich stron Erynje i wypada ze sceny¹⁾. To jest akcja zewnętrzna: główna akcja sztuki odbywa się w duszy Orestesa.

Żal Klytimestry za zmarłym synem trwa krótko, boby inaczej mógł zachwiać postanowieniem Orestesa.

¹⁾ Chór ani widz nie widzą Erynij, jak mylnie twierdził O. Müller. Widzi je tylko Orestes, ale widzi rzeczywiście, nie tylko w wyobraźni jako wyraz wyrzutów sumienia (Weil, *Études* 48 n.).

Ofiara na grobie męża, którą Klytaimestra chce sobie zapewnić bezpieczeństwo, staje się bronią, zwracającą się przeciw niej samej: sprowadza poznanie się rodzeństwa. Leży w tem ironja tragiczna i klątwa złego czynu. Stara piastunka płacze, by uwydatnić widzowi twarde serce Klytaimestry. Piastunka przypomina sobie kłopoty, które miała z Orestesem jako dzieckiem. W opisie tym mamy kontrast drobnych trosk życia codziennego z wielkością czynu, którego ma dopełnić Orestes.

Każąc Orestesowi przybrać charakter Fokijczyka, poeta wprowadza do sztuki intrygę. Jest to pierwszy przykład intrygi w tragedji greckiej. Intryga ta poddyktowana jest tu jednak tylko koniecznością.

Rys archaiczny widzimy w postaci Pyladesa, który zabiera w sztuce głos wszystkiego tylko raz, pozostając zresztą osobą niemą. Poeta widocznie nie umie jeszcze należycie użyć trzeciego aktora. Pyladesa wprowadził niewątpliwie tylko z konieczności, dlatego, że tego wymagał mit.

Chór ma rolę znaczną i jest nietylko powiernikiem, ale i współnikiem rodzeństwa. Jak w *Agamemnonie*, tak i tu przypada mu połowa wierszy całej sztuki (500 na 1074¹⁾).

Osoby. Czyn a nie osoby odgrywają w sztuce główną rolę, do tego czyn nakazany, więc rysunek osób musiał zejść na drugi plan. Żadna z osób nie jest charakterem, są to typy.

Przy ocenie postaci Orestesa nie należy zapominać, że jest on młodzieńcem 18-letnim, który dopiero dochodzi do dojrzałości. Spełnia on obowiązek

¹⁾ Friedr. Helmreich, Der Chor... II Teil.

moralny, mimo że sumienie przedstawia mu czyn jego jako zbrodnię. Ma jednak więcej życia indywidualnego niż Orestes w *Elektrze* Sofoklesa, gdzie na pierwszy plan wysuwa się Elektra. Ale w ostatniej scenie wobec obywateli występuje już po męsku, okazuje siłę i wolę; rozwój jego w ciągu sztuki można zdaniem naszym porównać z rozwojem dojrzałości Telemacha w *Odyssei*. Poeta miał w *Choeforach* przy tej postaci trudne zadanie: musiał utrzymać sympatję widza dla człowieka, który dopuszcza się matkobójstwa.

Klytaimestra występuje tu tylko jako królowa, ale silny jej charakter z poprzedniej sztuki utrzymany jest konsekwentnie (żądanie topora). Wysłanie przez nią ofiary na grób zamordowanego męża jest zuchwalstwem. By jej nie zrobić wstrętą, poeta daje jej i tu rys ludzki: królowa odczuwa smutek na wieść o śmierci syna¹⁾. Nie odczuwa jednak Klytaimestra skruchy po zamordowaniu męża. Jeżeli ma złowróźbne sny, to zdaniem naszym dlatego, że poeta chciał pokazać, iż nawet zatwardziałych zbrodniarzy dręczą wyrzuty sumienia.

Elektra jest inna niż u Sofoklesa; nie przestaje tu być kobietą. Jest ona najsympatyczniejsza z trzech Elektr tragedji greckiej. U Aischylosa nie ona ocaliła brata; jest ona niesamodzielną jako młoda, brak jej energii. Widocznie jest tu młodsza niż u Sofoklesa i Eurypidesa. W drugiej połowie sztuki usunięta jest z akcji.

Piastunka cylicka jest doskonałą figurą epizodyczną, z pewnym rysem humorystycznym, jak strażnik w poprzedniej sztuce. Jest typem gadatliwej starej

¹⁾ Niema powodu z Geffckenem uważać łez jej za obłudę.

sługi. Przypomina piastunkę Julji w szekspirowskim *Romeu i Julji*.

Orestes a Hamlet. Wahaniem swoim wobec czynu, którego ma dokonać, Orestes przypomina Hamleta. U Aischylosa wzywa go do czynu wyrocznia, w *Hamlecie* cień ojca spełnia tę rolę. U Szekspira matka jest kobietą słabą a tem samym mniej winną. Orestes więcej jest usprawiedliwiony niż Hamlet, gdy zwleka, gdyż jest młodzieńcem zaledwie dorosłym, do tego działa pod obcym impulsem. Paralela Aischylosa i Szekspira jest przypadkowa a nie polega na naśladowaniu. U Szekspira góruje interes psychologiczny; sztuka jego nie rozwiązuje wielkiego problemu moralnego, stąd *Choefory* jako koncepcja są wyższe¹⁾.

Scena poznania. Na grobie ojca Elektra znalazła pasmo włosów. Obok niej żyje na świecie tylko jeden człowiek, od którego należy się zmarłemu ta ofiara: Orestes. Orestes musiał więc wrócić. Kolor złożonych włosów jest ten sam co kolor włosów Elektry; odbicie stóp na ziemi odpowiada kształtowi stóp Elektry. Gdy Orestes daje się poznać, Elektra widzi na nim płaszcz, który sama niegdyś dla niego tkąła. Te wskazówki wystarczają Elektrze do upewnienia się, że przybywający cudzoziemiec to jej brat. Scena poznania stała się przedmiotem złośliwej krytyki ze strony Sofoklesa (*El.* 907 n.) i Eurypidesa (*El.* 530, 539 nn.) a także Arystofanesa (*Chmury* 536). Zaznaczono już wyżej, że wykończenie sceny w szczegółach było dla planu sztuki Aischylosa rzeczą podrzędną.

Artyzm. Najwyższy artyzm osiąga poeta w scenie końcowej. Ma ona siłę dramatyczną. Orestes prze-

¹⁾ Mahaffy II 46.

brany puka do drzwi pałacu. Klytimestra przyjmuje wiadomość o śmierci syna łzami. Chór radzi piastunce wezwać Aigista, by przybył sam, bez orszaku. Aigistos przybywa. Za chwilę niewolnik przerażony wypada z wieścią o jego śmierci. Klytimestra wychodzi ze swej komnaty i spotyka syna. Na widok zwłok Aigista ogarnia ją trwoga; od gróźb przechodzi do błagań; pada do nóg syna i odsłania pierś, którą go wykarmiła. Orestes waha się i dopiero, gdy Pylades przypomina mu nakaz boga, zabija matkę. Wobec obywateli usprawiedliwia swój czyn. Ale powoli ogarnia go szal. Winę za morderstwo składa na Apollina i zapowiada, że schroni się do Delf. W tej chwili zjawiają się przed jego wyobraźnią Erynje; Orestes ucieka przerażony. W tej krótkiej scenie jest cała skala uczuć od radości ze zwycięstwa aż do śmiertelnej trwogi; takich scen mało jest w literaturze dramatycznej. Szal Orestesa nie jest przedstawiony naturalistycznie, jak później u Eurypidesa. Szal Aischylos przedstawił trzy razy (Io, Kassandra, Orestes).

I w tej sztuce poeta dba o efekt zewnętrzny. Na początku sztuki chór niewolnic z Elektrą kroczy w uroczystej procesji nad grób i dopełnia tu libacji. Aby wywołać nastrój, poeta każe przed sceną morderstwa zapaść nocy. Przedtem jest wieczór (w. 710). Pod koniec sztuki widać dwa trupy w głębi pałacu, nad niemi stoi Orestes. Potem Orestes przemawia do zgromadzonego ludu. Jest to zupełny odpowiednik do końcowej sceny poprzedniej sztuki, gdzie mordercy przemawiają po skonie Agamemnona. Pod względem scenerji rzecz ma się podobnie jak w *Persach*: pierwsza połowa sztuki dzieje się nad grobem, druga przed pałacem Agamemnona.

Drobna sprzeczność zasługuje na wzmiankę: Orestes wzywa słońce, by patrzyło na skrwawioną szatę Agamemnona (w. 986), mimo że zapadła już noc.

Jest też anachronizm. Orestes po zamordowaniu matki pokazuje zasłonę, którą zarzucono na ojca, gdy go zamordowano w kąpieli. Powołuje się na to, że jest to *corpus delicti* zbrodniarza, a według prawa zbrodniarz schwytyany na gorącym uczynku ma być zgładzony bez sądu. Jest to przeniesienie w czasy heroiczne prawa Solona¹⁾.

Wreszcie nieprawdopodobieństwo psychologiczne: Klytaimestra przechowuje latami topór, którym zamordowała męża. Takich przedmiotów morderca się pozbywa. Poeta wplótł ten rys raz dla odmalowania charakteru królowej, która toporem, którym zabiła męża, chce zabić i syna, powtóre dla usymbolizowania klątwy rodowej, że to samo narzędzie miało służyć do zbrodni dziedzicznie.

Wpływ sztuki na Sofoklesa i Eurypidesa widoczny jest w tem, że obaj, opracowując ten sam temat, starali się Aischylosa przewyższyć. Zmienione ich stanowisko widać już w tytule tragedyj, wysuwającym na pierwsze miejsce w sztuce Elektrę.

[Literatura: Wilamowitz, wstęp do prz. w Gr. Tr. i Aischylos Interpr. 163 nn. — Mazon wst. do wyd. u Budégo, t. II].

Eumenidy (*Εὐμενίδες*).

Treścią *Choefor* była kara. Treścią *Eumenid* jest p o k u t a.

Orestes pomścił zbrodnię, ale czyn jego był nową zbrodnią. Tę zbrodnię musi teraz odpokutować.

¹⁾ Mazon we wst. do wyd.

Orestes uciekł do Delf, do boga, którego rozkaz spełnił, mordując matkę, schronił się do jego świątyni i został przez niego oczyszczony.

Treść. Na początku sztuki widzimy świątynię delficką. Kapłanka Pitja otwiera drzwi świątyni i znajduje w adyton Orestesa jako błagalnika a dokoła niego siedzące Erynje. Znużone pogonią Erynje zasnęły, ale budzi je ze snu skrwawiony cień Klytaimestry. Orestes jest oczyszczony w oczach bogów i ludzi, ale nie w oczach ofiary. Dusza matki nie otrzymała jeszcze zadośćuczynienia. Cień Klytaimestry budzi więc Erynje ze snu i przypomina im ich obowiązek¹⁾. Korzystając ze snu bóstw zemsty, Orestes ucieka za radą Apollina do Aten. Podążają tam za nim Erynje i w drugiej połowie tragedji miejsce akcji się zmienia: w pierwszej połowie była niem świątynia w Delfach, teraz jesteśmy przed świątynią Ateny na Akropolis ateńskiej²⁾. (Zasada jedności miejsca i czasu jest tu więc przełamana). Widzimy Orestesa u stóp posągu bogini. Ale Erynje, ścigając go, przybyły i tutaj i śpiewają pieśń zemsty. Wchodzi Atena. Po wysłuchaniu obu stron nie chce sama wydawać wyroku. Powierza to zadanie trybunałowi ludzkiemu i oddała się, by zebrać sędziów z pośród Ateńczyków. Zkolei zjawia się Apollo w charakterze świadka i obrońcy Orestesa. Obie strony przedstawiają sprawę

¹⁾ Erynje nie ścigają każdego morderstwa, lecz tylko krew przelaną w łonie rodu (Wilamowitz). Według Rohdego (Psyche 523, 1) występują tylko tam, gdzie zabity nie ma ziemskiego mściciela.

²⁾ Tak słusznie przyjmuje Wilamowitz (Aisch. Interpr. 182 n.) wbrew Blassowi (w wyd. obj. *Eumenid*). Wątpliwości Mazona (wst. do wyd. u Budégo, t. II) nie wydają się uzasadnione.

przed sądem. Orestesa oskarżają Erynje, broni Apollo. Apollo stara się wykazać, że zbrodnia jest „usprawiedliwiona“ a to dlatego, że chciał jej Zeus. Nie przedstawia żadnych dowodów prawnych, tylko twierdzi, że węzły małżeństwa są równie silne jak węzły krwi. Sędziom ateńskim przyrzeka wieczne przymierze z Argos, jeżeli Orestes zostanie uwolniony. Przed głosowaniem sędziów Atena ustanawia ich jako trybunał Areopagu, mający trwać po wszystkie czasy. Sama głosuje dopiero po sędziach a głosuje na korzyść Orestesa. Pokazuje się równość głosów¹⁾. Na mocy zasady, zapowiedzianej zgóry przez Atenę, Orestes jest uwolniony. Udaje się on uszczęśliwiony do Argos, przysięgając imieniem potomków wdzięczność i wierność Atenom. Kłątwa, ciężąca nad domem Atrydów, zakończona.

Erynje wyszły z rozprawy pokonane; pozbawiono je ich przywileju, przyznanego im przez bogów. Gniew ich zwraca się przeciw ludowi ateńskiemu. Za sprawą Ateny dochodzi do układu; zamiast utraconego przywileju Erynje otrzymają nowy; związane odtąd z Atenami, otrzymywać tam będą wieczystą cześć. Erynje godzą się na to. Nie będą już srogimi mścicielkami przelanej krwi rodowej, lecz będą zsyłały błogosławieństwo na Ateny. Tworzy się procesja, by odprowadzić „Eumenidy“, bo takie przybierają teraz nazwisko Erynje, na nowe miejsce kultu.

Mit *Eumenid*. Istniało podanie attyckie, że Orestesa sądzono na Areopagu, ale w tem podaniu z pewnością oskarżycielami Orestesa były dzieci zamordowanego Aigista a nie Erynje, sędziami bogowie a nie ludzie. Utworzenie Areopagu przez Atenę, uwolnienie

¹⁾ Tak Wilamowitz. Sprawa liczby głosów jest niejasna. Zapewne sam poeta nie zastanawiał się nad szczegółami.

Orestesa równością głosów i osiedlenie się Erynij w Attyce są pomysłem Aischylosa, a więc w gruncie rzeczy cała osnowa sztuki jemu zawdzięcza swój początek. Wpobliżu wzgórza Areopagu pokazywano w Atenach jaskinię, poświęconą „Dostojnym boginiom“ (*Σεμναι*). Do tej tradycji miejscowej nawiązał poeta.

Osoby. W tragedji niemal wszystkie osoby są bóstwami, jedynym człowiekiem jest Orestes i pod tym względem tragedia zbliżona jest do *Prometeusza*. Ponieważ główną treścią sztuki jest walka dwóch idei, przeto osoba Orestesa schodzi na drugi plan i traktowana jest szkicowo. Postaci bóstw poeta nie starał się pogłębić psychologicznie, lecz kreśląc je, szedł wiernie za wyobrażeniami tradycyjnymi. Apollo jest mniej dostojny i wzniosły, niżby można oczekiwać. Indagowany przez Erynje odpowiada prawie jak człowiek. Aischylos wielbi majestat tylko jednego Zeusa. Atena ma typowe rysy rozumnej bogini opiekuńczej bohaterów Homera. Interwenjuje tu tak, jak w *Odyssei*, kiedy ojcowie zamordowanych zalotników chcieli pomścić śmierć synów. Chór tworzy 12 Erynij; jest on tu wprost i całkowicie osobą działającą; o interes chóru chodzi w całej akcji jeszcze w wyższym stopniu niż w *Hiketydach*. Chór walczy z Apollinem o zwycięstwo zasady. Cień matki był dla publiczności widzialny.

Budowa sztuki jest całkiem prostolinijna. W żądaniu zemsty Klytimestrę zastępują Erynje. Gdyby poeta zamiast nich wprowadził był ducha Klytimestry, pojednawcze zakończenie sztuki nie byłoby możliwe¹⁾.

Artyzm. Sztuka obfituje w silne efekty zewnętrzne, obliczone na oko widza. Orestes, siedzący

¹⁾ Kunst, Frauengest. 38.

obok omfalos pośród przerażających postaci Erynij, a później obejmujący posąg Ateny, podczas gdy Erynie wykonują swój groźny taniec zemsty, bóstwa zjawiające się na ziemi, świątynia delficka a potem świątynia Ateny z posągiem bogini, sędziowie, urna, herold Areopagu z trąbą, tłum widzów rozprawy sądowej, potem wspaniała procesja kultowa Eumenid z pochodniami, śpiewem, zwierzętami ofiarnymi, oto szereg efektów, jakie Aischylos lubi gromadzić w ostatniej sztuce trylogji ¹⁾.

Język wykazuje w scenie sądu ton niższy, zbliżony do eurypidesowego.

Wpływ. Sceny z naszej tragedji znajdujemy na zabytkach sztuki. Scenę z Pitją i Erynjami w świątyni delfickiej widać na wazie petersburskiej (Furtwängler-Reichhold II 120); opiera się ona na lekturze a nie na przedstawieniu teatralnem. Głosowanie Ateny (*calculus Minervae*) wyobraża puchar srebrny Corsini (Baumeister, Denkm. II nr. 1316).

Postaci Erynij odbiły się echem w balladzie Schillera *Die Kraniche des Ibykos*.

Myśl. Dramat mieści w sobie myśl głębszą. Są w nim przeciwstawione dwa porządki: prawo pomsty za krew i prawo sprawiedliwości społecznej. Świat, w którym Orestes dokonywa pomsty za krew ojca, to bezpaństwowość, społeczeństwo niezorganizowane w państwo. W tym świecie jednostka wymierza sobie sama sprawiedliwość. Takie stosunki panowały w Grecji za czasów, gdy jedyną organizacją był w niej ród. Przelana krew członka rodu wymagała pomsty krwawej ze strony najbliższego członka te-

¹⁾ Podobne efekty musiał zawierać *Prometheus pyrrhoros*, również ostatnia sztuka trylogji.

goż rodu. Ale ta zasada prowadziła do niekończącego się łańcucha mordów. Obowiązek pomsty ściągał na głowę mszczącego nową pomstę. Wyjście było tylko jedno: obowiązek pomsty musi przejść od rodu do państwa. To stało się w Grecji z upadkiem znaczenia rodów. Z ustanowieniem sądownictwa publicznego w postaci Areopagu pomsta za krew została faktycznie zniesiona. Z ustanowieniem sądu zaczyna się porządek nowy. Społeczeństwo, zorganizowane w państwo, obejmuje samo w swoje ręce wymiar sprawiedliwości. *Eumenidy* wykazują przerażające następstwa bezpaństwowości, a przeciwstawiają im błogosławieństwa kultury.

Eumenidy rozstrzygają kwestję moralną. Przy głosowaniu nad winą Orestesa pokazuje się równość głosów. Widać z tego, że według zapatrywania poety tyle powodów przemawiało za słusnością czynu Orestesa, co i przeciw niej. Dopiero łaska przechyla szalę na korzyść matkobójcy¹⁾.

Strona polityczna sztuki. *Eumenidy* mają wybitne znaczenie jako echo chwili dziejowej, w której powstały. Zostały one wystawione w 4 lata po obaleniu znaczenia politycznego Areopagu (458). Reforma Efialtesa pozbawiała Areopag atrybucyj politycznych, a pozostawiała mu jedynie sądowe. Aischylos nie jest przeciwnikiem nowej, demokratycznej polityki ateńskiej: choć z ciężkim sercem, godzi się na okrojoną rolę Areopagu. Atena ustanawia w Areopagu tylko sąd a nie

¹⁾ Problem pomsty za krew, religijny, społeczny i prawny wyjaśnił gruntownie na szerokim tle historycznym Wilamowitz we wstępie do prz. *Choefor* w Gr. Trag. Bd. II. — Mazon (wst. do wyd. u Budégo, t. II) przedstawia problem w sposób niecałkiem zadowalający.

zarazem instytucję polityczną¹⁾. Ale utrzymanie starożytnej i dostojnej instytucji Areopagu jest warunkiem wielkości ateńskiej — oto myśl, która przebijała z *Eumenid*. Areopag ma dostojny początek i wzniosły cel. (Pogląd poety na nową reformę mieści się w w. 690 nn.)²⁾.

W jakim celu poeta broni sądowej roli Areopagu ze sceny? Z pewnością nie był to tylko wyraz żalu z powodu tego, co się stało. Poeta nie byłby drażnił stronnictwa zwycięskiego, które stanowiło większość widzów, nie przynosząc żadnej korzyści sprawie, za którą sam obstawał. Narażał się przecież na to, że nie uzyska pierwszej nagrody. Poecie chodziło o położenie tamy dalszym zamachom na Areopag, na samo już jego istnienie. Perykles chciał iść dalej niż Efiialtes. Poeta ostrzega przed rozpasywaniem namiętności przez dalsze niebezpieczne innowacje³⁾.

Rozwiązanie trudnego konfliktu niezupełnie zadowala. Zakończenie sztuki sprawia wrażenie, jakgdyby Eumenidy zostały kupione wprowadzeniem ich kultu. Ale wrażenie takie wywołane jest tylko przez ostatnią scenę, wprowadzającą kult Eumenid. Właściwy konflikt rozstrzygnięty jest już przez głosowanie Ateny; Erynje wychodzą z niego pozornie pokonane, bo Orestes zostaje uwolniony, ale w gruncie rzeczy abdykują one tylko z swego prawa na rzecz państwa i tę abdykację państwo wynagradza im kultem. Gdyby poeta nie był

¹⁾ Pagórek Aresa (Areopag) ma swą nazwę od tego, że tutaj bronił się Ares, oskarżony o mord przez Pozejdona.

²⁾ Zdaniem Livingstone'a (JHSt. 45, 1925, 120 nn.) sztuka chce wskazać drogę do zgody stronnictw na podstawie nowych stosunków politycznych. Przypomina podobną walkę dwóch poglądów prawnych w przeszłości. Wyjaśnienie to nie zadowala.

³⁾ Weil, *Études* 54.

dodał tej ostatniej sceny, rozwiązanie wydawałoby się więcej zadowolające nazewnątrz. Ale poeta zrobił tu ustępstwo dla uświetnienia kultu miejscowego Eumenid, podobnie jak to uczynił w ostatniej sztuce *Prometeusza*, gdzie konflikt kończy się również porozumieniem. Podobne zakończenie widzimy w *Odyssei*, pokojowo kończy się i *Iliada*, a późniejsza tragedia również bardzo często znajduje wybrnięcie z trudności w interwencji bóstwa i ustanowieniu kultu. Leżało to już w naturze poezji greckiej, że nie lubiła kończyć dyssonansem.

Zasługuje na podziw, jak poeta interes chwilowy, którego broniła sztuka, t. j. sprawę dalszego istnienia Areopagu, umiał oblec w dostojną szatę religijną i nie obniżyć sztuki do poziomu sztuki okolicznościowej. Mniejszy talent byłby dał rzecz chybioną.

Kwestje prawne. Aischylos interesuje się żywo problemami prawnymi. Widzieliśmy to już przy *Hiketydach*. Interes jego szedł w parze z interesem widzów dla tych kwestyj. O tym interesie świadczą przedewszystkiem *Osy* Arystofanesa. Demokratyczne sądy przysięgłych, w których brał udział ogół obywateli, popularyzowały kwestje prawne. I w naszej sztuce poeta rozważa takie dwie kwestje (w. 622 nn.): 1) co jest cięższym występkiem, mężobójstwo czy matkobójstwo, 2) czy matka jest w tym samym stopniu spokrewniona z dzieckiem co ojciec. Na pierwsze pytanie odpowiada, że zamordowanie męża jest cięższą zbrodnią (*Eumenidy* 615 nn. 727 nn.)¹⁾.

¹⁾ Według ogólnego ówczesnego poglądu życie kobiety znaczy mniej niż życie mężczyzny; ojciec jest rodzicielem, dawcą życia dzieciom, matka utrzymuje tylko i żywi otrzymany zarodek życia. Pogląd ten powtarza i Eurypides (*Orest.* 552—554). Jest to teoria Anaxagorasa i innych filozofów.

Sąd poety o religji Apollina. Orestes czuje po mordzie, nakazanym przez Apollina, wyrzuty sumienia, ma wątpliwości zresztą i przed mordem. Zdaniem niektórych leży w tem wyrok poety na Apollina¹⁾. Inni nie widzą w sztuce opozycji przeciw religji delfickiej. Za tym drugim poglądem przemawiałby fakt, że Apollo powołuje się wyraźnie na to, iż Orestes spełnił wolę Zeusa, zaś o Zeusie poeta wyraża się zawsze z najwyższem uwielbieniem. Zresztą i religijny charakter poety dosyć trudno daje się pogodzić z opozycją przeciw Apollinowi²⁾.

[Literatura: Wilamowitz we wst. do prz. (Gr. Tr. Bd. II) i Aisch. Interpr. 163 nn.). — Mazon we wst. do wyd. u Budégo, t. II].

Czwartą sztuką tetralogji był dramat satyrowy

Proteusz (*Πρωτεύς*),

który zaginał. Główną osobą jego był demon morski Proteusz, odkrywający przyszłość temu, kto go do tego zmusi. Menelaos, zapędzony burzą w stronę Egiptu, przybywa do Proteusza i dowiaduje się od niego o losie Agamemnona. Dramat pozostawał więc w ścisłym związku z treścią trylogji. Osnowa dramatu była zaczerpnięta z IV pieśni *Odysei* (w. 511 nn.). Już w *Agamemnonie* poeta opisuje obszerniej burzę morską i mówi o zniknięciu Menelaosa, przygotowując w ten sposób widza na ostatnią sztukę. Utraty tego dramatu dlatego przedewszystkiem na-

¹⁾ Tak Wilamowitz we wst. do prz. (Gr. Tr. Bd. II). Przeciw temu pogładowi: Ed. Meyer (Forsch. z. alt. Gesch. II 257), Christ-Schmid (I⁶ 298, 2), Geffcken (G. L. G. I 161).

²⁾ Rzecz wymaga jednak jeszcze badań i monograficznego opracowania.

leży żałować, że byłby on nas pouczył, jak poeta łączył cztery dramaty w całość. Tło miejscowe sztuki interesowało szczególnie żywo, bo właśnie w tym czasie Ateńczycy walczyli z Persami w Egipcie i wojsko ateńskie bawiło w Memfis.

Oresteja jest jedyną zachowaną trylogią grecką. Trzy jej sztuki stanowią każda dla siebie całość, ale pozostają ze sobą w wewnętrznym związku. Uzupełniają się one wzajemnie. Między jedną a drugą upływa dłuższy przeciąg czasu niż między scenami tej samej tragedji. Punktem środkowym całej trylogji jest osoba Klytimestry. Około jej zbrodni a później kary obraca się akcja wszystkich trzech sztuk. *Oresteja* wymaga w każdej sztuce trzech aktorów, ale chór jej liczy tylko dwunastu choreutów, jak uczy budowa pieśni chórowych¹⁾, a nie piętnastu, jak twierdzi tradycja. Otrzymała pierwszą nagrodę. Poeta jest w niej u szczytu rozwoju. Tu złożył sumę tego, czego nauczyły go o winie i sprawiedliwości boskiej obserwacja całego życia i rozmyślania. Zdumiewać może, że to najdoskonalsze swe dzieło poeta napisał mając około 67 lat, a więc w wieku, w którym twórczość często oddawna już bywa wyczerpana. Równie mistrzowski jak układ sztuk i rysunek charakterów jest język i budowa wiersza w trylogji. W dawniejszych sztukach Aischylosa niema akcji właściwej, w *Orestei* akcja dramatyczna jest już rozwinięta. W poprzednich sztukach dramatyczność występowała tylko w krótkich, potężnych scenach;

¹⁾ Za O. Müllerem Wilamowitz (Aisch. Interpr. 175). — Geffcken (GLG. I 160) przyjmuje tylko dwóch aktorów, powszechnie przyjmuje się trzech (Wilamowitz w w. m.).

Oresteja sprawia wrażenie, które środkami poetycznymi przewyżżyć się nie da. Jest tu już intryga, której dawniej nie było. Charaktery osób w *Agamemnonie* są już subtelnie cieniowane.

Myślą, przenikającą całą *Oresteję*, jest odwieczne prawo, że w ślad za winą idzie kara. Idea ekspiacji — oto idea dzieła. „Złe mści się“ — ta myśl przeprowadzona jest w trylogji z żelazną i nieubłaganą konsekwencją. Problem winy traktowany jest tak szeroko, iż widać, że poeta w nim upatrywał główną myśl trylogji. Jeszcze w *Siedmiu* głównym motywem była klątwa rodowa. Tutaj ta klątwa jest już przewyciężona. Problem religijno-moralny *Orestei* jest daleko wyższy niż w poprzednich sztukach; jest tu nowa religja poety. Ale miejscami pobrzmiewają jeszcze echa dawnej religji: lęk przed zbyt wielkiem szczęściem, które budzi zazdrość bogów (por. Herodota), przed klątwą rodową i odziedziczoną winą.

Oresteja jest po Homerze największym arcydziełem poezji greckiej. Przed oczami widza przesuwa się przerażający korowód zbrodni: wiarołomstwo, mord męża, matkobójstwo i śmierć występnego gacha, a ponad trupami pomordowanych unoszą się czarne, skrwawione duchy zemsty, ścigając bezprzytomnego i oszalałego z przerażenia mordercę. Jest to jedno czarne tło, splamione smugami krwi. Jasne postaci, jak stary strażnik pałacu w *Agamemnonie*, przywiązana piastunka w *Choeforach*, jeszcze więcej uwydatniają ponure, dantejskie tło całości.

Oresteję uznano zaraz za dzieło klasyczne i ta opinja utrzymała się przez całą starożytność.

[Literatura: Wilamowitz wstępy do przekładu *Orestei* w Gr. Trag. II i Aisch. Interpr. 163 nn. —

Mazon wstępy do wyd. u Budégo t. II. — G. Finsler, *Die Orestie d. Äsch.*, Bern 1890 (dobre objaśnienia religijno-etyczne i estetyczne). — Ludwik Radermacher, *NJb.* 12, 1903, 568 nn. (rozwój podania o Orestesie w poezji)].

Aischylos jako poeta

Wielka osobistość Aischylosa tworzy epokę.

Najlepszą charakterystykę jego dał Arystofanes w *Żabach* (w. 914 nn.)¹⁾; jest ona ważniejsza od wszystkiego, co później o Aischylosie napisano. Aischylos jest nie tylko pionierem, lecz właściwym twórcą i prawodawcą tragedji, i pod tym względem znaczenie jego nie zamyka się w obrębie literatury greckiej, lecz rozciąga się na wszystkie literatury świata. Przed Aischylosem był tylko materiał do tragedji, ale coś wielkiego mógł zrobić z niego dopiero prawdziwy poeta. Aischylos stworzył to, co dziś nazywamy tragedją. On wprowadził pierwszy do poezji prawdziwy pierwiastek dramatyczny i prawdziwie tragiczny patos. Wielkie obrazy psychiczne, w których maluje się cały człowiek, są dziełem pierwszego Aischylosa. On wniósł do tragedji problemy moralne; temi problemami zajmują się jego następcy. O głównych jego innowacjach na polu tragedji mówiliśmy poprzednio. Przed nim dialog podporządkowany był pieśniom chórowym, on uczynił go rzeczą główną. Przez dialog rozumieć należy głównie dłuższe mowy, bo te przeważają u Aischylosa nad właściwym dialogiem. On też wprowadził drugiego aktora (pewno nie zaraz przy pierwszym występie, lecz

¹⁾ W agonie Aischylosa z Eurypidesem (w. 830 nn.).

później)¹⁾. Mogłoby się wydawać, że to rzecz dosyć zewnętrzna, tymczasem innowacja ta sięga głęboko w istotę tragedji. Drugi aktor umożliwia dopiero akcję dramatyczną; on dopiero pozwala poecie przeciwstawić charaktery, zasady i idee. To, co Aischylos odziedziczył po poprzednikach, było kantatą, nie dramatem. Uczą o tem *Hiketydy*. Wykluczone jest, by u Phrynicha było więcej akcji niż w tej tragedji. Akcję wprowadza więc stopniowo dopiero Aischylos. On dał ciało postaciom heroicznym, on tchnął w nie duszę. W dwóch z zachowanych utworów Aischylosa niema prologu, nie on jednak pierwszy wprowadził prolog, bo prolog znajdował się już w *Fenicjankach* Phrynicha. Załugę Aischylosa około stworzenia i rozwinięcia tragedji ocenili należycie już starożytni; już oni zauważyli słusznie, że daleko trudniej było po nieznaczących początkach u Tespisa i Phrynicha doprowadzić tragedję do tej wysokości, na której ją postawił Aischylos, niż po nim udoskonalić ją tak, jak to uczynił Sofokles (Vita § 14). Znaczenie Aischylosa w dziejach dramatu występuje w całej pełni dopiero wtedy, gdy zważymy, że z nieznaczących początków potrafił tragedję rozwinąć do zupełnej dojrzałości. Nie zatrzymuje on się na wyżynie raz zajętej, lecz całe życie rozwija się i kształci. Jest żądny wiedzy i postępu, jak jońscy uczeni jego czasu. Interesują go kwestje geograficzne i etnograficzne, jak współczesnego mu Hekataiosa, budzą ciekawość jego nawet zawilości prawne. W tym ostatnim rysie możnaby nawet upatrywać zapowiedź zbliżającej się sofistyki. Do pewnego stopnia możemy jeszcze śledzić jego rozwój artystyczny i etyczny.

¹⁾ Wilamowitz, Gr. Tr. XIV, 27.

Rozwój ten jest prostoliniorny, jak rozwój Mickiewicza. Od młodszego swego współzawodnika, Sofoklesa, nauczył się niemało. W *Orestei* zdaje się z nim współzawodniczyć¹⁾.

W *Orestei* poeta nie posługuje się już gońcem, by opowiadać o terażniejszości; opowiadanie gońca służy tu tylko do kreślenia scen z przeszłości. Mamy, zdaniem naszym, prawo wnosić z tego, że poeta byłby czasem doszedł do całkowitego usunięcia z tragedji niedramatycznego żywiołu, występującego w opowiadaniach gońców. Widać i w tem śmiały, usuwający trudności genjusz poety, dążący w dramacie do ciągłego postępu.

Środki artystyczne tragedji zawdzięczają mu początek a przynajmniej rozwinięcie. Kontrast osób stosuje z upodobaniem (już w *Persach* a przeciwstawienie trwożliwych kobiet mężczyźnie o silnej woli w *Siedmiu* i *Prometeuszu*). Humor postaci epizodycznych prawem kontrastu podnosi wrażenie scen tragicznych (*Oresteją*). Sztuka wywoływania nastroju przeprowadzona jest w *Agamemnonie* z wirtuozją. Obserwacja życia nauczyła poetę, jak wielkie wrażenie wywiera milczenie. W sławnej jego sztuce, *Niobie*, i w *Frygijczykach* główne osoby siedziały długi czas na scenie milcząc, z zasłoniętą twarzą. Niobe na grobie pomordowanych dzieci milczała aż do trzeciego aktu; przez ten czas z pewnością przybywały pocieszające ją osoby. W *Frygijczykach* milczał w pierwszym akcie Achilles.

Te i inne środki Aischylos stosuje przeważnie świadomie, a już to uczy, że dba o efekt, co zresztą

¹⁾ Aly (G. gr. L. 94), por. Wilamowitz (Aisch. Interpr. 247: „sława Aischylosa polega głównie na sztukach, w których rywalizuje z Sofoklesem“).

widać i z wagi, którą przywiązuje do zewnętrznych środków dramatycznych. Dlatego mylnie twierdzi Arystofanes, że Aischylos nie dbał o poklask (*Żaby* 807 nn., 1053 nn.) i niezupełnie trafne jest modne dziś nazywanie go prorokiem.

W późniejszej tragedji wielką rolę odgrywają mowy gońców. Tragiccy chcą w nich rywalizować z epepeją¹⁾. Aischylos nie bardzo je jeszcze lubi. Gdy mowy gońców mają wypaść długo, dzieli je na dwie połowy (*Persowie*, geograficzne partje w *Prometeuszu*, opis Siedmiu w tragedji tegoż nazwiska).

Psychologja postaci Aischylosa nie jest złożona; narysowane są one linjami wielkimi. Znajomość duszy ludzkiej zaczęła się za czasów poety dopiero rozwijać. Psychologja jego jest nieświadoma. Znajomości ludzi dowodzą jednak takie spostrzeżenia jak, że nowy władca bywa surowy, dowodzą jej także sentencje.

Prawda historyczna schodzi u niego niekiedy na drugi plan wobec prawdy poetyckiej. Dariusz niezupełnie jest zgodny z historycznym; musiał być przedstawiony jako rozumny władca, bo tego wymagał kontrast do Xerxesa. Agamemnon przedstawia się inaczej niż u Homera. U Aischylosa jest on dostojny, pełen majestatu i królewskiej wielkości, słowem — ideał króla. Odstąpienie od Homera uczy, jak poeta zdawał sobie sprawę z wymagań dramatu. Uczy o tem i zręczność, którą okazał w dobieraniu chóru z kobiet lub mężczyzn w miarę wymagań dramatu (w *Persach* i *Agamemnonie* chór z mężczyzn).

Aischylos udoskonalił także i zewnętrzne środki dramatyczne: rozwinął niezmiernie ma-

¹⁾ Wilamowitz, Aisch. Interpr. 170.

szynierję, dał aktorom świetne kostjумы, udoskonalili maski¹⁾). Jak niezwykłych środków technicznych wymagały nieraz jego dramaty, widać z *Prometeusza* i *Eumenid*. I te zewnętrzne rzeczy świadczą o jego śmiałym, nie cofającym się przed żadnymi trudnościami umyśle. — Liczba choreutów wynosiła u niego dwunastu (w *Hiketydach* jeszcze 50).

Głównym rysem poezji Aischylosa jest wielkość i majestatyczność. Rys ten widoczny jest w charakterach osób, w myślach, w budowie tragedyj, języku i wierszu.

Charaktery osób są posągowe, jakby wyciosane z granitu; mają w sobie coś nadludzkiego. Są to jakby postaci z wyższego świata. Posiadają potężne namiętności, odwagę, siłę ducha, niezwykłą energję, przedewszystkiem jednak cechuje je wielka i potężna wola. Mają zwykle jeden cel, do którego dążą z nieprzepartą energją. Nad tem, co mają uczynić, nie rezonują, nie zastanawiają się, czy jest dobre lub złe, nie wahają się, lecz idą naprzód z instynktową, żywiołową siłą, nie oglądając się na prawo ni lewo, oddane są swej myśli całym sercem i całą duszą. Nie ma u nich walk wewnętrznych ani rozdwojenia. Takimi potężnymi charakterami są Eteokles, Prometeusz, Klytaimestra. Podobnie zachowują się osoby Aischylosa w cierpieniu. Z ust Prometeusza wyrывa się w całym dramacie zaledwie kilka skarg. Tak potężnych postaci jak aischylejskie nie widziała nigdy później żadna scena. Jest to wielki świat półbogów, z którymi można porównać chyba postaci bohaterów Wagnera w jego cyklu Nibelungów, w rodzaju Walkirji i Zyg-

¹⁾ Horacy *Ars p.* 278: *personae pallaeque repertor honestae*. Strój Erynij on zdaje się wymyślił.

fryda. Między światem tragedji Aischylosa a światem codziennym jest wielki odstęp. Arystofanes nazwał jego bohaterów trafnie „czterolokciowymi“ (*τετραπῆχεις*, *Żaby* 1014).

Charaktery Aischylosa nie mają jeszcze tych rysów indywidualnych, które później wprowadzili Sofokles i Eurypides, ale to nie jest winą Aischylosa; w tragedjach jego odbił się tylko kierunek czasu, dążący w życiu, poezji czy sztuce do tego, co wielkie i wzniosłe, nie do tego, co pełne wdzięku i miękkie. Słusznie porównano tragedje Aischylosa z posągami archaicznymi greckimi, osiągającymi silny efekt zapomocą prostych środków, nieraz sztywnymi i twardymi w linjach, ale pełnymi siły. Sztuka indywidualizowania nie jest jednak Aischylosowi całkiem obca: sposób wyrażania się strażnika w *Agamemnonie* lub piastunki w *Choeforach* zbliża się do mowy codziennej, tak jak mowa strażnika w *Antygonie* Sofoklesa lub posłańca korynckiego w *Edypie królu*. Zresztą w *Siedmiu* i *Orestei* mamy już i charaktery indywidualne a nie typowe (Eteokles i Klytaimestra). Wielkość Aischylosa jest surowa. Rysy delikatne i miękkie nie są mu wprawdzie obce; nadaje je nieraz postaciom kobiecym drugorzędnym, jak Io lub Okeanidy¹⁾. Ale już z natury swego umysłu woli uwydatniać to, co wielkie, niż to, co delikatne i subtelne. Gdyby był cieniował i cyzelował w szczegółach charaktery, starając się indywidualizować, gdyby był wprowadzał więcej rysów miękkich i ludzkich, to charaktery jego byłyby straciły wielkość i posągowość czyli to, co stanowi siłę Aischylosa. Przy-

¹⁾ Zieliński (Lit. gr.): „Charakterów miękkich w rodzaju Hektora, Andromachy, Nausikai wojownik z pod Maratonu jeszcze nie umie malować“.

pomina on pod tym względem sztukę Rodina. Tak więc nawet braki jego utworów składają się tylko na większą ich siłę.

Miłość nie jest u niego jeszcze motywem dramatycznym. Słyszymy, że nie przedstawił nigdy kochającej kobiety. Nie pochodzi to stąd, by na palecie jego brak było barw miękkich. Miłość boga ku śmiertelniczce przedstawiona jest w *Prometeuszu* w rysach delikatnych, podobną delikatność mają Okeanidy i Kassandra. Powód leży w tem, że według Aischylosa tragedia powinna się obracać około górnych myśli i starć¹⁾. Taką tytaniczność kreacyj jak Aischylos potrafiło po nim osiągnąć zaledwie kilku genjuszów: Michał Anioł w malarstwie i rzeźbie, a z muzyków Beethoven w dziewiątej symfonji. Dla Aischylosa nie istnieje żadna powszedniość, powszedni nie jest żaden zwrot, żaden wyraz. Jest on wspaniały i groźny; fantazja jego lubuje się w atmosferze ciemnej, rozświetlanej tylko piorunami. Z wzniosłością jego zestawić można tylko pewne podniosłe monologi Szekspira. Zrozumieć też łatwo, że Aischylos, może jedyny w starożytności, odczuwa majestat i grozę dzikiej natury górskiej, co tak dobitnie wyraziło się w *Prometeuszu*. W posągowości postaci Aischylosa odbił się charakter samego poety. Poza jego postaciami widzi się wszędzie jego samego.

Aischylos nie tylko odznacza się głębokością uczucia i siłą poetyczną, ale i głębokością myśli. Należy on do najgłębszych myślicieli między poetami greckimi. Zadanie poety pojmuje tak wysoko, jak niewielu poetów świata.

¹⁾ Kaź. M o r a w s k i.

Posągowość i prostota tragedyj Aischylosa objawia się także w ich budowie. Aischylos bierze za treść tragedji jeden prosty fakt, mityczny lub historyczny, jeden gwałtowny konflikt lub katastrofę. Nie szuka mitów zawitych. Wie o tem, że im efekt jest prostszy, tem jest silniejszy. Budując następnie tragedję, stara się, aby ten główny fakt wystąpił jak najplastyczniej. Zawikłana akcja lub intryga zaciemniałaby tylko ten fakt podstawowy. Aischylos tworzy pod wpływem jednego głębokiego wrażenia, jednej idei, która panuje nad jego umysłem, i stara się, aby to samo wrażenie udzieliło się widzowi. Wszystko, co nie jest w bezpośrednim związku z tą główną ideą, usuwa i redukuje, ile możności. W *Choeforach* mało jest mowy o ciężkiem położeniu Elektry, boby to osłabiło dominującą ideę utworu (pomsty za śmierć Agamemnona). Brat i siostra nie oddają się długim wynurzeniom radości z rozpoznania, bo to nie należy wprost do rzeczy. *Oresteja* wykazuje w sztuce budowy już znaczny postęp.

Skoro mowa o budowie tragedyj Aischylosa, trzeba wspomnieć, że sztuki jego trylogji prawie stale, ale niezawsze, wykazują jedność wewnętrzną¹⁾. *Persowie* nie łączą się treścią z resztą sztuk trylogji.

Wielkość bohaterów Aischylosa występuje jeszcze bardziej przez to, że najczęściej los ich ulega nagłej zmianie, że niespodzianie spada na nich katastrofa, zniżająca wielkich i potężnych tego świata do rzędu zwykłych śmiertelników. W *Persach* słyszymy o blasku i dumie Xerxesa a pod koniec sztuki widzimy potężnego niedawno króla w łachmanach, pobitego,

¹⁾ Tad. Zieliński nazywa trafnie trylogje bez jedności wewnętrznej „mieszanemi“.

upokorzonego. Agamemnon wjeżdża do pałacu w majestacie króla zwycięzcy, witany przez cały swój dwór, kroczy po purpurowych kobiercach, a za chwilę widzimy na scenie jego martwe zwłoki; świetność znalazła nagły koniec.

Nawet pieśni chórowe Aischylosa mają charakter dramatyczny, potężny; to nie liryka miękka i słodka. Pieśni te wiążą się zwykle ściśle z akcją.

Chór gra u Aischylosa wielką, w niektórych tragedjach (np. w *Hiketydach*, ale jeszcze i w *Eumenidach*) nawet główną rolę. Śpiewy jego są istotną częścią składową dramatu. Chóry wytwarzają nastrój. Znaczenie ich dla wrażenia całości jest ogromne. Nastrój ten sprawia, że fakty wywierają głębokie wrażenie. Pieśni chórowe Aischylosa górują nad pieśniami Sofoklesa i Eurypidesa. Są pełne natchnienia i powagi moralnej. Często mają wprost charakter liturgicznej modlitwy. Wogóle ciągle się u niego czuje niedawne powstanie dramatu z kultu¹⁾. Strofy kończą się nieraz refrenem, czego już niema u Sofoklesa. Refren ten, zdaniem naszym, pochodzi z pieśni kultowych²⁾. W narzekaniach powtarzają się nieraz pewne wiersze; zdaje się, że nacisk leżał wtedy na ilustracji muzycznej.

Aischylos jest zdrowy i silny. Sofokles i Eurypides są już pesymistami. Sofokles mówi w *Edypie w Kolonie*, że najlepiejby było nie urodzić się. Aischylos jest najzdrowszy z tragików, wolny od cienia pesymizmu.

Drugim głównym rysem poezji Aischylosa jest jej religijno-moralny charakter. Aischylos i Dante są największymi poetami religij-

¹⁾ W. Porzig, Aischylos 96.

²⁾ A nie jest żywołem ludowym, jak chce Christ-Schmid (I^o 306, 1).

nymi ludzkości. Z poetów greckich jest mu pod tym względem najbardziej pokrewny Pindar. Obaj ci poeci żyli współcześnie i w obu odbił się wierzący i głęboko religijny duch czasu. Życie Aischylosa przypadło na epokę wielkich zdarzeń dziejowych. Przeżył on ostatnie czasy Pizystratydów, walki o wolność za Kleistenesa, wojny z Persami, grożące zagładą Grecji, pod Salaminą patrzył na pożar Aten a później na powstanie potęgi miasta i państwa morskiego. Te wszystkie ciężkie przejścia wpołyły węż przekonanie, że bóstwa to wieczne potęgi. Zdobyte poglądy religijne i moralne na życie ludzkie i rządy wszechświata roztacza w swych dramatach i z temi zmienionemi i oczyszczonemi pojęciami swego czasu usiłuje pogodzić dawne mity. Działalność bóstwa widzi wszędzie. Całe życie ludzkie — uczy nas — zależy od wyższych potęg, od bogów. Człowiek nie zdaje sobie najczęściej z tego sprawy; poznaje to dopiero wtedy, gdy spadnie nań nieszczęście. Tu należy uczynić uwagę natury ogólniejszej. Granicę między działaniem bogów a przeznaczenia albo między postanowieniami wyższemi a wolną wolą człowieka trudno jest nieraz pociągnąć u Aischylosa. Pochodzi to stąd, że często sam poeta nie starał się o jasne rozgraniczenie tych pojęć; poeta nie jest zimno rozumującym filozofem, myślącym jedynie o prawidłach surowej logiki; nie chce on przedstawić systemu filozoficznego ani dogmatów teologicznych; poglądy jego mają zawsze coś chwilowego i osobistego, stąd pewne sprzeczności nie są wykluczone; głównemi władzami umysłu poety są fantazja i uczucie, i na te władze widza usiłuje on też działać. To raz. Powtóre nie należy zapominać o tem, że poeta zastaje gotowy mit; w micie tym są już określone

pobudki działających i następstwa czynów. Nie możemy więc za wszystko czynić odpowiedzialnym poety. Za wiele rzeczy trzeba czynić odpowiedzialnym mit. Orestes, zabijając matkę, spełnia tylko rozkaz Apollina. Tymczasem spotyka go za to sroga kara. Czemuż ma on cierpieć — pytamy — skoro był tylko narzędziem boga? Odpowiedzialny może tu być tylko bóg. Sprzeczność tę wyjaśnia zastanowienie, że poeta wziął poprostu mit, bo mit ten nastęrczał mu silny efekt dramatyczny, a nie analizował go drobnostkowo, etycznie ani filozoficznie¹⁾. Te zastrzeżenia, któreśmy tu zrobili, gdy chodzi o przedstawienie poglądów religijnych poety, odnoszą się i do poglądów religijno-etycznych Sofoklesa i Eurypidesa.

Aischylos, jak wielu poetów, obierając temat tragedji, nie szukał w nim często niczego innego jak silnego efektu dramatycznego. Postępował w tem tak, jak wielki tragicznik nowoczesny, Szekspir²⁾. Widać to na *Promeleuszu*, gdzie poeta chce jedynie wstrząsnąć duszę widza wielkością bohatera, widać szczególnie jasno na *Siedmiu*, w którym to utworze poecie nie chodzi o problem moralny, lecz o efekt dramatyczny. Ale orle skrzydła geniuszu twórcy tragedji nie zadowolowały się łatwemi triumfami: Aischylos wybierał często tematy, które się nadawały do manifestacji pewnej idei. Przytem pociągają go sprzeczności moralne. Szuka konfliktów, z których niema wyjścia, takich powikłań moralnych, których rozum ludzki rozwiązać nie może, gdzie się ścierają dwa prawa równej mocy. Przykładem

¹⁾ O zapatrywaniach religijno-etycznych Aischylosa pisano wiele; między tem jest wiele błędnego. Najlepsze jest to, co o tych rzeczach napisali Welcker, Rohde i Wilamowitz.

²⁾ Roman Dybowski, William Shakespeare, str. 32.

tego jest *Oresteja*. Jakże w tej trylogii jesteście daleko od czasów Tespisa, któremu z pewnością nie śniło się rozwiązywanie problemów moralnych, który zadowalał się bezwzględnie opowiadaniem przeszkód, napotykanym przez Dionysosa w szerzeniu swego kultu i podobnymi tematami! Dopiero pamiętając o tem, możemy ocenić należycie prawo Aischylosa do tytułu „ojca tragedji“.

Aischylos, wybierając mity za przedmiot tragedji, wybierał je z wielką rozważą. Wybrawszy raz mit, kierował wszystkie swe myśli na moralne i religijne znaczenie utworu i charakteru osób kształtował jednostronnie z tego moralno-religijnego punktu widzenia. Stare mity przypisywały nieraz bogom czyny, które z punktu widzenia etyki poety były niemoralne. W takich razach poeta stara się oczyścić, uszlachetnić i podnieść wierzenia ludowe. Dla niego bóstwo jest potęgą moralną, którą jeszcze nie jest u Homera. Ponad człowiekiem istnieją rządy boga, które mogą być czasem ciemne, ale zawsze są sprawiedliwe i prowadzą do dobrego. Przez cierpienie wskazują one drogę do celu (*πάθει μάθος*). Z nieszczęścia, które człowiek na siebie sprowadza, z kary, uczy się na przyszłość. Idea sprawiedliwości jest jeszcze prawie obca Homerowi; po raz pierwszy występuje u Hezjoda.

Pojęcie boga jest u Aischylosa wzniosłe, daleko wyższe niż u Homera. Jest ono prawie monoteistyczne¹⁾: Zeus jest wszechpotężny i sprawiedliwy. Między poglądami religijnymi Aischylosa a pierwszego lepszego Ateńczyka jego czasu panował wielki odstęp.

¹⁾ *Hiketydy* 402 nn., *Agamemnon* 55. 160 nn. 1486 nn. — O Xenofanesie i Heraklicie Wilamowitz (wst. do prz. *Agamemnona* 29).

Sprawiedliwość objawia się w świecie równowagą winy i kary; ta równowaga działa z bezwzględną koniecznością, jak prawo natury. Objawia się ona w działaniu i cierpieniu ludzkim. Jest ona wewnętrznym prawem świata.

Z tem przekonaniem o sprawiedliwości w rządach świata trudno było pogodzić mity, mówiące o dziedziczności winy. Zło rodzi zło, według poety. W mitach klątwa zbrodni przechodzi na całe pokolenia. Taki krwawy fatalizm ciąży na Atrydach w *Orestei*, na Labdakidach w trylogji tebańskiej. Z wiarołomstwa powstaje w *Orestei* morderstwo a to znowu pociąga za sobą matkobójstwo. Eteokles i Polyneikes giną, ponieważ przodek ich, Laios, nie posłuchał ostrzeżenia wyroczeni a ojciec Edyp naruszył prawo boskie. Jakże pogodzić tę dziedziczność winy z wolnością woli ludzkiej? Na to pytanie poeta odpowiada w sposób następujący: W synu czy wnuku zbrodniarza karana jest zarówno wina przodka jak i jego własna wina. Bo w potomku zbrodniarza powstaje z konieczności świadomy popęd do złego czynu, do zbrodni. Ta wola do zbrodni nie płynie z jego własnego charakteru, lecz jest mu narzucona. W rozstrzygającej chwili ulega on przeznaczeniu (np. Eteokles, który jest ideałem rozumnej męskości) i nie może uniknąć zbrodni, narzuconej mu przez wyższą siłę¹⁾. A więc klątwa, ciężąca na rodzie, wywołuje w członku tego rodu dążność do dalszych grzechów. Nie jest on do grzechu zmuszony, ale w razie pokusy nie ma siły mu się oprzeć.

Wreszcie nie należy zapominać i o tem, że pojęcia religijno-moralne Aischylosa ulegały rozwojowi.

¹⁾ Erwin Rohde, *Psyche* (Freiburg i. Br. u. Leipzig 1894, mam pod ręką wyd. 1) 519 nn.

W *Siedmiu* ciąży na potomnych jeszcze klątwa, w *Orestei* człowiek jest już moralnie odpowiedzialny za swe czyny.

Litościwy poeta buntuje się przeciw surowości prawa pomsty za krew, które istniało w społeczeństwie, zorganizowanem rodowo. Utworzenie Areopagu, kierującego się zasadami mniej srogimi, więcej ludzkiemi, tworzy zakończenie *Orestei*, zakończenie, zdaniem poety godzące sprzeczne żądania. Jak w *Prometeuszu* jesteśmy świadkami postępującego umoralnienia bogów, tak tu jesteśmy świadkami umoralnienia ludzi¹⁾.

Z przedstawionych powodów trudno też o poetę, któryby tak był moralnie zdrowy i podnoszący jak Aischylos. Jego wiara w sprawiedliwość w świecie działa podnosząco nawet na dzisiejszego czytelnika. Trylogja *Oresteja* jest wielkim hymnem na cześć sprawiedliwości, nie pozostawiającej żadnej zbrodni bez kary. Uczy ona, że w świecie istnieje konieczny porządek moralny, że każda wina wymaga ekspiacji. Rzadko u którego poety jest taka surowa powaga w patrzeniu na świat.

Orfika wpłynęła na Aischylosa nieznacznie²⁾. Zetknął się z nią może w czasie pobytu na Sycylii.

W świecie Aischylos widzi postęp ku lepszemu. Przemoc zmniejsza się na świecie. Prawo i sprawiedliwość zajmują jej miejsce coraz widoczniej. W *Prometeuszu w okowach* widzimy jeszcze po stronie Zeusa przemoc. W *Prometeuszu rozpętanym* wstępuje w jej miejsce porządek. Podobnie w *Orestei*. Tu w pierwszej połowie panuje jeszcze pomsta za krew; w drugiej powstaje prawo i sprawiedliwość.

¹⁾ Th. Gomperz, Griech. Denker II³ 7.

²⁾ Wilamowitz, Eur. Her. I¹ 28. — Weil, Études 60.

Zapatrywania religijno-filozoficzne Aischylos wypowiada przedewszystkiem w pieśniach lirycznych swych tragedyj.

W zapatrywaniach politycznych Aischylos jest umiarkowanym konserwatystą. Niektórzy usiłują go nawet przedstawić jako zwolennika stronnictwa demokratycznego¹⁾. Około r. 460 ulega całkowitemu przeobrażeniu dotychczasowa polityka tak zewnętrzna jak wewnętrzna Aten. Dotąd, za Kimona, panowały dobre stosunki ze Spartą; obecnie, za Peryklesa, stosunki te stają się naprężone. Powstaje przymierze z miastem Argos. Aischylos sławi Argos, natomiast o Sparcie i Mykenach nie mówi nigdy. W polityce wewnętrznej Areopag traci w tym czasie władzę polityczną a zostaje tylko sądem. Ale i Aischylos każe Atenie w Areopagu stworzyć nie co innego jak tylko sąd. Bogini zdaje rozstrzygnięcie w ręce sądu, przedstawiającego cały lud. Coprawda, czyni to Aischylos z ciężkiem sercem. Aischylos nie występuje w otwartej opozycji przeciw nowemu kierunkowi, ale widoczne jest, że sympatje jego są po stronie dawnego kierunku. Demokracji nie sławi nigdy, jak to później czyni Eurypides. Aischylos jest patriotą, dbałym o dobro ojczyzny, a nie ciasnym zwolennikiem pewnego stronnictwa²⁾.

W budowie tragedyj Aischylos umie rozlać tajemniczy półmrok nad tem, co się ma stać; widz

¹⁾ Wilamowitz w dodatku do przekładu *Eumenid* (1900).

²⁾ Por. Wilamowitz, *Arist. u. Ath.* II 336 nn. — Fr. Cauer (*RhM.* 1895, str. 348 n.) widział w *Eumenidach* walkę przeciw planowi dopuszczenia trzeciej klasy, t. j. zeugitów, do archontatu (co stało się w roku następnym, 457) a tem samem do Areopagu. Ale ograniczenie to tylko pośrednio wymierzone było przeciw Areopagowi.

przeczuwa, że stanie się coś strasznego, ale poeta napomyka o tem tylko w sposób niejasny, zagadkowy. Wrażenie długo przygotowywane staje się przez to jeszcze głębszem. O ile pod tym względem Aischylos rozwija wysoki artyzm, o tyle znowu nieartystyczną wydaje nam się *monotonja*, widoczna nieraz w jego utworach. W niektórych z nich jest bardzo mało akcji, a wiele opowiadania, skarg czy obaw. Niema u niego jeszcze greckiej miary w budowie tragedji. Akcja jest nieraz zbyt prosta, za mało urozmaicona, nie wypełnia jeszcze sztuki, nie dominuje nad nią. Atoli zapytać należy, czy takie samo wrażenie utwory te robiły na współczesnych poety. Arystotelesowi w IV w., tak jak nam dzisiaj, wydawały się pozbawionemi akcji, bo już za następców Aischylosa: za Sofoklesa i Eurypidesa, akcja stała się istotą dramatu. Ale współcześni Aischylosa nie byli jeszcze pod tym względem wymagający; sztuki Aischylosa mogły się im w porównaniu z jeszcze prostszemi sztukami Phrynicha wydawać dosyć ożywionemi. Wypowiedziano to już w starożytności: w porównaniu z poprzednikami — powiada *Żywot Aischylosa* — pomysłowość Aischylosa budzi podziw.

Sztuka metryczna Aischylosa zasługuje na bezwarunkowe pochwały. Cechuje ją wielkie urozmaicenie, a obok tego prawidłowość budowy, daleko większa niż później u Sofoklesa i Eurypidesa. Trymeter jego ma mało rozwiązań i rzadko anapesty; jeden wiersz nie bywa dzielony między dwie osoby. Krótki sposób przemawiania nie odpowiadałby dostojności herosów. Często jest u niego symetryczna budowa partyj dialogicznych, co jest objawem archaicznym. Pieśni chórowe odznaczają się ścisłą responsją: zgłoska antystrofy odpowiada metrycznie ściśle zgłosce

strofy. Ulubioną miarą chórów Aischylosa są trocheje. I stronę metryczną Aischylosa cechuje zatem podniosła prostota.

Język i styl Aischylosa ma, jak cała jego poezja, wielkość i podniosłość, śmiałość, siłę i bogactwo. Wysoki polot tego języka określono w starożytności, mówiąc, że Aischylos pisał swoje tragedje *μεθῶν*, w stanie nietrzeźwym. Charakter podniosły języka przebija się w doborze wyrazów, w ich połączeniu, w śmiałych nowotworach i zwrotach, potężnych metaforach i obrazach. Malowniczością obrazów dorównywa Homerowi a energją i wzniosłym tonem lirycznym przypomina Pindara. Natomiast porównań jest u niego mało; hamowałyby one szybki pęd fantazji. Pełno u Aischylosa śmiałych compositów, bardzo często zupełnie nowych. Z tragików żaden nie wzbogacił języka tylu nowemi wyrazami co Aischylos. Sofokles stworzył mniej nowych wyrazów, Eurypides najmniej. Aischylos jest mistrzem i panem języka, jak żaden inny z tragików. Język jego nigdy nie jest monotony, pełno w nim nowości i urozmaicenia. Lubi też Aischylos wyrazy zewnątrznie dźwięczne¹⁾. Pisząc podniosłe i uroczyście, trudno nieraz nie popaść w przesadę. Od zarzutu przesady nie można w wielu razach obronić i Aischylosa. Podniosłość przechodzi u niego niejednokroć w retorykę i bombast. Raziły one późniejszych, których Sofokles i Eurypides przyzwyczaili do równowagi i harmonji. Sąd ich wyraził trafnie Kwintyljan słowy: *Aeschylus sublimis et gravis et gran-*

¹⁾ Alliteracja najczęstsza jest u niego, rzadsza u Sofoklesa, najrzadsza u Eurypidesa. Występuje częściej w partjach lirycznych niż w dialogu (Riede, Allit. bei d. 3 grossen gr. Tr., dyss. Erlangen 1900).

diloquus saepe usque ad vitium, sed rudis in plerisque et incompositus. Językowi Aischylosa brak jeszcze giętkości i subtelności; przymioty te miała dać językowi attyckiemu dopiero epoka sofistów i mowców. Atoli gdyby język jego był posiadał subtelność i giętkość, to byłby stracił swój wzniosły charakter. Język Sofoklesa ma łatwość i gładkość, ale nie ma już tej siły co język jego poprzednika. Szorstki język Aischylosa nadaje się więcej do wyrażania silnych impulsów woli i uczucia, do wyrażania prawie instynktowego działania natur energicznych niż do refleksyj i rozumowań. Głównem dążeniem Aischylosa jest, by sposób jego mówienia nie był podobny do codziennego. Mają też jego dramaty coś uroczystego, podobnie jak pieśni Pindara. Język liryczny wywarł większy wpływ na Aischylosa niż język epiczny; łatwo to pojąć: język epiczny był prosty, liryczny miał polot wyższy. W każdym razie jednak język epiczny wpłynął na Aischylosa więcej niż na Sofoklesa i Eurypidesa. Prócz wyrazów epicznych Aischylos używa innych archaizmów. Wpływu języka epicznego nie należy jednak u Aischylosa przeceniać¹⁾. Znaczenie Aischylosa na polu języka określić można krótko słowy, że on stworzył styl tragiczny. Aischylos też zrobił tragedję niemal całkiem attycką²⁾. Tragedje jego były pierwszemi dziełami attyckimi, czytanemi przez cały świat grecki. Dialog wykazuje ślady wpływu jońskiego.

W poezji Aischylosa uderza przedewszystkiem jeden rys: jest to poezja natchnionego poety. Utwory Aischylosa nie są płodami obliczającej sztuki,

¹⁾ Wilamowitz, Aisch. Interpr. 247.

²⁾ Wilamowitz, Aisch. Interpr. 248.

lecz wybuchami potężnego genjuszu, który bezwiednie prawie szuka dla siebie ujścia. Niema w nich chłodnej refleksji, źródło natchnienia tryska wszędzie obficie. Poezja jego to nie spokojna rzeka, płynąca uregulowanym korytem, lecz gwałtowny, rwący strumień, przewalający się przez łomy granitowe, występujący z brzegów i zalewający wszystko dokoła. Taki rodzimy talent spotykamy później tylko u Arystofanesa i w pewnych, pełnych polotu, dialogach Platona. Aischylos mówi wszędzie z głębokim przekonaniem o prawdzie i ważności tego, co głosi; był on prawdziwym nauczycielem swego narodu, wpajającym weń szczytne prawdy religijne i etyczne. Wpływ jego był też wielki. Jak Homer epopeję, tak Aischylos stworzył tragedję. Przed nim tragedja była kantatą bez akcji; on nietylko z prymitywnego dramatu stworzył prawdziwy dramat z akcją, co już byłoby wielkiem dziełem, ale stworzył w nim odrazu arcydzieła, robiące wrażenie jeszcze po tysiącach lat, poruszające najgłębsze zagadnienia etyczne. Arcydzieła jego przyćmiły całkiem dawniejszych tragików, a wytknęły drogę tragikom późniejszym. Tragedja, jaką stworzył, tak głęboko wyryła się w umysłach, że nikt już później nie potrafił pomyśleć sobie innej. Sofokles i Eurypides zmienili w niej niejedno, ale w głównych swoich rysach tragedja pozostała na zawsze taką, jaką ją stworzył Aischylos.

Wpływ Aischylosa na tragedję. „Tylko z nim jednym nie poszła w grób jego Muza“, powiada o Aischylosie Arystofanes. I rzeczywiście wiemy, że osobnym dekretem ludu pozwolono w Atenach po śmierci Aischylosa wystawiać jego sztuki narówni z nowemi. Pod koniec V w. Aischylos wydaje się już

napół archaicznym. W IV w. wpływ jego się zmniejszył, ale bo i ludzie wtedy zmaleli. W czasach późniejszych był w Grecji mało czytany, jak dowodzi liczba fragmentów, znacznie mniejsza od liczby fragmentów Sofoklesa i Eurypidesa. W Rzymie Aischylos wpłynął za cesarstwa na Senekę. Poeta ten opracował na nowo *Agamemnona*. Wiekom średnim Aischylos był nieznany; Dante go nie wymienia.

Historja wpływu Aischylosa na czasy nowsze nie jest jeszcze opracowana, tak jak opracowana jest np. dla Homera (Finsler).

Renesans nie wykazuje wpływu Aischylosa. Wpływ ten zaczyna się dopiero z wiekiem XVIII, ale jest to wpływ pośredni, przez Senekę. Poeta angielski James Thomson oparł się w swoim *Agamemnonie* (1736) na Senecę. Z Seneki czerpali i poeci francuscy: Crebillon (*Électre*, 1708) i Voltaire (*Oreste*, 1750); ten drugi starał się poprawić Crebillona. Za Francuzami poszli: poeta niemiecki J. J. Bodmer (*Elektra*, 1760) i głośny tragick włoski Alfieri (*Agamemnone*, 1776). W w. XVIII więc naśladowano i przerabiano *Oresteję*, ale tak ten wiek jak poprzedni nie pojmowały Aischylosa.

Potężny genjusz Aischylosa oceniły dopiero czasy najnowsze.

Arystoteles w *Poetyce* wymienia krótko reformy dramatyczne Aischylosa, nie rozwodząc się nad ich doniosłością, bo to nie leżało w programie jego dziełka. Skutkiem tego mogłoby się czytelnikowi tego dziełka zdawać, że były to reformy zewnętrzne, że zmiany, wprowadzone przez Aischylosa, nic ważnego z sobą nie przyniosły. Arystoteles powiada krótko (1449 a): „Liczbę aktorów podniósł z jednego na

dwóch pierwszy Aischylos, zmniejszył objętość pieśni chórowych a główną rolę przeznaczył dialogowi“. W rzeczywistości znaczenie reform Aischylosa jest nierównie donioślejsze od dalszych ulepszeń na tej drodze, wprowadzonych przez Sofoklesa. O doniosłości wewnętrznego rozwinięcia tragedji przez Aischylosa, o wielkości jego pomysłów tragicznych, o głębokości poezji niema u Arystotelesa ani słowa, z czego jednak nie można mu robić zarzutu. Ponieważ Arystoteles w oczach estetyki literackiej wieków nowszych stał się prawodawcą wieków aż do XVIII stulecia, lakoniczność ta zaciążyła w znacznej mierze na losach tragedji Aischylosa. Zato, odkąd poza formą poetyczną zaczęto się doszukiwać ducha, Aischylos wyrósł na jednego z największych poetów¹⁾.

Kiedy w początkach XIX w. znajomość języka greckiego poczęła się stawać powszechniejszą, występuje bezpośredni wpływ Aischylosa. Była już mowa wyżej, że Aischylos wpłynął na Byrona, w wysokim stopniu na Shelleya, że *Prometeusza* studjował w oryginale Mickiewicz. Słowacki znał Aischylosa w przekładzie francuskim. „A ja Eschyła tobie rym kaleczę“ — powiada w *Podróży na Wschód* (pieśń IX). Z tragiców niemieckich przypomina go w niejednym Fr. Hebbel²⁾. Hebbel wprawdzie uważał za największego tragika Sofoklesa, ale cenił wysoko i Aischylosa. Leconte de Lisle w dramacie *Les Erinnyes* (1837) przerobił w pierwszej części *Agamemnona*, w drugiej *Choefory*. Główna zmiana polega na tem, że z dramatu usunął postać Aigista.

O wpływie *Prometeusza* mówiliśmy przy tej sztuce.

¹⁾ Przedstawił to dobrze Kaz. Kaszewski we wstępie do przekładu Aischylosa.

²⁾ Stemplinger, *Ewigkeit d. Antike*, Leipzig 1924, roz. IX.

Zwłaszcza w ostatnich latach znaczenie Aischylosa rośnie ciągle. Ma on swoich bezgranicznych wielbicieli: Mahaffy nazywa go największym poetą greckim po Homerze, a Teodor Gomperz nawet wogóle największym poetą Grecji¹⁾. Kasprowicz widzi w nim najpotężniejszego tragika świata a zdaniem Paula Elmer More'a nawet Szekspir nie dorównywa Aischylosowi²⁾.

Po wszystkie czasy Aischylos dzięki oryginalności, głębokości i sile swej poezji będzie zajmował jedno z naczelných miejsc między poetami, którzy prowadzili ludzkość ku czystym krainom ideału.

Wpływ Aischylosa na sztukę był mniejszy niż na poezję. Wpłynęły tu głównie: *Prometeusz* i *Eumenidy*, począłści i inne sztuki *Orestei*. Wspomnimy tu tylko o niektórych dziełach sztuki, pomijając te, które już były wymienione przy *Prometeuszu*. Prometeusza z orłem przedstawia jeden z posągów starożytnych paryskiego Luwru. Prometeusza, przykutego do skały, wyobraża obraz Ribery. *Eumenidy* wywarły wielki wpływ na malarstwo wazowe greckie³⁾; począłści widzimy w niem echa i innych sztuk *Orestei*.

Historja tekstu Aischylosa

Sztuki Aischylosa wystawiano ponownie w ciągu V w. Dekretem ludu udzielano chóru każdemu, kto je chciał wznowić⁴⁾. W IV w. aktorzy przedstawiali co roku jakąś starą tragedję. Dawali najczęściej tragedję

¹⁾ Gomperz, Gr. Denker II³, 5.

²⁾ Elmer More, The paradox of Oxford, odb. z School Review 1913, June, str. 14.

³⁾ Hetty Goldman, Harvard Studies 21, 1910, 111 nn.

⁴⁾ Vita 11.

Eurypidesa, ale nie zapominali i o innych wielkich tragikach. Wobec tekstu niezawsze zachowywali pietyzm; widać to z dekretu mowcy ateńskiego Likurga, który kazał sporządzić urzędowy egzemplarz tekstu trzech wielkich tragików.

Naukowo zajęli się spadkiem tragików najpierw Perypatetycy. Zbierali oni dokumenty do dziejów teatru ateńskiego, pisali żywoty tragików, badali, z jakich ci źródeł czerpali, zbierali mity, na których tragedje się opierały. Obok Perypatetyków zajęli się spuścizną tragiczną uczeni aleksandryjscy. Podstawową recenzję tekstu tragików dał Arystofanes z Bizancjum¹⁾. Ten to tekst, mniej lub więcej zmieniony, doszedł do nas za pośrednictwem rękopisów średniowiecznych. O systemie kolometrycznym Arystofanesa, przeprowadzonym przy pieśniach chórowych, nie wiemy nic.

Wydanie Arystofanesa tworzyło w wiekach następnych pewnego rodzaju wulgatę. W Rzymie powstają wydania komentowane. Aischylosa komentował Didymos. Z tego komentarza zachowały znaczne szczątki nasze scholja. Komentarze Didymosa były kompilacją z prac uczonych aleksandryjskich.

W tymże okresie powstają prace leksykograficzne do tragików, oparte na wzorach Arystofanesa w Aleksandrii i Kratesa w Pergamon.

Dla odrodzenia literackiego, zaczynającego się za Hadrjana, corpus tragików jest za obszerne. Poczyna się robić z niego wybór. Zdaje się, że jeden i ten sam człowiek dokonał zachowanego do dziś wyboru ze wszystkich trzech tragików. Powstanie wyboru przyczy-

¹⁾ Wilamowitz, *Üb. das Θ der Ilias*, SB. Berl. Ak. 1910, 376.

niło się do zaginięcia reszty tragedyj. Przy Aischylosie i Sofoklesie doszedł do nas tylko wybór. Przy Eurypidesie, najwięcej czytany, zachowała się prócz wyboru pewna część wydania zbiorowego. Tekst wyboru opiera się prawdopodobnie na tekście Didymosa, więc na tekście aleksandryjskim.

IV i V w. po Chr. rozstrzygnął o tem, którzy autorowie greccy mieli przejść do potomności. Pisarze, niecenieni przez tę epokę, zaginęli; pisarzy cenionych przepisywano na pergaminie. Tragiccy stali się wtedy klasykami, czytany w wyborze w szkołach. Egzemplarze wyboru, sporządzone w tej epoce, dochowały się w niejednej bibliotece aż do IX w.; posłużyły one za archetyp dla naszych rękopisów średnio-wiecznych.

Z zamknięciem szkoły ateńskiej w r. 529 zaczyna się okres ciemnoty. Dopiero około r. 850, a więc po przerwie trzech wieków, otwarcie uniwersytetu w Konstantynopolu jest początkiem odrodzenia literackiego. Patrjarcha Focjusz w Konstantynopolu, Arethas w Cezarei zasłużyli się wtedy najwięcej około odszukania tekstów pisarzy greckich i ich rozpowszechnienia drogą przepisywania.

[Dla historii tekstu Aischylosa podstawowy jest odnośny rozdział w książce Wilamowitza *Euripides Herakles I*. Porównaj także Wilamowitz, *Die Überlieferung der Trag. d. Aisch.*, SB. Berl. Akad. 1913 i P. Mazon we wst. wyd. str. VIII nn.].

Najlepszym rękopisem Aischylosa jest *Mediceus* czyli Laurentianus plut. 32, 9 z X lub XI w. (M). Zawiera Aischylosa, Sofoklesa i Apolloniosa rodyjskiego. Przywiózł go około r. 1423 Aurispa z Grecji; Cosmo Medici nabył go dla swej biblioteki. Z tego rękopisu

pisu zaginęło kilkanaście kart, zawierających większą część *Agamemnona* i początek *Choefor*. Z *Agamemnona* zachowało się w nim niewiele więcej ponad 300 początkowych wierszy. Poprawki pierwszej i drugiej ręki są ważne. Facsimile rękopisu wydał R. Merkel w Oxfordzie 1871; inne, lepsze facsimile (światłodrukowe) wyszło we Florencji 1896. Najdokładniejszą kollację podał Vitelli w wydaniu Weckleina, Berlin 1885. Nawet w tym najlepszym rękopisie tekst Aischylosa jest popsuty, ale nie w tym stopniu, jak doniedawna przyjmowano¹⁾. Naogół jest on niezły.

Z błędów rkp. Medic. jedne znajdowały się już w archetypie V w. po Chr., inne powstały przy transkrypcji tego archetypu z uncjałów na minuskuły, inne wreszcie popełnili przepisywacze Medic. w X w. Co do pierwszych, to tylko tradycja niewprost czyli cytaty u pisarzy starożytnych pozwalają nam je poprawić. Archetyp V (VI?) w. po Chr. pisany był dosyć niedbale. Błędy drugiej kategorii poprawili w większej części uczeni Odrodzenia i wielcy krytycy angielscy z końca XVIII i początku XIX w.

W aparatach krytycznych M¹ oznacza lekcje przepisywaczy, M² poprawki korektora. Te poprawki są nieraz konjekturami. W tych razach M¹ jest czasem lepsze od M². M² podaje niekiedy lekcje, które figurowały pewno w archetypie jako warjanty. Tradycja nasza pochodzi więc z jednego jedyne go rękopisu, który doszedł do nas ze starożytności. Ten rękopis zawierał liczne warjanty. Scholia dopisał w nim korektor.

Z trzech pierwszych sztuk (*Prometeusz*, *Septem Persae*) zrobiono w XI lub XII w. wydanie z scholjami,

¹⁾ Porównaj ograniczającą uwagę Wilamowitza Aisch. Interpr. 236.

które zachowało się w licznych kopjach (rękopisach) XIII w. — i to jest druga tradycja. Trzecia tradycja tych trzech tragedyj zachowała się zwłaszcza u Thomasa Magistra i Demetriosa Trikliniosa. Ci uczeni dają też dla *Agamemnona* i *Eumenid* tradycję uboczną, ale bardzo złą.

Zdania o stosunku innych rękopisów do Mediceus i o ich wartości były doniedawna podzielone. Jedni, jak Cobet, Dindorf, Kirchhoff, Wecklein, sądzili, że wszystkie inne rękopisy wypłynęły z Mediceus a zatem nie mają wartości. Dziś, jak przy innych autorach, tak i przy Aischylosie teoria jednego rękopisu jest zdyskredytowana i panuje przekonanie, że trzeba uwzględniać także i inne rękopisy, a zatem drugą klasę. Tak już G. Hermann, później Ritschl i Weil, dziś Wilamowitz i Mazon. Tekst niektórych sztuk jak *Choefory* i *Hiketydy* pochodzi we wszystkich rękopisach z Mediceus. Przy *Agamemnonie* i *Eumenidach* jest to niepewne. Przy Aischylosie trzeba więc trzymać się krytyki eklektycznej. Tej krytyki trzymali się już wydawcy epoki hellenistycznej i rzymskiej. Nie można iść systematycznie za większością rękopisów. Do uzupełnienia tej części *Agamemnona*, która zaginęła w Mediceus, służy przedewszystkiem Florent. 31 z XIV w.

O rękopisach informują: Dindorf we wstępie do II tomu wydania, Wecklein, Wilamowitz i Mazon w wydaniach.

Scholia, dobre, ale skąpsze niż do Sofoklesa i Eurypidesa, znajdują się częścią na brzegach, częścią między wierszami tekstu rękopisów. Panuje przekonanie, że główna ich część pochodzi od Didymosa. Zawierają wiele subtelnych uwag o artyzmie poety.

Wydał je Dindorf w 3 tomie swego wydania oxfordzkiego z r. 1851. — Scholia rękopisu Mediceus wydał najlepiej Vitelli w wydaniu Weckleina z r. 1885.

Wydania.

a) Całego Aischylosa:

Ed. princ. wyszła u Aldusa w Wenecji 1518. Emendowali znakomicie popsuty tekst dwaj uczeni XVI w.: Turnebus (Paryż 1552 w wyd.) i Ayratus (*Prometeusz*, Paryż 1549).

W XIX w. ważne było wydanie Wilh. Dindorfa (kilka razy; częścią z innymi tragikami w: *Poetae scenici graeci*, 1 wyd. Lipsk 1830, 5 wyd. 1866—1869, częścią osobno: *Aeschylus tragoediae*, 3 tomy, Oxford 1841—1851)¹⁾. — Długo oczekiwane wydanie G. Hermann'a wyszło dopiero po jego śmierci staraniem Haupta, Lipsk 1852 (1859²⁾), 2 tomy (z portretem Hermann'a).

Z późniejszych wydań zasługuje na wzmiankę: H. Weil wyd. kryt. w Giessen, 2 tomy, 1858—1867.

Tenże uczony wydał później bardzo dobrze sam tekst u Teubnera, Lipsk 1884 (przedruk 1907).

Kirchhoff, Berlin 1880, u Weidmanna, z wariantami rękopisu Mediceus.

Bardzo szczegółowy (za szczegółowy) aparat krytyczny posiada wydanie Weckleina, oparte na doskonałej kollacji Vitellego, Berlin 1885—1893, Calvary, 2 tomy, ze scholjami c. Mediceus. Dobroć kollacyj Vitellego potwierdziła rewizja Mazona²⁾.

¹⁾ Z prz. łąc. W. Dindorf i E. A. I. Ahrens, Paryż 1842, u Didota (przestarzałe).

²⁾ *Αισχύλου δράματα* ed. Wecklein i Zomaridis, 3 tomy, Ateny 1891—1910 (w *Ζωγράφειος έλλ. βιβλ.*) nie ma co do tekstu wartości samodzielnej.

Głównem wydaniem krytycznem Aischylosa jest dziś wydanie Wilamowitza, *Aeschylī tragoediae*, Berlin 1914. — Wydanie krytyczne z prz. franc. dał Paul Mazon, 2 tomy, Paryż 1920. 1925 (Coll. Budé). Aparat Mazona opiera się na aparacie Wilamowitza i na rewizji własnej M. — Herbert Weir Smyth z prz. ang.

b) Wydania specjalne.

Z dawniejszych: sławne wydanie *Eumenid* przez Otrf. Müllera (Göttingen 1833), z gruntownym rozbiorem i wszechstronnem objaśnieniem utworu oraz z rozprawą, ważną dla starożytności scenicznych.

Prometeusza wydał G. F. Schömann z prz., Greifswald 1844 (dziś już niezupełnie wystarcza).

Siedmiu wyd. Ritschl; wyd. 2, Lipsk 1875.

Z nowszych: *Hiketydy* wyd. T. G. Tucker, Londyn 1888. — *Die Schutzflehenden m. Komm. v. Vürttemberg*, Amsterdam 1928.

Persów wyd. z koment. Teuffel-Wecklein, Lipsk 1886; 4 wyd. (1901 =) 1922, u Teubnera (dobrze) i H. Jurenka (z krótkim koment.) 1907.

Siedmiu wyd. Verrall, Londyn 1887 i Tucker, Cambridge 1908, z prz. i koment. angielskim.

Prometeusza wyd. J. E. Harry, Nowy Jork 1904.

Agamemnona wyd. osobno z prz. niem. Wilamowitz, Berlin 1885, Weidmann. Tenże *Choefory*, Berlin 1896, Weidmann, z prz. niem. i ważnym wstępem. *Agamemnona* wydali nadto: Schneidewin-Hense z komentarzem, 2 wyd., Berlin 1883, Weidmann (dobrze) i Headlam, Cambridge 1910.

Choefory wyd. kryt. Fryd. Blass z kom. niem., Halle 1906, Tucker, Cambridge 1901, wyd. kryt.

z prz. i kom. ang., Valgimigli, wyd. kryt. z prz., Bari 1926.

Eumenidy wyd. Verrall z koment. ang., ale wstęp jego zawiera, jak zawsze, dziwaczne pomysły.

Wszystkie sztuki z komentarzem niemieckim wydał Wecklein u Teubnera w Lipsku (*Oresteja* 1888) (dla *Persów* opracował wyd. Teuffla). Wecklein wszędzie wietrzy zepsucie tekstu i to robi korzystanie z jego komentarzy nieznośnem; tekst niepotrzebnie ciągle zmienia a wszystko, co Wilamowitz zrobił dla poprawienia tekstu tragików i ich objaśnienia, systematycznie ignoruje.

Inne mniej ważne wydania wylicza P. Masque-ray, *Bibliographie pratique de la litt. grecque* (Paris 1914) str. 72 nn.

Prometeusza i *Persów* w przekładach polskich wydał z komentarzem i wstępem St. Witkowski w *Bibl. Nar.*, Serja II, nr. 7 i 19, Kraków 1921 (*Prometeusz* wyd. 2, 1925).

Fragmenty (liczne) najlepiej w *Nauczka Frag. trag. gr.*, 2 wyd. (Aisch. str. 3—124). Pomnożyli je: Reitzenstein, Diels, Rabe, Grenfell-Hunt (zob. szczegółowo Geffcken *GLG. I* 2, 146).

Leksyka. Leksykon Wellauera, jako III tom jego wydania, w 2 częściach, Lipsk 1830—1831, jest dziś już przestarzały, bo od tego czasu tekst znacznie poprawiono.

Jedynym słownikiem, którego można dziś używać, jest *Lexicon Aeschyleum* ed. Wilh. Dindorf. Lipsiae 1873—1876, z uzupełnieniem L. Schmidta, (Greiffenberg 1875).

Z pism objaśniających:

Westphal, Prolegomena zu Aeschylus' Tragödien, Leipzig 1869 (o metryce i układzie; jego teoria o układzie pieśni chórowych Aischylosa w formie nomu Terpandra jest chybiona).

Wilamowitz, Aeschylus. Interpretationen, Berlin 1914 (znakomite, objaśnia wybrane miejsca tekstu, nadto zawiera ważne wstępy do każdej tragedji i życia Aischylosa).

Fried. Helmreich, Der Chor im Drama d. Äsch., 2 części, progr. Kempten 1915. 1916/17 (dobre).

Albr. Dieterich art. Aischylos w Paulego-Wisowsy Realenc. I 1, 106, 5—84 (doskonały).

Herbert Weir Smyth, Aeschylean tragedy, Berkeley 1924 (ma zawierać subtelne spostrzeżenia; mnie nieznanne).

W. Kranz, Gott u. Mensch im Drama d. Aisch., w czasop. Sokrates 8, 1920, 129—147 (o poglądach Aischylosa, doskonałe).

Analizy metryczne daje O. Schroeder, Aesch. cantica (Lipsiae 1907, Teubner).

Chandler R. Post, The dramatic art of Aeschylus (Harvard Stud. 16, 1905, 15—61) (subtelne; mnie nieznanne).

Walter Porzig, Aischylos (Leipzig 1926) (o języku i poglądach religijno-etycznych, które przedstawia w formie parafrazy miejsc; naogół nie przynosi wiele nowego).

Erwin Rohde, Psyche, Freiburg 1894 i późn. wyd. (głębokie uwagi o poglądach religijno-moralnych Aischylosa).

E. Kammer, Ein ästh. Kommentar zu Aisch. Oresteia, Paderborn 1909.

Henri Weil, *Études sur le drame antique*, Paris 1897 (str. 27—60, *La dramaturgie d'Eschyle*, bardzo subtelne uwagi o artyzmie poety).

Inne prace wymienia Masqueray w w. dz. str. 73 nn.

O studjach nad Aischylosem informowali stale w *Bursiana Jahresberichte Wecklein* a potem S. Mekler.

Przekłady. Na język polski przełożyli Aischylosa: Zygm. Węclewski (Poznań 1873), Kazimierz Kaszewski w *Bibl. najceln. utw. lit. eur.* (Warszawa 1895, Lewental) i Jan Kasprowiec (Lwów 1912). Przekład Kasprowicza stoi poetycznie wyżej, ma więcej polotu i siły od prz. Kasz., ale razi w nim wprowadzanie wyrazów ludowych i wyrazów języka codziennego, a więc wyrazów wysokiemu stylowi tragedji greckiej obcych („o jej!“, „rety!“ i t. d.). Od wady tej wolny jest przekład Kaszewskiego.

Oresteję przełożył na język niem. Wilamowitz (*Gr. Trag. übersetzt*, nr. 5. 6. 7 = Bd. II, 10 wyd., 1925) i zaopatrzył trzy jej tragedje znakomitami wstępami. Przekładom jego Niemcy zarzucają brak polotu, ale filologowi mogą one służyć jako wyborny komentarz.

Najlepszym przekładem niemieckim Aischylosa jest przekład słynnego historyka Jana Gustawa Droysena (także tłumacza Arystofanesa) (2 tomy, 1832, 4 wyd., Berlin 1884), mimo liczne błędy, prawdziwie poetyczny.

Na język francuski przełożył Aischylosa głośny liryk Leconte de Lisle (Paryż).

Na angielskie przełożył *Agamemnona* wybitny poeta Robert Browning.

B) Tragedja »klasyczna«

SOFOKLES

(497/6—406)

Osobistość Sofoklesa jest dla nas wyrazistsza niż Aischylosa a nawet Eurypidesa. Pochodzi to stąd, że począwszy od wojen perskich zaczyna się w Grecji zwracać coraz większą uwagę na osobistość, a także i stąd, że Sofokles cieszył się w Atenach taką popularnością, jaką nie cieszyli się dwaj inni tragicy. Dzięki tej popularności zachowały się wiadomości o nim jako człowieku w pamiętnikach jednego z jego współczesnych; co więcej doszedł nas sąd jego o dwóch innych tragikach oraz sądy o własnej sztuce, a nawet — rzecz w starożytności jedyna — jego krytyka własnej sztuki. Komedja go prawie nie zaczepia, tak był popularny i lubiony.

Życie. Sofokles jest o jedno pokolenie młodszy od Aischylosa. Źródłami wiadomości o jego życiu są: anonimowy *Żywot (Βίος)*, będący zbiorem wiadomości z różnych autorów¹⁾, krótki artykuł u Suidasa i kilka cennych dat w *Marmor Parium*. Do tego dodać należy kilka sporadycznych świadectw, np. Iona z Chios (u Plutarcha).

[Źródła do życia Sofoklesa zestawione są w 3 wydaniu *Elektry* Jahna-Michaelisa, 1882, nadto w 8 tomie 3 wydania Dindorfa (Oxford 1860), sam *Żywot* przedrukowany jest w wielu wydaniach. — O życiu Sofoklesa traktują: Dindorf w 3 wyd. oxfordzkim,

¹⁾ Z biografa Satyrosa, attydografa Istrosa, może i z Aristoxenosa. *Żywot* ten powstał niedługo po Arystarchu (Fr. Leo, *Die gr.-röm. Biographie*, Leipzig 1901, 22 nn.).

Bergk w wydaniu lipskiem z r. 1858, na tle epoki Zieliński, Sofokles (Kraków 1928)].

Sofokles urodził się w Kolonos Hippios, demos, położonem pół godziny drogi na północ od Aten, gdzie w zielonych gąszczach „śpiewają słowiki, wierne ciemnozielonym bluszczom, — gdzie kwitną narcyzy oraz złote krokusy, gdzie tryskają kryształowe źródła, miejscowości, nawiedzanej przez boga Dionysosa a kochanej przez Muzy“, jak to poeta opisał w chórze *Edypa w Kolonie*. Jeszcze z początkiem XIX w. rozciągał się tam las oliwny, zraszany przez rzekę Kefisos, jeszcze wtedy, jak za czasów Sofoklesa, pełno było w Kolonie drzew i zieleni, pełno słowików i szmeru strumyków. Dziś zieleń gajów znikła, a do Kolonu sięgają szyny dworca kolejowego ateńskiego¹⁾. Jedyńcem, co pozostało niezmienione od czasu Sofoklesa, to wspaniały widok, roztaczający się stamtąd na Ateny i Akropolis. Tu, w Kolonie, wznosił się też grobowiec rodzinny Sofoklesa, jednaście stadjów od miasta (*Vita*). Ojciec poety, Sophillos, posiadał w mieście pracownię broni (*μαχαιοποιός*), która niosła znaczne dochody. Dzięki temu rodzina żyła w dostatkach (stąd też Plinius NH. nazywa Sofoklesa *principe loco genitus Athenis*). Sofokles urodził się w r. 497/6; to świadectwo *Marmor Parium* zasługuje na większą wiarę niż świadectwo *Vita*, według której Sofokles urodził się w r. 495/4. Odpowiednio do zamożności rodziny Sofokles odebrał staranne

¹⁾ W początkach XIX w. widział tam drzewa i krzewy L. Ross. W r. 1900 oglądał je tam jeszcze autor tej książki, zapewne koło tego czasu także T. Zieliński (Sof. 33); dziś drzewa i zarośla zniknęły, jak stwierdzają T. Sinko (Od Olimpu do Olimpji 283), który zwiedzał Kolonos w r. 1925, a jeszcze przed nim Wilamowitz (w książce syna Tychona, w r. 1917).

wychowanie w muzyce i gimnastyce, tak że nieraz potem zdobywał wieńce w agonach muzycznych i gimnicznych. W muzyce był uczniem sławnego muzyka Lamprosa (ważne dla chórów). Jak wszyscy bogaci młodzi ludzie w Atenach, musiał i on być miłośnikiem jazdy konnej i służyć w jeździe. Może i manta, której jest zwolennikiem, była modna wśród konserwatyistów ateńskich. Kiedy święcono zwycięstwo pod Salaminą, szesnastoletni Sofokles wystąpił jako przodownik chóru młodzieńców, śpiewając pean do wtóru lutni. Dzięki temu wykształceniu muzycznemu mógł później sam komponować melodje do swych chórów, podczas gdy Eurypides musiał posługiwać się do tego pomocą obcą. W jednej ze sztuk Sofokles wystąpił z lutnią w rękę jako mityczny Thamyris, który według tradycji odważył się rywalizować z Muzami. Grającemu na lutni Thamyrisowi miał też Polygnot w Stoa poikile nadać rysy Sofoklesa ¹⁾. W sztuce swej *Nausikaa* Sofokles popisywał się w roli tytułowej zręczną grą w piłkę.

Sofokles wyrósł w atmosferze częścią wiejskiej, częścią miejskiej i stosownie do tego łączy też w sobie siłę i prostotę, przywiązanie do przeszłości i religijność z ruchliwością umysłową, która cechuje ówczesne Ateny, miasto przemysłu i handlu. Los dał mu wszystko, co może dać swym ulubieńcom: zdrowie i długie życie, talent, piękność, majątek, wpływ i popularność. Poeta Phrynichos nazwał go po śmierci szczęśliwym, „bo nigdy w życiu nie zaznał nieszczęścia“.

Życie Sofoklesa przypada na najświetniejszą epokę państwa wielkoattyckiego, na czasy Cymona

¹⁾ Może być jednak, że malarz przedstawił na fresku Sofoklesa jako poetę.

i Peryklesa, kiedy to Ateny stają się na wszystkich polach ogniskiem życia greckiego. Ze Wschodu i Zachodu greckiego ciągnie wszystko do Aten, wyspy Archipelagu i inne kraje związku attyckiego mają tu pełno interesów, największe talenty całej Grecji gromadzą się tutaj. Sofokles patrzył własnymi oczyma, jak budowano Partenon i Propileje, jak powstawały arcydzieła Fidjasza. Nie walczył on wprawdzie za wojen perskich, ale zapał i radość ze zwycięstwa opromieniły całe jego późniejsze życie.

Sofokles wcześniej wstąpił w szranki dramatyczne. W r. 468 wystawił pierwszą swą trylogię i zdobył nią odrazu pierwszą nagrodę, mimo że przeciwnikiem jego był nie kto inny, tylko wielki Aischylos. Młody Sofokles miał wtedy dopiero 28 lat. Po między wielbicielami sławnego starszego poety a zwolennikami nowego wybuchł przy tej sposobności gwałtowny spór, któremu z obu poetów przyznać pierwszeństwo, tak że archont, kierujący widowiskami, oddał rozstrzygnięcie wyjątkowo w ręce pierwszego wtedy człowieka w państwie, stratega Cymona, i jego towarzyszy w strategji¹⁾. Sąd ten rozstrzygnął sprawę na korzyść młodego Sofoklesa. Od tego czasu aż do swej śmierci Sofokles czynny był jako autor dramatyczny i żaden z poetów nie zwyciężył częściej od niego²⁾. Sztuki jego nigdy nie przepadły, t. j. nigdy nie dostały trzeciej nagrody. Sofokles otrzymywał zawsze co najmniej drugą nagrodę. Przez najbliższych 10 lat (468—458) Aischylos i Sofokles panowali na scenie attyckiej w ten sposób, że to jeden, to drugi odnosił zwycięstwo (Aischylos zwyciężył zaraz w następnym

¹⁾ Plutarch. Cim. 8.

²⁾ Aischylos zwyciężył 13 razy, Eurypides znacznie mniej.

roku, 467, trylogią tebańską), a Aischylos nauczył się nawet niejednego od swego młodszego współzawodnika. Od r. 458 aż do r. 438 Sofokles panuje niepodzielnie na scenie ateńskiej i to jest drugi okres jego działalności. W r. 438 występuje po raz pierwszy przeciw niemu Eurypides, atoli *Alkestis* tego poety otrzymuje tylko drugą nagrodę, a Sofokles pozostaje zwycięzcą. Z tym rokiem można datować początek trzeciego okresu jego działalności dramatycznej. Także i w r. 431 Sofokles odniósł zwycięstwo nad *Medeą* Eurypidesa. I on w ostatnich latach życia ulegał czasami wpływowi swego rywala. Dowodzi tego między innymi użycie *deus ex machina* w *Filoktecie*, wystawionym w r. 409. W młodości Sofokles grywał sam w swoich sztukach, później przestał występować z powodu słabości głosu.

Sofokles brał też udział w życiu publicznym, ale, jak najczęściej poeci, nie okazał na tem polu większego talentu (stwierdza to Ion z Chios u Atenajosa). Był strategiem w wojnie samijskiej (441—439) razem z Peryklosem, którego polityki jest zwolennikiem (w tej wojnie walczyło dwóch pisarzy: po stronie samijskiej filozof Melissos). Według tradycji, zachowanej w hypothesis *Antygony*, Ateńczycy powierzyli Sofoklesowi ten najwyższy w państwie urząd, wynagradzając go za jego *Antygonę*¹⁾. Wiadomość jednak, że zrobiono go za *Antygonę* strategiem, wydaje się wątpliwą²⁾. Pewne jest to, że *Antygona* zdobyła pocie

¹⁾ Wilamowitz (Arist. u. Athen II 298) przyjmuje, że Sofokles był strategiem w r. 440 a *Antygonę* wystawił dwa lata przedtem, w r. 442.

²⁾ Odrzucają ją: Ed. Meyer (Forsch. II 87, 2), Radermacher (wst. do Ajasa¹⁰, 1913, str. 2), Wilamowitz (Gr. Tr. 115), Geffcken (GLG. I 2, 159).

popularność a tem samym przyczyniła się do wyboru. Perykles nie powierzył Sofoklesowi w wojnie samijskiej komendy nad flotą, lecz używał go do misyj dyplomatycznych. Posłując do miasta Chios, Sofokles spotkał się tam z Ionem. Gościł w jego domu, a z okazji tego pobytu Ion opisał nam ładną i ciekawą scenę (u Atenajosa 603 e), malującą współczesne życie towarzyskie greckie¹). — Godność stratega Sofokles piastował później jeszcze raz, za czasów Nikjasza (Plut. Nic. 15)²). — Jeszcze przed pierwszą strategią, w r. 443/2, pełnił obowiązki hellenotamiasa czyli podskarbiego kasy związkowej (IA. I 237). Urząd ten dowodzi, że poeta należał do najwyższej klasy majątkowej.

Sofoklesa miała łączyć przyjaźń z Herodotem. Bliższe stosunki między obu pisarzami nawiązały się może za pośrednictwem Peryklesa. Ślady tego stosunku zdają się istnieć w pismach jednego i drugiego. Wpływ Herodota widoczny jest w *Edypie w Kolonie* (tutaj ww. 337—41 przypominają Herodota II 35), w *Elektrze* (sen Klytimestry, ww. 417—23, przypomina sen Astyagesa u Herodota I 108) i w *Tropicielach* (wzmianka o ichneumonie egipskim). Mniej pewne są inne miejsca; np. *Oed. R.* 267 n. przypomina Herodota V 59, ale niewiadomo, które z tych miejsc jest reminiscen-

¹) Podaje ją w przekładzie Zieliński, Sofokles 44 n.

²) Jest to pewne, jak dowodzi scena z rady wojennej, w której brali udział Nikjasz i Sofokles. Nie przemawia przeciw strategii fakt, że Sofokles liczył wtedy 60 lat lub więcej. Nieuzasadnione jest powątpiewanie Geffckena (GLG. I 2, 159) o drugiej strategii. Za historyczną uważa wiadomość słusznie Zieliński (Sof. 48).

cją¹⁾. Natomiast miejsce *Antygony* 905—14 i Herodota III 119 zdaniem naszym są od siebie niezależne²⁾. (O innych miejscach Christ-Schmid I⁶ 312, 4).

Według Plutarcha Sofokles poświęcił Herodotowi elegję. Autorstwo jej jest jednak wątpliwe³⁾.

Natomiast nie słyszymy, by Sofoklesa łączyły jakieś stosunki z filozofami, sofistami czy retorami ówczesnymi. Trudno też przypuścić, by między nim a Eurypidese m panował stosunek zażyły.

Według tradycji raz jeszcze w późnej starości, bo licząc 85 lat, Sofokles miał wystąpić w życiu politycznym. W r. 411 wybrano go do oligarchicznego kolegium 10 probułów, które miało zmienić ustrój w kierunku ograniczenia władzy ludu. Po upadku oligarchji pociągnięto go do odpowiedzialności sądowej za udział w ustanowieniu rady czterystu. Wiadomość tę zachowało dobre źródło, bo Arystotelesa *Rhet.* III 18. Pisma poety o tyle ją potwierdzają, że w *OC.* 1534 Sofokles występuje przeciw panowaniu tłumu. Także orfika jest mu wstrętna, z czego widać, że nie lubi proletarjatu.

Sofokles był też kapłanem herosa-lekarza Amynosa⁴⁾. Kaplicę tego herosa znaleziono na zachód

¹⁾ W podaniu o Edypie pasterz otrzymał rozkaz porzucenia małego Edypa. W *Edypie królu* nie spełnia polecenia, lecz odaje dziecię słudze króla Polybosa. S. E. Bassett (*Class. Rev.* 26, 217 n.) sądzi, że poeta zmienił tu motyw podania pod wpływem opowiadania Herodota o młodości Cyrusa.

²⁾ Por. o tem bliżej Witkowski, *Historjografia grecka* t. I (Kraków 1925), str. 90. Podobnie sądzi teraz J. Geffcken (*GLG.* I 2, 163). S. Reiter (*ZföG.* 49, 1898, 962 nn.) wykazał, że podobny pogląd spotyka się u różnych narodów.

³⁾ Powody u Geffckena *GLG.* I 2, 159.

⁴⁾ **Ἀλωνος* (gen.) ma Vita 11, 44 nn. Meinekę robił z tego **Ἀλωνος*. O prawdziwym nazwisku (Aminos) pouczył nas napis, ogłoszony przez A. Körtego.

od Akropolu między Areopagiem a Pnyksem. Kiedy w r. 420 wprowadzono z Epidauru do Aten kult Asklepiosa, Sofokles przyjął nowe bóstwo do świętego okręgu swego herosa a gdy później obok teatru Dionysosa powstało Asklepieion, napisał pean na cześć Asklepiosa. Wzniósł także ołtarz Asklepiosowi. Mylne jest zdanie, że jako czciciel dwóch bóstw-lekarzy poeta obznajomił się ze sztuką lekarską, za czem ma przemawiać jego realizm w opisie cierpień fizycznych bohaterów (w *Ajasie*, *Trachinkach* i *Filoktecie*). U bóstw tych leczyło się przez inkubację a ta nie wymagała wiedzy lekarskiej. Sofokles wprowadził Asklepiosa, bo z pewnością wierzył w cudowne wyleczenia przez niego a nie byłby w nie wierzył, gdyby był się znał na medycynie. Z powodu jego pobożności i przyjęcia Asklepiosa czczono go po śmierci jako herosa Dexiona. Z peanu na Asklepiosa znaleziono ułamki inskrypcyjne w temenos Asklepiosa na południowym stoku Akropolis¹⁾. Sofokles jest przedstawicielem staroattyckiej pobożności i zwolennikiem praktyk religijnych; uczył o tem i jego dzieła. — Był też zwolennikiem surowego przestrzegania prawa: popierał raz przed sądem skargę przeciw obywatelowi, który szykanami popchnął drugiego do samobójstwa; poeta żądał dla niego kary śmierci.

O życiu prywatnem Sofoklesa zachowało się sporo wiadomości, atoli są to w znacznej mierze anegdoty i wymysły.

Z małżeństwa z Nikostratą Sofokles miał kilku synów, między nimi Iophona, który już za życia ojca występował również jako poeta tragiczny. Według

¹⁾ IG. III 1, add. p. 490, 171 g.

tradycji, zachowanej w licznych źródłach, syn ten miał przynieść sędziwemu poecie zgryzotę, gdyż miał zarzucić ojcu przed sądem osłabienie na umyśle. Arystofanes w *Zabach* wspomina o Iophonie, ale nie mówi nic o tym procesie, wypowiada tylko wątpliwość, czy Iophon potrafi po śmierci ojca napisać coś bez jego pomocy. Możliwe mimo to jest, że proces między ojcem a synem istniał, bo Arystoteles (*Rhet.* III 15) wspomina o jakimś procesie, który miał 80-letni Sofokles. Według tradycji sędziwy Sofokles wygłosił swój hymn pochwalny na Attykę z *Edypa w Kolonie* i tak nim porwał sędziów, że odrzucili skargę syna. (Tradycję tę zna już Satyros.) Synowie poety lękali się pewno, że odziedziczą po ojcu majątek uszczuplony. *Żywot* mówi (§ 13), że Sofokles z drugiego małżeństwa z cudzoziemką miał syna Aristona. Wnuka swego z małżeństwa Aristona, imieniem Sofoklesa, więcej kochał i Iophon był o to zazdrosny. Zwrócił się do przedstawicieli rodu (phrateres) ze skargą, że ojciec źle zarządza majątkiem. W tej starej tradycji tkwi jądro prawdziwe.

Wnuk poety (po drugim synu), Sofokles młodsz y, wystawił po jego śmierci sztukę *Edyp w Kolonie*.

Tradycja opowiada o miłości starszego już poety ku heterze Theoris. Na starość poeta miał się stać chciwym na grosz (Arystofanes *Pokój* 697).

W życiu prywatnym Sofokles stanowił zupełne przeciwieństwo Aischylosa. Tamten zamknięty w sobie, samotny, milczący, ten miły, wesół i dowcipny, używający życia, nie gardzący miłością, winem ni wesółem towarzystwem¹⁾. Jest to może najlepszy typ

¹⁾ ἀνὴρ παιδιώδης παρ' οἴνῳ καὶ δεξιόσ Ion w Atenajosa XIII p. 603 e.

Ateńczyka ze wszystkimi jego zaletami. Cechuje go przede wszystkim harmonja i równowaga: jego siły duchowe i fizyczne są równomiernie rozwinięte, a i umysł jego jest pod każdym względem zrównoważony, pogodny, niezamącony gwałtownymi namiętnościami. Nie zna on niepokoju wewnętrznego i pod tym względem podobny jest do Wergilego, Rafaela i Mickiewicza¹⁾. Jest to natura artystyczna, wrażliwa, subtelna. Jeżeli mimo tę równowagę wewnętrzną wypowiada w tragedjach pesymistyczny pogląd na życie, to płynie to może z przekonania, że tragedia ma charakter religijny, że winna głosić kruchość życia i szczęścia ludzkiego i uczyć pokory wobec bóstwa.

Prawdziwy Ateńczyk objawił się w Sofoklesie w tem, że, podobnie jak Sokrates, nigdy nie opuścił Aten, mimo że obcy władcy zapraszali go na swe dwory. Dwaj inni wielcy tragiccy przenieśli się pod koniec życia na obczyznę, jeżeli nie obaj, to przynajmniej jeden skutkiem rozczarowania stosunkami w Atenach. — Zadziwiać musi, że jeszcze w 90 roku życia Sofokles twórczy jest jako tragic.

Portret Sofoklesa. Portret Sofoklesa zachował nam piękny marmurowy posąg laterański. Przedstawia on wysokiego mężczyznę w sile wieku, z brodą i bujnym włosom, udrapowanego pięknie w płaszcz (himation), o wyrazie twarzy pogodnym i spokojnym a zarazem poważnym. Jest to najpiękniejszy posąg portretowy starożytny. Znalaziono go w r. 1839 w Terracynie, w kraju Wolsków. Nie ma podpisu, ale pewne jest, że przedstawia Sofoklesa, bo podobne rysy twarzy wykazuje mały biust marmurowy w Watykanie, którego

¹⁾ Kaz. Morawski, wst. do prz. *Antygony*.



Sofokles (posąg laterański)

podpis zachował się częściowo¹⁾, oraz biust londyński (londyński reprodukuje: R. Delbrück, *Antike Porträts*, Bonn 1912, tab. 16 A i A. Hekler, *Bildniskunst d. Gr. u. Röm.*, Stuttgart 1912, tab. 97 A). Jakiż jest stosunek obu biustów do posągu laterańskiego? Syn poety, Iophon, po śmierci ojca wznosił jego posąg (Vita 11); z pewnością posąg ten przekazał wiernie rysy poety potomności. Repliki z tego posągu należy upatrywać w obu biustach. Biusty przedstawiają zdaniem naszym poetę na starość, posąg laterański w wieku męskim²⁾.

Na wniosek mowcy Likurga wzniesiono (między r. 350 a 330) trzem wielkim tragikom w teatrze ateńskim posągi brązowe. Dziś przyjmuje się ogólnie, że posąg laterański jest kopją posągu z teatru Dionysosa. Czy w posągu widzicie mamy wierny portret poety, czy też jest to portret idealny, trudno powiedzieć na pewno. Zdania są tu podzielone³⁾. Według wszelkiego prawdopodobieństwa biusty przedstawiają portret⁴⁾. W posągu laterańskim według nas artysta starał się rysy biustu jedynie odmłodzić, więc naogół

¹⁾ Delbrück (*Ant. Portr.* str. XXXII) i Studniczka (*JHS.* 44, 1924, 281 nn.) widzą pod biustem watykańskim jeszcze *φοκλής*; W. Amelung (tamże str. 54) stwierdza, że *φ* jest wyraźnie zachowane a przed nim jest miejsce tylko na dwie litery, a więc nazwisko Sofoklesa jest pewne. — Teodor Reinach (*JHS.* 42, 1922, 50–69) wystąpił z hipotezą, że posąg laterański przedstawia mowcę, mianowicie Solona. Hipotezę tę należy uważać za chybioną (*F. Studniczka*, *JHS.* 43, 1923, 57 nn., Wilamowitz *Gr. Tr.* 95 i inni).

²⁾ Podobnie sądzi Hekler w w. dz. str. XVI.

³⁾ Idealny portret widzą w nim m. inn.: Ulrichs (*Furtwängler-Ulrichs*, *Denkm. gr. u. röm. Skulp.*³ München 1911, 186), Sieveking (*Christ-Schmid II* ²⁵, 1913, 1309), E. Löwy odcz. w wiedz. *Eranos* 1924).

⁴⁾ Tak i Wilamowitz (*Gr. Tr.* 95).

zachowane one są wiernie. Twórca posągu nie dążył do tego, by w twarzy poety oddać ducha jego tragedji ¹⁾).

[Literatura (prócz wyżej cytowanej): J. J. Bernoulli, Griech. Ikonogr. I 124].

Sofokles umarł jako sędziwy starzec na krótko przed upadkiem Aten, w drugiej połowie r. 406, licząc 91 lat. Rok śmierci zachowało Marm. Par., podobnież Diodor. Przeżył on o kilka miesięcy Eurypidesa. Podczas Lenajów następnego roku (styczeń-luty 405) ubolewali już dwaj wielcy komedjopisarze ówczesni, Arystofanes w *Żabach* i Phrynichos w *Muzach*, nad śmiercią obu znakomitych tragików. Wódz spartański Lizander, oblegający Ateny, przepuścił z miasta do Kolonos orszak pogrzebowy, kiedy się dowiedział, że zmarłym jest Sofokles ²⁾). Bogowie okazali swemu ulubieńcowi łaskę i w tem, że zabrali go ze świata przed upadkiem jego miasta ojczystego. Tradycja, jakoby Sofokles udławił się niedojrzałemi winogronami, jest pewno wymysłem. Czystą bajką wydaje się też inna tradycja, według której poeta udusił się przy recytowaniu *Antyfony*. Phrynichos w *Muzach* mówił wyraźnie, że Sofokles umarł spokojną śmiercią (*καλῶς δ' ἐτελεύτησ' οὐδὲν ὑπομείνας κακόν*). Jako herosowi składano Sofoklesowi corocznie ofiary na mocy uchwały ludu. Na grobie jego wyryć miano syrenę jako symbol porywającego czaru jego poezji. Ród Sofoklesa istniał jeszcze w I. w. prz. Chr.; potomek jego, Sofokles, występuje wtedy w Beocji jako tragik.

Twórczość Sofoklesa. Liczba sztuk Sofoklesa da się obliczyć tylko w przybliżeniu. Krytyk alek-

¹⁾ Wilamowitz (tamże).

²⁾ Niestusznie odrzuca tę tradycję Christ-Schmid (I^o 315).

sandryjski Arystofanes z Bizancjum uznawał za autentyczne 123 sztuki Sofoklesa. Taką samą liczbę podaje Suidas¹⁾. Natomiast Vita zachowała liczbę nieco odmienną: 130 (w najlepszym rękopisie Medic.), z tego 17 nieautentycznych; autentycznych sztuk byłoby zatem 113. Inne rękopisy Vita podają inne liczby: 104 do 130. Może w Medic. należy czytać nie 17, lecz 7 (nieautentycznych); wtedy liczba byłaby zgodna z liczbą 123, ustaloną przez gramatyka Arystofanesa. Liczba 123 nie jest całkiem dokładna, bo nie jest podzielna przez 4. Sofokles napisał zatem więcej utworów niż Aischylos (90 : ok. 120). Tłumaczy się to już tą zewnętrzną okolicznością, że Aischylos czynny był jako poeta dramatyczny przez 40 okrągło lat, Sofokles przez 62. W tych 62 latach Sofokles wystawiał 31 razy.

Zwycięstw Sofokles odniósł więcej niż później Eurypides, bo co najmniej 18, t. j. 72 jego sztuk zwyciężyło a zatem więcej niż połowa. 18 zwycięstw podaje inskrypcyjnie dydaskalja (IA. II 977), taką samą liczbę Diodor. Karystios z Pergamon obliczał sumę zwycięstw na 20 (Vita) (t. j. 80 sztuk, a zatem $\frac{2}{3}$), Suidas mówi nawet o 24 zwycięstwach. Ta różnica w liczbach tłumaczy się zapewne tem, że niektóre zwycięstwa Sofokles odniósł nie podczas Dionizjów, lecz podczas Lenajów, albo że niektórzy doliczali także zwycięstwa, odniesione po śmierci poety. Od początku do śmierci Sofokles pozostał ulubieńcem Ateńczyków. Widocznie poezja jego wpływała z duszy pokolenia i do niej trafiała.

Mity. Sofokles nie starał się o nowe, nieznanne mity. Czuł w sobie dosyć siły, ażeby podejmować mity,

¹⁾ My znamy około 110 tytułów.

udramatyzowane już przez jego poprzedników, jak np. Aischylosa, i opracowywać je w inny sposób. To opracowywanie tego samego tematu jest charakterystyczne dla poezji greckiej. Widzimy je w epos, widzimy w dramacie. Jest to jeden z powodów, dlaczego poezja grecka stanęła tak wysoko. Poeta, biorąc temat już przed nim opracowany, starał się obrobić go lepiej niż to uczynił poprzednik, a więc każde takie nowe obrobienie jednego tematu było krokiem na drodze do postępu. Ten sam rys wykazuje sztuka grecka. Rzeźba z zamiłowaniem przedstawia po nieskończone razy te same postaci, przede wszystkim bogów: Zeusa, Afrodytę, Hermesa. Pociągało to za sobą ogromne wydoskonalenie środków przedstawienia. Podobnemu postępowaniu zawdzięcza rozkwit sztuka Renesansu. Typ Madonny powtarza się tu po niezliczone razy, a każdy artysta stara się przedstawić go inaczej i ile możliwości lepiej niż poprzednik. Dzisiejsza poezja i sztuka ugania się za nowością tematów. Poeta czy artysta jest dopiero wtedy szczęśliwy, gdy wynajdzie temat nowy, nieopracowany. Ponieważ nie ma wielkich poprzedników, którychby musiał w nim prześcignąć, opracowanie jest dla niego rzeczą łatwą a stąd często nie przynosi postępu.

Jak Aischylos, tak i Sofokles zaczerpnął treść licznych sztuk z cyklu trojańskiego. Liczbę sztuk opartych na tym micie obliczają na 30—35. A zatem czwarta część wszystkich sztuk Sofoklesa odnosiła się do tego mitu. Przeważnie jednak treść ich zaczerpnięta była nie z *Iliady* i *Odyssei*, lecz z epos cyklicznego. Z grupy tej zachowały się dotąd 3 tragedje: *Ajas*, *Filoktet* i *Elektra*. — Na mitach tebańskich osnutych było kilka sztuk; z nich doszły do nas również

trzy: *Edyp król*, *Edyp w Kolonie* i *Antygona*, odnoszące się do dziejów rodu Labdakidów. Kilka utworów odnosiło się do mitów rodu Pelopidów (Tantalidów). Z nich nie zachowało się nic. Na tle mitu o Argonautach również było osnutych kilka sztuk. Zagięły wszystkie.

Natomiast nie znajdujemy u Sofoklesa pewnych mitów, opracowywanych przez Aischylosa. I tak nie ciągały go mity dionizyjskie. Powód leżał zapewne w tem, że egzaltacja, właściwa tym mitom, nie odpowiadała zrównoważonej naturze Sofoklesa. Wogóle Sofokles ignoruje mity o bogach. Podobnie unika tematów historycznych.

Natomiast poeta opracował dramatycznie pewne mity, których nie tykał Aischylos. Tak mity o Heraklesie. Z tej grupy doszła do nas tragedia *Trachinki*. Przedewszystkiem jednak należą tu mity attyckie (8—10 sztuk). Ateny w epoce Sofoklesa stają się dumne ze swej potęgi a Sofokles, opracowując mity attyckie, daje wyraz uczuciom patriotycznej dumy. Do tej grupy należy częściowo tragedia *Edyp w Kolonie*. Należała tu także wymieniona już tragedia *Triptolemos*.

Zachowane tragedje. Z wielkiej liczby dramatów Sofoklesa zachowało się 7, a zatem tyle, co i po Aischylosie, nadto w papyrusach egipskich znalazła się połowa jednego dramatu satyrowego. Z innych sztuk doszło do nas niewiele fragmentów. Nie jest to z pewnością przypadek, lecz w zachowanych sztukach mamy wybór najlepszych utworów Sofoklesa, dokonany przez jakiegoś gramatyka epoki rzymskiej. W epoce bizantyńskiej zredukowano liczbę czytanych sztuk Sofoklesa z 7 do 3 (mniej czytano!): *Ajas*, *Elektra*,

Edyp król. O treści niezachowanych tragedyj trudno wyrobić sobie pojęcie¹⁾.

Chronologja tragedyj i sądy starożytne. W rękopisach tragedje zachowały się w następującym porządku: *Ajas*, *Elektra*, *Edyp król*, *Antygona*, *Trachinki*, *Filoktet*, *Edyp w Kolonie*. Że sztuki te należały do najlepszych Sofoklesa, dowodzą sądy, zachowane o nich w różnych źródłach. Jeden z epigramów Antologii Palatyńskiej nazywa *Antygone* i *Elektre* ἀμφοτέραι γὰρ ἀρεῶν a Arystofanes z Bizancjum uznał *Antygone* za jeden z najpiękniejszych utworów Sofoklesa. O *Edypie królu* hypothesis mówi: ἐξέχει πάσης τῆς Σοφοκλέους ποιήσεως a podobnie wyraża się autor Π. ὕψους i epigram Antologii Palatyńskiej; *Edypa w Kolonie* autor starożytny nazywa τὸ δράμα τῶν θανάσιων; *Filokleta* podziwia Dion z Pruzy, wiemy zresztą o tej sztuce, że dostała pierwszą nagrodę. Tylko o *Ajasie* i *Trachinkach* nie znajdujemy nigdzie wyraźnej pochwały.

Czas powstania znamy dokładnie lub w przybliżeniu tylko przy dwóch zachowanych sztukach: *Antygona* wystawiona w r. 442 (lub 441), *Phil.* 409, *Oed. Col.* wystawiony w r. 401 (po śmierci poety).

Schneidewin przypuszczał, że porządek, w którym zachowały się w rękopisach naszych utwory Sofoklesa, jest porządkiem chronologicznym. Przeciw temu podniósł wątpliwości Bergk, głównie z tego powodu, że porządek zachowanych sztuk w rękopisach innych tragików nie jest chronologiczny. Pewne jest, że w zachowanym porządku sztuk Sofoklesa wyróżnić należy 2 grupy: na czele stoją 3 sztuki, najczęściej w Bizancjum czytowane: *Ajas*, *El.* i *Oed. R.* Druga

¹⁾ Wilamowitz, Gr. Tr. 96.

grupa obejmuje 4 sztuki: *Ant.*, *Trach.*, *Phil.* i *Oed. Col.* W tej drugiej grupie znamy czas powstania 3 sztuk: *Ant.*, *Phil.* i *Oed. Col.*, i te sztuki wymienione tu są istotnie w porządku chronologicznym. Nie znamy tylko czasu powstania *Trachinek*. Sztuki pierwszej grupy wymienione są zapewne alfabetycznie a nie chronologicznie. Wiadomości dydaskalicznych prawie nie posiadamy.

Przy sztukach, których czasu powstania nie znamy, posiadamy wskazówki chronologiczne, chociaż dosyć niepewne. Wskazówkami temi są: budowa metryczna, charakter utworu, aluzje historyczne¹⁾, stosunek do sztuk Eurypidesa.

Ze wskazówek metrycznych należą tu głównie dwie: liczba rozwiązań w trymetrze jambicznym i podział wiersza między dwie osoby. Co do liczby rozwiązań, na 1000 wierszy jest ich w *El.* 26, *Ant.* 33, *Ed. Kol.* 43, *Ed. kr.* 45, *Trach.* 46, *Ai.* 56, *Fil.* 87²⁾. *Ed. w Kol.* stoi tu przed *Fil.*, od którego został później wystawiony. Widzimy więc, że wskazówka ta ma tylko przybliżoną wartość. — Jeden wiersz podzielony jest między dwie osoby: w *Ant.* ani razu, w *Ajasie* 4 razy, *Trach.* 4, *Oed. R.* 12, *El.* 27, *Phil.* 32, *Oed. C.* 48 razy na 100 wierszy; więcej niż raz zmienia się osoba w jednym wierszu: *El.* 1, *Oed. Col.* 1, *Oed. R.* 2, *Phil.* 4 razy. Porządek jest tu inny niż przy rozwiązaniach, ale są pewne punkty styczne. — Jedynie wszystkie wskazówki skombinowane dają nam przybliżone określenie czasu powstania.

[Literatura. O chronologii tragedji Sofoklesa pisali: K. Fr. Hermann, *ZfGW.* 1853. — Schneide-

¹⁾ Np. w *Ed. kr.* do zarazy w początku wojny peloponeskiej.

²⁾ A. Church, *Class. Rev.* 14, 1900, 438.

win we wstępie do wyd. Sof. — Bernhard, Die Frage nach der chronolog. Reihenfolge der erhaltenen Sophokleischen Tragödien, pr. 1886. — Wilamowitz, Herm. 34, 1899, 59, 1; Gr. Tr. IX 33, 3. 35; NJb. 1912, 47 nn. (obecnie przyjmuje porządek: Ant. Ai. OR. El.) — Tycho Wilamowitz, Dram. Techn. d. S. (porządek: Ant. Ai. OR. Tr. El. Ph. OC.). — H. Fischl, Zur Chronol. der Oedipusdramen d. S., WSt. 34, 1912, 47 nn. — H. Siess, Chronol. Unters. zu d. Trag. d. S., W. St. 36, 1914, 244—94 i 37, 1915, 27—62 (na podstawie szczegółowego zbadania metryki, języka i stylu porządek: Ant. Ai. Tr. El. OR. Ph. OC.). — Radermacher, kom. do Trach.⁷ 1914, 38 n. (porządek: Ant. Ai. Tr. OR. El. Ph. OC.). Nowsi historycy tragedji układają sztuki chronologicznie tak: Norwood: Ai. Ant. El. OR. Tr. Ph. OC., Aly: Ai. Ant. OR. El. Tr. Ph. OC., Geffcken: Ant. Ai. OR. Tr. El. Ph. OC.]

Większość tych, którzy w XX w. zajmowali się chronologją tragedji Sofoklesa, przyjmuje, że najstarszemi zachowanemi sztukami są *Antygon* i *Ajas*¹⁾. Końcową grupę stanowią *Filoktet* i *Edyp w Kolonie*. Między obie grupy przypada *Edyp król*. Natomiast niepewna jest chronologja *Elektry* i *Trachinek*; wiadomo, czy obie te sztuki przypadają przed, czy po *Edypie królu*, czy może jedna przed, druga po nim i która. My porządkujemy tragedje, jak następuje:

Ant. Ai. OR. El. Trach. Phil. OC.

Fasti sofoklesowe.

przed r. 442

Ichneuci

442 (lub 441)

Antygon

¹⁾ Odwrotny porządek przyjmują tylko Aly (GLG.) i Norwood (Greek trag.).

ok. 430 ?	<i>Ajas</i>
ok. 425	<i>Edyp król</i>
ok. 425—413, prawdo- podobnie 420—413	<i>Elektra</i>
ok. 420—410	<i>Trachinki</i>
409	<i>Filoktet</i>
wystaw. 401	<i>Edyp w Kolonie</i>

a) Wcześniejsze tragedje

Antygona (*Ἄντιγόνη*).

Jest to jakby dalszy ciąg aischylowych *Siedmiu*.

Treść. Teby zostały szczęśliwie oswobodzone od wojska argińskiego. Kreon, brat Iokasty, który po śmierci Eteoklesa w pojedynku z bratem objął tron tebański jako najbliższy krewny, zakazuje grzebać poległego Polyneikesa jako zdrajcę ojczyzny, który sprowadził na nią nieprzyjaciół. Broni on interesu państwa; obowiązek względem kraju stoi dla niego ponad stosunkami rodzinnymi i nakazem religijnym, żądającym pogrzebania zmarłego. Na siostrach poległego ciąży obowiązek rodzinny pogrzebania zwłok. Czują one obowiązek ten w całej pełni, natomiast interes państwowy jest dla nich niezrozumiały — i w tem są one prawdziwymi kobietami. Wobec kolizji obowiązków występuje różnica charakteru obu sióstr: Ismena dochodzi do przekonania, że spełnienie obowiązku względem brata jest niemożliwe, natomiast w silnej naturze Antygony opór rodzi opór; zakaz Kreona budzi w niej nieugięte postanowienie, nie uznające żadnych względów. Scena, opisująca, jak wśród żaru południowego, kiedy się zerwał gorący podmuch wiatru

miecąc piasek, Antygona zbliża się do zwłok brata i widząc zrzuconą z nich ziemię wydaje gwałtowny krzyk bóleści, wbija się w sposób niezatarty w pamięć. Przywiedziona przed króla, dziewczica przyznaje się śmiało do czynu i zostaje za karę żywcem pogrzebana w podziemnym grobowcu¹⁾. Heroiczna postać Antygony budzi podziw, postać Ismeny wzrusza, bo Ismena przyjmuje na siebie dobrowolnie winę udziału w czynie siostry. Kreona nie porusza ani wzniosła pewność siebie Antygony ani przywiązanie siostrzane Ismeny, miłość jedyne go syna, który mu pozostał, Hajmona ku bohaterce ani upomnienia wieszczą Tejrezjaszą; dopiero kiedy wieszcz grozi nieszczęściem, Kreon poczyna czuć obawę i chce się cofnąć, ale jest już za późno. Antygona odebrała sobie życie w grobowcu a Hajmon, widząc nadchodzącego ojca, najpierw rzuca się na niego z mieczem a potem przeszywa tym mieczem własną pierś. Śmierć syna pociąga za sobą śmierć matki jego, Eurydyki, i oto niespodziewanie Kreon widzi ruinę rodziny jako skutki swej zapamiętałości.

Sztuka zaczyna się następnego dnia po odparciu nieprzyjaciela od murów Teb. Jeszcze dnia poprzedniego, a więc przed rozpoczęciem sztuki, Kreon ogłosił swój zakaz. Kiedy się sztuka zaczyna, jest jeszcze noc. Ismena wychodzi z pałacu, Antygona przybywa z boku. Obie są w żałobie. Po ich rozmowie słońce wschodzi i wchodzi chór, złożony ze starców tebańskich, witając hymnem pierwszy ranek, który zawitał oswobodzonym Tebom. W południe wprowadzają Antygonę przed Kreona. Pojmano ją, gdy zamierzała powtórnie dokonać symbolicznego pogrzebu brata.

¹⁾ O tej karze Wi s s o w a, Arch. f. Rel. wiss. 22, 201 III.

Pierwszą próbę przedsięwzięła rano. Trup Polyneikesa leży na polu bitwy.

Budowa sztuki jest przejrzysta; akcja składa się z kilku ważnych momentów. Już w tej najstarszej sztuce Sofoklesa występuje symetryczny rozkład pieśni chórowych i epejzodjów, także pod względem długości; *Antyгона* góruje pod tym względem nad wszystkimi sztukami Sofoklesa. Strażnik występuje w sztuce dwa razy, bo dopiero po surowej odprawie ze strony Kreona może okazać się bezwzględny wobec Antygony. Wejście Tejrezjasza zaznacza początek katastrofy (*peripeteja*, jak to nazywali Grecy). Epizodyczna postać Eurydyki wprowadzona jest dlatego, że królowa musiała się dowiedzieć o zaszłych zdarzeniach, jeżeli miała popełnić samobójstwo.

Pieśni chórowe nie pozostają w ścisłym związku z akcją¹⁾. Już zaraz parodos nie troszczy się o akcję; chór śpiewa o oswobodzeniu Teb, co nie jest bez znaczenia dla głównego przedmiotu tragedji, ale nie odnosi się do jej istotnej treści. Podobnie wszystkie dalsze pieśni mimo liczne piękności liryczne mówią o rzeczach, pokrewnych wprawdzie z akcją, ale leżących poza nią. Po przesłuchaniu Antygony przez Kreona chór śpiewa o cierpieniach Labdakidów. Po odejściu Hajmona nuci pieśń o potędze miłości, która nie wpływa wprost z poprzedniego dialogu, bo ten nie małuje tej miłości; Hajmon ganił politykę Kreona a nie wspomniał wcale o swej miłości do Antygony.

Myśl przewodnia *Antygony*. Przepis religijny grecki nakazywał pogrzebać każdego zmarłego bez

¹⁾ Mynie twierdzi przeciwnie Christ-Schmid (I^e 329). Przeciw temu zapatrywaniu Zieliński, Der Gedankenfortschritt in den Chorliedern d. Ant., w: Fsch. f. Gomperz 143 nn.

wyjątku; niepogrzebany zanieczyszcza wszystkich. Zakaz Kreona sprzeciwia się więc religji i jest niesprawiedliwy. Kreon miał prawo zabronić co najwyżej pogrzebania Polyneikesa w granicach państwa. Każdy Tebanin miał prawo a nawet obowiązek pogrzebać Polyneikesa. Kreon jest więc winny. W pieśni końcowej sam uznaje swoją winę. To jeden dowód i to niezachwiany. Drugi: chór na końcu ani słowem nie wyraża współczucia Kreonowi, z czego widać, że zakaz potępia, jak go musiał potępiać każdy Tebańczyk. Jeżeli mimo to obywatele Teb poddają się zakazowi, płynie to z obawy przed surowością nowego władcy, który tak jest surowy, jak nowy władca niebios w *Prometeuszu*. Chór zaraz po pierwszej próbie pogrzebania przypuszcza, że w sprawę wdał się bóg, a tem samem potępia pośrednio zakaz. Hajmon oznajmia, że miasto jest po stronie dziewicy. Lud więc w duszy pochwała czyn Antygony. Jeżeli mimo to chór po trenie Antygony gani jej upór i tłumaczy go odziedziczoną po ojcu Edypie gwałtowną naturą dziewicy¹⁾, to uważa, że jej jako kobiecie najmniej przystało to czynić. Obyczaj grecki uważał taki czyn za wykroczenie przeciw uległości kobiecej. Prawdziwą dziewicą ateńską jest Ismena. To też, rozstając się z życiem, Antygona mówi, że jest opuszczona przez wszystkich. Poeta dał Antygonie charakter gwałtowny i uparty, bo jedynie tym sposobem mógł w oczach greckich uprawdopodobnić jej czyn. Gdyby nie była twarda, nie miałyby odwagi, której nie posiadała dziewica ateńska.

Poeta stoi więc więcej po stronie Antygony niż Kreona.

¹⁾ w. 471: δηλοῖ τὸ γέννημα ὡμὸν ἐξ ὡμοῦ πατρὸς
τῆς παιδός· εἶκειν δ' οὐκ ἐπίσταιται κακοῖς.

Rozpowszechnione jest zapatrywanie, że Antygona ma zupełną słuszość a król niesłuszość. Byłby to melodramat, nie tragedia. Poeta, jako prawdziwy tragic, przedstawia konflikt dwóch zasad niemal równej siły. Problem *Antygony* jest problemem prawie nie do rozwiązania, jak problem Orestesa, stąd siła dramatu. Poeta bynajmniej nie potępia Kreona zupełnie. W poglądach Kreona tkwi wiele z poglądów ateńskich na wszechpotężne znaczenie państwa. Tebanie uważali Tebańczyka Polyneikesa za zdrajcę ojczyzny. Zniewaga, która spotyka zwłoki Polyneikesa, ma być ostrzeżeniem dla innych. (Podobnie ma się rzecz w *Ajasie*.) Kreon jest brutalny wobec syna, Antygona wobec siostry. Żadnemu z nich nie przychodzi na myśl, że między wymaganiami państwa a nakazem miłości rodzinnej konieczny jest kompromis, oboje odpychają tę myśl, wypowiedzianą przez Ismenę i Hajmona.

W tragedji chodzi o konflikt obowiązków: odwiecznego, boskiego, niepisanego prawa przyrodzonego z dowolnymi przepisami ludzkimi, a zarazem interesów państwa z obowiązkami rodzinnymi czy religijnymi. Stosunek prawa do natury (*φύσις* i *θεός*) to problem, który jeszcze przed sofistami zajmował epokę, a który później rozwinął szczegółowo sofista Hippiasz. Problem ten występuje dla nas po raz pierwszy u Sofoklesa. Bohaterką konfliktu poeta uczynił kobietę, która węzły rodziny stawia zawsze wysoko a dla interesów państwa nie ma zrozumienia. W tragedji tkwi myśl, że nie można interesu państwa stawiać ponad wszystko, że państwo respektować winno wyższe, przyrodzone prawa, że są granice władzy państwowej i prawa państwowego. Przez to sztuka ma

prócz znaczenia artystycznego także znaczenie moralne.

Podobnej kolizji obowiązków nie znajdujemy w żadnej innej tragedji Sofoklesa. To też nasuwa się przypuszczenie, że poeta wybrał ten temat może nie tyle dla wykazania określonej tezy, ile że widział w mieście wielki tragizm i rozwinął tylko genialnie to, co dawał mit.

Charaktery osób. Główną rzeczą, którą poeta ma na oku w sztuce, to rysunek charakterów. Znajdujemy tu charakter indywidualne obok typowych. Typami są Tejrezjasz i strażnik.

Na czoło wysuwa się Antygona.

Piękność sztuki polega przedewszystkiem na piękności charakteru Antygony. Jest to jedna z największych postaci kobiecych, jakie stworzył dramat wszystkich czasów, postać prawdziwie posągowa, najwznioślejszy i najpoetyczniejszy z charakterów nie tylko Sofoklesa, ale całej tragedji greckiej. Heroizm bohaterki, która, spełniając obowiązek, nie waha się położyć w ofierze życia, budził po wszystkie czasy podziw. Jest ona męczennicą za przekonania, jak męczennice z pierwszych wieków chrześcijaństwa. Do tych męczennic podobna jest i w tem, że zależy jej tylko na życiu przyszłym, a nie na ziemskim. Wielkość charakteru dziewicy rośnie jeszcze, gdy zważymy, jak zależne było stanowisko kobiety w Grecji. Tragedja grecka wykazuje wprawdzie niejedną prawdziwie wielką postać kobiecą, by tylko przypomnieć aischyłową Klytaimestrę lub eurypidesową Medeę, ale tamte kobiety są wielkie pod wpływem namiętności, podczas gdy Antygona działa spokojnie, czyni tylko to, co jej nakazuje obowiązek. Zwycięstwo moralne okupuje śmiercią. An-

tygona jest od początku przekonana o bezwzględnej słuszności swego postępowania. To też sympatja widza jest po jej stronie.

Antygona robi na dzisiejszego widza wrażenie męczennicy. Męczennicy za wielką prawdę, np. święci chrześcijańscy, nie są najodpowiedniejszymi bohaterami tragedji. Antygona jest taką bohaterką dlatego, że zasadzie, której broni, przeciwstawiona jest zasada, której również nie można odmówić słuszności. Jeżeli prokonsul rzymski każe stracić świętego, to zasada, której urzędnik ten broni, nie wydaje się widzowi dzisiejszemu dosyć silną.

Charakter Antygony jest szorstki; okazuje się to zwłaszcza w stosunku do Ismeny. Miękkie tony znajdujemy dopiero w skardze przedśmiertnej Antygony. Zarzucano tej pieśni, że jest niegodna charakteru bohaterki, że Antygona, wybrawszy świadomie śmierć za spełnienie obowiązku, nie powinna narzekać, gdy ta śmierć się zbliża. Narzekania Antygony są jednak rysem prawdziwie ludzkim, bez tej słabości charakter jej byłby nie do zniesienia twardy i nieprawdopodobny. Zresztą żal za życiem tem dobitniej maluje tragizm jej losu. Antygona żałuje życia, jak Kassandra u Aischylosa.

Poeta nie zrobił klątwy rodowej Edypa głównym czynnikiem dramatu, choć często o niej wspomina.

W pieśni pożegnalnej Antygona pomija osobę Hajmona milczeniem. Żali się gorzko, że miną ją pieśni godowe i szczęście małżeńskie, jak skarżyłaby się pierwsza lepsza dziewica grecka, a nie mówi ani słowem, że musi porzucić ukochanego, jakby to uczyniła bohaterka nowoczesna. Tłumaczy się to obyczajami greckimi. Dziewicę ateńską zaślubiali rodzice, nie py-

tając o jej uczucia dla przyszłego męża. Gdyby Antygona mówiła o uczuciach swych dla Hajmona, byłoby to w oczach ateńskich brakiem wstydlivości. My zresztą nie wiemy, czy Antygona żywiła dla Hajmona głębsze uczucie. Kreon pragnął ją widzieć żoną syna, bo była spadkobierczynią tronu Edypa; utwierdzał w ten sposób własny tron.

Głośne słowa Antygony: „Żyję, by kochać, nie, by nienawidzić“¹⁾ rozumiane są zwykle ogólnie o zadaniu kobiety. Inni rozumieli je ze stanowiska chrześcijańskiego. Zdaje się jednak, że Antygona ma tu na myśli jedynie miłość brata²⁾, bo słowami temi odpowiada na uwagę Kreona: „Wróg nie staje się przez śmierć przyjacielem“; uwaga ta odnosiła się do Polyneikesa.

Poeta uwielbił w Antygonie heroizm, odwagę, męskość, na które kobieta może się zdobyć, gdy się znajdzie w ciężkiem położeniu.

Kreon jest twardy i uparty, nie znoszący oporu i pewny siebie, przekonany o swej nieomyślności, a mimo to w gruncie rzeczy słaby. Nie ustępuje, dowiedziawszy się od syna, że miasto nie pochwała zakazu; kiedy usłyszał od kapłana, że bogowie są zagniewani, niewiele o to dba; dopiero kiedy Tejrezjasz zapowiedział, że jego samego czeka nieszczęście, chce się cofnąć, ale czyni to za późno. Nie ma siły przyjąć na siebie nieszczęścia dla ocalenia zasady. To też narzekania jego końcowych widz słucha raczej z zadowoleniem niż z współczuciem. By go ukarać, poeta wymyślił samobójstwo syna, mitowi nieznane, by zaś to samobójstwo uzasadnić, wprowadził miłość Hajmona do Antygony. Pod koniec Kreon jest złamany.

¹⁾ W. 523: οὐτοι συνέχθειν, ἀλλὰ συμφιλεῖν ἔφην.

²⁾ Tak Wilamowitz, Gr. Tr. 110 n.

Panuje różnica zdań, czy poeta chciał przedstawić Kreona jako despotę i tyrana¹⁾. Raczej poeta czyni z niego przedstawiciela słusznej zasady władzy. Kreon broni rozumnego założenia a niezłomność jego nie jest nawet pozbawiona pewnego heroizmu. Wina jego polega tylko na tem, że w obronie słusznej zasady idzie za daleko. Kieruje on się zanadto i wyłącznie rozumem. Ma rysy pokrewne z Polonjuszem w *Hamlecie*²⁾.

Z osób drugorzędnych Hajmon jest karnym synem i obywatelem, ale zarazem jest gwałtowny jak ojciec. Uderza nas, że nie wyjawia swej miłości ku Antygonie. Ale i to pochodzi stąd, że widzowie ateńscy byliby to uważali za nieodpowiednie. Dopiero Eurypides przyzwyczaił publiczność do tego, że dramat nie powinien ignorować natury.

Tejrezjasz jest tak tu, jak w *Edypie królu*, prokiem pełnym powagi.

Doskonale odmalowany jest strażnik. Jego egoizm i tchórzliwość uwydatniają jeszcze więcej poświęcenie i odwagę Antygony. Poeta zabarwił jego osobę rysami komizmu, podobnie jak to później czynił Szekspir. — Uboczne postaci gońców są dosyć blade; pierwszy z nich zanadto szafuje sentencjami.

Chór nigdzie nie broni przepisu religijnego ani obowiązku ludzkości. Po odejściu Tejrezjasza ostrzega Kreona przed niebezpieczeństwem. Antygonie nie oka-

¹⁾ Przeważa zdanie, że w Kreonie poeta chce widzieć despotę (Wilamowitz i inni). Przeciw temu pojmowaniu występuje Norwood a zwłaszcza Zieliński (Sof. 265, Z życia idei 128). Zieliński określa tragedję naszą jako „tragedję władzy“.

²⁾ K. Morawski, wstęp do wyd. *Ant.* w Bibl. Nar.

zuje serca; stanowisko jego wobec dziewicy jest chłodne. Ale to jest zamierzone, by Antygonę izolować i przez to wielkość jej podnieść. Heroizm dziewicy byłby bledszy, gdyby szła na śmierć, opłakiwana przez wszystkich. Pochwała Erosa jednak zdaniem naszym świadczy o sympatji chóru dla Antyfony i Hajmona. W ciągu trenu Antyfony chór zaleca drogę umiarkowania; zapewne poeta chce w ten sposób uwydatnić bohaterstwo Antyfony. Raz tylko (w. 940 n.) chór wyraża Antyfonie współczucie.

Artyzm. Sztuka robi wrażenie porywające. Już w starożytności zaliczano ją do najświetniejszych utworów Sofoklesa. Jest ona z tragedyj jego najpoetyczniejsza. Żadna inna tragedia tego poety nie wbija się tak w pamięć jak ona. *Antygoną* należy do największych kreacyj świata. W czasach nowożytnych stała się jeżeli nie najślawniejszą sztuką starożytną, to jedną z najślawniejszych, w każdym razie najpopularniejszą. Jest to zrozumiałe; konflikt interesów w *Antygonie* jest dla każdego dostępny, nadto dramat obraca się w kole ściśle ludzkich interesów i czynów a nie wprowadza bogów, którzy są obcy scenie nowożytnej. W sztuce widziano konflikt wolności i despotyzmu a temat ten był popularny w XIX w. (zwłaszcza w pierwszej jego połowie), który staczał podobne walki. Sztuka, osnuta na micie prostym, jest nadzwyczaj jednolita i harmonijna. Antygonę poeta kreśli z widoczną sympatją. Każda scena sztuki wywiera wrażenie. Pieśni chórowe jej należą do najpiękniejszych; celują głębockością myśli i pięknosciami lirycznymi. Są one pogodne, choć nieco chłodne, prawdziwie attyckie. Najgłośniejsza jest pieśń o potędze człowieka i opanowaniu przez niego całej natury. Pieśni chóru są dłuższe

niż w niejednej późniejszej sztuce Sofoklesa. — Piękny jest kontrast bohaterskiej Antygony i lękliwej Ismeny.

Rzadko też która sztuka tyle budzi różnych uczuć w widzu co *Antygona*: podziw, obawa, sympatja, litość ogarniają go kolejno. Przesłuchanie Antygony przed Kreonem nazwano nieśmiertelnym dialogiem¹⁾. Do najwspanialszych kart poezji greckiej należy skarga przedśmiertna Antygony; młoda dusza dziewicy rwie się do życia, żal jej porzucać to życie w kwiecie młodości, nim go jeszcze zaznała w całej pełni, ale obowiązek bierze w niej górę nad uczuciami samolubnemi. Widać w tym trenie całą siłę patosu, do której zdolny jest Sofokles. Skargę tę nazwano jedną z najwspanialszych skarg, jakie słyszała ludzkość²⁾. Aby ocenić pełne wrażenie trenu, trzeba pamiętać, że do słów przystępowała jeszcze muzyka.

Subtelnym rysem jest, że Eurydyka schodzi ze sceny bez słowa. Katastrofa (śmierć Antygony i Hajmona) przypomina zakończenie *Romea i Julji* Szekspira.

Ekspozycja sztuki jest mistrzowska, jak zwykle u Sofoklesa. Druga część sztuki nie stoi już na wysokości pierwszej (spór z Tejrezjaszem). Eurydyka wprowadzona jest tylko na chwilę. Ismena nie występuje już w drugiej połowie sztuki, bo rola jej w dramacie jest z pierwszą częścią skończona. Antygona jest wobec siostry niepotrzebnie szorstka. Samobójstw w sztuce za wiele. Bez samobójstwa Eurydyki mogłoby się obejść. Ale poeta chciał dosadnie przedstawić skutki zapamiętałości Kreona. W sztuce są wzmianki o faktach, które w niej nie znajdują wyjaśnienia. Czemu Kreon

¹⁾ M. Barrès, Voyage de Sparte 107.

²⁾ M. Barrès, Voyage de Sparte 111.

widział zawsze w Antygonie nieprzyjaciółkę¹⁾? Ocalenie miasta przez Tejrezjasza (w. 994) i śmierć syna Kreona, Megareusa (w. 1303), nie są w ciągu sztuki wyjaśnione. Była o nich pewno mowa w trylogji argiwskiej Aischylosa²⁾. — Polyneikes uchodzi w oczach Kreona za pogrzebanego, mimo to po wystąpieniu Tejrezjasza król myśli o jego pogrzebaniu. Antygona podejmuje dwie próby pogrzebania brata. Zapewne pocie chodzi przy tem o stopniowanie w przeprowadzeniu tragizmu; znikłoby ono, gdyby Antygonę schwytano zaraz na pierwszej próbie pogrzebania³⁾. Antygona nazywa się ostatnią z rodu, mimo to nie jest ona ostatnia, skoro Ismena żyje.

Rzekoma interpolacja. Wiele spierano się o wiersze Antygony 905—12. Wielu uważało je za interpolację. Antygona uzasadnia tam, że lepiej się poświęcić za brata niż męża i dzieci. Zarzucano, że te wiersze są niezgodne z powodem postępowania Antygony, który podała poprzednio (w. 450—70). Za interpolację uznał to miejsce już August Jacob w r. 1821, również Goethe, dlatego, że uzasadnienie tych słów jest jak na kobietę za sztuczne. Wiersze te cytuje Arystoteles (Rhet. III 16). Podobną myśl znajdujemy u Herodota III 119. Dziś wiersze Antygony uważa się za autentyczne. Rozumowanie ich jest chłodne, więc nie bardzo szczęśliwe, zwłaszcza w ustach Antygony, która kieruje się instynktem, sercem a nie rozumem. To też Goethe słusznie nie pochwalał tych wierszy. Ale są one wyrazem epoki refleksyjnej, zastanawiającej się

¹⁾ Próba wyjaśnienia u Wilamowitza, Gr. Tr. 119.

²⁾ Zieliński, Sof. 244, gdzie też próba rekonstrukcji treści tragedji Aischylosa o czynie Antygony.

³⁾ Zieliński, Sof. 261.

w mowach sądowych nad powodami, dla których ktoś coś mógł zrobić¹⁾).

Aluzje w *Antygonie*. W rozmowie Kreona z Hajmonem występuje przeciwieństwo monarchji absolutnej a demokracji. Partja ta ma charakter polityczny. Poeta przedstawia masę jako ślepo uległą. Z drugiej strony nie pochwała oporu przeciw państwu. Głośna pieśń chóru, sławiąca rozum ludzki, kończy tem, że każdy obowiązany jest do posłuszeństwa prawom ludzkim i boskim. Jest w tej pochwalie rozumu może echo protagorejskiej filozofji kultury²⁾. Niektórzy widzą w niej pogląd poety na sofistykę, która odkryła niejedno, ale na polu religijno-moralnem może być szkodliwa³⁾.

Data. Sztuka wystawiona została w r. 442⁴⁾ (lub 441, ale raczej w tym pierwszym, bo w r. 441 odniósł pierwsze zwycięstwo Eurypides). W r. 443/2 Sofokles był hellenotamiasem.

Wpływ *Antygony*. Po Sofoklesie opracował ten sam temat Eurypides, ale wiadomości o treści jego tragedji są niepewne⁵⁾. W r. 342/1 wystawił swą *Antygonę* tragic Astrydamas. W Rzymie naśladował *Antygonę* w II w. prz. Chr. Accius. W czasach nowożytnych po trzech próbach podrzędnych poetów francuskich w XVI i XVII w. napisał *Antygonę* (1783) Alfieri. Idąc za wersją mitu greckiego, każe grzebać Polyneikesa Antygonie do spółki z Argeją, córką Adra-

¹⁾ W obronie autentyczności wierszy wystąpili: Kaibel (De Sophoclis Antig., pr. uniw. Getynga 1897), Wilamowitz (Gr. Tr.), Geffcken (GLG. I) i i.

²⁾ W. Nestle, PhWsch. 1925, 318, 1156.

³⁾ Christ-Schmid I⁶ 329.

⁴⁾ W r. 442 Wilamowitz, Arist. u. Athen II 298.

⁵⁾ Por. Zieliński, Sof. 246 nn.

sta a wdową po Polyneikesie. W Schillera *Don Carlosie* Kreon odżył w postaci Filipa II ¹⁾. Klasycyzm XIX w. zrobił *Antygonę* ideałem tragedji. W Shelleya tragedji *The Cenci* widać wyraźny wpływ *Antygony* ²⁾. Zygmunt Krasiński jako student przekłada *Antygonę* na język polski ³⁾. Mendelssohn dorobił do naszej tragedji muzykę. Echo *Antygony* odbija się nawet w *Trylogji* Sienkiewicza ⁴⁾. Dla muzyki napisał w najnowszych czasach *Antygonę* Anglik Houston Stewart Chamberlain (1915). — Chrześcijańskość widzi w osobie Antygony Teofil Lenartowicz („Ta najpiękniejsza z wszystkich dziewic świata, Przed chrześcijaństwem chrześcijańska cała“, Wybór poezyj, tom III 319, Kraków 1876); chrystusową postać zrobił z Antygony także poeta niemiecki Hasenclever (*Antigone*, 1917).

Mit *Antygony* wzięty jest z starego epos cyklicznego *Thebais*. Sofokles rozszerzył go jednak w kilku punktach. Czy *Tebaida* znała już zakaz pogrzebania i pogrzebanie przez Antygonę, nie jest pewne. Przed Sofoklesem Pindar mówi o 7 stosach wodzów; wypływałoby z tego, że Polyneikes pogrzebany był razem z resztą wodzów argiwskich, ale wniosek ze słów Pindara jest niepewny. Jeszcze przed Sofoklesem motyw o zakazie i oporze Antygony pojawia się na końcu Aischylosa *Siedmiu*, z tą różnicą, że

¹⁾ Zieliński, Sof. 272.

²⁾ Witkowski, Sofoklesa Antygoną a Shelleya Rodzina Cencich (Przeł. polski 1904 i odb.).

³⁾ Stan. Łempicki, Sprawozd. Tow. Nauk. we Lwowie 7 (1927) 134.

⁴⁾ Konst. Wojciechowski, Henryk Sienkiewicz ² (Lwów 1925) str. 63.

u Aischylosa wydają zakaz probulowie tebańscy a nie Kreon. Sofokles zamiast kolegjum obrał jednostkę, Kreona. Wprowadził on jeszcze inne zmiany. I tak dopiero u pierwszego Sofoklesa Kreon każe wtrącić Antygonę do podziemnego grobowca, Sofokles też pierwszy dodał miłość Hajmona do Antygony. Motyw podziemnego grobowca dodaje dramatowi grozy, miłość Hajmona ku Antygonie wprowadza w tragedję rysy miękkie i delikatne i łagodzi szorstkość charakteru bohaterki a podnosi twardość charakteru Kreona. Potrzebna jest przytem miłość w dramacie dla ukarania Kreona. W jednym i drugim dodatku Sofokles okazał się więc prawdziwym mistrzem. Zasługuje też na podziw bystrość, z jaką poeta umiał odkryć w micie odpowiedni temat dla tragedji — w micie pogrzebanie brata przez Antygonę było epizodem drobnym i bez znaczenia — i jak umiał oczom widza przedstawić całą wielkość bohaterki. Sofokles wreszcie pierwszy wprowadził osobę Tejrezjasza. Przy wszystkich tych zmianach kierował się głównie względami artystycznymi. Oporu Antygony nie wymyślił dopiero Sofokles, bo poeta ten nigdy takich innowacyj nie wprowadza¹⁾. Postać *Ismeny* nie pochodzi z starego epos, lecz wprowadził ją dla kontrastu Sofokles. (Imię jej urobione jest od strumienia tebańskiego *Ismenos*). Według podania *Ismena* zginęła podczas oblężenia Teb. U Sofoklesa Kreon każe wtrącić Antygonę do podziemnego grobowca. Otóż koło Teb pełno jest dotąd jaskiń skalnych²⁾. Istniała też koło Teb miejscowość *Antigones syrma*³⁾. Charakter Kreona nie był zdaje się w epos

1) Wilamowitz, Aisch. Interpr. 90.

2) Wilamowitz w w. dz. 92.

3) Hygin. fab. 72, Paus. 1 25, 2.

bliżej rozwinięty. W tragedji Sofoklesa także i Antygona wciągnięta jest w kłątwe rodową, ale motyw ten nie jest u niego motywem dramatu.

Attycka wersja mitu rozciąga zakaz grzebania na wszystkich siedmiu wodzów nieprzyjacielskich, wprowadza potem interwencję attycką (pokojową lub zbrojną) i pogrzebanie wodzów argiwskich w Attyce (Eurypidesa *Hiketydy*, Herodot, Plutarch).

Liryka elegijna (Mimnermos) i chórowa (Ion w dytyrambach) zna całkiem odmienną wersję mitu. Według tej wersji Antygona, uwiedziona miłością, weszła w porozumienie z oblegającym Teby nieprzyjacielem i za to została ukarana. Ten nietragiczny motyw nie nadawał się dla Sofoklesa.

[Literatura. O sztuce napisano wiele błędnego. Dobrze traktują o niej: Mahaffy, Norwood, Zieliński (Sof.), Wilamowitz (Gr. Tr.), Geffcken.

Prócz już cytowanych prac wymienić należy: P. Corssen, *Die A. d. Soph., ihre theatralische u. sittliche Wirkung*, 1898. — Tycho Wilamowitz, *Die dram. Technik d. S.* 1—50. — H. Meyer-Benfey (neofilolog), *Soph.' Ant.* 1920 (chwalone, mnie nieznanne)].

Ajas (*Aΐας*).

Treść sztuki należy do cyklu trojańskiego, mianowicie wzięta jest z epos cyklicznego *Ilias mikra*.

Treść. Rzecz dzieje się pod Troją, po wojnie. Spór o złotą zbroję poległego Achillesa, dzieło Hefajstosa, obaj Atrydzi rozstrzygnęli na niekorzyść Ajasa, przyznając ją Odysseuszowi. Ajas już u Homera jest bohaterem dzielnym i szlachetnym, ale dumnym; lekceważy on potęgę bogów. Odepchnął pewnego razu po-

moc Ateny (w. 770) i za to bogini zsyła na niego karę. Takie dumne charaktery jak Ajas nie umieją znieść upokorzenia. Ajas, pragnąc się pomścić na wrogach, uzbrojony w miecz wyszedł w nocy z namiotu, by zamordować Atrydów i Odysseusza, ale Atena, karząc jego dumę, zesłała nań szal. Ajas w szale wyprawił rzeź wśród wołów i baranów wojska, w przekonaniu, że to jego wrogowie. Sztuka rozpoczyna się następnego dnia rano. Odysseusz zakrada się przed namiot Ajasa, by się przekonać, czy to on rzeczywiście wymordował trzode, i dostarczyć Atrydom dowodów, których dotąd nie mają. Atena potwierdza domysł Odysseusza. Na jej wołanie Ajas wychodzi z namiotu; umysł jego jeszcze przyémiony szalem. Wyraża radość z pomordowania wrogów. W chwilę po jego odejściu oznajmia branka i żona Tekmessa, że Ajas wrócił do przytomności i siedzi w namiocie złamany, bolejąc nad swym czynem. Ukazuje się wnętrze namiotu i Ajas, pogrążony w głuchej rozpacz. Duma Ajasa jest zupełnie złamana. W oczach jego hańbę, którą ściągnął na siebie, może zmyć tylko śmierć. Tekmessa w wzruszających słowach stara się odwieść go od podobnego zamiaru. Ajas żegna się z swym synkiem Eurysakesem a po chwili, porzuciwszy pozornie myśl o śmierci, idzie nad brzeg morski, by się oczyścić z krwi. Chór, pełen radości, śpiewa pieśń radosną na cześć Pana, ale wnet już dowiadujemy się, że według przepowiedni Kalchasa Ajasowi grozi w tym dniu nieszczęście. Scena się zmienia i widzimy okolicę leśną. Ajas, wygłosiwszy sławny monolog, rzuca się na utkwiony w ziemię miecz. Tekmessa i brat przyrodni Ajasa, Teukros, nadchodzą już za późno. Agamemnon i Menelaos nie chcą zezwolić Teukrowi na pogrzeba-

nie brata, ale wkońcu ustępują, gdy za zmarłym wstawa się Odysseusz.

Z prehistorji sztuki wypada wspomnieć o kilku faktach. Po śmierci Achillesa matka jego Tetyda zjawiła się i przeznaczyła złotą zbroję poległego syna dla tego bohatera, który zostanie uznany za najgodniejszego. Zgłosili się jako kandydaci Ajas i Odysseusz. Sędziami byli wodzowie. Zbroję przyznano Odysseuszowi. Przy głosowaniu zaszły jednak pewne nieprawidłowości; Ajas obwiniał Atrydów, zwłaszcza Mene-laosa, że nieprawidłowości te były ich winą. Zwyciężony parę dni nie pokazywał się towarzyszom. Przez ten czas obmyślił plan zemsty: postanowił wymordować wrogów. Ale w chwili, kiedy nocą kierował się ku namiotom wodzów, Atena przyćmiła jego umysł. Bohater udał się na pastwisko, urządził rzeź wśród zdobycznego stada wojska w mniemaniu, że to jego wrogowie, część trzody związał i zabrał do namiotu jako rzekomych jeńców. O świcie następnego dnia zaczyna się akcja sztuki. Historję sporu o zbroję przedstawia ekspozycja sztuki.

Streszczenie sztuki wymaga jeszcze uzupełnienia kilku szczegółami. Ajas nie chce wracać do ojczyzny z powodu wstydu, który na siebie ściągnął. Obecność Tekmessy w namiocie uniemożliwia mu samobójstwo; musi je popełnić poza obozem. Aby móc swobodnie wyjść poza namiot, udaje spokój wobec chóru, złożonego z towarzyszków broni, i oddala się. Teukros przychodzi za późno, jak to często w życiu się zdarza. Wszyscy rozchodzą się w różne strony, by znaleźć Ajasa, scena zostaje pusta. Zmiana sceny, która następuje, jest w dramacie greckim czemś wyjątkowem. Tragedja grecka wymaga jedności miejsca nie z po-

wodu rozważań teoretycznych, lecz z powodów praktycznych, realnych, dlatego że przy obecności chóru na orkestrze przez cały ciąg sztuki zmiana miejsca była niemożliwa. Jeżeli się kiedyś okazuje konieczność zmiany miejsca, poeta musi usunąć chór ze sceny. Tak jest w *Ajasie*¹⁾. Poeta wprowadził tu zmianę miejsca, by Ajas mógł wygłosić swój monolog. Sztukę kończy prosty i wzruszający pogrzeb Ajasa, w którym bierze udział rodzina bohatera.

Charaktery osób. *Ajas* jest sztuką, której punkt ciężkości leży w obrazie charakterów. W rysunku ich poeta idzie naogół za Homerem.

Ajas jest w *Iliadzie* po Achillesie najdzielniejszym bohaterem greckim. Jest prostoduszny, mało-mowny, całą duszą wojownik, ale i dumny ze swej siły²⁾. Po sporze o zbroję jest zagniewany, jak Achilles na Agamemnona, ale podczas gdy Achilles dał się przebłagać, *Ajas* pozostaje nieprzejednany nawet w podziemiu. Nie zbliża się do Odysseusza, a gdy Odysseusz do niego przemówił, nie odpowiada ani słowem. Główną cechą *Ajasa* w naszej tragedji jest duma i poczucie honoru żołnierskiego. Gdy doszedł do przekonania, że utracił honor, widzi wyjście tylko w śmierci. Śmierci patrzy w oczy spokojnie. Nad samobójstwem nie rozumuje, jakby to uczynił bohater Eurypidesa. Ale od Homera czasy się mocno zmieniły i *Ajas* Sofoklesa nie jest już wojownikiem o silnej tylko dłoni, ale wrażliwym, a nawet, można powiedzieć, subtelnym. Zwłaszcza to, co mówi w pieśniach, zdobywa dla niego całą sympatję widza. Na karb win jego należy policzyć zamiar wymordowania śpiących Atrydów i innych Gre-

¹⁾ Zieliński, Sof. 312.

²⁾ *Iliada* VII 196 i inn.

ków a powtóre szorstkie obchodzenie się z Tekmessą. To nie jest szorstkość, którą ktoś pokrywa przywiązanie, aby nie wydać się miękkim. Czyny ani słowa Ajasa nie świadczą o przywiązaniu. Poeta nie chciał robić z bohatera ideału bez plamy.

Postaci drugorzędne mają rysy indywidualne.

Teukros jest bratem przywiązanym i wiernym. Charakterem przypomina Ajasa, jak szekspirowski Antonjusz Cezara. Od brata jest wymowniejszy. Ma zadanie trudne, bo przeciwnikami jego są bohaterzy tak potężni jak Agamemnon i Menelaos.

Atrydzi są małostkowi, brak im odwagi męskiej. Obydwaj bracia są zindywidualizowani. Agamemnon jest dumny, zdaje sobie sprawę z swej słabej pozycji, wkońcu cofa się z zachowaniem pozorów godności. Menelaos, który w *Iliadzie* jest łagodny i dobry, tu przedstawiony jest jako małoduszny, a pokrywa ten niedostatek charakteru dumnymi słowami. W porównaniu z *Iliadą* obaj bracia nabrali cech ujemnych, zwłaszcza Menelaos. Agamemnon, który w *Iliadzie* słał Teukra, syna Telamona z niewolnicy, tu czyni mu zarzut z jego pochodzenia (w. 1228 n.). Wprawdzie Ajas godził na życie Atrydów, więc rozumiemy, że Teukrowi nie okazują oni życzliwości, ale ten powód nie wystarcza do wyjaśnienia ujemnych cech charakteru, nadanych im przez poetę. Szukać tu musimy powodu zapewne w coraz bardziej psujących się stosunkach politycznych ze Spartą. Agamemnon jest królem Argos a z tem miastem Ateny zawsze żyły w przyjaźni. Natomiast król Sparty, Menelaos, staje się przedstawicielem ujemnych cech charakteru doryckiego. Tu występuje to po raz pierwszy, u Eurypidesa wystąpi z całą jaskrawością częściej. W *Elek-*

trze poeta mówi o Agamemnonie z całym szacunkiem, tutaj inaczej, bo wymagała tego treść naszej tragedji.

Te same wymagania utworu kazały poecie przedstawić Odysseusza dodatkowo, a więc zgodnie z Homerem. Skoro w micie z współzawodnictwa z Ajasem Odysseusz wyszedł zwycięsko, skoro bogini Atena użycza mu opieki, poeta musiał zrobić go godnym jednego i drugiego. Ostrożność występowania Odysseusza w prologu uczy, że nie ma on odwagi Ajasa. Szlachetność charakteru polega u niego na braku mściwości. Zażądał od Agamemnona prawa rozstrzygnięcia sporu o pogrzeb Ajasa i rozstrzyga go na korzyść przeciwnika.

Jedną z najmiłszych postaci kobiecych Sofoklesa jest Tekmessa. Pociąga widza od początku daleko więcej od dumnych heroin poety. Choć urodzona w szczęściu i bogactwie jako królowna azjatycka, należy do tych kobiet, których udziałem jest troska. Nie jest ona skłonna do narzekań. Wzorem jej była Andromacha *Iliady*. Cicha, łagodna, cierpliwa, jest czułą i ślepo przywiązaną małżonką Ajasa, pełną delikatności uczuć. Takich heroin jeszcze nie umiał malować Aischylos.

Zato wiele musiało kosztować religijnego poetę przypisanie bóstwu tak wstrętnej roli, jaką ma w sztuce Atena. Względy artystyczne wzięły górę nad religijnymi. Bogini zachęca Ajasa, którego umysł przyćmiony jeszcze szalem, by wytrwał w swem przedsięwzięciu wymordowania wrogów. Jest nietylko mściwa, ale i okrutna. Triumfuje nad upokorzonym przez siebie bohaterem, choć los jego wzrusza nawet wroga jego, Odysseusza. W żadnej chyba tragedji greckiej bóstwo nie

gra roli tak niegodnej¹⁾. Ale poeta chciał tu przedstawić bóstwo jako potęgę groźną, karzącą. Rolą Ateny jest pouczyć człowieka, że winien strzec się dumy, że bogowie strącają nawet najwyższego w proch. Pogląd ten poety przedstawia wolny od mściwości Odysseusz.

Ludzie z orszaku Ajasa, tworzący chór, są przywiązanymi towarzyszami bohatera, zresztą nie mają rysów specjalnych. Chór jest powiernikiem Tekmessy; rozmowy jego z nią służą technicznie do kunsztownego wyjaśnienia widzowi akcji.

Budowa i technika *Ajasa*. Prolog jest w tej sztuce prologiem w rzeczywistem tego słowa znaczeniu. Ekspozycja (Atena z Odysseuszem) ma za zadanie uwolnić poetę od przedstawienia szalu Ajasa na scenie. Wprowadzenie Ateny było koniecznością techniczną, bo to, co bogini mówi Odysseuszowi w prologu, mógł prócz niej wiedzieć tylko Ajas a ten nie mógł tego powiedzieć swemu wrogowi. Jedyne to raz w zachowanych tragedjach Sofokles wprowadza boga jako biorącego czynny udział w akcji. Zresztą wszystko w sztuce jest umotywowane czysto po ludzku; akcja biegnie prostolinijnie, musi z koniecznością rozwijać się tak a nie inaczej. Rzekome porzucenie myśli samobójczych przez Ajasa ma między innymi na celu uspokoić chwilowo widza, by potem wywołać nowe zaciekawienie. Do wywołania zaciekawienia służy też wprowadzenie gońca (w. 748 nn.) (zob. niżej). Teukros oddaje się długim narzekaniom, by miał czas nadejść Mene-laos. Chór oddała się, jak już powiedziano wyżej, by

¹⁾ Krytycy w określeniu roli Ateny posuwają się do wyrażen: „djabeł“, „bestja“.

umożliwić zmianę miejsca. Odysseusz wygląda inaczej w charakterystyce chóru (w. 148—150) a inaczej w akcji. Raz chór jest w luźnym związku z akcją: Ajas nosi się z myślą samobójstwa, tymczasem chór snuje refleksje nie na ten temat, lecz na temat szału Ajasa, który w akcji należy już do przeszłości.

Liczba i długość aktów i partyj chórowych ujęta jest w karby, podobnie jak w *Antygonie* a nie tak, jak było u Aischylosa. Technika dialogu wygląda tak, że każda z dwóch osób przedstawia swą sprawę a potem następuje stychomitja. Tragedja nasza nie pozostawała w związku trylogicznym z innymi sztukami. Samobójstwo Ajasa wyjątkowo odbywa się w oczach widza; poeta uczynił to dlatego, by mu mógł włożyć w usta słynny monolog przedśmiertny, a więc dla osiągnięcia wrażenia. Atena ukazuje się nie na końcu sztuki, jak to bywa w tragedji greckiej, lecz na początku. Scena, poprzedzająca samobójstwo (w. 719 nn.), ma charakter prymitywny: goniec Teukra wzywa chór, by zatrzymał Ajasa w namiocie. Potem przodownik chóru woła Tekmessę i poleca jej to samo. Już komentatorowie starożytni zapytywali, czemu Tekmessa nie mogła się pojawić równocześnie z gońcem na scenie. W *Elektrze* poeta uniknął już tej nieporadności technicznej.

W drugiej części sztuki znajdujemy dwie sceny agonowe: spór Teukra z Menelaosem i spór jego z Agamemnonem. Na nas powtórzenie sporu działa nużąco. Poecie chodzi tu między innymi o przedstawienie słabego charakteru Atrydów. Poeta złączył obie części w ten sposób, że wprowadził Odysseusza na początku i na końcu sztuki.

Ta druga część sztuki ściągnęła liczne zarzuty na poetę. By ją ocenić należycie, trzeba się przenieść w grecki sposób myślenia. Dzisiejszego czytelnika budowa sztuki nie zadowala z tego względu, że tragedia nie kończy się ze śmiercią bohatera, lecz po niej następuje obejmujący przeszło 500 wierszy spór o pogrzebanie Ajasa. Wielu uważało też dawniej tę drugą część sztuki za późniejszy dodatek¹⁾. Jest to błędne, bo poeta zapowiedział tę drugą część już w monologu Ajasa (w. 827 n.). Zresztą w oczach starożytnych kwestja pogrzebu miała ważne znaczenie religijne. Autentyczności naszego sporu broni podobny spór w zakończeniu *Siedmiu Aischylosa*, nadto cała treść *Antygony* i Eurypidesa *Hiketyd*. Wreszcie partja ta jest konieczna, bo w niej dopiero następuje rehabilitacja honoru Ajasa. Wobec tych powodów tracą wagę braki tej partji, jak gwałtowność ataków osobistych, zwłaszcza w mowach Agamemnona i Teukra, obniżony ton oraz niepoetyczny język partji końcowej; nie może też mieć większego znaczenia fakt, że końcowa partja ma tylko 2½% rozwiązań, początkowa 7½%. Spór o pogrzeb maluje szlachetny i dumny charakter Ajasa; poeta nie chciał, by Ajas za życia sam się rehabilitował zapomocą takiej kłótni. Rehabilitacja honoru Ajasa nie była w oczach greckich rzeczą podrzędniejszą od samobójstwa. Dla Greka nie śmierć była końcem życia ziemskiego człowieka, lecz pogrzeb²⁾, bo od pogrzebu zależał los jego w życiu przyszłym. Nad drugą połową sztuki cały czas

¹⁾ Bergk, Ribbeck, v. Leeuwen, w nowszym czasie Hoadley (The authenticity and date of the S. Aj. vv. 1050—1420, Lancaster 1909).

²⁾ Zieliński, Sof. 313. — Por. A. C. Pearson, Class. Quarterly 16 (1922) 124—136.

wisi pytanie, czy Ajas pogrzebany będzie z honorem. Spór o pogrzeb był nawet w pojęciach greckich punktem kulminacyjnym sztuki, zwłaszcza że Ajas był jednym z herosów attyckich a ośrodkiem kultu herosa był jego grób¹). Cała sztuka jest więc organiczną jednością.

Data. Sztuka wykazuje pod niejednym względem budowę archaiczną. Parodos jej, zaczynająca się anapestami, przypomina budowę parodoi Aischylosa. Chór składa się jeszcze, jak u Aischylosa, z 12, a nie z 15 choreutów (widać to w jednej z pieśni, gdzie choreuci przemawiają każdy osobno) (w. 866 nn.). Także i 3 aktorów Sofokles używa jeszcze niewprawnie (rzadko występują wszyscy trzej razem, bo tylko w prologu i scenie końcowej; Teukros nie bierze udziału w sporze Odysseusza z Agamemnonem). Chór odgrywa w sztuce stosunkowo za wielką rolę. Prolog ma swe odrębne osoby (jak często u Aischylosa), epizod końcowy sztuki jest luźnie dodany. Z tych powodów *Ajas* uchodzi ogólnie za jedną z najstarszych pomiędzy zachowanymi sztukami Sofoklesa. Aluzje do stosunków politycznych są tak w tej, jak i innych sztukach Sofoklesa niepewne²). Częste w sztuce są dochmije. Wejściu aktora towarzyszą anapesty chóru. O prymitywności sceny z gościem Teukra przed samobójstwem Ajasa była mowa poprzednio. Podniosły język zbliża naszą sztukę do *Antygony*.

Dawniej uważano *Ajasa* za najstarszą zachowaną sztukę Sofoklesa. Dziś przeważa pogląd, że *Ajas* po-

¹) Jebb we wst. do wyd.

²) Słowa zwrócone przeciw chytrym Dorom (w. 1285 n.) Geffcken uważa za możliwe dopiero po r. 431 i dlatego uważa *Ajasa* za sztukę późniejszą od tej daty.

wstał dopiero po *Antygonie*¹⁾. Przemawia za tem względ metryczny, że w *Ichneutach* i *Antygonie* niema jeszcze zmiany osób w środku wiersza, w *Ajasie* pojawia się ona już niejednokrotnie. My umieszczamy sztukę po *Antygonie*, ale zaznaczamy, że niema ani jednego rozstrzygającego dowodu, że powstała później od *Antygony*.

Artyzm. Do zalet sztuki należy prócz wyrazistego rysunku i różnaitości charakterów oraz prostolinijnej budowy także siła. Motywy akcji w pierwszej części nie są zewnętrzne, lecz psychologiczne: utrata honoru a nie jakiś fakt zewnętrzny popycha bohatera w objęcia śmierci. Gniew Ateny prześladowuje go i grozi mu nieszczęściem tylko jeden dzień; jeżeli bohater ten dzień przeżyje, będzie ocalony. To utrzymuje widza w naprężeniu, rosnącym w miarę, jak się katastrofa zbliża (katastrofa jest przez udany spokój Ajasa przesunięta na później). Naprężenie ustępuje miejsca litości, gdy widzimy wielki charakter ginący, podczas gdy łatwo mógł być ocalony. Kontrast występuje nie tylko w charakterach, ale i w sytuacjach: chór nuci pieśń radosną w chwili, gdy Ajas stoi u progu śmierci. I zaraz potem drugi kontrast: po radosnej pieśni chóru następuje scena, pełna przeczuć nieszczęścia. — Monolog przedśmiertny Ajasa (w. 815 nn.) jest arcydziełem. Z początku spokojny, przechodzi

¹⁾ Tak Jebb (wst. do wyd. str. LI—LIV), Wilamowitz (Gr. Tr.: „10 lat po *Antygonie*“), Radermacher (wst. do wyd. str. 35), Bethe (u Gerckege-Nordena³ str. 28).

Zieliński (Sof. 303) powiada tylko, że sztuka powstała za życia Peryklesa. Geffcken kładzie ją po r. 431.

Za najstarszą uważa sztukę Christ-Schmid (I⁶ 327). Aly (G. gr. L. 98) cofa się wstecz aż do r. 456 („Sofokles ma ok. 40 lat“).

w potężny patos. Czego w nim niema! modlitwa i pożegnanie z przyrodą, ból i nienawiść¹⁾. — Pieśni chórowe poza pięknym hyporchemem na cześć Pana (692 nn.) nie wykazują większych zalet. Pochwała Salaminy jednak i wysławienie Ajasa, płynące ze sztuki, nadawały jej szczególny interes w oczach Ateńczyków; wszak Ajas był jednym z herosów kraju, od niego nosiła nazwę phyla Aiantis. Pożegnanie Ajasa z synkiem Eurysakesem przywodzi na pamięć pożegnanie Hektora z Andromachą w VI pieśni *Iliady*.

Druga część sztuki z jej długim sporem między Teukrem a Atrydami nie stoi na wysokości pierwszej. Ton, jak wspomniano, jest tu niższy, przypominający ton podobnych sporów bohaterów Eurypidesa; język, w pierwszej części tragedji podniosły, jakim bywa w starszej tragedji, w drugiej części uległ obniżeniu.

Wpływ Eurypidesa objawia się może w obfitości sentencyj, u Sofoklesa niebywalej, i w podobieństwie sytuacji prologu do sytuacji sceny wstępnej eurypidesowego *Filokteta* (niedochowanego)²⁾.

Idea *Ajasa*. Treścią sztuki nie jest konflikt moralny, jak w *Antygonie*, lecz tragiczny los Ajasa. Sztuka głosi nietrwałość szczęścia ludzkiego i tą nauką zbliża się do *Edypa króla*. Bóstwo upokarza nawet największego, gdy ten wzbija się w dumę. Dumne słowa Ajasa, skierowane do Ateny (w. 774 n.), wymyślił zapewne Sofokles, by uzasadnić zemstę bogini.

Mit. Epos zawierało różne wersje mitu o Ajasiu. *Iliada* kreśli jego bohaterstwo, ale i dumę. W *Odyseei*

¹⁾ Analizę psychologiczną monologu daje Schadewaldt, Monolog u. Selbstgespräch 77—79.

²⁾ Jeszcze innych podobieństw dopatruje się Geffcken GLG. I 2, 166.

Ajas okazuje się wobec Odysseusza nieprzejednanym; nie może mu darować swej porażki w sporze o zbroję Achilleśa. Epos cykliczne *Aithiopsis* opisywało walkę o zwłoki Achilleśa. Ajas je unosi a Odysseusz osłania od nieprzyjaciół. Następował spór o zbroję. Po rozstrzygnięciu Ajas cofa się do namiotu, oczy jego błyszczą dziko, umysł się mroczy. Pod zachód słońca rzuca się na miecz. Tu zatem po raz pierwszy występowało samobójstwo Ajasa a motywem jego była przegrana w sporze; o rzezi bydła nic to epos nie wiedziało. Rzeź jako powód samobójstwa podawało dopiero epos *Ilias mikra*. Tutaj też już Atena występowała za Odysseuszem a przeciw Ajasowi. Sofokles idzie więc za *Aithiopidą*. Jest to zupełnie pewne.

Pindar nazywa wyrok w sporze o zbroję niesprawiedliwym, ale u niego winni są sędziowie, nie Atrydzi. Sofokles wielką liczbę winnych redukuje do dwóch, w interesie skupienia dramatycznego. O szale Pindar milczy, może umyślnie, ze względu na przyjazne stosunki z rodami egińskimi, wywodzącymi się od Ajasa.

Dramatycznie opracował mit Aischylos. W skład trylogji wchodziły sztuki: *Spór o zbroję* (*Hoplôn krisis*), *Trakijki* (*Thressai*), o których treści wiemy mało, i zapewne *Salaminki* (*Salaminiai*). Ajas Sofoklesa odpowiadał treścią sztuce środkowej. U Aischylosa samobójstwo nie było przedstawione na scenie, lecz opowiadał o niem goniec, a powodem jego nie była rzeź baranów. Także i przebieg samobójstwa opisany był inaczej (ciało Ajasa było niedostępne ranom, wyjąwszy jedno miejsce; Sofokles usunął tę cudowność). Treścią trzeciej sztuki Aischylosa były zdarzenia, późniejsze od akcji naszej tragedji (prawdopodobnie odepchnięty przez ojca Teukros zakłada Salaminę cypryjską).

U Sofoklesa powodem samobójstwa nie jest przegrana, lecz rzeź. Atrydzi fałszują wyrok, bo plan sztuki wymagał, by wyrok był niesprawiedliwy. Szał zesłany jest przez boginię, opiekującą się Odysseuszem. By zaś Odysseusz wydał się godnym tej opieki, musiał być przedstawiony korzystnie, stąd okazuje się wspaniałomyślnym w sporze o pogrzeb. Sofokles nie wprowadził więc w mit zmian zasadniczych, ale pogłębił go psychologicznie. Atena odgrywała rolę w szale Ajasa już w epos; na jednej z waz bogini przygląda się, jak Ajas ciągnie barana. Tekmessa występuje dla nas po raz pierwszy u Sofoklesa.

Sofokles napisał nadto tragedje *Teukros* i *Eurysakes*, nie pozostające ze sobą w związku. Nadto napisał jeszcze *Ajasa lokryjskiego* (*Aΐας Λοκρός*). Naszego Ajasa nazwano później dla odróżnienia *Aΐας μαστιγοφόρος*, od bicia, którym bohater w scenie rzezi wywija nad trzodą.

Wpływ sztuki. Spór Ajasa z Odysseuszem pociągał bardzo starożytnych. Odnosiły się do niego sławne obrazy Timanthesa i Parrhasiosa. Po Sofoklesie Astydamaś młodszy napisał sztukę *Ajas maimomenos*, tragiccy Karkinós i Theodektes każdy sztukę *Ajas*. Zajmował ten spór retorów, jak uczy *Retoryka* Arystotelesa. Bardzo popularny był też ten temat w Rzymie. Livius Andronicus opierał się na naszym *Ajasie*; Aischylosa z Sofoklesem kontaminowali w swych opracowaniach Pacuvius, Accius i Ennius. Piękny fragment z Pacuviusa zachował nam Cicero. W Varrona *Menippea* znajdowała się parodja ćwiczeń retorycznych. Cesarz August zamierzał również napisać *Ajasa*. Owidiego *Metamorfozy* XIII 1—398 są opracowaniem na podstawie Aischylosa. Aluzje do mitu zawierają Horacy i Iuvenalis.

W czasach nowożytnych temat stracił swą popularność. Pochodzi to stąd, że liczne motywy sztuki odbiegają od pojęć nowożytnych i przez to stały się dziś niezrozumiałymi: wielka rola pogrzebu, spory (które jako nowość na scenie zajmowały Ateńczyków za Sofoklesa), niegodna bóstwa rola Ateny, fakt, że zawikłanie sztuki wywołane jest przez bóstwo, a może i role Agamemnona i Menelaosa, odbiegające od ich rycerskiej roli w *Iliadzie*. Z wybitniejszych poetów można wymienić tylko jednego jako następcę tragiczków starożytnych: Ugona Foscolo (*Ajace*, wystawiona 1811, ogłoszona 1828), ale i ten popsuł temat. Ajas tej romantycznej tragedji stał się przedstawicielem prądów liberalnych (!); inne jej osoby wyobrażają podobno wybitne osobistości polityczne epoki. — Dopiero filologia XIX w. utorowała drogę należytemu zrozumieniu utworu.

[Literatura. Krótko Wilamowitz Gr. Tr. 120—1. — Obszernie Zieliński, Sofokles 275—321. — Tycho Wilamowitz, D. dram. Techn. d. S. 51—68. — O micie: Schneidewin-Nauck-Radermacher w 10 wyd. sztuki (Berlin 1913) i Zieliński w w. dz.]

Edyp król (*Oιδίπους τύραννος*)¹⁾.

Podstawę sztuki stanowi mit tebański, opowiadający, jak Edyp bezwiednie zabił własnego ojca i został małżonkiem swej matki, a kiedy się po latach o tem dowiedział, wyklął sobie w rozpaczycy oczy. Trudno o przedmiot więcej tragiczny, to też

¹⁾ Sofokles nadał swej tragedji poprostu tytuł *Edyp*. Dodatek: *król* pochodzi z czasów późniejszych, kiedy sztukę naszą chciano odróżnić od *Edypa w Kolonie*. Inni nazywali tragedję *Oιδίπους πρότερος* (hypoth.).

wszyscy trzej wielcy tragicy opracowali go dramatycznie. Aischylos napisał *Laios* i *Edypa*, Eurypides *Edypa*. Sofokles zrobił z dwóch sztuk Aischylosa niejako jedną, w ten sposób, że z dawnych nieszczęsnych czynów Edypa zrobił ponure tło, na którym toczy się akcja tragedji. Akcja ta narysowana jest w ostrych konturach. Cały dramat obraca się około wykrycia owych dawnych nieszczęsnych czynów Edypa a wykrycie to przedstawione jest z nieporównanym artyzmem: jest to najdelikatniejsza przedza, którą poeta zdejmuje ręką lekką i prawie niewidzialną z przed oczu widza.

Treść. Rzecz dzieje się w Tebach, znacznie wcześniej niż Aischylosa *Siedmiu* lub Sofoklesa *Antygona*. Dla zrozumienia sztuki, której akcja jest zawiła, potrzebna jest znajomość jej prehistorji. Prehistorja ta jest następująca. Laios, król Teb, otrzymał z Delf wyrocznie, że jeżeli będzie miał syna, to zginie z jego ręki. By uniknąć spełnienia się przepowiedni, oddał niemowlę po urodzeniu, przekłuwszy mu nogi (od tego imię Oidipus), wiernemu pasterzowi tebańskiemu, aby je porzucił w górach Kitajron. Pasterz ulitował się nad niemowlęciem i oddał je pasterzowi koryneckiemu na wychowanie. Ten dał je bezdzietnemu królowi Koryntu, Polybosowi. Kiedy Edyp wyrósł na młodzieńca, jeden z rówieśników zarzucił mu raz, że nie jest synem Polybosa. Polybos i jego żona starali się uspokoić jego podejrzenia, ale Edyp postanowił dowiedzieć się prawdy i udał się w tym celu do Delf. Apollo nie objaśnił go o pochodzeniu, ale przepowiedział mu, że zabije ojca i poślubi matkę. W drodze powrotnej z Delf Edyp spotyka na rozdrożu podróżującego z kilku sługami Laiosa i w sprzeczce

zabija go. Nie chcąc wracać do Koryntu, przybywa do Teb. Tutaj srożył się potwór Sfinks, porywając ofiary z młodzieńców. Edyp odgaduje zagadkę Sfinksa i uwalnia miasto od potwora; w nagrodę dostaje tron i rękę Iokasty.

Od tego czasu upłynęło jakich 15 do 20 lat. Edyp ma z Iokastą czworo dzieci i panuje szczęśliwie, kochany przez lud jako dobry i mądry władca i prawdziwy opiekun kraju. Nagle w Tebach wybucha zaraza. Edyp wysłał jeszcze przed rozpoczęciem dramatu szwagra swego Kreona do Delf, aby się dowiedzieć, w jaki sposób możnaby odwrócić zarazę. I oto z początkiem sztuki Kreon przybywa i przynosi rozkaz Apollina, aby wygnać z kraju zabójcę Laiosa. Edyp każe wezwać wieszczę Tejrezjasza, aby przy jego pomocy wpaść na ślad zabójcy. Nie przechodzi mu nawet przez myśl, że to on sam mógłby być zabójcą; posiada on pewność siebie taką samą jak Kreon w *Antygonie*, to też kiedy Tejrezjasz waha się wskazać zabójcę, obwinia go gniewnie, że jest z zabójcą w porozumieniu, a gdy wreszcie zmuszony tym zarzutem Tejrezjasz daje do poznania, że sam Edyp jest zabójcą, Edyp uderza na niego gwałtownie, zarzucając mu, że w porozumieniu z Kreonem uknuł spisek przeciw niemu. Kreon, dowiedziawszy się o skierowanym przeciw sobie zarzucie, przybywa; spór, który się wywiązał między nim a Edypem, sprowadza Iokastę. Iokasta stara się uspokoić Edypa, wskazując, że i wyrocznia, dotycząca Laiosa, się nie spełniła, bo Laiosa zamordowali na rozdrożu rozbójnicy, a syna jej zaraz po urodzeniu porzucono w górach Kitajron. Atoli to, co w jej zamiarze miało uspokoić Edypa, osiąga wręcz przeciwny skutek: budzi podejrzenia w duszy króla i jest

początkiem uchylenia zasłony; w chwili kiedy Iokasta chce wykazać nicość sztuki wieszczbiarskiej, przyczynia się mimowoli do wykazania prawdziwości przepowiedni. Jest to to, co nazwano ironją tragiczną, a co jest właściwie pełnym goryczy pesymizmem, pesymizmem, wywołanym spostrzeżeniem, jak nędzna jest dola i ograniczony rozum człowieka, jaki rozbrat zachodzi między zamiarami ludzkimi a rzeczywistością. Sofokles wypowiada tę myśl w wielu miejscach swoich tragedyj, ale w *Edypie królu* jest ta myśl podstawą tragedji, bo tematem sztuki jest właśnie to zaślepienie człowieka, sądzącego, że widzi prawdę, podczas gdy błądzi w ciemnościach. Słowa Iokasty budzą w Edypie przypuszczenia, że człowiekiem, którego zabił, był Laios, ale Edyp czepia się jeszcze ostatniego błysku nadziei: oto Laios miał być zabity przez kilku ludzi; jeżeli to jest prawda, to on nie może być zabójcą. Posyłają po pasterza tebańskiego a późniejszego sługę Laiosa, który mu towarzyszył w owej nieszczęsnej podróży. Jest on dziś jedynym żyjącym świadkiem zabójstwa. Iokasta dodaje przedtem Edypowi odwagi, wskazując na to, że nawet gdyby on rzeczywiście był zabójcą Laiosa, to wyrocznia się nie spełniła, bo Laios nie zginął z ręki syna, lecz obcego. I tu znowu występuje po raz drugi ironja tragiczna w całej pełni. W tej chwili przybywa z Koryntu goniec z doniesieniem o śmierci Polybosa. Edyp oświadcza, że nie wróci do Koryntu dla objęcia tronu, bo boi się, by się nie spełniła przepowiednia, że zaślubi matkę Merope. Na to dowiaduje się z ust gońca, że Polybos i Merope nie byli jego rodzicami, że goniec wziął go na wychowanie od pasterza z Kitajronu. Iokasta poznaje już całą straszną prawdę i oddała się, a Edyp słyszy za chwilę

z ust pasterza stwierdzenie swych obaw. Przerażony odchodzi do pałacu a niebawem dowiadujemy się, że Iokasta odebrała sobie życie przez powieszenie a Edyp wykłuł sobie oczy. Za chwilę pojawia się pozbawiony wzroku król na scenie, żegna się z córkami, które musi porzucić, i żąda od Kreona, by go wyprawił z kraju. Idzie na tułaczkę, pozbawiony rodziny, tronu i ojczyzny.

Artyzm sztuki. a) Budowa. *Edyp król* przedstawia szczyt sztuki dramatycznej Sofoklesa. Przedewszystkiem jest to arcydzieło budowy dramatycznej i to jest główny tytuł jego sławy. Trudno wyobrazić sobie tragedję bardziej po mistrzowsku zbudowaną. Poeta jest tu w całej pełni panem sztuki dramatycznej, postępującym z zdumiewającą pewnością siebie. Niepokój widza rośnie z każdą sceną a pod koniec sztuki ustępuje miejsca litości. W mistrzowskiej budowie sztuki odbiła się epoka Fidjasza. Arystoteles uważa *Edypa króla* za wzór tragedji i w swej *Poetyce* nie cytuje żadnej tragedji tak często jak tę. Sztuka jest przedziwnie skoncentrowana, nie ma ani jednego epizodu, poeta zdąża do celu, nie zatrzymując się nad niczem dłużej niż to jest konieczne. Corneille i Wolter w swych opracowaniach tego samego tematu dodali epizody i przez to osłabili zajęcie widza. Napięcie zaczyna się zaraz z ekspozycją i rośnie ustawicznie, walka staje się coraz gwałtowniejsza a bohater coraz więcej odosobnionym: opuszczają go kolejno Tejrezjasz, Kreon, wkońcu Iokasta. Bieg akcji nie słabnie i nie zatrzymuje się na chwilę, a osoba bohatera wykazuje zadziwiającą jednolitość rysunku. Dopiero tu poeta umie z całą swobodą posługiwać się równocześnie trzema osobami. Zdarzenia wypływają jedno z dru-

giego z naturalnością życia rzeczywistego. Odmiennie niż w innych sztukach Sofoklesa nie chodzi tu o rysunek charakterów, lecz rozwój akcji, skupiającej się około wyjaśnienia tajemnicy. Technika tego odkrycia tajemnicy budziła po wszystkie czasy podziw. W tem stopniowem odkrywaniu tajemnicy należy wyróżnić dwa stopnie: 1) Edyp boi się, że zabił Laiosa, 2) boi się, że zabił ojca swego Laiosa. Z tą różnicą wiąże się wzrastanie grozy, bo zabicie ojca było występkiem daleko cięższym niż zabicie obcego człowieka. Odkrycie tajemnicy jest dziełem dwóch pasterzy: tebańskiego, który odniósł niemowlę na Kitajron, i korynckiego, który je odebrał i oddał królowi korynckiemu. Każdy z pasterzy zna tylko połowę tajemnicy Edypa, prawdę odkrywa dopiero połączenie zeznań obu. Najpierw wzywają pasterza tebańskiego, by stwierdził, czy Laios został zabity przez jednego, czy przez kilku ludzi; to ma rozstrzygnąć, czy zabójcą jego jest Edyp. Ale tymczasem z rozmowy z Iokastą Edyp dochodzi do wniosku, że on jest zabójcą Laiosa. Teraz chodzi tylko o to, czyim synem jest Edyp, bo to rozstrzygnie, czy nie zabił własnego ojca. Przybycie pasterza korynckiego rozstrzyga niepewność; spełniają się najgorsze obawy.

Widząc sztukę na scenie, jesteśmy pod wrażeniem misternej jej budowy. Ale zastanawiając się nad szczegółami na zimno, odkrywamy w niej pewne dowolności. Gońca korynckiego sprowadza przypadek, a nie jakieś zarządzenia Edypa. Przypadek chce dalej, że goniec koryncki jest tym samym, który wziął niegdyś niemowlę od pasterza tebańskiego. Pasterz tebański, który miał porzucić dziecko, jest zarazem towarzyszem Laiosa w jego podróży. To można jeszcze zro-

zumieć: króla łączyła z pasterzem wspólność tajemnicy co do losu niemowlęcia. Dalej, już Arystoteles zauważył, że jest rzeczą dziwną, iż Edyp w ciągu tylu lat nie dowiedział się, w jaki sposób zginął Laios. Czemu nie przypomniał sobie swego zabójstwa, gdy Kreon opowiadał o zabiciu Laiosa? Dziwić musi, że Edyp nie opowiadał nigdy Iokaście o swej młodości w Koryncie, że Iokasta nie słyszała nigdy, że mąż jej jest synem króla korynckiego. Ale to możemy jeszcze wytłumaczyć tem, że Edyp, nie będąc pewny swego pochodzenia, nie chciał o niem opowiadać małżonce. Dziwi dalej, że po zarzucie Tejrezjasza, iż Edyp jest zabójcą Laiosa, Edyp wybucha a nie okazuje śladu złego przecucia, mimo że zarzut wieszczą zgadzał się z przepowiednią delficką. Trudność ta zmniejsza się, gdy zważymy, że pewność siebie Edypa nie dopuszcza u niego przeczuc. Edyp obwinił kapłana o udział w spisku przeciw sobie i nietrudno mu przypuścić, że kapłan, mszcząc się, rzuca podejrzenie naoslep. W jednym szczególe poeta wprost się pomylił: według niego sługa i towarzysz Laiosa wraca do Teb dopiero po objęciu tronu przez Edypa. Tymczasem przed powrotem pasterza nie wiedziano, że Iokasta jest wdową i Edyp nie mógł jej zaślubić. Zrozumiałe jest, że sługa ociągał się z powrotem do kraju, bojąc się odpowiedzialności, iż nie bronił pana, ale to nie usuwa trudności.

Nieprawdopodobieństwa zewnętrzne sztuki spostrzegli już starożytni¹⁾.

Są jeszcze i inne. Czemu Apollo odkładał tyle lat zarazę? Dalej, Edyp w scenie z Tejrezjaszem i Kreo-

¹⁾ Arystoteles *Poef.* 15 p. 1454 b 7. 24 p. 1460 a 30.

nem z oskarżonego zamienia się nagle w oskarżyciela i obwinia ich, że chcą go pozbawić tronu. To oskarżenie jest dziwne, jeżeli fakt, który mu zarzucają, zaszedł dawno, bo 20 lat temu. Czemuż z tym zarzutem milczeli 20 lat? Wystąpienie z zarzutem byłoby zrozumiałe, ale zaraz po zabójstwie. — Wreszcie obawa Edypa, że może zaślubić sędziwą Merope w Koryncie, którą przecież zna, jest zupełnie niezrozumiała.

Różne te trudności dadzą się w części wytłumaczyć. Że zabójcy Laiosa nie poszukiwano zaraz, poeta tłumaczy w sztuce tem, że z powodu Sfinksa w Tebach panowało zamieszanie. Ale czemu nie badano sprawy, kiedy Teby zostały uwolnione od Sfinksa? Ten zarzut objaśnia się faktem, że małżeństwo Edypa z Iokastą było dane poecie przez mit i należy tylko do prehistorji dramatu. Podobnie objaśniają się różne inne trudności. Dalej, poeta dla osiągnięcia wrażenia tragicznego skupił zdarzenia całych lat na jeden dzień, bo tak długo trwa akcja sztuki. To pociągnęło za sobą różne trudności. Zamiar wywołania wrażenia tłumaczy wiele dowolności. Gwałtowność Edypa, jego niesłuszne zarzuty przeciw Tejrezjaszowi i Kreonowi mają zmniejszyć nasze uczucie grozy na widok klęski, która spada na niego. O wszystkich drobnych dowolnościach w budowie sztuki zapominamy pod potężnem wrażeniem tragedji.

Ostatnie sceny sztuki po oślepieniu się Edypa są nieco za jaskrawe. Jaskrawość tę łagodzi i przynosi ulgę rozmowa Edypa z Kreonem, który teraz staje się osiłą sztuki.

Pieśni chórowe niezawsze wiążą się ściśle z akcją. Pierwsze dwie strofy I. stasimon wyrażają niepewność,

kto jest zabójcą, choć tuż przedtem wyraźnie wskazał zabójcę Tejrezjasz.

b) Inne zalety sztuki. Wrażenie sztuki jest wstrząsające. Potężne to wrażenie poeta osiąga środkami prostymi: zaciekawia widza przebiegiem akcji. Ironja tragiczna jest w tej sztuce u szczytu. W żadnej ze sztuk Sofoklesa nie widzimy tak głębokiego tragizmu. Edyp ze szczytu powodzenia stacza się nagle w otchłań nieszczęścia, z króla staje się żebrakiem. Używał dotąd szczęścia jako małżonek i ojciec rodziny, był kochany przez lud jako dobroczyńca kraju; nagle jeden dzień przynosi z sobą ruinę gmachu szczęścia i potęgi. Utwór jest pełen siły dramatycznej i urozmaicenia i ma skoncentrowany interes. Akcja nie rozwija się, ale biegnie naprzód. Walkę o prawdę, miążdżącą bohatera, poeta przeprowadza z niezwykle arcyzmem. Stoczenie się ze szczytu sławy i potęgi chyba w żadnej tragedji nie znalazło równego wyrazu. Klątwy, miotane przez Edypa na mordercę Laiosa a nieświadomie na własną osobę, są pełne ironji tragicznej. Znawcę duszy Sofoklesa widać w obu błędach Edypa: w jego fałszywym sądzie o Tejrezjaszu i o Iokasie. Świetny jest wstępny dialog między Edypem a kapłanem. Tak w tej scenie jak w scenie, gdy Kreon przybywa z odpowiedzią wyroczni, maluje się charakter Edypa. Wzajemne zwierzenia męża i żony, kiedy to Iokasta opowiada o śmierci Laiosa, tworzą scenę, która w tym rodzaju nie ma może sobie równej. Ostatnie chwile Iokasty na scenie, gdy nieszczęsna tajemnica wyszła w całej pełni najaw, równie okazują w Sofoklesie mistrza w posługiwaniu się sztuką milczenia jak odejście Eurydyki bez słowa w *Antygonie*. Mistrzowskim rysem jest ponowne ukazanie Edypa

po jego oślepieniu się; w tragedji zwykle tylko goniec opowiada o losie bohatera. Mowa Edypa po oślepieniu się pełna jest głębokiego patosu, a pokora jego wobec Kreona wzrusza.

Chóry są proste, piękne i pełne siły.

Charaktery osób. Jak powiedziano wyżej, rysunek charakterów schodzi w tej sztuce na drugi plan. Mimo to nietylko Edyp, ale i osoby drugorzędne: Kreon, Tejrezjasz, Iokasta, a nawet podrzędne, jak sługa Laiosa, są osobami pełnymi prawdy życiowej.

Edyp jest najświetniejszym typem herosa sofoklesowego. Cechuje go heroiczna siła woli i odwaga moralna, w nieszczęściu umie zachować godność. Gwałtowność jest jednym z głównych rysów jego charakteru. W uniesieniu zabija ojca, gwałtownie przemawia do kapłana i rzuca na niego i szwagra podejrzenia, szorstko przesłuchuje pasterza. To wszystko czyni nie pod wpływem chwilowego uniesienia, lecz skutkiem wrodzonej gwałtowności charakteru. Oślepienie się nie było potrzebne, ale popełnia je pod wpływem tejże gwałtowności. Już w początkowych scenach okazuje się zbyt pewnym siebie, podobnie jak Kreon w *Antygonie*, do którego bardzo jest podobny. Zaletą jego charakteru jest odwaga moralna, z którą patrzy w twarz faktom a nawet je wyzywa. Dążenie, by zbadać prawdę, jest źródłem jego upadku. Gdyby nie był posłał po Tejrezjasza, kapłan sam nie byłby przyszedł¹⁾. Gdyby go nie zmuszał do odpowiedzi, kapłan nie byłby wystąpił z oskarżeniem Edypa. Oskarżenie sprawiło, że Edyp obwinia Tejrezjasza i Kreona. To sprowadza Kreona, spór zaś z nim ściąga Iokastę. Iokasta chce

¹⁾ Nie jak w *Antygonie*, gdzie Tejrezjasz zjawia się niewiezwany.

Edypa uspokoić, że wyrocznie nie mają znaczenia, tymczasem jej próby uspokojenia budzą podejrzenia Edypa. Jedynie przybycie gońca korynckiego jest przypadkowe. Gdyby nie to przybycie, Edyp uchodziłby za zabójcę Laiosa, którym się okazał po zeznaniach pasterza tebańskiego, a nie za zabójcę ojca, i nie byłby się okazał mężem matki. Zabójstwo zaś w własnej obronie było uznane jeszcze w prawie solońskim za zabójstwo usprawiedliwione. Sam Sofokles w *Edypie w Kolonie* uzasadnia uprawnienie podobnego zabójstwa. Było tylko konieczne, by zabójca opuścił granice kraju. To przybycie gońca z Koryntu odzwierciedla jednak fakty życia, w którym przypadek także odgrywa rolę, a nie tylko skutki charakteru¹⁾. Po katastrofie występuje męski charakter króla: to, czego się dopuścił bezwiednie, uważa za czyny zawinione i przyjmuje na siebie za nie odpowiedzialność. Wyrocznia żądała tylko wydalenia z kraju zabójcy Laiosa; Edyp oślepia się i skazuje się na wygnanie.

Edyp jest w całej pełni indywidualnością a nie typem.

Kreon, w scenach końcowych rozumny, chłodny władca, jest całkiem odmienny od Kreona w *Antygonie*. Więc poeta, wprowadzając osoby z poprzednich sztuk, nie stara się wcale, by ich poprzedni charakter utrzymać, lecz rysuje go tak, jak tego nowa sztuka wymaga. Kreon okazuje się życzliwym przyjacielem Edypa, niepotrzebnie tylko rozdziela go z córkami. Jest on figurą kontrastową Sofoklesa. W sztuce jest typem.

¹⁾ Norwood, Greek trag. 50.

Typem również, typem kapłana, jest Tejrezjasz. W swej nieustraszonosci przypomina on proroków żydowskich.

Iokasta jest typem dobrej żony. W ciągu rozmowy Edypa z gońcem koryneckim i w krótkiej rozmowie z mężem przeżywa szereg najgłębszych wzruszeń. Dowiedziała się, że dziecko tak długo przez nią oplakiwane żyje, że stoi przed nią, ale jako — mąż. Nie może go nawet przycisnąć do piersi z okrzykiem „synu!“, może jedynie zawołać: „nieszczęsny!“.

Uderzającym rysem charakteru Iokasty jest jej odmawianie wiary wyroczniom. To zachowanie się swoje królowa motywuje tem, że przez danie wiary wyroczni pozbawiona została dziecka a Laios mimo to zginął. Kiedy jednak widzi niepokój, targający Edypem, z kobietą niekonsekwencją składa ofiarę Apollinowi, aby przywrócił spokój mężowi. Nie jest więc ten charakter jednolity. Uderza, że przedstawicielką niewiary, która w tej epoce poczyna się szerzyć wśród oświeconych, poeta zrobił kobietę, przenosząc niewiarę w epokę heroiczną. Motywy, uzasadniające tę niewiarę, nie wydają się dosyć silne i wystarczające u kobiety, która w dziedzinie wiary więcej bywa konserwatywna od mężczyzny. Ofiara jej Apollinowi dowodzi jednak, że niewiara Iokasty niedosyć silnie jest ugruntowana i że okazywanie jej więcej ma na celu uspokojenie męża.

Figury dwóch pasterzy są doskonałe; są to żywi ludzie i nietylko jeden jest inny od drugiego, ale jeden jest drugiego kontrastem. Pasterz korynecki jest zarozumiały, zuchwały, obliczający, gładki i wymowny, prawdziwy typ wielkomiejski, jak przystało na mieszkańca wielkiego handlowego Koryntu. Nie

brak mu cech komicznych, podobnie jak strażnikowi w *Antygonie*. Pasterz z oddalonych od centrów oświaty Teb jest spokojny, poważny, powolny; gdy poznaje, do czego zmierza badanie go, tylko groźbami daje się nakłonić do zeznań. Poeta odmalował ten typ z widocznym zamiłowaniem.

Charakter chóru, złożonego ze starców tebańskich, jest blady, jak zwykle u Sofoklesa. Chór odgrywa tu rolę, którą jako jego zadanie określił Arystoteles: współczuje po ludzku z cierpieniem, miarkuje wszelką gwałtowność i przesadę, sprowadzając ją do właściwej miary; natomiast nie odznacza się głębszym rozumem ani przenikliwością. Na początku i na końcu staje po stronie Edypa. W długiej pieśni środkowej wyraża wprost myśli poety, narzekając na sceptycyzm i upadek wiary.

Myśl przewodnia *Edypa króla*. Określenie myśli przewodniej naszej sztuki należy do najtrudniejszych problemów tragedji greckiej. Pisano o niej wiele, w tem wiele błędnego, i jeszcze dziś zapatrywania znacznie między sobą się różnią. Jądrem kwestji jest, czy Edyp moralnie jest winny. Zdaniem naszym Edypa nie można rozgrzeszyć z wszelkiej winy. Skoro Edyp miał już w Koryncie wątpliwość co do swego pochodzenia, skoro od Apollina delfickiego nie otrzymał potwierdzenia, że Polybos jest jego ojcem, winien był w sporach strzec się uniesienia, prowadzącego do zabójstwa, a z ożenieniem być niezwykle ostrożnym, tem więcej, że nietylko on, ale i Iokasta, każde z osobna, ostrzeżeni byli przez wyrocznię przed małżeństwem. Nie można go więc uwolnić od zarzutu nieostrożności, ale uznać trzeba równocześnie, że robił wysiłki, by dana mu wyrocznia się nie spełniła. W każ-

dym razie wina Edypa nie była znaczna i żadną miarą nie jest proporcjonalna do nieszczęścia, które na niego spadło. Ale rozstrzygające jest nie to, jak my się na kwestję winy patrzymy, lecz co o niej sądzi poeta. Edypowiada sam o swej winie i karze w późniejszym *Edypie w Kolonie* (w. 437):

„A zczasem, gdy już przygasł mąk płomiennych żar,
Pojąłem, że pokuta przewyższyła grzech“

a w jednym z fragmentów (z *Tyro*):

„Nie jest ten zły, co nieświadomie zgrzeszył“.

Temperament gwałtowny Edypa nie tworzy w oczach poety jego winy. Poeta dał mu ten charakter, bo tylko przy takim charakterze możliwe było doprowadzenie do odkrycia tajemnicy. Gdyby nie uparte dążenie Edypa do odkrycia osoby zabójcy, do odkrycia tego nie byłoby doszło. Równocześnie poeta dał mu wielkie zalety, dał wielkoduszną szczerłość bohatera i króla. Zbytńia pewność siebie Edypa również nie usprawiedliwia losu, który na niego spada. W oczach Greków duma godzi się doskonale z charakterem idealnym; wystarczy wskazać na Achillesa *Iliady* lub na Ajasa sofoklesowego. Edyp więc w oczach poety, a i naszych, moralnie jest niewinny¹⁾. W pojęciu Sofoklesa nie odziedziczył on też winy po przodku Laiosie²⁾. (Epos

¹⁾ Podobnie schol. OC. 960: „Edyp nie jest niesprawiedliwy, lecz nieszczęśliwy i znękaný“. Tak też słusznie Wilamowitz (Gr. Tr. übs. Bd. I¹⁰, 1926, str. 11. 15) i Ew. Bruhn (wst. do wyd. 11 str. 14 nn.). — Winę Edypa przyjmuje Sudhaus, Kieler Rektoratsrede 1912. — W starożytności Plutarch (de curios. 14) widział w Edypie karygodną περιεργία, niepotrzebną ciekawość.

²⁾ Według naszej sztuki (w. 1459) Edyp dożył jeszcze za głady rodu.

i Aischylos wprowadzili w mit o Laiosie i Edypie pojęcie winy jako równowagę między winą a karą, równowagę, której wymagało ich poczucie moralne. Sofokles zmienia tu dotychczasowy mit świadomie i celowo.)

Jakże teraz ma się rzecz z wyrocznią, która przepowiedziała Edypowi zgubę? Otóż pamiętać należy, że Apollo delficki głosi w wyroczniach wolę Zeusa. Wyrocznia więc a bóstwo to jedno. Apollo posiada dar przewidywania tego, co się stanie, ale ten nadnaturalny dar nie jest przyczyną tego, co się dzieje w sztuce. Kto zesłał Sfinksa, poeta nie mówi. Los Edypa wypływa ze stosunków w sposób czysto ludzki. Myślą przewodnią sztuki jest: bóg zsyła nieraz cierpienie i na niewinnych¹⁾. *Edyp król* zawiera więc wyznanie religijne poety, podobnie jak *Antyгона*. Poeta chce pokazać, jak człowiek niewinny może popełnić obiektywnie najcięższe występki i za nie cierpieć. Jest w tym poglądzie pesymizm. Człowiekowi nie pozostaje nic innego jak poddanie się woli bogów, rezygnacja. Jako człowiek religijny, Sofokles, obserwując życie, nie umiał go pogodzić z pojęciem sprawiedliwości, z równowagą winy i kary i skończył na ponurej rezygnacji. Myśl sztuki zbliżona jest do prawdy herodotowej, wypowiedzianej i w zakończeniu naszej tragedji (w. 1524—30): nikt przed śmiercią nie jest szczęśliwy. Idea *Edypa króla* jest więc ideą religijną. Religijność i etyka wypełniają też sztukę. Nigdzie nie słyszy się tyle o wyroczniach co tutaj. W tem znaczeniu *Edyp*

¹⁾ Rohde, *Psyche*¹ 525 nn. — Wilamowitz, Gr. Tr. 122. Zbliża się do tego poglądu Siegf. Sudhaus (König Öd. Schuld, Kiel 1912); widzi on w *Edypie* sztukę tendencyjną, w której poeta występuje w obronie dawnej religji przeciw oświeceniu i racjonalizmowi i uczy pokory wobec bogów.

król jest rodzajem sztuki tendencyjnej, pouczającej. Sofokles przemawia tu niejako jako nauczyciel religijny. Tragedja jego jest hymnem, sławiącym potęgę bóstwa. Poeta daje w epilogu przez usta chóru naukę: człowiecze, poznaj swą bezsilność i kruchość twego szczęścia. *Edyp król* jest tragedją o nicości szczęścia ludzkiego a potędze bogów. Pozostanie on na zawsze jedną z najszczytniejszych pieśni o niedoli ludzkiej¹⁾.

Z punktu widzenia artystycznego dramat, w którym bohater cierpi niewinnie, robi daleko potężniejsze wrażenie niż dramat winy.

Po tem, cośmy powiedzieli, nietrudno będzie odpowiedzieć na pytanie:

Czy *Edyp król* jest „tragedją przeznaczenia“? I w tej kwestji zdania są do dzisiaj podzielone²⁾. Ze starożytnych Platon odrzuca tragedje prze-

¹⁾ Geffcken przypuszcza, że sztuka skierowana jest także przeciw Eurypidesowi, przeciwnikowi mantyki, co się jednak wydaje wątpliwem.

²⁾ Z dwóch najlepszych dziś znawców tragedji greckiej Zieliński uważa sztukę za tragedję przeznaczenia (w dziele: Sofokles), Wilamowitz temu przeczy (wstęp do prz. Aisch. Agam. 26 n.). Zieliński powołuje się na to, że idea przeznaczenia była także osią dwóch innych tragedji Sofoklesa: *Larysejczyków* i *Śmierci Odysseusza*. W pierwszej z tych tragedji Perseusz przypadkowo zabija dziadka Akrisiosa, w drugiej Odysseusz ginie z ręki syna; w obu razach wyrocznia przepowiedziała, co nastąpi. Fatalizm widzą w *Edypie*: pisarz niemiecki Th. Fontane (1873), Mahaffy (str. 78), Allègre (Sophocle, Paris 1905). Zdaniem tego ostatniego poeta nie odważył się zająć określonego stanowiska wobec dwóch przeciwnych wierzeń współczesnych: jednego, wyprowadzającego losy ludzkie z charakterów, i drugiego, widzącego w losach działanie fatalizmu. Poeta jest według niego człowiekiem epoki przejściowej, w której wiara się chwije i występują

znaczenia (Politeja II 380 a). Myśl podobną do tej, którą przedstawiliśmy wyżej, znajdowali w *Edypie* już niektórzy starożytni, np. cynicy. W dziejach Edypa gra rolę przypadek, mówili; los, powiada wielu nowożytnych. Otoż stwierdzić trzeba, że Sofokles nie mówi nigdzie o losie czyli przeznaczeniu jako przyczynie, jako sile działającej. Chór mówi (w. 1185 n.): „Życie wasze to cień cienia“, nie mówi nic o przeznaczeniu. Zresztą w myśl naszych poprzednich wywodów dla religijnego Sofoklesa przeznaczenie a bóstwo to jedno. Bóstwo przewidziało, że Edyp popełni obiektywnie ciężkie występki i będzie za nie cierpieł.

„Wina tragiczna“. Dramaturdzy nowocześni stworzyli aksjomat, że wina tragiczna musi istnieć. Z tego założenia wychodzi pod ich wpływem Ofr. Müller. Mylności tego zdania dowodzi najświetniej *Edyp król*. Przeciw winie tragicznej wystąpił w r. 1873 pisarz niemiecki Th. Fontane (w recenzji teatralnej). Dziś przekonanie o konieczności winy tragicznej jest wśród znawców dramatu zarzucone.

Sztuka otrzymała drugą nagrodę. Wobec bijących w oczy zalet arcydzieła prawie się

sprzeczności. Charakter rozstrzyga w *Antygonie*, *Filoktecie*, *Edypie w Kolonie*, oba pierwiastki w *Ajasie*, *Trachinkach*, *Elektrze*. (Przeciw Allègre'owi Maur. Croiset Journ. d. sav. 1907, 289 nn., 352 nn.). — Christ-Schmid (I⁶) widzi w *Edypie* tragedję przeznaczenia w znaczeniu religijnem, nie artystycznym, co jest niedosyć jasne. Niedosyć jasne jest też stanowisko Geffckena (I 1, 174), który mówi o „nieomyślności losu, zesłanego przez boga, mimo wszelkie próby oporu“ i poetę uważa za rodzaj „obrońcy fatalizmu, który doświadczenie życiowe potwierdza“. — Przeciw tragedji przeznaczenia występują: G. Schneider (Fries u. Menge, Lehrproben u. Lehrgänge, Heft 98, 1909, 33 nn.) i Kleemann (WSt. 44, 33—47: Sof. odrzuca niemoralny fatalizm).

też nie chce wierzyć, że *Edyp król* otrzymał tylko drugą nagrodę. Pierwszą nagrodę odniósł *Philo-kles*, spokrewniony z *Aischylosem*. Oburzają się na to mowca *Arystydes* i *Elian* oraz scholjaści. Zrazem jednak widzimy z tego, że pomiędzy utworami tragicików, którzy się nie dochowali, musiały być sztuki niepospolitej wartości, skoro nieraz zwyciężały nad sztukami, które w naszych oczach są arcydziełami. Niektórzy przypuszczają, że może *Ateńczyków* dotknął niemile opis zarazy we wstępie utworu, przypominając im zarazę z początków wojny peloponeskiej¹⁾. Może wrażenie sztuki wydawało się *Ateńczykom* z nadto przygniatające (*Wilamowitz* w w. m.). Za tem przemawiałby naszym zdaniem fakt, że także arcydzieło *Eurypidesa* *Trojanki*, których wrażenie jest podobnie miazdzące, zdobyło tylko drugą nagrodę. Widocznie *Ateńczycy* nie lubili sztuk, nie mających pogodnego zakończenia. Ale dadzą się pomyśleć i inne możliwości. Pewnego nic tu nie można powiedzieć, bo nie zachowała się reszta sztuk trylogji ani też sztuki rywala.

Mit²⁾. Według mitu homerowego, zachowanego w XI ks. *Odyssei* (*Nekyi*), matka *Edypa* nazywała się *Epikasta*. Gdy winy *Edypa* wyszły najaw, *Epikasta* odebrała sobie życie, zaś *Edyp* panował dalej w *Tebach*. — Według innej wersji (*Hygin. fab. 66*),

¹⁾ Mielibyśmy tu pewną analogję do postąpienia ze *Zdobyciem Miletu* *Phrynichosa*. Zresztą może inne sztuki trylogji nie podobały się w *Atenach*. Mylnie szuka się powodu w tem, że przy zawilej budowie sztuki nie zaraz poznano się na jej wartości.

²⁾ Mit jest bardzo stary, jeżeli na gemmie z *Thisbe* w *Beocji* z epoki minojskiej *Evan* s słusznie dopatruje się *Edypa*, walczącego w wężozie z *Laiosem* (*JHS. 45, 1925, 1 nn.*).

pochodzącej z epos cyklicznego¹⁾, rodzice nie porzucili niemowlęcia w górach, lecz wrzucili je w skrzynce w morze. Morze zaniósło je do Sikyonu (nie do Koryntu), gdzie je znalazła żona Polybosa Periboia. Edyp, wyrósłszy i uwolniwszy Teby, zaślubia po samobójstwie Epikasty Euryganeję. — Według innej wersji (zachowanej w schol. Eur. Phoen. 1760) Iokasta, bo tak się nazywa później matka Edypa, poznała, że Edyp jest zabójcą Laiosa po pasie, który Edyp zabrał zabitemu. — W epos też Laios ściągnął czynem swoim klątwę na swój ród.

Dramatycznie opracował mit pierwszy Aischylos w *Laiosie* i *Edypie*, wystawionych razem z *Siedmiu przeciw Tebom*. Treść tych dwóch sztuk Sofokles ściągnął w jedną, wplatając dawniejsze losy Edypa w formie epizodów (opowiada je Edyp sam w. 771—883). Skąpa nasza tradycja nie pozwala określić, co poeta znalazł gotowego a co od siebie dodał lub zmienił, zdaje się jednak, że nie zmienił wiele²⁾.

Pominał najpierw z mitu klątwę rodową Laiosa, by całe światło skupić na czynach samego Edypa. W prehistorji sztuki opowiadanie, że Edyp dowiedział się od towarzysza, iż nie jest synem Polybosa, i że wybrał się do Delf, aby osiągnąć pewność co do swego pochodzenia, zdaje się być własnością Sofoklesa³⁾. Pomysłem jego jest też niewątpliwie motyw zarazy. A już napewno od niego wyłącznie pochodzi budowa sztuki, t. j. zadzierzgnięcie i rozplątanie węzła, cała ta misterna tkanka powolnego rozjaśniania

¹⁾ Zieliński (Sof. 126. 136) przyjmuje, że epos tem była *Oidipodeia* (nie *Tebaida*). Omawia on obszernie dzieje mitu.

²⁾ Wilamowitz (wst. do prz. Bd. I^o, 1926, str. 21).

³⁾ Zieliński, Sof. 143.

strasznej prawdy, podobnież charakterystyka osób¹⁾. Córce Edypa Sofokles, zdaniem naszym, wprowadził może na scenę pod wpływem *Medei* Eurypidesa (w. 431).

Eurypides w niedochowanym *Edypie* zmienił mit bardzo. Edyp zostaje tu oślepiiony przez towarzyszków Laiosa.

Data. *Edyp król* powstał prawdopodobnie w niezbyt długi czas po zarazie ateńskiej w początku wojny peloponeskiej²⁾. Na ten czas wskazuje opis zarazy we wstępie sztuki i wielka rola, którą w sztuce odgrywają podczas zarazy wieszczkowie i wyrocznie³⁾. Niektórzy sądzą, że w potężnym i wolnomyślnym *Edypie* odmalowany jest Perykles. Motyw zarazy wprowadził dopiero poeta, niewątpliwie pod wpływem świeżych przeżyć. Nie pisał jednak, zdaniem naszym, w najbliższych latach po zarazie, bo przypomnienie jej byłoby widzom zbyt bolesne, jak uczy przykład *Zdobycia Miletu* Phrynicha. Nie można więc kłaść sztuki wcześniej jak koło r. 425. Tucydides opowiada (II 54), że gdy Sparta przed wojną zwróciła się zapytaniem do Apollina delfickiego, bóg jej pobłogosławił i obiecał przyjść z pomocą „i wezwany i niewezwany“ i że Ateńczycy, widząc bezskuteczność pytań zwróconych podczas zarazy do wyroczni, wkońcu się ich wyrzekli (II 47, 4). W naszej sztuce pełno jest mowy o wyroczniach i płynie z niej nauka, że wyroczni nie należy lekceważyć; taka nauka szczególnie jest zrozumiała w epoce, kiedy wyrocznie straciły za-

¹⁾ Wilamowitz w w. m.

²⁾ Tak i Wilamowitz (w w. m.) (wnet po śmierci Peryklesa), Marx (431—427, B. ph. W. 1902, 39).

³⁾ Por. Thuc. II 54.

ufanie. Herodot, kończący w tym samym czasie swe dzieło, równie jak Sofokles wierzy w nieomylność wyroczni. Do tych stosunkowo najpewniejszych wskazówek przybywa jeszcze wskazówka techniczna, że dopiero w tej sztuce trzy osoby rzeczywiście działają i mówią równocześnie¹⁾. Styl, język i wiersz są mistrzowskie. Wszystkie inne wskazówki są niepewne²⁾. Jedną z tradycji starożytnych zbliża *Edypa* czasowo do Eurypidesa *Medei* (431), co jest za wcześnie³⁾. O możliwości wpływu *Medei* zob. wyżej.

Pisząc to arcydzieło, Sofokles liczył około 70 lat. Dowodzi ono zdumiewającej jego świeżości umysłowej w tym wieku.

Wpływ sztuki. *Edyp* uchodził w starożytności za sławną, ale nie najświetniejszą sztukę Sofoklesa. Arystoteles stawia go w *Poetyce* bardzo wysoko, jak o tem była mowa wyżej. — Seneka dał retoryczną przeróbkę *Edypa*. Kunsztowne dzieło Sofoklesa zepsuł nieszczęśliwymi dodatkami i zmianami. Osobę zabójcy wskazać ma u niego wywołany z podziemia Laios! — Zepsuł również wrażenie sztuki Corneille (1659) przez wplecenie intrygi miłosnej. Szedł raczej za Se-

¹⁾ Wilamowitz wst. do prz. t. I¹⁰, 1926, 25. — Tycho Wilamowitz powołuje się nadto na zmianę osób w tym samym wierszu (*ἀντιλαβαί*), czego niema jeszcze w *Ajasie*.

²⁾ Należą tu niepewne parodje w komedji, mianowicie *ὁ πόλις πόλις* w *Acharnejczykach* Arystofanesa (w. 27), wystawionych w r. 425, i u Eupolisa fr. 205, 2 K.

³⁾ Całkiem nieprawdopodobna jest data E. Bruhna: przed r. 450 (wyd. 11). — Niepewne są próby dokładniejszego określenia daty od podanego w tekście, np. Fryd. Marxa (Fsch. f. Gomperz, 1902, 129 nn.): między *Medeą* (431) a *Andromachą* Eurypidesa (o dacie *Andromachy* zob. przy Eur.).

neka niż Sofoklesem¹⁾. U Drydena i Lee'a (*Oedipus*, 1679) znajdujemy również intrygi miłosne, pompę i fałszywą retorykę. — Wolter zniżył sztukę do ataku na sprawiedliwość i mądrość bogów a zrobił narzędziem sceptycyzmu wieku. Błędy swej wczesnej sztuki uznał później sam (*Lettres*). — Teorja nowożytna, wychodząc z *Poetyki* Arystotelesa, zrobiła *Edypa* najślawniejszą sztuką Sofoklesa. Do popularności jej przyczynia się to, że żaden bóg nie bierze udziału w akcji a więc sztuka odpowiada dzisiejszym poglądom dramatycznym. — Poeta hiszpański Martínez de la Rosa (1832) poszedł za tragedją grecką, ale w części i za Wolterem.

U nas *Edyp* wpłynął na Wyspiańskiego *Klątwę*²⁾.

Hugo von Hofmannsthal (*Oedipus u. die Sphinx*, 1905) osnuł swą sztukę na prehistorji tragedji Sofoklesa. Kończy ją małżeństwem *Edypa* z Iokastą.

Z następców Sofoklesa żaden go nietylko nie przewyższył, ale mu nie dorównał.

[Literatura. Wilamowitz wst. do prz. i Gr. Tr. 122—124. — T. Wilamowitz, D. dram. T. d. S.

¹⁾ Podobieństwo między *Edypem* a *Makbetem* Szekspira jest tylko zewnętrzne. Tu także sprawdza się przepowiednia trzech czarownic, ale czarownice są raczej maszyną teatralną niż rozstrzygającym czynnikiem tragicznym (Roman Dyboski, W. Shakespeare, str. 220 n.). I bez nich podszepty zbrodniczej ambicji *Makbeta* i żona kusicielka byłyby popehnęły go do królobójstwa. — Losem przypomina *Edypa* szekspirowski *Król Lir*, który także z króla staje się bezdomnym tułaczem i żebrakiem i spada w otchłań niedoli. W tragedji poety angielskiego zlały się jednak raczej sztuki: *Edyp król* i *Edyp w Kolonie*.

²⁾ Juljusz Kleiner, Sprawozd. Tow. Nauk. we Lwowie, 1928, grudzień.

69—88. — Heinemann, D. trag. Test. II 29—50. — Zieliński, Sofokles 115—175. — O micie: Karl Robert, Oidipus. Gesch. e. poetischen Stoffes im Altertum, 2 tomy, Berlin 1915].

Elektra (*Ἠλέκτρα*)

ma tę samą treść co *Choefory* Aischylosa.

Orestes przed świtem (poeci greccy lubią zaczynać dramat o tej porze) zjawia się z przyjacielem Pyladesem, synem króla Strophiosa, i z piastunem (pedagogiem) przed pałacem królewskim w Mykenach i po powitaniu z wyżyny zamkowej świątyń ojczystego miasta omawia z nimi plan zemsty. Z wnętrza pałacu dają się słyszeć żalosne narzekania Elektry. Ona jedna oplakuje zamordowanego ojca. Wychodzi Elektra i wita dzień namiętną skargą, żali się przed chórem przyjaciółek, złożonym z dziewic i młodych kobiet mykeńskich, który się tymczasem zjawił, na swe ciężkie położenie. Siostra jej Chryzotemida nadchodzi z ofiarą, wysłaną przez matkę na grób ojca. Klytaimestra miała sen, który ją zaniepokoił, i chciałaby odwrócić ofiarą możliwe nieszczęście. Elektra wzywa siostrę, by ofiarę złożyła z modlitwą, ale za dzieci zamordowanego a nie za matkę. Zjawia się i sama Klytaimestra, by zanieść modły do bóstwa, i karci hardą Elektre, usprawiedliwiając swój czyn. Po oddaleniu się jej nadchodzi piastun, przynosząc wieść o rzekomej śmierci Orestesa z powodu wypadku podczas igrzysk wozowych w Delfach. Elektra wybucha głośną skargą, gdy wtem nadbiega uradowana Chryzotemida, donosząc, że u grobu ojca dostrzegła świeże ślady brata, ale Elektra odpowiada jej, że ludzi się próżną nadzieją. W rozpaczycy Elektra myśli o tem, by sama dokonać zemsty na Aigiście.

Nadchodzi Orestes z urną, zawierającą rzekome popioły zmarłego. Elektra rozwodzi na ich widok rzewne skargi. W tem Orestes daje się siostrze poznać¹⁾. Radość Elektry jest bez granic. Teraz przybysze przystępują do dzieła zemsty. Dostawszy się z popiołami do wnętrza pałacu, Orestes morduje matkę, poczem wraz z przyjaciółmi odprowadza Aigista na czekającą go śmierć.

Porównanie trzech Elektr. Szczęśliwy przypadek zachował nam jedyną całą trylogję grecką. Szczęśliwemu przypadkowi zawdzięczamy też inny jedyny przykład: zachowanie trzech tragedij na ten sam temat, opracowanych każda przez innego tragika. Są to Aischylosa *Choefory*, Sofoklesa *Elektra* i Eurypidesa tragedia tego samego nazwiska. Dzięki temu możemy porównać sposób tworzenia wszystkich trzech poetów. Dla Aischylosa zamordowanie Klytimestry stanowi problem religijny i moralny, Sofokles ma cel psychologiczny: historję cierpień i wzruszeń Elektry. Sofokles zrobił z *Elektry* dramat czysto ludzki; Eurypides poszedł w tem „uczłowieczeniu“ dramatu jeszcze dalej; u niego charakter heroiczny Elektry jest sprowadzony do poziomu życia ludzi codziennych. Orestes Sofoklesa po matkobójstwie jest zupełnie zadowolony, nie czuje najmniejszych wyrzutów sumienia; powiada do Elektry: „W domu wszystko dobrze, jeżeli wyrocznia Apollina powiedziała prawdę“ (w. 1424 n.). Słowa te streszczają religijny punkt widzenia Sofoklesa; moralny dlań nie istnieje; sztuka jego jest amoralna. Aischylosa *Choefory* zamykają się słowami: „Kiedyż skończy się nieszczęsny szal, kiedy przej-

¹⁾ Poznaje on siostrę dopiero z końcem jej długiej mowy, w. 1174 (Schadewaldt 59 uw.).

dzie w ciszę?“, dla niego więc morderstwo jest źródłem, z którego wypłyną nowe cierpienia. Sofoklesowa *Elektra* kończy się zupełnie inaczej: „Domu Atreusa, przez ileż cierpień doszedłeś wkońcu do wolności, uwiecznony dzisiejszym czynem!“ Dla Sofoklesa więc z zemstą na matce sprawa jest zakończona i to pomyślnie ¹⁾).

Jeżeli Sofokles zdaje się przyjmować nakaz Apollina bez krytyki i bez zastrzeżeń, to pochodzi to stąd, że poetyka jego jest inna; nie rozbiera on mitu ani nie sądzi go z punktu widzenia współczesnych poglądów moralnych. Chce on pokazać jedynie, jakie mogły być charaktery i uczucia osób, z których mit zachował tylko imię i nieszczęścia. Z tego, że nie krytykuje danych mitu, nie wypływa jeszcze, że przyjmuje je jako własny artykuł wiary i moralności.

Stosunek Sofoklesa do Aischylosa. Pomiedzy utworami obu poetów zachodzą jednak jeszcze inne i to dosyć znaczne różnice. Najważniejsza różnica polega na tem, że u Aischylosa główną osobą tragedji jest Orestes; zadaniem Elektry jest u niego jedynie dodać Orestesowi odwagi do czynu; spełniwszy swą rolę, Elektra z tragedji znika. Sofokles wbrew całej tradycji zrobił główną osobą sztuki Elektrę. Aischylos pisał trylogję, obracając się około losów Orestesa, stąd Orestes musiał być bohaterem i w *Choëforach*. Sofokles nie pisał trylogicznie i miał wolny wybór głównej osoby; dla niego nadawała się więcej na główną osobę Elektra. Orestes bowiem jest mordercą z obowiązku, działa skutkiem rozkazu Apollina, jest tylko narzędziem.

¹⁾ Norwood, Greek trag. 142 n.

Tymczasem Sofokles lubi czynność osób motywować psychologicznie, lubi delikatniej cieniować charaktery. Do tego celu więcej nadawała się osoba Elektry.

U Sofoklesa Elektra związana jest całą istotą z pamięcią zamordowanego ojca. Od matki Klytimestry odpycha ją występny jej związek z mordercą ojca, Aigistem, odpychają takie rzeczy, jak to, że matka z rocznicy śmierci Agamemnona robi uroczystość domową, boli ją, że Aigist nosi szaty zamordowanego ojca. Wstręt i nienawiść do matki zwiększają w niej i tak już gorącą miłość ku zmarłemu ojcu i budzą pragnienie zemsty. To odmalowanie gwałtownych uczuć Elektry stało się też dla Sofoklesa rzeczą główną i wobec niego wykonanie zemsty na matce i Aigiście zeszło na drugi plan. Sofokles przedstawił Elektrę równie przerażającą w nienawiści jak Antygone wznuszającą w przywiązaniu. Dla osiągnięcia swego celu Sofokles wprowadził kilka dalszych zmian w micie, który znalazł u Aischylosa ¹⁾. I tak: U Aischylosa Klytimestra usunęła z domu Orestesa, wysyłając go do króla fokijskiego Strophiosa; do Argos wraca on jako nieprawnie odepchnięty i wydziedziczony syn; u Sofoklesa Klytimestra zamierzała zgładzić młodego Orestesa razem z Agamemnonem i tylko Elektra ocaliła brata i powierzyła go szwagrowi i przyjacielowi ojca. Przez to Elektra ma u Sofoklesa zasługę, że zachowała mściciela rodu. To jest jedna zmiana. — Druga dotyczy poznania się brata i siostry. U Aischylosa Elektra poznaje zaraz na początku Orestesa po kosmyku włosów, złożonym przez niego na grobie ojca, po śladzie stopy i po tka-

¹⁾ Pisano o tem wiele, głównie z celem, by obniżyć Aischylosa a jeszcze więcej Eurypidesa a podnieść Sofoklesa.

ninie szaty; oboje razem układają następnie plan zamordowania matki i Aigista, poczem w myśl tego planu Orestes występuje wobec Klytimestry jako przyjaciel i wasal domu i przynosi urnę, zawierającą rzekome popioły Orestesa. Inaczej jest u Sofoklesa. Tu sam Orestes obmyślił podstęp z urną; kosmyk włosów budzi nadzieje tylko w Chryzotemidzie, Elektra daje się tak jak i matka uwieść podstępowi i wierzy w śmierć brata. Ten motyw dał Sofoklesowi sposobność do świetnego odmalowania sprzecznych uczuć, miotających kolejno Elektrą. Wiadomość o śmierci Orestesa wywiera na nią wrażenie wstrząsające i utwierdza ją — obecnie pozbawioną pomocy męskiej — w żądzy zemsty; w matce budzi się miłość macierzyńska na widok urny tylko na chwilę, potem cieszy się ona z śmierci syna, w którym lękała się dotąd mściciela. Ta zmiana pozwoliła wprowadzić Sofoklesowi przepiękną scenę poznania: na widok urny z popiołami brata żal i ból Elektry dochodzi do szczytu; z nim razem zginęła ostatnia jej nadzieja; nagle brat daje się poznać i boleść Elektry zmienia się w jednej chwili w nieopisaną radość. Tu jest punkt kulminacyjny sztuki; trwoga i niepokój, miotające dotychczas Elektrą, skończyły się, zamordowanie Aigista i Klytimestry jest tylko konsekwencją tego, co poprzedziło; u Aischylosa natomiast po poznaniu się rodzeństwa widz czekał ciągle jeszcze tego zakończenia z naprężeniem. To przesunięcie sceny poznania u Sofoklesa do dalszej części sztuki wywołuje naprężenie ciekawości widza. Sposób poznania Sofokles stara się zrobić więcej prawdopodobnym niż jego poprzednik.

U Aischylosa niema dalej osoby Chryzotemidy. W Chryzotemidzie — znanej zresztą już Ho-

merowi ¹⁾ — Sofokles wprowadził żywy kontrast do Elektry. Elektra jest pełną energii heroiną, podobna do Antygony, tylko więcej od niej ponura, bo zadanie jej więcej ma grozy, natomiast Chryzotemida w swej kobiecej słabości ulega matce. Chryzotemida wprowadzona jest do dramatu po raz pierwszy przez Sofoklesa ²⁾. Pragnienie zemsty Elektra łączy z przebiegłością, którą kobiety umieją rozwinać dla osiągnięcia swych celów. Elektra sama, jeszcze nim Orestes dał się jej poznać, obmyśla plan zamordowania Aigista. — U Aischylosa rzecz dzieje się w Argos, u Sofoklesa w Mykenach ³⁾.

U Aischylosa pierwsza część sztuki odbywa się u mogiły Agamemnona, druga przed pałacem; Sofokles więcej dba o jedność miejsca: u niego rzecz dzieje się od początku do końca przed pałacem. — Sofokles nie mówi nic o winie Agamemnona; przez to Klytaimestra przedstawia się jako jeszcze więcej winna. — Sen Klytaimestry ma u Aischylosa charakter dla niej wrogi (żmija), u Sofoklesa więcej neutralny, bo dla przebiegu akcji potrzebny mu był sen dwuznaczny ⁴⁾. — Plan zemsty jest u Sofoklesa więcej zawily; biorą w nim udział wszyscy trzej przybysze; najpierw piastun zjawia się jako goniec od przyjaciela Klytaimestry, Fokijczyka Phanotheosa, z wiadomością o śmierci Orestesa, później Orestes z Pylade-

¹⁾ Hom. Il. IX 145.

²⁾ Na jednej z waz Chryzotemida obecna jest przy zamordowaniu Aigista.

³⁾ Polityczne powody zmiany, mianowicie zmieniony stosunek Aten do Argos, upatruje Mahaffy (str. 67).

⁴⁾ Bystro to spostrzegł Zieliński, Sof. 415. — Sen ten wzięty jest z Herodota (ze snu Astyagesa o córce Mandanie).

sem przynoszą urnę z prochami. Wreszcie Sofokles zmienił porządek obu morderstw: u niego Klytimestra ginie przed Aigistem; u Aischylosa było tu stopniowanie interesu: Aigist ginie najpierw, Klytimestra później.

To są rysy zmienione lub dodane przez Sofoklesa. Natomiast poeta opuścił treść ostatniej części *Choe-for*, zapowiadającą zjawienie się Erynij. Dramat jego był w sobie zamknięty; poeta nie dotyka w nim niczego, co się odnosiło do dalszych losów Orestesa.

Podobieństwo *Elektry* do *Antygony* polega najpierw na podobieństwie obu bohaterek, powtórne na podobieństwie ich kontrastów, Ismeny i Chryzotemidy. Poeta rozwinął tu większą sztukę zaciekawienia niż w *Antygonie*, ale postać bohaterki pozostaje za Antygoną daleko wtyle.

Budowa i technika. Cała akcja zdąża do sceny poznania się rodzeństwa; ta scena góruje nad tragedją; wobec niej schodzi na drugi plan nawet dokonanie zemsty, które u Aischylosa słusznie stoi na pierwszym planie. Wrażenie tej sceny poznania podniesione jest jeszcze przez kontrast: radość poznania następuje w chwili, gdy na zmyśloną wiadomość o śmierci brata cierpienia moralne Elektry doszły do szczytu. Drugą wielką sceną jest wiadomość o rzekomej śmierci Orestesa. Obie te sceny są świetne. Wykonanie zemsty było trudne i można było dojść do niego tylko przez intrygę (t. j. akcję, wychodzącą od osób): mściciele zyskują wstęp do pałacu dzięki zmyślonej historii (to było już w *Choeforach*). Intryga ta jest nawet podwojona: najpierw dostaje się tam piastun (opowiadanie o nieszczęściu podczas wyścigów wozowych), potem Orestes z urną pogrze-

bową. Klytimestra musiała otrzymać wiadomość o nie-
szczęśliwych wyścigach, ale ze sceny poznania się ro-
dzeństwa musiała być usunięta, dlatego wprowadzone
jest rozdwojenie intrygi. W intrygę tę poeta zwycza-
jem tragików starożytnych wtajemnicza widza od po-
czątku¹⁾ (tak jest później w *Filoktecie* i często u Eury-
pidesa). Z narad przybyszów nad zemstą usunięta jest
Elektra, by poeta mógł dać scenę z wiadomością o rze-
komej śmierci Orestesa. Usunięta też jest ze sceny
mordu: podczas niej Elektra czuwa przed pałacem,
aby Aigist nie zaskoczył mścicieli. Przy gońcu poeta
uniknął już tej niezręczności technicznej, którą widzie-
liśmy w *Ajasie*. Misja piastuna była niepotrzebna;
poeta wprowadził go tylko, by pokazać widzowi wra-
żenie, jakie wyrze na Elektrze wieść o śmierci brata.
Opowiadanie o wyścigach z punktu widzenia budowy
sztuki wstrzymuje akcję. Intryga występuje jeszcze
raz pod koniec sztuki: Elektra opowiada Aigistowi,
że przybysze przynieśli zwłoki Orestesa; tem skłania
go do wpuszczenia ich do pałacu; tu się okazuje, że
to zwłoki królowej.

Główna osoba, Elektra, nie schodzi prawie ze
sceny. Szereg scen służy tylko do jej scharakteryzo-
wania: rozmowa z Chryzotemidą, z chórem, z matką.
W akcji nie bierze ona udziału czynnego; wszystko,
co się dzieje w sztuce, mogłoby się stać bez niej;
poecie chodzi tylko o odmalowanie wzruszeń, które
zdarzenia wywierają na Elektrze. Pod tym względem
zdaniem naszym *Elektra* przypomina aischylońskiego
Prometeusza, którego cierpienia oświetlone są przez
osoby, do niego się zbliżające. Zadanie Orestesa jest

¹⁾ Zieliński, Sof. 412.

ważne dla akcji. Aigist okazuje się na scenie poto tylko by zginać. Ale wprowadzenie go było koniecznością, podyktowaną przez mit. Jest dowodem prawdziwego talentu dramatycznego, że go Sofokles nie wprowadził jako osoby czynnej, skoro nie był konieczny.

Dla osiągnięcia wrażenia Sofokles dopuszcza, jak zwykle, pewne drobne nieprawdopodobieństwa. Niezbyt naturalne jest, że Orestes i towarzysze dopiero przed pałacem mykeńskim omawiają plan zemsty; wszak mógł ktoś z pałacu wyjść i zwrócić uwagę na podejrzanych obcych. Nie wiemy, dlaczego planu nie omówili w drodze. Poeta zdaje sobie sprawę z tego nieprawdopodobieństwa, dlatego piastun nagli do pośpiechu. Nieprawdopodobne jest dalej, by Elektra tyle lat dzień po dniu płakała po ojcu. Mniej ważne jest, że pojawienie się chóru przyjaciółek Elektry nie jest umotywowane. Podobnie dzieje się w *Trachinkach*.

Charaktery. Elektra nie jest wielkiem studjum charakteru, ale dramat daje świetny obraz jej wzruszeń; poeta postawił sobie ten obraz za główne zadanie i na jego znakomitem rozwiązaniu polega też głównie wartość dramatu. Elektra nie jest idealną heroiną, lecz kobietą, równie wielką w bólu, jak w radości, w miłości jak w nienawiści i pod tym względem jest ona nowym, oryginalnym charakterem. Cechują ją: energja, idąca w parze z czułością, gorąca pamięć o ojcu, płynąca głównie z poczucia obowiązku, nieubłagana nienawiść do matki. Orestesa kocha więcej jako mściciela niż brata. Jest twarda i namiętna, jak lubi sobie przedstawiać dziewicę fantazja dorycka¹⁾. Podobna jest do Antygony, tylko mniej od niej sym-

¹⁾ Wilamowitz wst. do *Orestei* 137.

patyczna. Jest uosobieniem mściwości; w stanowczości swojej nie cofa się przed niczem i pod tym względem przypomina matkę Klytaimestrę i eurypidesową Medę. W gwałtowności i mściwości jest ona prawie barbarzynką, nie Greczynką. Walczy opuszczona przez wszystkich, stąd jest zgorzkniała. W domu ją poniewierają; siostra jej chodzi w księżących szatach, ona w ubogich¹⁾; nie słyszy od otoczenia dobrego słowa, bo i domownicy ulegają matce. Ale to wszystko nie tłumaczy jeszcze dostatecznie jej twardego charakteru; psycholog dzisiejszy powiedziałby, że jest córką złej i twardej kobiety i odziedziczyła po niej swe cechy ujemne. Matkę nienawidzi jako morderczynię ojca, ale równocześnie nie zapomina, że Klytaimestra jest jej matką (tak jak o tem zapomina Elektra Eurypidesa): robi matce gorzkie wyrzuty, ale wyrzutów tych się wstydzi (w. 616—621); rys ten wykazuje w poecie subtelного psychologa, który nie chce pozbawiać bohaterki sympatji widza. Innym subtelnym rysem jest: Elektra wzywa siostrę, by jej pomogła w dziele zemsty, ale proponuje jej tylko, aby zabiły Aigista. Czujemy współczucie dla Elektry z powodu jej ciężkiego położenia, jej nieustraszonej i energii, jej przywiązania do ojca i brata, ale nie możemy jej przebaczyć okrzyku, kiedy brat morduje matkę: „Pchnij jeszcze raz!“ Okrzyk ten nazwano słusznie najstraszniejszym okrzykiem w całej tragedji greckiej. Tu twardość Elektry posuwa się do oburzającego braku serca. Znamienny też jest dla niej szalony czy rozpaczliwy plan, że sama zamorduje Aigista.

¹⁾ Ubogi ten strój gryzie Elektrę; widzimy tu subtelnie zaobserwowany rys psychologii kobiecej.

W chwili zamordowania ojca Elektra była dziewczynką (w. 1023). W naszej tragedji ma najwyżej 25 lat¹⁾.

Klytaimestra jest secharakteryzowana znakomicie; bliższa jest charakterów Eurypidesa niż Aischylosa. Zamiast wielkiej zbrodniarki *Orestei* widzimy przed sobą kobietę małoskłą w złośliwości, słabą i zależną od męża. Nie jest całkiem pozbawiona uczuć macierzyńskich; na wieść o śmierci syna nie może się oprzeć wzruszeniu²⁾. Orestes, zwykły typ, schodzi wobec Elektry na drugi plan. Chryzotemida jest drugą Ismeną, ale energiczniejszą. Aigist przedstawia typ złośliwego dorobkiewicza. Chór różni się znacznie od chóru w *Antygonie*. Tutaj jest powiernikiem i pomocnikiem obojga rodzeństwa i bierze czynny udział w przebiegu akcji. Gdy Elektra wyraziła zamiar zamordowania Aigista, chór przepowiada jej sławę. Śpiewy jego wiążą się ściśle z akcją, zato lirycznie nie dorównują pieśniom *Antygony*.

Artyzm. Stanowisko moralne poety. Sąd o sztuce. Świetne malowanie afektów nie wyczerpuje zalet sztuki. Powitanie świątyń ojczystych przez Orestesa w prologu stwarza zaraz z początkiem sztuki uroczysty nastrój. Afekty zmieniają się w sztuce bez ustanku: widz przeżywa kolejno litość, rozpacz, zdumienie, radość, grozę. Do efektów dramatycznych należy też ironja tragiczna: Klytaimestra modli się o pomyślne spełnienie snu w chwili, gdy mściciele stoją przed pałacem. Modli się do tego właśnie boga, który zesłał mścicieli. W chwili, gdy słu-

¹⁾ Parmentier, *Mélanges*, Weil 348 n.

²⁾ Wzruszenie to jest szczere (Kaibel do El. 190, Schade-waldt 91, 2) a nie obłudne (jak chce Bruhn do m.).

cha zmyślnego opowiadania o śmierci syna, śmierć stoi przed nią samą. Innym efektem jest, że Elektra przemawia do prochów brata w chwili, kiedy ten stoi żywy obok niej. Ale ten efekt jest równocześnie błędem: przemowa jej do prochów jest dla widza efektem chybionym, skoro brat stoi przed nią w własnej osobie. Elektra snuje plan zamordowania matki w chwili, kiedy przybył mściciel, stąd zamiar jej zostawia widza zimnym i efekt jest chybiony. Widz po zapowiedzi Elektry, że zabije Aigista, przekonany jest, że dziewczica przynajmniej weźmie w matkobójstwie udział, tymczasem poeta usuwa Elektrę ze sceny i znowu efekt jej zapowiedzi chybiony¹⁾. W tem wszystkim widać wyrafinowanie sztuki teatralnej, co wskazuje, że sztuka powstała w późnym okresie twórczości Sofoklesa, kiedy to tragedja, dytyramb i muzyka szukają nowych efektów. Ale sztuka prócz już przytoczonych ma jeszcze inne niedostatki. Nieprawdopodobne jest, że Elektra, która stale zносиła się z bratem, nie jest uprzedzona o jego bliskim przybyciu. Gdyby była uprzedzona, stałaby się niemożliwą najefektowniejsza scena sztuki: poznanie się rodzeństwa. Eurypides (El. 230) gani, że Orestes Sofoklesa tak długo utrzymuje siostrę w błędzie co do swej osoby. Po zamordowaniu Klytimestry mało nas już interesuje śmierć Aigista. Prócz chybionych a wyrafinowanych efektów nie pociąga i osoba bohaterki, która nie ma szlachetności Antygony i nie zna miary w nienawiści. Gwałtowny wyraz, który daje swym afektom, nadaje jej osobie coś prawie patologicznego: rozpacz jej nie

¹⁾ Wobec tego słusznie może sądzi Schadewaldt (str. 59 uw.), że zamiar zabicia Aigista jest tylko chwilowym wyrazem rozgoryczenia a nie motywem, użytym konsekwentnie.

ma granic, radość zbliża się do szału. Poglądy nasze moralne razi amoralne stanowisko poety. Poeta chce zyskać sympatję widza dla Orestesa i Elektry, stąd widzi w nakazie Apollina zupełne usprawiedliwienie zbrodni i nietylko spokoju mordercy zupełnie nie mącą Erynje, coby z racjonalistycznego czy realistycznego punktu widzenia poety można zrozumieć, ale jego Elektra, Orestes czy chór ani słowem nie wspominają o jakichś wyrzutach sumienia. Wiemy, że już poprzednik jego, równie religijny Aischylos, zmagał się tu ciężko z mitem i że wkońcu Orestes jego wychodzi usprawiedliwiony tylko dzięki łasce. Wiadomo, jak wyrzuty sumienia dręczą po czynie lady Makbet. Sofokles wrócił do dawnego, epicznego, amoralnego punktu widzenia, który porzucili już Stesichoros i inni lirycy stosownie do rozwiniętych wyżej niż za czasów Homera pojęć moralnych. Sofokles uczynił tu na punkcie moralności krok wsteczny. Przy całym zrozumieniu, że poecie chodziło o problemy psychologiczne a więc czysto artystyczne, nie może nas nie razić lekkie traktowanie w sztuce matkobójstwa, tak dalekie od głębszego, nietylko więcej religijnego, ale i więcej ludzkiego jego ujęcia u Aischylosa. To też sztuka nie daje nam pełnego zadowolenia i jest pomimo dwóch świetnych scen najslabszym utworem Sofoklesa. Łatwo również zrozumieć, dlaczego podziwiają ją jedni a ganią drudzy¹⁾.

Mit. O micie samym niewiele pozostaje do dodania. W *Odysei* Homera Orestes musiał być przedstawiony w świetle idealnym, bo jest tam odpowiednikiem dla Telemacha. W wersji homerowej Orestes za-

¹⁾ Korzystnie przeważnie np. ocenia ją Zieliński, surowiej Christ-Schmid a zwłaszcza Mahaffy.

bijał tylko mordercę ojca, mit nie miał więc charakteru tragicznego. Przybrał go dopiero w liryce. Elektra występuje po raz pierwszy u Stesichora, ale rola jej jest tu jeszcze nieznaczną. Dostojna jest też jej rola u Aischylosa. Sofokles idzie w sytuacji i motywach za Aischylosem, zatrzymuje np. motyw snu Klytimestry i złożenia włosów na grobie, ale poza tem zmienia wiele.

Data *Elektry* da się oznaczyć tylko w przybliżeniu, jak to bywa zwykle przy niedatowanych sztukach Sofoklesa. Opieramy się i tu na charakterze sztuki, na stosunku jej do pokrewnych sztuk Sofoklesa i Eurypidesa i na wskazówkach metrycznych. Elektra w opuszczeniu i w nędznych szatach przypomina eurypidesowych królów w łachmanach. Przemowa jej do siostry, zarzuty siostry przeciw jej wywodom, mowa bohaterki do matki i usprawiedliwienie się matki przypominają ściśle, retoryczną dyspozycją Eurypidesa. Krzyk Elektry z wnętrza pałacu przywodzi na myśl prolog *Medei* tego poety¹⁾. Jak dowodzą najpóźniejsze sztuki Sofoklesa: *Filoktet* i *Edyp w Kolonie*, poeta ulega w ostatniej swej epoce wpływowi Eurypidesa i na wzór jego lubi malować gwałtowne afekty, trzymać w naprężeniu oczekiwanie widza na perypetję i wprowadzać efektowne sceny poznania. W następstwie tego wiersz dialogu częściej bywa dzielony między dwie osoby (osoby mówią żywiej, więc krótko) a partje liryczne ze spokojnych śpiewów chóru zamieniają się w gwałtowne i żywe *χομμοί*. Objawy te widzimy i w *Elektrze*: a) dialog: wiersz często jest tu dzielony między dwie osoby: znajdujemy tu nawet d w u k r o t n ą

¹⁾ Geffcken w w. dz. I 1, 198.

zmianę osób w jednym wierszu (prócz naszej tragedji tylko w późnych tragedjach: *Phil.*, *OC.*); b) partje liryczne: parodos ma formę kommatyczną, t. j. między strofy są wtrącone partje dialogiczne, kommoi są częste i wykazują budowę swobodną (*ἀπολελυμένα*), jak w *Phil.* i *OC.*; pieśni apo skenes są monodjami (*El.* i *OC.*), exodos jest krótkie. — Mniej pewne są wskazówki, zaczerpnięte z Eurypidesa. I Eurypides opracował ten sam temat w swojej *Elektrze*, wystawionej prawdopodobnie w r. 413. *Elektra* Eurypidesa widzi lekkomyślność w opieraniu wniosków na kosmyku włosów (w. 530), przez co zwraca się przeciw Aichylosowi i Sofoklesowi; do samego Sofoklesa jest w niej jedna pewna aluzja. Sofokles mówi w swej *Elektrze* o nieszczęściu, które się zdarzyło Orestesowi podczas wyścigów w igrzyskach pityjskich. Przeciw temu wymierzone są u Eurypidesa słowa Elektry do Orestesa (w. 883): „bo przybyłeś nie po odbyciu niepotrzebnego agonu, lecz zabiwszy Aigista“¹⁾. Z tego wypływa, że Elektra Sofoklesa powstała przed eurypidesową²⁾ czyli przed r. 413. Powstała zatem między r. 442 (*Antygoną*) a 413³⁾.

¹⁾ Zieliński (Tragodum. 108) sądzi, że złośliwa uwaga Eurypidesa odnosi się do opisu u Stesichora, ale polemika z lirykiem byłaby w tragedji wyjątkowa i spóźniona.

²⁾ Tak: Schlegel, Schöll, Ribbeck, Schneidewin, K. O. Müller, Bernhardt, Bergk, Vahlen, Kaibel, Patin, Weil, Croiset, Christ-Schmid, Geffcken, Wilamowitz, Zieliński, Aly. Po eurypidesowej kładli ją: Gruppe, Kolster, Teuffel, Glaser, dziś tylko Bruhn.

³⁾ Czy opisem nieszczęścia, które spotkało Orestesa w wyścigach wozowych, Sofokles chciał prześcignąć opis spłoszonych koni w Eurypidesa *Hippolicie* (r. 428), jest niepewne. — Inne niepewne wskazówki rzeczowe i językowe wymienia Christ-Schmid I⁶ 332, 7.

Eurypidesa *Elektra* z pewnością jest wywołana sofoklesową; Eurypides napisał ją może dlatego, że sztuka Sofoklesa raziła jego poczucie moralne¹⁾ a napisał niewątpliwie w bardzo krótki czas po tamtej. Chciał on pokazać, jak Elektra mogła wyglądać w stosunkach życia rzeczywistego. Mamy więc termin, przed którym sztuka sofoklesowa powstała. Ale mamy i wskazówki, po jakim terminie poeta ją napisał²⁾. W *Elektrze* Sofoklesowi chodzi głównie o dwie wielkie sceny, wywołujące efekt. W *Antygonie* ani w *Edypie królu* nie chodziło mu o jakąś wielką scenę, więc *Elektra* jest od nich późniejsza. Dalej sen Klytaimestry w *Elektrze* (w. 417—23) wywołany jest przez sen Astyagesa o córce Mandanie u Herodota (I 108). Dzieło Herodota

¹⁾ Wilamowitz, Gr. Tr. 124.

²⁾ Poglądy na datę *Elektry* bardzo się zmieniały. Dawniej większość krytyków kładła ją zaraz po *Antygonie*, widząc w niej naśladowanie tej sztuki, a więc uważała ją za sztukę starą. (O. Ribbeck widział w niej najstarszą sztukę poety). Ale wcześniej już wypowiedziano i zdania wprost przeciwne: Gruppe uznał ją za jedną z najmłodszych. Podobnego zdania był pierwotnie i Wilamowitz (Herm. 18, 1883, 214 nn.); widział on w niej odpowiedź na *Elektrę* Eurypidesa (z powodów metrycznych, rzekomych aluzji do Eurypidesa i zmian w micie). Przeciw temu zdaniu wystąpili H. Steiger (Philol. 56, 1897, 561 nn.) i Parmentier (Mél. Weil 333 nn.). W Herm. 34 (1899) 58 (nota) Wilamowitz cofnął swój domysł i obecnie (np. Gr. Tr. 124) uznaje, że sztuka Sofoklesa jest wcześniejsza od eurypidesowej. Również Jebb (- Davies w wyd., Cambridge 1908, str. LVI—LVIII) oświadczył się za tem, że sztuka nie powstała zaraz po *Antygonie*, lecz jest późniejsza, że napisana została po r. 420. Dziś prawie ogólnie przyjmuje się, że Sofoklesa *Elektra* jest wcześniejsza od eurypidesowej (bronił tego zdania zwłaszcza Vahlen, Herm. 26, 1891). Odosobniony jest E. Bruhn (w wyd.), który przyjmuje stosunek odwrotny. Zieliński kładzie ją na czasy Nikjasza (Sof. 48).

wyszło w początkach wojny peloponeskiej (ok. r. 429/8), więc *Elektra* nie mogła powstać wcześniej. Otrzymujemy zatem jako granice *Elektry* w przybliżeniu 425—413. Charakter sztuki przemawia za tem, że powstała raczej w drugim dziesięcioleciu, licząc od końca V w., niż w trzecim, więc między 420 a 413¹⁾.

Wpływ *Elektry*. Epigram niejakiego Dioskoridesa uważa *Antygonę* i *Elektrę* za szczyt twórczości Sofoklesa. Z powodu dwóch wielkich scen rola *Elektry* dawała sposobność do popisu, to też aktorzy ubiegali się o nią. Cicerro mówi o dwóch przekładach, Suetonius robi do nich aluzję. Bohaterka Racine'a *Athalie* jest kopją Klytimestry sofoklesowej. [Crebillon (*Electre*, 1708) nie znał Sofoklesa; wprowadził on intrygi miłosne między Orestesem i Elektrą a dziećmi Aigista, nieznanymi tradycji. U Woltera (*Oreste*, 1750), który korzystał z Crebillona, Orestesowi grożą przy wykonaniu zemsty niebezpieczeństwa. Alfieri (*Oreste*, 1786) nie znał oryginału a czerpał z Crebillona i Woltera. Zwyczajem swym uprościł treść sztuki i usunął z niej wszystkie osoby zbyteczne. On pierwszy wprowadził kłótnie i wyrzuty sumienia Klytimestry i Aigista. Aigist jest u niego tyranem. Mowy w sztuce są monotonne a sama sztuka nudna.] — Najlepszą z przeróbek nowoczesnych jest *Elektra* Hugona v. Hofmannsthal'a. Widz nie jest tu wtajemniczony w intrygę; słysząc o śmierci Orestesa, nie wie, że ta wiadomość fałszywa. Postaci, zwłaszcza Elektra, mają charakter psychopatyczny (zmysłowość). Wplótł też poeta pierwiastki symboliczne.

¹⁾ Powstała też przed *Helena* Eurypidesa (r. 412), w której motyw fałszywej wiadomości o śmierci przeniesiony jest na Teukra.

[Literatura. Krótko traktuje o sztuce Wilamowitz, Gr. Tr. 122—4, obszernie Zieliński, Sof. 379—433. Dobry jest ustęp u Mahaffy'ego. — Tycho Wilamowitz, Die dram. Techn. d. S. 165—264. — Heinemann, D. trag. Gest. 48—100].

b) Tragedje ostatnich lat

Po wyczerpującym wysiłku wielkiej twórczości, biorącym za przedmiot gwałtowne konflikty (*Antygona*, *Edyp król*, *Elektra*, w *Ajasie* szal i samobójstwo a potem zacięty spór o pogrzebanie zwłok), Sofokles w ostatnich latach życia zwraca się do rodzaju dramatycznego lżejszego i dla starszych lat odpowiedniejszego. *Trachinki* kończą się wprawdzie śmiercią obu głównych osób, ale pobudką działania Dejaniry nie jest gwałtowny afekt, jak Elektry czy Medei, lecz głęboka a spokojna miłość do męża. W *Filoktecie* niema wogóle żadnego gwałtownego konfliktu; walki bohatera i Neoptolema są czysto duchowe, wewnętrzne. Wreszcie w *Edypie w Kolonie* punkt ciężkości zarówno dla poety jak dla nas leży w pierwszej i ostatniej części, w malowaniu pogodnego nastroju człowieka, który po burzach życia czuje zbliżający się koniec. Na miejsce grozy tragicznej *Edypa króla* czy namiętnych wybuchów *Elektry* wstępuje teraz łagodna pogoda. Poeta, niewstrząsany już tak głęboko namiętnościami swych bohaterów, patrzy na nich jakby z oddali, jak ktoś, który czuje się już wzniesionym ponad to, co innych i jego samego poruszało niegdyś do głębi.

Trachinki (*Τραχίνιαί*)

są jedyną sztuką Sofoklesa, która nosi tytuł od chóru. U Aischylosa cztery sztuki na siedm nazwane były

od chóru. Widać stąd, jak rola chóru z biegiem czasu doznała ograniczenia. Jako tragedję miłości można *Trachinki* przeciwstawić tragedji nienawiści, *Elektrze*. Tragedję tę zaliczono słusznie do wyboru najcenniejszych sztuk Sofoklesa.

Treść. Prehistorja sztuki, o której dowiadujemy się z ekspozycji w prologu, opowiada, że Herakles, poślubiwszy Dejanirę (*Διάνειρα*), córkę króla etolskiego Pleuronu, Oineusa, jechał z nią do Tirynsu, gdzie mieszkał jako wasal króla Eurysteusza. W drodze centaur Nessos, przewożąc młodą małżonkę na grzbiecie przez rzekę, poważył się tknąć ją zuchwałą ręką. Za to Herakles zastrzelił potwora zatrutą strzałą. Umierając, centaur poradził Dejanirze, by nabrała jego skrzepłej krwi; będzie ona talizmanem, dzięki któremu Herakles nie pokocha już żadnej innej kobiety.

Na początku sztuki jesteśmy w mieście tessalskiem Trachis, położonem na zboczach góry Ety (Oita), gdzie rodzina Heraklesa bawi w gościnie u króla Keyksa. Sam Herakles od 15 miesięcy bawi poza domem. Z powodu zabicia Iphitosa musiał przez rok pełnić służbę niewolniczą u królowej lidyjskiej Omfali. Gdzie obecnie przebywa, Dejanira nie wie. Sztuka zaczyna się o świcie. Dejanira dzieli się z starą piastunką niepokojem z powodu długiej nieobecności męża. Za radą piastunki wysyła syna Hyllosa na poszukiwanie ojca. Niedługo po nadejściu chóru, złożonego z dziewięciu trachińskich, zjawia się jakiś starzec trachiński, zapowiadając bliski powrót Heraklesa. Nadchodzi goniec Heraklesa Lichas ze zdobyczą. Dowiadujemy się, że Herakles zdobył miasto eubejskie Ojchalię. Oglądając zdobycz, Dejanira spostrzega młodą brankę uderzającą pięknosci, królewnę ojchalijską Iolę. Dejanira

pragnie dowiedzieć się czegoś bliższego o osobie dziewczyny, ale Lichas, oszczędzając Dejaniry, daje odpowiedzi wymijające. Po jego odejściu zjawia się powtórnie ów starzec trachiński; ten powoli zdradza tajemnicę: Iole jest przedmiotem miłości Heraklesa. Dejanira przypomina sobie teraz przechowywaną przez siebie krew Nessosa i pragnąc odzyskać przy jej pomocy miłość męża, wysłała do niego Lichasa z szatą, napojoną krwią centaury. Ale wnet po odejściu herolda spostrzega na kłębku wełny, że krew Nessosa jest jadem, który wszystko pali. Hyllos, który wrócił z podróży, przynosi matce hiobową wieść, że Herakles, włożywszy przyslaną mu szatę, cierpi straszliwe męczarnie. W przekonaniu, że matka chciała ojca zgubić, robi jej gorzkie wyrzuty. Dejanira oddała się w milczeniu a niebawem dowiadujemy się z ust piastunki, że odebrała sobie życie. Za chwilę przynoszą Heraklesa, pogrążonego we śnie; niezadługo budzi on się do nowych boleści. W chwili ulgi daje ostatnie polecenia, żąda od Hyllosa, by poślubił Iolę, i każe się spalić na stosie na górze Eta. Wyrocznia dodońska, która przepowiadała Heraklesowi, że tego właśnie dnia skończą się jego cierpienia, spełniła się w sposób przez Heraklesa nieoczekiwany, a tragizm chciał, że poniósł śmierć od kobiety, która go kochała najczulej.

Budowa i technika. Dwudzielność sztuki, z której robiono poecie zarzut, jest tylko pozorna; budowa sztuki jest jednolita i zwarta, sofoklesowska, nie luźna eurypidejska; sztuka przedstawia tragiczny los małżeństwa, w którym giną obie strony. Układ sztuki jest taki, że dwie postaci: Dejanira i Herakles kolejno górują na scenie, jak w *Ajasie* i eurypidesowym *Hippolicie*. Interes widza dzieli się między te

dwie osoby. Sztuka zawiera wiele opowiadań, nieprzełanych w formę dramatyczną, ale tego wymagał obfity a oporny materiał. Zasługuje na podziw, jak z tego opornego materiału poeta potrafił wydobyć głęboki efekt. Chciał on główną osobą zrobić Dejanirę, podczas gdy mit robił nią Heraklesa; osoba bohatera cięży nad sztuką, także w czasie jego nieobecności. Poeta nie mógł sztuki nazwać ani od Dejaniry ani od Heraklesa; omijając tę trudność, nadał jej imię od chóru. Śmierć Heraklesa nie jest w sztuce zbyt cenna; bez niej nie widzielibyśmy, do jakiego nieszczęścia prowadzić może miłość głęboka, lecz źle pokierowana. Śmierć bohatera jest koniecznym zamknięciem sztuki. Same jego cierpienia są w sztuce elementem drugorzędym, stąd scena śmierci nie wypadła długo.

Chór, który wie o zamiarze samobójczym Dejaniry, nie mówi o nim Hyllosowi; gdyby Hyllos był się o nim dowiedział od chóru, byłby przeszkodził samobójstwu. — Osoba Lichasa wprowadzona jest dla retardacji i zwiększenia interesu.

Nieprawdopodobne jest, by Lichas, oszczędzając na Eubeję, mógł z niej po tak krótkim czasie wrócić. Przybycie chóru przed pałac nie jest umotywowane, tak jak nie motywuje go poeta w *Elektrze*¹⁾.

Charaktery narysowane są świetnie i już one nie pozwalają zaliczyć sztuki do wczesnego okresu twórczości poety. Piękność sztuki polega głównie na charakterze Dejaniry. Kobieta to czarująca, najpiękniejsza i najbardziej wzruszająca z bohaterek Sofoklesa. Opromieniona jest poezją jak Ofelja lub Desdemona. Antygoną budzi podziw, Dejanira pociąga nie-

¹⁾ O sprzeczności co do liczby dzieci Heraklesa, obecnych w Trachinie, por. Zieliński, Sof. 90 n.

przepartym urokiem. Jest postacią idealną a jednak pełną prawdy życiowej. W sztuce portretowania kobiety poeta stanął tu u szczytu. Dejanira jest zupełnie odmienna od heroin jak Antygona lub Elektra i uczy nas, że poeta równie świetnie umiał malować charaktery kobiece pełne siły jak miękkie i łagodne. Podobna jest jedynie do Tekmessy, z tą różnicą, że jest więcej od tamtej przedsiębiorcza. Szlachetność serca, nieznająca zazdrości ni mściwości, delikatność i głębokość uczuć, słodycz charakteru idą u niej w parze z enotą cierpliwości i poddania się twardemu losowi. Bo życie jej to jedno pasmo trosk; mąż opuszczał ją na całe miesiące, zwalając na nią starania o dzieci; obecnie jest nadto tułaczką; wygnaną z domu, skazaną na cudze kąty. Nie oburza się ona ani na męża ani na rywalkę. A rywalka to niebezpieczna, bo Dejanira mówi sama o sobie, że znajduje się w jesieni życia (w. 547—9)¹⁾. Mimo to nawet tej rywalce chce oszczędzić bólu, by jej opowiadała o swem cierpieniu. Lichasowi poleca, by oznajmił Heraklesowi, jak życzliwie jego żona przyjęła branke. Brak Dejanirze znajomości życia i to w naszych oczach dodaje jej dziwnego wdzięku²⁾. Za młodu

¹⁾ Najstarszy syn jest już dorosły, więc Dejanira zbliża się do czterdziestki. — Falszywie jednak widzi K. Kunst (Frauengestalten 60) w naszej sztuce „tragikę starzejącej się kobiety“. Gdyby Dejanira była młoda, tragizm losu jej i Heraklesa byłby przecież ten sam.

²⁾ Sąd, jaki W. Schmid wydaje o Dejanirze, świadczy o braku zmysłu dla piękna i poezji. To, co stanowi wdzięk Dejaniry: jej nieznajomość życia, staje się w oczach jego błędem nie do darowania. Dejanira jest według niego „in ihrer Kopfflosigkeit nahezu karikiert“. Szydzi z Dejaniry, że dopiero sługa musi jej poddawać myśl, by wysłała syna na poszukiwanie ojca, że nie zapytała się Hyllosa, gdzie ojciec bawi, chociaż ten o tem wie. To są w oczach Schmida ciężkie grzechy.

była łatwowierna, ale życie nauczyło ją wiele; obecnie nie dowierza już Lichasowi, przynoszącemu dobrą wieść. Jak Iokasta, oddała się w milczeniu, by zakończyć życie. Poeta wzorował tę postać na dobrych żonach otaczającego go świata ateńskiego. Postaci jak Dejanira i Tekmessa i cała galerja podobnych postaci Eurypidesa uczą, że Atenki były dobrimi żonami. Dejanira jest może najbardziej indywidualnym charakterem Sofoklesa.

Jakżeż odmienny jest Herakles! Nie był on godny takiej kobiety jak Dejanira. Surowe dziecko natury, brutalny, bezwzględny i samolubny, nie zasługiwał na trwogę i zgryzoty, które wywoływał. Poeta chciał w nim przedstawić człowieka epoki pierwotnej, jakim go malował mit, ale zdaniem naszym pogłębił w nim jeszcze cienie dla kontrastu z świetlaną postacią małżonki. Chciał z niego zrobić pewnego rodzaju Kalibana obok Mirandy, Grabca obok Goplany. Herakles, dowiadując się o niewinności Dejaniry, nie ma dla niej słowa współczucia czy przywiązania, wogóle nie wspomina już potem o niej słowem. Coprawda, milczy może dlatego, że wstydzi się poprzednich gorzkich słów. Zmuszając syna do małżeństwa z Iolą, równie obraża nasze uczucia jak rani serce Hyllosa. Ale Sofokles nie mógł skończyć sztuki inaczej, bo tak kończył mit, a poeta stara się zawsze ile możności pozostać mitowi wiernym. Według mitu Herakles został po śmierci ubóstwiony. Sofokles, przedstawiając go realistycznie, nie wspomina o ubóstwieniu. Mimo to oczekujemy, że bohater, ubóstwiony przez mit, w ostatnich chwilach życia okaże się godnym tego wywyższenia; w tem oczekiwaniu dozna-

jemy zawodu¹⁾. Wzrusza nas jedynie siła jego cierpień fizycznych.

Mistrzowską, choć drobną postacią jest starzec trachiński, mający rysy indywidualne, świetnie zaobserwowane z życia. Jest on chytry, jak goniec koryneki w *Edypie królu*. Jest typem ludzi uczciwych, którym jednak sprawia radość przynosić innym złe wiadomości.

Kontrastem jego jest Lichas, człowiek dobry, lecz zmienny.

Hyllos jest typem, nie mającym rysów własnych.

Dziewice chóru są współczującymi przyjaciółkami bohaterki. W sztuce odgrywają rolę podrzędną, tak że tytuł sztuki mało jest usprawiedliwiony i tłumaczy się tylko koniecznością: poeta nie mógł znaleźć lepszego.

Artyzm. Sztuka ma w sobie głęboki tragizm, jakiego nie mają *Antygona* ani *Ajas*, których bohaterzy świadomie sprowadzają na siebie śmierć. Do najpiękniejszych należy scena, w której Dejanira wydobywa z niechętnego Lichasa potwierdzenie doniesienia starca trachińskiego. Sposób, w jaki wyrocznia dodońska spełnia się na Heraklesie, kryje w sobie ironję

¹⁾ Dejanira mówi (w. 460) do Lichasa, że Herakles nieraz jej się sprzeniewierzał, natomiast (w. 540 n.) do chóru, że jej dotąd był wierny. Jedno z tych twierdzeń musi być niezgodne z prawdą a wypowiedziane w pewnym określonym celu; chodzi tylko o to, które. Zdania krytyków są sprzeczne. Oczekiwalibyśmy, że to, co Dejanira mówi do chóru, zawiera prawdę, ale mit przemawia za przeciwnym zdaniem, bo zna liczne miłostki Heraklesa. Że Dejanira teraz dopiero ucieka się do talizmanu, zdaniem naszym nie dowodzi, że mąż był jej dotąd wierny; tamte miłostki były przejściowe i odbywały się poza domem, w czasie wypraw Heraklesa; obecnie Dejanira widzi przyszłość swą zagrożoną, rywalka jej ma pozostać na stałe w jej domu.

tragiczną. Do zamierzonych efektów należy zachowanie się Ioli wobec Dejaniry, której w dumie swojej nie chce zaszczycić odpowiedzią. Jest tu kontrast dwóch kobiet, dwóch rywalek; młoda jest pewna siebie na widok starszej wiekiem małżonki. I Cassandra milczała wobec Klytimestry u Aischylosa, ale tam powód milczenia był inny: wieszczka widziała przed sobą swą morderczynię. Może Sofoklesowi w tej scenie stała przed oczyma scena z Kassandra. Ustęp ten *Trachiniek* (w. 294—334) ma wiele delikatności i wdzięku. — W skargach (w. 1009 n., 1018 nn., 1031 nn.) poeta używa wbrew dotychczasowym zwyczajom tragedji heksametru daktylicznego, może w poszukiwaniu nowego efektu. (Po r. 424 wprowadza daktyle w monodjach Eurypides). — Z pieśni chóru zasługuje na wzmiankę piękna pieśń do Heliosa z prośbą o wiadomości o bohaterze. Słabą stroną sztuki stanowią deklamacje i skargi Heraklesa. Stwierdzają one sąd starożytnych o nierówności sztuki sofoklesowej, która płynie z wielkiej jego płodności. — Szał Heraklesa wywołany jest zatrutą szatą. — Sztukę cechują liczne wyrazy, nieznanne z innych tragedyj poety.

O wartości sztuki wydawano sprzeczne sądy. Wielu krytyków nie zdołało ocenić czaru postaci Dejaniry¹⁾. Ocenili go obdarzeni prawdziwym smakiem znawcy tragedji: K. O. Müller, Schneidewin, Erwin Rohde („Dejanira jest najbardziej wzruszającą postacią kobiecą starożytności“), Jebb („jedna z najpiękniejszych i najdramatyczniejszych sztuk Sofoklesa“), Wilamowitz, Zieliński, Schreiner (progr. 1886), W. Kranz, Geffcken, także Wecklein.

¹⁾ Nawet pełni smaku uczeni francuscy jak Alfred Croiset i Laurand.

Idea, płynąca z tragedji, jest: wola bóstwa zsyła cierpienie i śmierć nawet na dobrych i wielkich i nikt przed śmiercią nie może nazwać się szczęśliwym; jest to więc ta sama idea co w *Edypie królu*.

Mit. U Homera Odysseusz spotyka w *Nekyi* (ks. XI) cień Heraklesa a zatem bohater ten nie jest ubóstwiony. O Dejanirze niema u Homera wzmianki. Sofokles zaczerpnął mit z jakiegoś starego epos; przypuszcza się, że z *Wzięcia Oichalji* (*Oιχαλιας ἀλώσις*)¹⁾. Czy owo epos znało już motyw szaty Dejaniry, nie jest pewne. W najstarszym micie Dejanira była kobietą wojowniczą, rodzajem Amazonki. Charakter jej tragiczny stworzył lub przekształcił dopiero Sofokles. Według mitu Herakles zdobył Iolę nie dla siebie, lecz dla syna a po szatę posłał sam Lichasa do żony. Nie było więc w micie nic tragicznego i tragizm wprowadził dopiero Sofokles. Dotykają mitu: Archiloch, Bakchylides i Aischylos (fr. 30 N.²⁾), także Pindar (Nem. I). Heraklesa wprowadził w roli epizodycznej Aischylos w *Prometeuszu wyzwolonym*, Eurypides w *Alkestis* (r. 438) przedstawił go w duchu, zbliżonym do komedji. W roli poważnej bohater występuje dopiero w *Heraklesie szalonym* Eurypidesa i w *Trachinkach* Sofoklesa. Sofokles zachował się wobec mitu z pietyzmem²⁾ (brak wzmianki o świątyniach), stąd *Trachinki* robią wrażenie archaiczne. On też dopiero wprowadził do tragedji wyrocznie³⁾. O apoteozie Heraklesa Sofokles wspomina w *Filoktecie* (w. 727 n.).

Data *Trachinek* nie da się określić na pewno, to też podczas gdy jedni zaliczali ją do najstarszych

¹⁾ Zieliński, Sofokles 462; Christ-Schmid I⁶ 335.

²⁾ Wilamowitz, Eur. Her. I 383.

³⁾ Wilamowitz, Gr. Tr. 124.

sztuk Sofoklesa, inni umieszczają ją między późnemi. Dziś przeważnie uważa się ją za p ó ź n ą sztukę poety. Główne kryterjum stanowi stosunek sztuki do *Heraklesa szalonego* Eurypidesa. Znaczna większość krytyków przyjmuje dzisiaj, że Sofokles napisał *Trachinki* pod wpływem *Heraklesa szalonego*¹⁾. Wpływ ten widoczny jest w temacie, motywach i technice a więc zarówno w treści jak w formie. *Herakles szalony* jest zupełnie w stylu Eurypidesa, natomiast *Trachinki* nie odpowiadają charakterowi sztuki Sofoklesa. Już sam wybór mitu o Heraklesie przypisać należy wpływowi młodszego poety. Temat miłości kobiety i niezamierzonych jej skutków przypomina tematy Eurypidesa (*Fedra*, *Medea*). Eurypidejski jest również motyw listu a działanie zatrutej szaty przywodzi na pamięć *Medeę* tegoż poety. Cierpienia Heraklesa i długi ich opis znajdują paralełę w *Heraklesie szalonym*. Prolog ma charakter raczej eurypidejski niż sofoklejski, jest raczej opowiadaniem (*Dejaniry*), zbliżonem do opowiadania monologicznego, niż żeby stwarzał nastrój. Chór dramatycznie prawie nie jest czynny. Wreszcie styl przypomina styl Eurypidesa²⁾. Jako datę *Heraklesa szalonego* krytyka przyjmuje czas 421—416, wobec tego *Tra-*

¹⁾ Wpływ Eurypidesa przyjmują: Wilamowitz (*Eur. Her.* I 382 nn., *Gr. Tr.* 127), Christ-Schmid (*I⁶* 336), Norwood (*Gr. tr.* 159 n.), Aly (*str.* 97), Geffcken (*I* 1, 195). — Odrzucają go wyraźnie: Eug. Petersen (*Att. Trag.* 1915) i Stephany (*dyss. monaster.* 1922).

²⁾ *Trach.* 416 a *Eur. Hik.* 567. Przykłady wyrażeń eurypidejskich wymieniają Wilamowitz (*Eur. Her.* I 343. 382) i Norwood (np. *ποίαν δόκησιν* w. 427). — Z innych podobieństw przytoczyć należy: zaloty Nessosa i końcowa monodja Heraklesa są eurypidejskie, milczenie całkowite o apoteozie Heraklesa przypomina także kierunek tego poety.

chinki powstały w przedostatniem dziesięcioleciu V w. (420—410)¹⁾. Przemawia za tem i wysoka dojrzałość artystyczna sztuki a także właściwości metryczne, np. że partje liryczne wykazują brak responcji²⁾, i inne (o których por. wyżej).

Dejanira jest zdaniem naszym pełnem rozwinięciem szkicowego charakteru Tekmessy. Wniosek ten może być jednak złudny, bo w *Ajasie* bohater musiał być wysunięty na pierwszy plan a tem samem Tekmessa musiała zejść na plan drugi³⁾.

Wpływ. Zdziwiał musi, że świetna ta sztuka nie wywarła większego wpływu. Heraklesa na stosie wprowadził późniejszy tragic Spintharos (*Ἡρ. περὶ ζαιόμενος*). Z Rzymian przerobił sztukę Accius (*Trachiniae*). Retoryczne mowy Heraklesa podobały

¹⁾ Tak dzisiaj: Wilamowitz (Eur. Her. I 344), Tycho Wilamowitz i Geffcken (obaj: między *OR.* a *Phil.*), Aly (str. 97: wnet po Eur. *HF.* a ten w r. 418). Do późnych sztuk zaliczali *Trachinki* już dawniej Bernhardy (str. 375) i Ribbeck (Soph. 28). — Za wczesną sztukę uważali *Trachinki* dawniej: G. Hermann (wyd. str. XII: sztuka młodości) Bergk (III 398), dziś Zieliński (Philol. 55, 1896, 621 n.: r. 443/2), Stephany (dyss.; przed *OR.*, 430—429), Radermacher (w wyd.: raczej ok. 430, t. j. przed *OR.*, niż około 415), Fahlberg (De H. tragico Graecorum, Lips. 1892, 18 nn.: przed r. 428, t. j. przed *Hippol.* Eur.); niezdecydowanie Mahaffy (str. 70: albo bardzo wczesna albo bardzo późna, raczej jednak najwcześniejsza zachowana sztuka).

Do średnich sztuk (a więc zapewne 430—420) zaliczali naszą: O. Müller (str. 108), Schneidewin (str. 36), dziś Norwood (str. 154: może najbliższa po *OR.*).

²⁾ Wilamowitz u Tychona str. 318.

³⁾ Podobieństwa między *Andromachą* Eurypidesa a *Trachinkami* upatruje zarówno w charakterach *Andromachy* i *Dejaniry* jak w budowie i motywach G. H. Macurdy (Cl. Rev. 25, 97 nn., mnie niedostępne).

się Ciceronowi (Tusc. II 8—9, przekład sceny śmierci Heraklesa) i Senece (*Hercules Oetaeus*). Seneka odarł Dejanirę z całej jej delikatności, co gorzej, zrobił ją jędzą, gotową zamordować męża. Pogrubiony został i charakter Heraklesa. Nie ma też sofoklesowej delikatności wcześniejszy od Seneki Owidjusz (*Metam.* IX). Z naśladowań francuskich najlepsze dał Fenelon (w swym *Telemachu*, prozą). Inni szli za przeróbką Seneki.

[Literatura. Wilamowitz, Eur. Her. I 382—8, o stosunku *Trach.* do *Herc. fur.*, podstawowe. — Zieliński, Sof. 435—84. — W. Kranz, Aufbau u. Gehalt d. Trach. d. S., w czasop. Sokrates 27. — T. Wilamowitz, D. dram. Techn. d. S. 89—164. — Heinemann, D. trag. Gest. 63—68.

Filoktet (*Φιλοκτήτης*)

wystawiony w r. 409, otrzymał pierwszą nagrodę. Zdumiewać musi, że sztuka, napisana przez blisko 90-letniego starca, w niezem nie okazuje osłabienia talentu dramatycznego. Utwór jest znów całkiem inny od poprzednich.

Treść. Grecy, płynąc pod Troję, zatrzymali się na wyspie Lemnos. Filokteta ukąsił tu wąż. Gdy rana się nie goiła, za radą Odysseusza zostawiono tutaj nieszczęśliwego. Istniała jednak przepowiednia, że bez jego łuku (otrzymanego od Heraklesa) Troja nie będzie zdobyta. Dlatego w dziesiątym roku oblężenia Odysseusz postanawia wyprowadzić się na Lemnos i przyjąć w posiadanie łuku. Do pomocy bierze sobie młodego syna Achillesa, Neoptolema. Filoktet jest jednak zbyt rozgoryczony na Greków, by oddał łuk dobrowolnie. Dlatego Odysseusz namawia Neoptolema

do podstępu. Neoptolem z początku się opiera, potem ulega pokusie sławy, którą zdobędzie. Przedstawia więc Filoktetowi, że jest wrogiem Greków, oblegających Troję, opowiada, że wraca do Grecji i chce go tam z sobą zabrać. W rzeczywistości obaj z Odysseuszem mają go potem zawieźć pod Troję. Filoktet czepia się obietnicy Neoptolema z radością człowieka, któremu po latach zabłysł promyk nadziei. W nowym napadzie choroby Filoktet powierza łuk Neoptolemowi. Ale Neoptolem niechętnie tylko dał się użyć za narzędzie podejścia. Zaufanie Filokteta rozbraja otwartą naturę syna Achillesa. Neoptolem wyznaje Filoktetowi, że ma go zawieźć pod Troję. Filoktet wpada na tę wiadomość w rozpacz. Neoptolem usiłuje przedednąć go z Grekami, ale napróżno. Wtedy prawa natura Neoptolema zwycięża: w sporze z Odysseuszem młodzieniec oświadcza, że zwróci łuk Filoktetowi, i rzeczywiście go zwraca. Plan Odysseusza jest rozbity. W tem położeniu zjawia się Herakles jako *deus ex machina*, zmienia zapatrywania Neoptolema i Filokteta i nakłania Filokteta do udania się pod Troję¹⁾.

Charaktery. *Filoktet* jest studjum charakterów, jak *Ajas*, a także studjum uczuć, bo i uczucia odgrywają wielką rolę u głównych osób: Filokteta i Neoptolema. Zdarzenia schodzą na drugi plan a wyrastają z charakterów w sposób naturalny. Osoby mają charakter zasadniczy. Neoptolem skarży się, że musi postępować wbrew swej naturze, że się sprzeniewierza swemu otwartemu charakterowi. Wszystkie charaktery w sztuce są wyraziste, jak zawsze u Sofoklesa. Głównymi charakterami są Filoktet i Neopto-

¹⁾ Szczegółową analizę akcji, której wiele szczegółów musiało tu być pominiętych, daje Wilamowitz (wst. do prz.).

lem. Trzecią osobą jest Odysseusz. Tym głównym osobom dopiero Sofokles nadał ten charakter, który mają w sztuce. Wprawdzie znalazł już w tradycji zarysy charakteru Filokteta i Odysseusza, ale on dopiero rozwinął je i wycieniował, zaś charakter Neoptolema stworzył on pierwszy. Jego Filoktet i Neoptolem są prawdziwymi herosami na modłę świata bohaterskiego, nie herosami, zbliżonymi do ludzi codziennych, jak często u Eurypidesa.

Filokteta cechuje przede wszystkim ogromna siła woli. Nie da on się zachwiać ani na chwilę w postanowieniu niewracania pod Troję; nie ustępuje przed podstępem ani przemocą, nie da się wzruszyć nawet dobrocią. Ta jego nieugiętość odnosi wkońcu zwycięstwo nad Neoptolemem. Filoktet wystawiony jest na wielką pokusę: przed nędzarzem otwierają się widoki odzyskania zdrowia, życia szczęśliwego i sławy, jeżeli okaże przyjaźń ludziom, których nienawidzi. Jeżeli nie pojedzie pod Troję, grozi mu śmierć głodowa. Bohater jednak ani na chwilę nie dopuszcza myśli o kompromisie. Idzie do jaskini, aby w niej umrzeć. Nie dba o to, że mija go bezpowrotnie ostatnia sposobność położenia końca swej niedoli. — Nawet w cierpieniu fizycznym jest herosem: stara się zapanować nad bólem, zapewnia, że na okręcie nikomu nie będzie ciężarem. — Charakter szlachetny, prosty i szczerzy, nie podejrzewa w nikim podstępu. Dobroć Neoptolema pobudza go do otwartości i zmniejsza jego rozgoryczenie, wywołane niegodnym postąpieniem z nim ludzi i długoletniem cierpieniem. Przez to staje się powodem zmiany w postępowaniu Neoptolema. Jak Dejanira jest najpiękniejszym charakterem kobiecym, tak Filoktet największym charakterem Sofoklesa.

Nie ustępuje mu w szlachetności charakteru Neoptolem¹⁾, ale podczas gdy Filoktet jest silnym charakterem z doświadczeniem życiowym, Neoptolem, bez tego doświadczenia, ulega łatwo wpływowi. Jest on uczciwy nawet z własną szkodą, otwarty, pełen serca i współczucia. Sprzeniewierza się swej naturze na krótko; widząc złe tego następstwa, wraca do niej (w. 902 n.). Z drugiej strony nie należy przeceniać jego szlachetności; jest to szlachetność entuzjasty²⁾. Szlachetne porywy spotyka się często u młodzieńców, którzy później, gdy dojrzeją, nie są wcale wielkimi charakterami.

W głównych bohaterach *Iliady* i *Odysei*, Achillesie i Odysseuszu, mamy przeciwstawienie otwartości i przemyślności. Podobny kontrast mamy tutaj w Neoptolemie, który odziedziczył po ojcu Achillesie prawy charakter, i w Odysseuszu. (Potwierdza to w. 904 n.³⁾.

Odysseusz jest u Sofoklesa prawie stale charakterem ujemnym⁴⁾. Charakter jego jest tu całkiem inny niż w *Ajasie*. Tam temat sztuki wymagał, by poeta dał mu charakter dodatni, tutaj przeciwstawienie Odysseusza prawemu Neoptolemowi wymagało podkreślenia rysów ujemnych⁵⁾. Jest on tu człowiekiem bez skrupułów, mistrzem intrygi, chytrym i podstępny. Kieruje nim ambicja, być pierwszym w złem czy

¹⁾ O charakterze Neoptolema por. Arystot. *Eth. Nicom.* VII 10 p. 1151 b 18.

²⁾ Mahaffy 87.

³⁾ Zieliński, Sof. 355.

⁴⁾ Ujemnie przedstawiony był Odysseusz także w sztukach Sofoklesa: *Ὀδυσσεὺς ἀκανθοπλήξ* i *Ἐδρύαλος* (Christ-Schmid w w. dz.) i w innych (Zieliński, Sof. 376 n.).

⁵⁾ Zdaniem Bucherera (BphW. 1912, 1408) figura Odysseusza obniżona jest pod wpływem Eurypidesa.

dobrem (w. 1049 n.). Ale, sądząc ten charakter, nie należy zapominać, że, podczas gdy Filoktet a w części i Neoptolem kierują się powodami czysto osobistymi, Odysseusz uosabia rację państwową. Odysseusz jest zdaniem naszym nie tylko u Eurypidesa, ale i u Sofoklesa zamierzonym typem polityka. Ateńczycy, którzy mieli zrozumienie dla takiego oddania się interesom publicznym, sądzą go z pewnością mniej surowo od nas¹⁾ a może nawet usprawiedliwiali postępowanie jego doniosłością celu. Chór pod koniec próbuje usprawiedliwić Odysseusza; jest to ważne dla sądu poety o tej postaci²⁾.

Na początku i pod koniec sztuki zachowanie się Odysseusza nie grzeszy odwagą (on to poradził niegdyś zostawić Filokteta na Lemnos i teraz lęka się jego strzał; gdy widzi pod koniec, że łuk jest zpowrotem w ręku Filokteta, ucieka).

Chór, złożony z marynarzy Neoptolema, jest tylko prostym towarzyszem swego pana. Pomaga nawet okłamywać Filokteta (w. 391).

Budowa i technika. Budowa sztuki jest przejrzysta, zwarta, sztuka jednolita. Poeta zręcznie posługuje się trzema aktorami, może po raz pierwszy w takiej pełni. Niema w sztuce parados w właściwym znaczeniu wyrazu. Na początku aktów (epejzodjów) rzadko pojawia się nowa osoba. Rola chóru jest znacznie podrzędniejsza niż dawniej, nowy styl muzyczny występuje w długich monodjach osoby głównej. Intryga odgrywa w sztuce wielką rolę. Filoktet ma niebezpieczny łuk, z którego każda strzała jest śmier-

¹⁾ Znamienne jest, że ten punkt widzenia podnieśli Anglicy, Norwood (Gr. tr. 162) a jeszcze przed nim Mahaffy (str. 87).

²⁾ Wilamowitz, wst. do prz. 28.

telna, więc o uprowadzeniu bohatera przemocą nie może być mowy, pozostaje tylko podstęp. Odysseusz jest tym, który obmyślił podstęp; Neoptolem, którego Filoktet nie zna i nie ma powodu nienawidzić jak innych Greków, staje się wykonawcą planu. Pierwsza, główna intryga zmierza do tego, by Neoptolem pozyskał sobie zaufanie Filokteta, przedstawiając się jako pokrzywdzonego przez wodzów greckich i wracającego z pod Troi do ojczyzny, i by przez to nakłonił go do odplynięcia. Kiedy plan początkowo się udaje i bohater ma być zabrany pod Troję, zjawia się rzekomy kupiec. Opowiada on, że przybędą po Filokteta Diomedes i Odysseusz, by go zabrać pod Troję. Wielu uważało tę scenę za niepotrzebną, bo i bez niej Filoktet był gotów popłynąć z Neoptolem do Grecji. Odysseusz pragnął przez wysłanie rzekomego kupca przyśpieszyć odjazd Filokteta, ale przeliczył się w skutku. Scena z kupcem sprowadza retardację a to wkońcu prowadzi do rozbicia się planu¹⁾. Gdy Neoptolem zamierza oddać łuk Filoktetowi, Odysseusz oświadcza, że można zabrać sam łuk a właściciela jego zostawić na Lemnos. Liczy zapewne na to, że Filoktet spostrzeże się, iż bez łuku zginie na bezludnej wyspie śmiercią głodową, i że da się zabrać. Faktycznie nie tylko łuk, ale i osoba Filokteta była według przepowiedni potrzebna do zdobycia Troi. Nadto Filoktet winien był dobrowolnie zgodzić się na powrót pod Troję²⁾.

¹⁾ Por. o tej scenie Zieliński, Sof. 364. Według niego scena ta w zamiarze poety ma wywołać nowe wyrzuty sumienia w Neoptolemie i przygotować przewrót w jego duszy.

²⁾ Stąd mylnie Norwood pyta, czemu powiedziano Filoktetowi, zanim wsiadł na okręt, że ma jechać pod Troję, i szuka niepotrzebnego tłumaczenia.

Jak zwykle u Sofoklesa, prolog zaczyna się ożywionym dialogiem, w którym Odysseusz wyjaśnia Neoptolemowi cel ich misji. Nie zrobił tego wcześniej, bo może Neoptolem nie byłby się zgodził na podstępną rolę. W porównaniu z *Elektrą* widzimy postęp techniczny, bo kiedy Odysseusz układa z Neoptolemem plan w pobliżu jaskini Filokteta, stawia na straży marynarza, by ich Filoktet nie zaskoczył. Widać z tego, że Sofokles uczy się do końca życia. Zaraz tu w ekspozycji zarysowują się wyraźnie charaktery obu osób. Opór Neoptolema przeciw planowi Odysseusza ma na celu przedstawić widzowi prawą naturę młodzieńca.

Drobne nieprawdopodobieństwa znajdujemy i w tej sztuce. Filoktet spał, gdy flota grecka zostawiła go na Lemnos, tymczasem w sztuce wie, że sprawcą jego niedoli jest Odysseusz. Wie dalej, że pod Troją Atrydzi i Odysseusz zwalają wzajemnie na siebie winę zostawienia Filokteta (w. 1028). Neoptolem zna nagle przepowiednię wieszczka Helena, o której nie słyszał nic od Odysseusza¹⁾.

Akcja zmierza nie do zmiany stanowiska Filokteta, który od początku do końca jest prawdziwym „księciem niezłomnym“, lecz do zmiany stanowiska Neoptolema, t. j. do cofnięcia przez niego swej zgody na podstęp²⁾. Niezłomność Filokteta, jego prawy sposób myślenia, bezgraniczne zaufanie do Neoptolema i wdzięczność za wyświadczone usługi, wreszcie litość nad nędznym położeniem biedaka sprawiają, że w młodzieńcu zwycięża jego prawa natura, tak że ten

¹⁾ O innych sprzecznościach por. Wilamowitz, wst. do prz. 19 i Geffcken (I 2, 185, 41).

²⁾ Wyowiedział to trafnie Wecklein.

poświęca nadzieję własnej sławy i względ na dobro Greków względem moralnym.

Filoktet jest w sztuce zupełnie osamotniony, bo nawet chór nie stoi po jego stronie, a więc więcej osamotniony niż Prometeusz Aischylosa; zyskuje mu to tem większą sympatję widza.

Filoktet jest jedyną sztuką grecką, w której niema żadnej roli kobiecej.

Artyzm. *Filoktet* jest w swoim rodzaju sztuką tak doskonałą, jak *Edyp król*. Temat jego jest całkiem prosty. Nieugięty upór nie jest ciekawym faktem psychologicznym; interesu dodaje Filoktetowi dopiero to, że pozostaje on wierny zasadom, mimo że odstąpienie od nich położyłoby koniec oplakanemu położeniu, w którym się znajduje, a trwanie przy nich grozi śmiercią. To robi charakter jego wielkim. Akcja uboga jest w zdarzenia zewnętrzne, jak w *Prometeuszu Aischylosa*; cały interes skupia się około procesów psychologicznych. Sędziom teatralnym ateńskim przynosi zaszczyt, że ocenili zalety sztuki, niedostępne dla umysłu grubego. Życie Filokteta na wyspie — to dzieje Robinsona starożytnego¹⁾. Fragment takiej robinsonady Sofokles znalazł już w tej pieśni *Odysei*, która opowiada budowanie tratwy. Sławna jest mowa Filokteta do Neoptolema z prośbą, by go zabrał z odludnej wyspy. O subtelności psychologicznej poety świadczy, że Filoktet zdaje sobie sprawę z trudnego położenia, w którym znajduje się młodzieniec. Późniejszych starożytnych raziły jęki i narzekania Filokteta jako niemęskie; dowodzi to, jak czasy i obyczaje się zmieniły.

¹⁾ Zieliński, Sof. 362.

Deus ex machina i idea sztuki. Wprowadzenie Heraklesa jako osoby rozstrzygającej uważa się zwykle za ustępstwo dla mitu, który kończył wyjazdem bohatera pod Troję. Zobaczmy, jakby się przedstawiało położenie, gdyby nie wmieszał się Herakles. Z oddaniem łuku Filoktetowi nasze poczucie moralne jest zadowolone, ale położenie, które powstaje, jest niezadowolające. Filoktet pomścił się; według pojęć greckich miał do tego prawo; pomścił się, ale zaszкодził ojczyźnie. Postąpił jak Temistokles i Alcybiades. Półbóg uczy, że sprawa publiczna wymaga zaparcia siebie, ofiary, zapomnienia uraz. To jest sąd poety i zdaniem naszym idea utworu. Rozstrzygnięcie boga jest rękojmią, że należało postąpić tak, jak to widzimy w sztuce. Obowiązek względem Grecji przypominał Filoktetowi już Neoptolem, ale bezskutecznie; dopiero powaga Heraklesa sprawia, że bohater ustępuje. Trzeba pamiętać, że Filoktet ma łuk właśnie od Heraklesa. Więc jedynie Herakles nadawał się tu do roli siły rozstrzygającej i nie jest on prostym *deus ex machina* eurypidesowym, niezwiązanym z akcją¹⁾. Widzimy, że Sofokles nawet wtedy, gdy idzie za nowościami współzawodnika, nie czyni tego mechanicznie, lecz zachowuje swą samodzielność i „boga z maszyny“ wiąże wewnętrznie ze sztuką. Wprowadzenie Heraklesa jest rzeczywistym zakończeniem sztuki a nie przecięciem węzła²⁾. Była przepowiednia Helena o łuku Filokteta i ta musiała się wypełnić, ale nie wypełnia się tak, jak chciał

¹⁾ O różnicy między *deus ex machina* sofoklesowym a eurypidesowym Zieliński Sof. 371.

²⁾ Sprawę *deus ex machina* w naszej sztuce wyjaśnił za K. O. Müllerem (I⁴ 581) Norwood (str. 165).

podstęp ludzki; prawda triumfuje nad kłamstwem, prawda nad podstępem. O ile Sofokles nie miał całkiem zerwać z mitem i nie miał dać zupełnie odmiennego zakończenia, wprowadzenie Heraklesa było konieczne.

Mit. Trzech „*Filoktetów*“. Homer w Katalogu *Iliady* (II 718 nn.) wie o pozostawieniu Filokteta na wyspie Lemnos z powodu rany, zadanej mu przez węża, i o tem, że Grecy wezwali go później pod Troję; o szczegółach tego wezwania nie mówi. *Odysejsja* (III 190) wspomina tylko o powrocie Filokteta po wojnie do ojczyzny Tessalji. Szerzej opisywało sprawę epos cykliczny *Ilias mikra*. Według niego wieszczek trojański Helenos przepowiedział, że do zdobycia Troi potrzebny był Filoktet ze swoim łukiem, otrzymanym od Heraklesa; z Lemnos sprowadził go Diomedes. Wzmianki o Filoktecie znajdujemy potem u Pindara (Pyth. I) i u Bakchylidesa (fr. 7). — Wszyscy trzej tragicy opracowali dramatycznie mit o Filoktecie. Zachowała się tylko sztuka Sofoklesa, ale dzięki mowie 52 Diona Chryzostoma, który w I w. po Chr. czytał jeszcze wszystkie trzy sztuki, poinformowani jesteśmy i o treści sztuk obu jego poprzedników, tak że i tutaj, jak przy *Elektrze*, choć w mniejszym stopniu, możemy porównać opracowanie tego samego tematu przez wszystkich trzech. Wszyscy trzej oparli się na *Ilias mikra*, ale wprowadzili w jej wersji zmiany. Aischylos zamiast Diomedesa jako wysłańca wojska wprowadził Odysseusza, który lepiej się nadawał do tej roli¹⁾. Już u Aischylosa był napad choroby bohatera. Filoktet u Aischylosa płynął wkońcu dobrowolnie pod Troję. Chór u Aischylosa złożony był z Lemnijczyków.

¹⁾ Nie jest wykluczone, że Aischylos wziął to z epos (Wilamowitz).

Według poety Odysseusz po 10 latach tak się zmienił, że Filoktet go nie poznał.

Eurypides wystawił swego *Filokteta* w r. 431, razem z *Medeą*, a więc przeszło 20 lat wcześniej od Sofoklesa¹⁾. Eurypides, rozporządzając trzema aktorami, mógł wprowadzać trzy osoby równocześnie na scenę; korzystając z tego, wprowadził jako posłów Odysseusza i Diomedesa. Odysseusza zmieniła u Eurypidesa Atena, aby go Filoktet nie poznał. I u Eurypidesa chór składał się z Lemnijczyków. Poza treść była u Eurypidesa prawie zupełnie inna niż u Aischylosa i później u Sofoklesa: do Filokteta przybywało poselstwo trojańskie, aby go skłonić do przejścia na stronę Trojan. Poselstwo trojańskie spotykało się z przybyłym również poselstwem greckim. Patriotyzm Filokteta skłonił go do przejścia na stronę grecką, do czego nie mógł go skłonić Odysseusz. Odysseusz przedstawiony był jako polityk.

Sofokles przewyższył obu swoich poprzedników, jak to już trafnie spostrzegł Dion Chrysostomos. Zamiast Diomedesa dał Odysseuszowi za towarzysza młodego syna Achillea, co było ogromnym postępem dramatycznym, bo obie postaci stanowiły efektowny kontrast. Wprowadzenie Neoptolema nastęrczało nadto tę korzyść, że Filoktet młodzieńca nie znał i nie był przeciw niemu uprzedzony, gdyż Neoptolem dopiero niedawno temu przybył pod Troję z wyspy Skyros. Sofokles wrócił do wersji epos *Ilias mikra* i Aischylosa, zostawiając na boku radykalną zmianę Eurypidesa. Z Eurypidesa nie wziął nie lub bardzo

¹⁾ O treści sztuki Eurypidesa szerzej: Wilamowitz (wst. do prz. 10 n.), Geffcken (I 1, 184) i Zieliński (Sof. 349 nn.; tenże o sztuce Aischylosa 340 nn.).

mało¹⁾. Osnowę akcji wynalazł sam. Za Aischylosem poszedł, wprowadzając napad choroby. Chór Sofoklesa składa się nie z Lemnijczyków, lecz z marynarzy Neoptolema, a Lemnos jest u niego wyspą niezamieszkałą, co wprawdzie nie odpowiadało rzeczywistości, bo Lemnos było zawsze wyspą urodzajną i ludną, ale psychologicznie przedstawiało korzyść nielada: czyniło zgorzkniałość Filokteta zrozumialszą; wszak tyle lat żył on zdala od ludzi, zupełnie samotny. Poeta wiedział dobrze, że Lemnos jest wyspą ludną, więc zmianę tę wprowadził świadomie w celach artystycznych. Ponadto zmiana ta nadawała sztuce tło poetyczniejsze.

Sofokles napisał jeszcze inną sztukę o Filoktecie: *Filoktet pod Troję* (po przybyciu z Lemnos), z pewnością wcześniej od naszej sztuki, która przypada na ostatnie lata życia.

Wpływ Eurypidesa. Filoktet przypomina eurypidejskich królów w łachmanach, *deus ex machina* przecinanie wężła przez tego poetę, ale widzieliśmy, że zastosowanie tego, u Eurypidesa, mechanicznego środka nie jest u Sofoklesa bynajmniej mechaniczne, że niezłomność charakteru bohatera-nędzgarza jest zupełnie heroiczna. Wpływ Eurypidesa jest zatem zewnętrżny, przeważnie techniczny, duch tragedji pozostał sofoklejski; Sofokles i tu jest samodzielny, nie przestaje być sobą. W wytrwałym oporze, który bohater sztuki przeciwstawia zarówno przemocy, jak namowom, widać twardość charakterów sofoklesowych. Charaktery osób są w sztuce niezmiennie. Znaczenie chóru zmniejszyło się w *Filoktecie*. Nowy styl mu-

¹⁾ Wilamowitz wst. do prz. 12 nn.

zyczny widoczny jest w długiej monodji cierpiącego bohatera (w. 785 nn.) i w licznych kommoi (także parodos jest kommatyczna); właściwą pieśń chórową znajdujemy tylko raz. Styl jest prostszy, więcej zbliżony do języka codziennego. Cierpienia Filokteta opisane są realistycznie.

O późnym czasie powstania świadczą częste rozwiązywania w trymetrze i zmiana osób w środku wiersza; w partjach lirycznych występują prawie wyłącznie glykoneje, jak w późnych sztukach Eurypidesa, i wprowadzone przez Eurypidesa daktyle liryczne.

Aluzje historyczne są całkiem wątpliwe¹⁾.

Wpływ sztuki. Obok trzech wielkich tragików opracowali mit o Filoktecie jeszcze tragiccy: Achaios, Philokles, Antiphon i Theodektes, z Rzymian Accius (ten nie opierał się na żadnym z trzech tragików²⁾); zachowały się liczne ułamki; cytuje je Cicero). Historji Filokteta dotyka Owidjusz w *Metamorfozach*. Późny epik grecki czasów cesarstwa, Quintus ze Smyrny, opowiada o Filoktecie na Lemnos i pod Troją, idąc pewno początkowo za Eurypidesem, później za Sofoklesem.

¹⁾ Przeciw aluzjom Jebb (wst. 2. wyd. str. XL n.) i Wilamowitz (u syna Tychona 313 nn.) — Norwood (str. 167) uważa za możliwe, że są aluzje w w. 385 nn., 456 nn., zwłaszcza zaś 1035 nn. Ww. 1047—51 trzymane są jego zdaniem w tonie dialogu Melijezyków u Tueydydesa. Atoli w w. 385 nn. Wilamowitz (wst. 19) widzi tylko jedną z częstych myśli ogólnych u tragików. Rzekome aluzje do złych wpływów moralnych sofistów (Christ-Schmid I^o 339, 1) odrzuca Geffcken (I 2, 185, 42). — W Odysseuszu upatrywano Aleybiadesa po jego powrocie z wygnania.

²⁾ Wilamowitz u syna Tychona str. 313 nn.

W nowszych czasach dał parafrazę prozaiczną Fenelon w swym *Telemachu*. Chateaubrun¹⁾ (*Philoctète*, 1756), aby Filoktetowi nie nudziło się na wyspie, dodaje mu córkę, w której kocha się syn Achillesa. Lepszy jest *Philoctète* La Harpe'a (1783). Z nowszych André Gide (*Philoctète*) każe bohaterowi odegrać taką komedję niezłomności, że Filoktet pije napój usypiający, aby umożliwić Odysseuszowi zabranie łuku i strzał, ale wcale nie czyni tego dla dobra ojczyzny. Inne, nieliczne zresztą, utwory nowsze można pominąć.

[Literatura. Wilamowitz, wst. do prz. — Zieliński, Sof. 323—78. — Rolę *deus ex mach.* wyjaśnił Norwood, Gr. tr. 161 nn. — Tycho Wilamowitz Dr. T. d. S. 270—312; częścią przeciw niemu W. Büchner, Die psycholog. Begründung im Ph. d. S., NJb. 1919, 441—52. — Ludw. Ćwikliński, Einige Bemerkungen üb. d. Composition d. soph. Ph. (Krakau 1893).]

Edyp w Kolonie (*Oιδίπους ἐπὶ Κολωνῶ*).

Wystawiony został dopiero w parę lat po śmierci poety, w r. 401, przez jego wnuka, Sofoklesa młodszego, i uważany bywa za najpóźniejsze dzieło poety. Starzec, stojący nad grobem, więcej zwykł żyć przeszłością niż terażniejszością. Tak i Sofokles pod koniec życia zwrócił się do wspomnień młodości, do miejsca, w którym ujrzał światło dzienne, i postanowił przed śmiercią uświetnić jeszcze promieniami poezji swoje miejsce rodzinne. Tutaj, w Kolonie²⁾, były różne czczone miejsca: pokazywano tu

¹⁾ Mahaffy zrobił z niego Chateaubrianda.

²⁾ Kolonos miał przydomek *Hippios* od konia Adrastosa (Bekk. Anekd. 207. 350. Et. M. s. *Ἀθηνᾶ ἵππια*. Wilamowitz Aisch. Int. 91, 2).

święty gaj Erynij, które nosiły nazwę *Semnai* (*Σευναι*), pokazywano t. zw. „spiżowy próg“, uważany za wejście do podziemia, wreszcie istniał tu w nieznanym bliżej miejscu grób Edypa, którego czczono po śmierci jako herosa opiekuńczego kraju. Tutaj, na ziemi attyckiej, znajduje w tragedji Sofoklesa przytułek stary i nieszczęśliwy Edyp i tutaj kończy swą ziemską wędrówkę. *Edyp w Kolonie* kontynuuje co do treści *Edypa króla*.

Treść. Edyp otrzymał wyrocznię od Apollina delfickiego, że czeka go koniec życia tam, gdzie go przyjmą gościnnie Eumenidy. Wypędzony z Teb król-nędzarz przybywa w swej tułaczce do Kolonu, mając za towarzyszkę córkę Antygone¹⁾. Usiada tu w świętym gaju na kamieniu, a kiedy się dowiaduje, że jest w gaju Eumenid, domyśla się, że koniec jego życia jest bliski. Wieśniacy z Kolonu, usłyszawszy, że obcym przybyszem, który ośmielił się wejść w święte miejsce, jest obciążony klątwą Edyp, każą mu opuścić gaj i dopiero Tezeusz, król kraju, udziela mu gościnnego w Attyce przytułku. Tymczasem w Tebach wybuchła wojna między Eteoklesem a Polyneikesem. Wyrocznia Apollina zapewniła zwycięstwo tej stronie, która będzie w posiadaniu Edypa lub jego grobu. Obaj bracia starają się teraz pozyskać dla siebie Edypa. Ismena przybywa najpierw, zapowiadając, że zbliża się wuj braci, Kreon, wysłannik panującego Eteoklesa. Kreon nie cofa się przed gwałtem, by dostać w swe posiadanie Edypa a tem samem zapewnić zwycięstwo Tebom, ale Tezeusz udziela wygnańcowi skutecznej opieki. Z kolei przybywa oblegający Polyneikes (u So-

¹⁾ Tragedja zaczyna się po południu (w. 20 jest jedyną wskazówką co do czasu).

foklesa starszy syn, w. 1293), ale ojciec, który synom przypisuje winę wygnania, zwraca się do niego z twardejmi słowami, przeklina tak jego jak Eteoklesa, życząc im, by jeden zginął z ręki drugiego. Przedstawia starca wygnańca w majestacie, jak najpotężniejsi ubiegają się o jego względy, poeta opisuje koniec króla. Dają się słyszeć grzmoty Zeusa i Edypnika z ziemi w tajemniczy sposób. Grób jego przyniesie wielkość ziemi ateńskiej, która mu użyczyła gościny.

Charakter sztuki. Tragedja ta ze wszystkich sofoklesowych najmniej ma żywiołu dramatycznego, mimo to robi głębokie wrażenie. Jest ona pełna blasków jakby jesiennej pogody; nastrój jej jest dziwną mieszaniną melancholijnego smutku nad życiem ludzkim i błysków lepszej nadziei. Piękność sztuki polega głównie na malowaniu nastrojów. Tragedję wypełniają przeważnie tony miękkie i łagodne („mollissimum carmen“ nazwał ją Cicero *de finibus* V 1, 3). Jest to mowa serca, jak pięknie powiedziano¹⁾. Tak pisać mógł tylko poeta, który przeżył życie pogodnie a teraz, stojąc nad grobem, z smętnem uczuciem zwraca się myślą w przeszłość.

Data. Są na pierwszy rzut oka pewne trudności, jeżeli się przyjmuje, że sztuka ta powstała pod koniec życia poety. Przedewszystkiem sprawia trudność tło polityczne. Poeta wyraża się o Tebach życzliwie, (w. 606. 615), a przecież podczas wojny peloponeskiej Teby stały w rządzie nieprzyjaciół ateńskich. W w. 919 Tezeusz a w w. 937 chór czynią różnicę między niegodziwym Kreonem a Tebami, które czynu Kreona nie są

¹⁾ K. O. Müller 583.

winne. Uderza to tem więcej, że jest sprzeczne z słowami Kreona (w. 737) i Ismeny (w. 399). W sztuce nie ma ani jednego słowa nieprzyjawnego o Tebach, a Tezeusz uznaje w Tebanach miłość sprawiedliwości. To też dawniej niektórzy sądzili, że przedstawienie *Edypa w Kolonie* w r. 401 było tylko powtórnem przedstawieniem a sztuka wystawiona była pierwszy raz w początkach wojny peloponeskiej¹⁾. Atoli słusznie zwrócono uwagę²⁾, że pod koniec wojny peloponeskiej Teby zbliżają się do Aten, że w Tebach występują wśród stronnictwa demokratycznego tendencje filoateńskie i że poeta sztuką swoją widocznie stara się pozyskać Teby. W r. 403 znajduje tutaj oparcie Trazybul; Phylę obsadza on z pomocą tebańską. To też ze względu na aluzje polityczne nietylko jest możliwe, że *Edyp w Kolonie* powstał pod koniec wojny peloponeskiej, lecz niektóre aluzje zmuszają nas wprost przyjąć ten a nie inny czas. Oto kilka razy w naszej sztuce jest mowa, że Ateńczycy zwyciężą przy grobie Edypa. Jest to *vaticinium ex eventu*; wiemy, że jazda ateńska pokonała w r. 407 tebańską w pobliżu Akademji a zatem koło Kolonu (Diod. 13, 7). *Edyp* więc powstał zapewne po tem zwycięstwie.

Za późnem powstaniem przemawiają i względy metryczne: wiersz często jest podzielony między dwie osoby, parodos ma budowę kommatyczną, w chórach przeważają glykoneje.

Wreszcie i chór, malujący dolegliwości wieku sędziwego (w. 1211—48), przemawia za tym samym cza-

¹⁾ Tak mniemali K. Lachmann i Ad. Schöll; Böckh kładł ją po pokoju Nikjasza.

²⁾ K. O. Müller (Gr. L. 586, 1) i Wilamowitz (w książce syna 368).

sem powstania. Łagodny smutek i znużenie życiem, przebijające ze sztuki, mówią o rezygnacji starości, bliskiej grobu. Także jeżeli prawdą jest, że sędziwy Sofokles odczytał sędziom hymn z *Edypa w Kolonie*, to hymn musiał powstać świeżo, inaczej nie mógł dowodzić pełni władz umysłowych poety.

Edyp w Kolonie powstał zatem w długi czas po *Edypie królu* (ten w początkach, tamten w końcu wojny peloponeskiej).

Patryjotyzm w sztuce. W *Edypie w Kolonie* występuje w całej pełni patryjotyzm poety. Ateńczycy i ich władca Tezeusz przedstawieni tu są jako opiekunowie cudzoziemców, Attyka jako gościnny przytułek wygnańców. (Podobnie przedstawia Attykę Eurypides w *Heraklesie szalonym*, *Heraklidach* i *Hiketydach*.) Nigdzie jednak patryjotyzm Sofoklesa nie znalazł tak pięknego wyrazu, jak w sławnym hymnie na Attykę. Hymn ten to najpiękniejsza z pieśni chórowych Sofoklesa i najwspanialsza pochwała Attyki, jaką kiedykolwiek napisano. (Dowodzi on, że starożytni mają poczucie natury.)

Trzy sztuki tebańskie Sofoklesa następują więc co do treści w tym po sobie porządku: *Edyp król*, *Edyp w Kolonie*, *Antygona*. (Chronologicznie: *Antygona*, *Edyp król*, *Edyp w Kolonie*.) Nie tworzyły one trylogji. Istnieje atoli między nimi pewien związek, mianowicie charakterystyki głównych osób są we wszystkich trzech sztukach w istotnych punktach te same.

Mit. Wpływ Eurypidesa. Mit (*Oidipodeia* i *Tebaida*) przedstawiał zdarzenia po wyjściu najawczynów Edypa w sposób następujący. Edyp nie został wypędzony z kraju, lecz pozostał w nim nadal jako człowiek prywatny. Rządy objął imieniem małoletnich

synów Edypa opiekun ich Kreon. Gdy synowie doszli do pełnoletności, wybuchł między nimi spór o tron. Polyneikes został wypędzony i udał się do Argos. (Tu w Argos przebywa i w naszej sztuce.) Scholion powiada, że według mitu Edyp umarł w Tebach i pogrzebany został w jednej z wiosek beockich. Za tym mitem idąc, również Aischylos mówi w *Siedmiu*, że Edyp umarł w Tebach.

Edyp król ma inne założenia niż *Edyp w Kolonie*. W *Edypie królu* Edyp, oślepiwszy się, idzie dobrowolnie na wygnanie; Antygona mu nie towarzyszy¹⁾. Według *Edypa w Kolonie* Edypowi przeszkodzono wtedy pójść na wygnanie; mieszkał on dalej w Tebach. Dopiero po latach synowie zapragnęli objąć tron i Edyp został wygnany.

Eurypides w *Fenicjankach*, wystawionych ok. r. 409, opracował ten sam temat co Aischylos w *Siedmiu*, ale z pewnemi zmianami. U Aischylosa w czasie pojedynku braci Edyp i Iokasta żyją, ale w sztuce nie odgrywają roli. U Eurypidesa występują dwaj zwaśnieni bracia, matka pośredniczy między nimi na próżno, u zwłok ich zjawia się ślepy ojciec Edyp, potem Kreon wypędza go z kraju; ojcu towarzyszy Antygona. Pod koniec sztuki jest mowa o tem, że wyrocznia przeznacza mu Kolonos jako miejsce, w którym zakończy życie.

O klątwie na synów wie już epos cykliczne. Według niego synowie nie okazali ojcu należnego pietyzmu i ten ich za to przeklął. Na motywie klątwy oparł swoich *Siedmiu* Aischylos, idąc tu za mitem.

¹⁾ W *Antygonie* nie towarzyszy mu, bo nie jest wygnany, lecz żyje w Tebach (Zieliński, Sof. 251).

Epos cykliczne i Aischylos nie wiedzą zatem nic o wygnaniu Edypa z Teb. Dopiero w *Edypie królu* Sofoklesa Edyp idzie na wygnanie, ale dobrowolnie. Przymusowe wygnanie pojawia się po raz pierwszy u Eurypidesa w *Fenicjankach* (ok. r. 409) i tutaj dopiero towarzyszy ojcu Antygona¹⁾, tutaj też jest po raz pierwszy mowa o Kolonie jako miejscu zgonu Edypa. A zatem główne rysy mitu *Edypa w Kolonie* znajdujemy już u Eurypidesa, kilka lat wcześniej od domniemanej daty powstania *Edypa w Kolonie*. *Edyp* wydaje się szczegółowym rozwinięciem tego, co w *Fenicjankach* występuje *in nuce*. Jeżeli się teraz pytamy, jaki jest stosunek sztuki Sofoklesa do sztuki Eurypidesa, to mamy dwie możliwości: albo Sofokles poszedł za pomysłem Eurypidesa — i to wydaje się najprostszym rozwiązaniem pytania — albo obaj poeci czerpali z mitu miejscowego attyckiego. Ale w tym drugim razie byłoby rzeczą dziwną, żeby obaj poeci niemal równocześnie zwrócili się niezależnie od siebie do tego samego podania miejscowego. Wobec tego przyjąć należy, że Sofoklesowi dały pobudkę do *Edypa w Kolonie Fenicjanki* Eurypidesa²⁾, parę lat wcześniej wystawione. Eurypidesową wersję mitu Sofokles rozszerzył na podstawie podania miejscowego attyckiego. Pociągnąć w sztuce granicę między tradycją a zmyśleniem poety nie jest łatwo, ale pewne jest, że rodzaj śmierci Edypa, t. j. tajemnicze jego zniknięcie w gaju Eumenid, jest pomysłem Sofoklesa³⁾. Epos cykliczne o rodzaju śmierci nic

¹⁾ Jest to pomysł Eurypidesa.

²⁾ Tak Wilamowitz w książce syna str. 365 n.

³⁾ Tak już E. Rohde (*Psyche* II³ 243, 2). Za nim Christ-Schmid (I⁶ 341).

nie mówiło. Eurypides oparł się pierwszy na podaniu attyckiem o grobie Edypa. Grób Edypa wskazywano w dwóch miejscach Attyki: w świętym okręgu bogiń Semnai na zachodnim stoku Akropolu ateńskiej (Paus. I 28, 7), przyczem opowiadano, że zwłoki przeniesione tam zostały z Teb, albo też w Kolonie (Paus. I 30, 4). Ponieważ wersja o Kolonie jako miejscu śmierci występuje już u Eurypidesa, pewne jest, że podanie miejscowe, które słyszał w Kolonie Pauzanjasz, nie jest echem sztuki Sofoklesa, lecz jest stare, przedeurypidesowe¹⁾. Eurypides nie miał powodu uświetniać Kolonu i zużytkował tylko to, co słyszał. Uwagi godne jest, że temat *Edypa w Kolonie* wzięty jest przez Sofoklesa wyjątkowo nie z eposu cyklicznego. Czynna rola Kreona w sztuce jako pełnomocnika Eteoklesa jest zapewne pomysłem Sofoklesa²⁾.

Prócz wpływu *Fenicjanek* widoczny jest jeszcze wpływ *Filokteta* eurypidesowego. Tam Filokteta starają się pozyskać dla siebie obie walczące strony: Trojanie i Grecy; tutaj również obie walczące strony w Tebach chcą dostać w swą moc Edypa³⁾. Widoczny też jest wpływ Aischylosa *Siedmiu*⁴⁾.

Budowa i technika. Budowa sztuki jest prosta, bo też i akcji w sztuce mało. Skąpość akcji płynęła z tematu. Poeta starał się ją wzbogacić, wprowadza-

¹⁾ Że wyrocznia o Kolonie jako miejscu śmierci Edypa polega na tradycji, przyjmuje i Zieliński (Sof. 187 n.).

²⁾ Ew. Bruhn.

³⁾ Spostrzegł to pierwszy Tycho Wilamowitz, por. u niego str. 3. — Wpływ *Heraklidów* Eurypidesa widzi K. Vielhauer (czasop. Sokrates IV 443 nn.): ww. 728—936 Sofoklesa przekształcają świadomie w. 101 nn. *Heraklidów*.

⁴⁾ Wilamowitz w książce syna 362.

dzając Kreona z Polyneikesem oraz Ismenę, która wprowadzona jest do dramatu tylko po to, by przygotowała scenę z synem i Kreonem; przynosi ona wiadomość o sporze braci w Tebach. Ismena nie była w dramacie zdaniem naszym postacią konieczną; o sporze braci mógł widza poinformować Polyneikes lub Kreon. Poeta, wprowadzając ją, nie miał na oku przeciwstawienia jej Antygonie, bo wprawdzie charaktery obu siostr są zróżnicowane, ale siostry nie są pomyślane jako kontrast. Czwarty aktor (Tezeusz) ma rolę całkiem prostą, ale dosyć obszerną. Edyp pozostaje przez całą sztukę na scenie, inne osoby przesuwają się tylko przed nim; budowa tu zatem podobna jak w *Prometeuszu* Aischylosa lub w *Filoktecie* sofoklesowym. Akcja zaczyna się już w prologu, jak w *Filoktecie*, co niezawsze ma miejsce u Sofoklesa, który i na tem polu nie wykazuje jakiegoś skostnienia w swej sztuce. Z chwilą, gdy Tezeusz użycza Edypowi schronienia, akcja mogłaby się skończyć. Dalsze sceny służą tylko do retardacji. Porwanie córek ma na celu pokazać, że Tezeusz udziela przybyszowi opieki nie w słowie, lecz czynem. Kreon, porywając córki, chce Edypa zmusić do przejścia na swą stronę; podobny cel miało w *Filoktecie* porwanie łuku bohaterowi. Sceny z Kreonem i Polyneikesem wnoszą w sztukę patos dramatyczny. Chór, którego członkowie wchodzą jeden po drugim (στοράδην, w. 117), ma rolę znaczną, prawie jak u Aischylosa. Nie należy jednak w tej ważnej roli chóru widzieć archaizowania¹⁾; nie bez wpływu było zdaniem naszym to, że są to mieszkańcy rodzinnego miejsca poety. Ale przywiązanie do Kolonu nie poszło

¹⁾ Jak chce Christ-Schmid (342, 3).

u niego tak daleko, by miał tym wieśniakom nadać jakąś rolę ludzi, wyższych poglądami. Przedstawiają oni u niego prosty tłum, którego poeta nigdy nie lubił. O przeszłość badają Edypa zbyt natarczywie, ale znamienne dla nich jest przedewszystkiem to, co cechuje tłum: samolubstwo; sąd ich o Edypie ulega nagle zmianie z chwilą, gdy widzą, że Edyp będzie dla nich pożyteczny. — Po zniknięciu Edypa następują żale pośmiertne sióstr, jak w *Siedmiu* Aischylosa, którą to sztukę poeta, pisząc swoją, miał nieraz w pamięci.

Dziwić musi, że Tezeusz nie robi nic, by zapewnić przyszłość Edypowi; powierza go jedynie chórowi. Było to konieczne dlatego, by Kreon mógł zamach swój na Edypa posunąć tak daleko, byśmy o króla-
tułacza byli zaniepokojeni i by potem wystąpienie Tezeusza mogło wywołać efekt. Dla efektu dopuszcza więc nieprawdopodobieństwo.

Słyszymy w prologu, że nie wolno było wchodzić do gaju Eumenid. Mimo to Ismena wchodzi do niego. Poeta dopuszcza tę sprzeczność, bo względy techniczne wymagały w tem miejscu zmiany roli¹⁾.

Artyzm. Główną rzeczą w sztuce jest malowanie nastrojów, nie charakterów, dlatego wypada nam najpierw przyjrzeć się tej stronie sztuki.

I to dzieło 90-letniego poety w niczem nie okazuje osłabienia talentu, przeciwnie więcej w niem je-

¹⁾ Natomiast zdaniem naszym niema w tem sprzeczności, że według w. 427 nn. wina synów polega na tem, że nie stanęli w obronie ojca, gdy go chciano wypędzić, a według w. 599 n., że go wypędzili z kraju. To drugie twierdzenie jest tylko innym oświetleniem tego samego faktu, oświetleniem, poddyktowanym gniewem.

szcze siły młodzieńczej niż w *Filoktecie* a mistrzostwo poety w liryce i w malowaniu nastrojów nie okazuje się nigdzie gdzieindziej w takiej pełni jak tutaj. Mickiewicz przedstawił w *Panu Tadeuszu* w niezrównany sposób czar miejsc młodości, na które patrzymy z oddalenia miejscowego. Sofokles maluje w *Edypie w Kolonie* urok miejsc, opromienionych dla starca wspomnieniami młodości, tak, jak go może nikt w żadnej literaturze nie wyraził.

Utwór przepojony jest dziwną pogodą, harmonją i poezją. Głęboka miłość miejsca rodzinnego przebija ze słów (w. 62 n.):

*τοιαυτὰ σοι ταῦτ' ἐστίν, ὦ ξέν', οὐ λόγοις
τιμῶμεν', ἀλλὰ τῆ ξυνουσίᾳ πλέον.*

Sługa świątyni, czary ofiarne, święta grusza, wszystko to pełne uroku aluzje do wspomnień młodości¹⁾. Piękno sztuki odczuwa w całej pełni dopiero ten, kto sam przekroczył próg starości.

Już sam prolog należy do najdoskonalszych kart poezji Sofoklesa. Sterany cierpieniem i wiekiem królułacz tyle ma w sobie godności i wrodzonej szlachetności, że odczuwają to mimowoli nawet wieśniacy. Ileż piękna ma mowa jego błagalna do wieśniaków (w. 258—291), ile mowa do Tezeusza o zmienności wszystkiego na świecie! Opowiadanie o ostatnich chwilach Edypa pełne jest patosu i głębokiego religijnego nastroju. Poeta umiał przedstawić po mistrzowsku, jak śmierć Edypa pozostaje tajemniczym cudem. Zadanie jego było tu niezwykle trudne. Edyp nie umiera, tylko za życia znika w niezbadany sposób: widocznie ziemia

¹⁾ Por. o tem Norwood, Gr. tr. 172 n.

się rozstała i pochłonęła go żywcem. Poeta żąda, byśmy wierzyli w cud, opowiedziany przez gońca. Edyp będzie żył w Hadesie i stanie się herosem opiekuńczym kraju. Sofokles świadomie lekceważy tu prawdopodobieństwo. Ten koniec wędrówki ziemskiej Edypa nie ma w sobie nic groźnego, otoczony jest atmosferą świetlanej pogody. Po prześlicznem pożegnaniu z córkami następuje pełen poezji opis zniknięcia Edypa (w. 1648 nn.)¹⁾.

Pieśni liryczne²⁾ są najświetniejsze z sofoklesowych. Hymn na Attykę (w. 670—80) pozostawia daleko za sobą pochwały tego kraju w *Medei* Eurypidesa (w. 824—45). Obok niego zasługuje na podniesienie pieśń o niedolach życia ludzkiego. Urozmaicenie w tych pieśniach jest wielkie: obok pieśni samego chóru spotykamy amojbaja aktorów z chórem i aktorów z aktorami.

Urozmaicona jest i część dramatyczna tragedji: sceny pozyskania Edypa. Jedna strona ucieka się do podstępu i siły, druga chce sobie zjednać starca prośbami. W sporach występuje efektowny pierwiastek retoryczny, jak w *Ajasie*.

Zarzucić można dramatowi pewne powtarzania się. Niekoniecznie muszą się one tłumaczyć wiekiem poety, zdaniem naszym mogą pochodzić z braku ostatecznego wykończenia sztuki. Edyp usprawiedliwia się dwa razy: przed chórem i przed Kreonem. Obok dwóch sporów Edypa z Kreonem znajdujemy trzeci z Polyneikesem. Szerokie usprawiedliwianie się Edypa po-

¹⁾ Ten opis zniknięcia jest jedynym rysem mistycznym u Sofoklesa.

²⁾ W *Elektrze* i *Filoktecie* już ich nie było całkiem, w *Trachinkach* prawie całkiem.

chodzi stąd, że Edyp z *Edypa króla* wydawaćby się mógł winnym, a poecie chodziło tu o przedstawienie jego niewinności¹⁾.

W w. 377 n. słyszymy o przygotowaniach nieprzyjaciela do otoczenia Teb, a w w. 1311 Teby są już otoczone. Jakże wobec tego Kreon mógł przedrzeć się przez linię nieprzyjacielską? — Według w. 1375 Edyp przeklął synów już dawniej; według sceny z Ismeną przeklina ich dopiero teraz po raz pierwszy²⁾. — Sprzeczności wpadają w oczy jednak dopiero wtedy, gdy nie pozostajemy pod bezpośrednim wrażeniem sceny.

Pierwiastek osobisty w sztuce. Poeta włożył w ten swój łąbodzi śpiew wiele własnych uczuć, smutków, nadziei a może i przejsć. Wzruszająca jest spowiedź starca: zmartwienia przynosi każdy dzień, a jeżeli za długo żyjesz, nie widzisz nic, coby sprawiło radość. Wybawienie daje tylko — grób. Nie urodzić się byłoby najlepsze, a gdyś się urodził, wrócić jak najrychlej, skądś przyszedł. Gdy minie lekko-myślna młodość, błędne drogi życia wodzą cię od męki do męki. Wkońcu przychodzi starość, najgorsze z nieszczęść. Poznał to starzec Edyp. Poznaliśmy i my. — Tak skarży się kto? Ten, którego współcześni uważali za ulubieńca bogów i ludzi, o którym mówili, że nie zaznał w życiu niczego złego. Do tego smętnego nastroju przyczyniło się coprawda to, że nieprzyjaciel stał przed bramami miasta, przyczyniły się może i zgryzoty rodzinne. W każdym razie w żadnym innym utworze Sofokles nie odbił się tak wiernie

¹⁾ Por. Altheim, NJb. I (1925) 174 nn.

²⁾ Wilamowitz u syna str. 361. — Inne trudności wymienia Radermacher (wstęp do wyd. 16).

jak tutaj ze swą wielkością jako poeta, ze swemi ludzkiemi słabościami, ze swą prostą, ale głęboką i podnoszącą religijnością.

C h a r a k t e r y. Sztukę charakterystyki poeta skupił na osobie Edypa¹⁾. — W tragedji tej widzimy lepiej niż w jakiegokolwiek innej, że Sofokles nie troszczy się o zachowanie jednolitości charakteru pewnej osoby. Niezwykły urok, który Edyp wywiera w początkowych i końcowych scenach tragedji, polega na tem, że jest on w duszy wyższy ponad wszystko, co go może spotkać, że należy już do innego świata. Nie zastanawia się nad przeszłością jak starzec, nie myśli o swej sławnej przyszłości herosa, nie pochłania go miłość córek ani inne rzeczy terażniejsze, tęskni on już za innym życiem. Ma to światło, które świeci wewnątrz, według pięknego wyrażenia Milтона²⁾. Świadomy swej niewinności, przekonany, że w obliczu bogów jest usprawiedliwiony, skoro powierzają mu ważną misję opiekowania się krajem, który mu użyczy przytułku, bez obawy zbliża się do Eumenid, które inni ledwie ośmielają się nazwać; postaci ich, dla innych tajemniczo-groźne, jemu przedstawiają się jako życzliwe i przyjazne („słodkie córki Nocy“, w. 106). Spokój przynosi mu cud, który opowiedziany jest z takim nastrojem, że czujemy zrządzenie boże.

Ale Edyp nie jest wcale złamany życiem. Jest on ciałem słaby, ale silny duchem. Posiada swoje dawne wady, tylko złagodzone wiekiem. Wprawdzie nie jest już tak zaufany w swą mądrość i uparty, jak w *Edypie królu*, ale gwałtowny jest, twardy i bezwzględny

¹⁾ O charakterze Edypa traktuje Rohde (Psyche II⁷⁺⁸ 244).

²⁾ Norwood, Gr. tr. 168—171.

jak dawniej. W scenie przekleństwa, rzuconego na niewdzięcznego, dziś skruszonego syna, jest dawnym Edypem królem. Przypomina groźnego króla Lira, którego przewyższa wielkością duchową. W pierwszej części sztuki przypominał patriarchów biblijnych. Do końca życia pozostaje nieugiętym, jak Eteokles, jak Prometheus czy Klytaimestra, wreszcie jak Filoktet, pozostaje jak ten ostatni skutkiem cierpień zatwardziałym w gniewie. Jest to nieugięty sofoklesowski typ herosa.

Starożytni przykładali taką wagę do pietyzmu względem rodziców, że klątwa na syna, która nam wydaje się brakiem serca, im wydawała się naturalną.

Osoby drugorzędne są również bardzo wyraziste. Na pierwszym miejscu stoi Kreon, wysłannik Eteoklesa. Jest on tu inny niż w *Edypie królu*. Najpierw w obłudnej mowie chce pozyskać sobie Edypa, a gdy Edyp szorstko odmawia, zrzuca maskę i z całą bezwzględnością każe porwać córki a nawet chce porwać samego Edypa. Jest on tu tak chytry i bezwzględny jak Odysseusz w *Filoktecie*¹⁾.

Bardzo starannie nakreślony jest i Polyneikes. On tylko prosi, nie ucieka się do przemocy. Naruszył obowiązek synowski przez ambicję i samolubstwo. Obecnie jest szczerze skruszony i szuka przebaczenia. Przeklęty przez ojca, odchodzi częścią w rozpacz, częścią z uporem, bo jest próżny i lęka się śmieszności. Te ujemne strony jego charakteru usprawiedliwiają gwałtowność przekleństwa Edypa. Ale Polyneikes nie jest całkiem pozbawiony szlachetności umysłu i nie

¹⁾ Inaczej patrzy na charakter Kreona Zieliński (Sof. 190. 223). Według niego Kreon w naszej sztuce jest ten sam co w *Edypie królu* i w *Antygonie*. Zieliński widzi w nim tylko wiernego w złem czy dobrem sługę władcy.

możemy mu odmówić pewnej sympatji. Gdy widzi nieuchronną śmierć, wznosi się do heroicznego wielkości.

Córki są zróżnicowane przez odmienne doświadczenie życiowe każdej z nich. *Antygona* jest córką, poświęcającą się aż do samozaparcia. Spełniwszy obowiązek względem ojca aż do końca, idzie do Teb ratować braci. Przez tułaczkę zrobiła się więcej gwałtowną, ale nie ma tych twardych rysów, które miała w sztuce od niej nazwanej. *Ismena* jest słabem jej odbiciem; więcej realnie patrząca na świat, bo żyje wśród ludzi w Tebach, nie całkiem zapomina o sobie.

Tezeusz jest typem idealnego króla, jakim żył w tradycji ateńskiej.

Idea sztuki jest dopełnieniem idei *Edypa króla*. Bogowie zsyłają na człowieka, gdy chcą, cierpienie, głosiła tamta sztuka; gdy chcą, zsyłają łaskę, powiada obecna. Trzeba znosić nieszczęście, ale nie wyrzekać się nadziei łaski. Przy osądzaniu idei sztuki nie można zapominać o tem, że Sofokles chce z *Edypa* zrobić *herosa*, podkreślić jego niewinność moralną¹⁾. Bóstwo obdarza go nieśmiertelnością nie tyle dla niego samego, ile dla dobra ziemi attyckiej, która z właściwą jej ludzkością udzieliła przytułku nieszczęśliwemu²⁾.

Wpływ sztuki. Attycki charakter sztuki: uświetnienie Kolonu i Attyki oraz bohatera narodowego *Tezeusza*, nie zachęcał do jej naśladowania. *Miltona Samson Agonistes* wykazuje³⁾ w osobie Samsona po-

¹⁾ Gdyby nie ta attycka tendencja sztuki, możnaby się w całości zgodzić na zdanie *Zielińskiego* (Sof. 220), że poeta pod koniec życia doszedł do przekonania, że wszędzie istnieje sprawiedliwość, wszędzie równowaga winy i kary.

²⁾ *Rohde*, *Psyche* 525 nn.

³⁾ *Mahaffy* 81.

dobieństwo do Edypa. Dalila budzi gniew Samsona jak Polyneikes Edypa. I tutaj przed bohaterem przesuwają się różne osoby. Ale Milton miał przed oczyma i inne sztuki greckie, Aischylosa i Eurypidesa. — Późniejsze utwory, nawiązujące do Edypa, nie wykazują wybitnych zalet. W r. 1778 poeta francuski Ducis (*Oedipe chez Admète*) połączył *Edypa w Kolonie* z eurypidesową *Alkestis* i z *Królem Lirem*. — W r. 1787 osnuto na naszej sztuce operę z muzyką Sacchini'ego, do czego sztuka bardzo się nadaje. — Chenier naśladował naszą sztukę, ale nieszczególnie. — *Edipo Niccoliniego* (1823) zrobił z naszej tragedji dramat tendencyjny, skierowany przeciw tyranji. — W sztuce Rudolfa Pannwitz'a *Die Befreiung d. Ödipus* (1913) autor wprowadził tę zmianę, że Edyp przebacza synowi.

[Literatura. Scholia do naszej sztuki mają wielką wartość estetyczną. — Wilamowitz w książce swego syna 313—73 i w Gr. Trag. 128—31. — Zieliński, Sofokles 177—228. — Radermacher we wst. do 9 wyd., 1909, 1—17 (o micie i innowacjach Sofoklesa). — Piękną analizę estetyczną daje Norwood Gr. tr. 167—73. — Heinemann, D. trag. Gest. II 34 nn.]

Dramat satyrowy Tropiciele (Ichneuci)

(*Ἰχνευταί*).

Znaczne ustępy tej sztuki, blisko połowę, znaleziono w r. 1907 w papirusie w egipskiem Oxyrhynchos. Najbardziej uszkodzone są pieśni chórowe, tak że z nich niewiele zostało.

Ichneuci są wraz z eurypidesowym *Cyklopem* jedynymi zachowanymi sztukami, dającymi nam pojęcie o dramacie satyrowym greckim.

Treścią dramatu jest mit, opowiadający, jak Apollo odszukał krowy, skradzione mu przez Hermesa. Mit ten jest treścią hymnu homerowego na Hermesa. — Apollo, przybywszy po długim szukaniu skradzionych mu krów w okolice góry Kyllene w Arkadii, przyrzeka hojną nagrodę temu, kto mu krowy odszuka. Sylen z synami swymi satyrami podejmuje się tego zadania. Satyrowie, tropiąc krowy jak sfora psów gończych (stąd tytuł sztuki), spostrzegają ślady ich, prowadzące w stronę grotu¹⁾ nimfy Kyllene, w której wychowuje się młodzieńcy Hermes. Zbliżając się do jaskini, słyszą ze zdumieniem dźwięki nowo wynalezione go przez Hermesa instrumentu muzycznego, liry. Wywabiona krzykami satyrów z grotu nimfa Kyllene opowiada im o wynalezieniu liry. Satyrowie wypowiadają domysł, że nikt inny, tylko Hermes musiał skraść krowy. Kyllene z oburzeniem odpiera przypuszczenie, by syn Zeusa miał dopuścić się kradzieży. Na tem dramat urywa się w połowie. Druga połowa opowiadała, o ile można wnosić z hymnu homerowego, jak zagniewanego Apollina przejednywa grą na lirze młodzieńcy Hermes.

Data. Dramat wydaje się dziełem młodości Sofoklesa²⁾. Sofokles, mistrz w grze na lutni, zapewne w roli Hermesa popisywał się sam grą na kitarze a więc dramat powstał w czasie, kiedy poeta występował

¹⁾ Grotę widać jeszcze dziś u wierzchołka góry. Hermes ma już u Homera przydomek Kyllenijszczyka. Pierwotnie grotę musiano umieszczać u stóp Olimpu (tak też opowiada Alkajos); oddalenie Kylleny od Olimpu jest za wielkie. (Wilamowitz, Gr. Tr. 107).

²⁾ Wilamowitz, Die Spürhunde des S., Njb. 15, 449 n. Zgadają się z tem wszyscy, np. Radermacher, wst. do Sof. *Ajasa*¹⁰ 19.

wał jeszcze jako aktor. Napisałby zatem ten dramat przed *Antygoną*, przed r. 442. Przemawia za tem mniej jeszcze rozwinięta technika dramatu i metryka. Trzech aktorów nie występuje tu nigdy razem. Wiersz nie jest nigdzie rozdzielony między dwie osoby a rozwiązania w trymetrze jambicznym są rzadkie.

Sztuka przypomina Aischylosa¹⁾; w jej dialogu jest mnóstwo sztucznie utworzonych, rzadkich wyrazów, nie brak też sztuczności myśli, a niema gładkich figur mowy Eurypidesa. Zdaniem Wolfa (dyss., zob. niżej) sztuka metrycznie odbiega od techniki Sofoklesa, co aprobejuje Radermacher (wst. do *Żab Arystofanesa* 20, 1). Upatrują też podobieństwo do jednej ze scen aischylosowych *Eumenid*. Jeżeli to ostatnie spostrzeżenie jest słuszne, dramat powstałby po r. 458. Z drugiej strony sztuka przypomina sofoklesowego *Ajasa*.

Mit opowiedziany jest, jak wspomniano, już w hymnie homerowym na Hermesa, który też wywarł wpływ na naszą sztukę, jak to uznają niemal wszyscy²⁾. W micie Apollo odnajdował krowy sam; poeta użył do tego zadania satyrów.

Artyzm. Sztuka jest pełna woni leśnej. Jesteśmy tu wśród natury, jak w komedji Szekspira *Jak wam*

¹⁾ Wilamowitz, Gr. Tr. 104; Wolf dyss. wiedeńska niedrukowana, por. PhW. 1925, 793; L. Radermacher wst. do *Żab Arystofanesa* 20, 1.

²⁾ Ludovico Koettgen (zob. niżej: Literatura), K. Münscher (str. 179, zob.: Literatura). Za wątpliwą uważa tę zależność Luigi Previale (Bolletino di filol. class. 33, 1927, 174—181), ale argument jego, że poeta wprowadza całkiem obcych mitowi satyrów z Sylenem, jest naiwny; czyż w dramacie satyrowym co innego było możliwe?

się to podoba, w głuszy lesistych gór, gdzie satyrowie czują się najlepiej. Wśród natury znajdujemy się w tragedji greckiej zresztą tylko w pewnych scenach *Bakchantek* Eurypidesa. *Tropiciele* są prawie baśnią udramatyzowaną; zasługa w tem więcej Sofoklesa niż mitu. Zwyczajna rubaszność satyrów jest złagodzona; wytworny Sofokles rzadko tylko pozwala sobie na pospolite wyrazy. Subtelność jego uzdalnia go w dramacie satyrowym do humoru, nie do groteski. Satyrowie pełzają w sztuce na czworakach.

Sztuka ma więcej siły komicznej niż *Cyklop* Eurypidesa, więcej też wdzięku, lekkości i swobody¹⁾.

Satyrowie są tchórzliwi, drżą na nieznaną głos liry. Stary Sylen jest ocieężały.

[Literatura. Sztuka wyszła po raz pierwszy w *The Oxyrhynchus papyri* vol. IX ed. by Hunt, 1908. — Bardzo podarte szczątki papirusu złożył Karol Robert. — Wilamowitz, *Die Spürhunde des S.*, Njb. 15, 449 nn. i *Gr. Trag.* 106—110. — Ludovica Koettgen, *Quae ratio intercedat inter Indagatores fabulam Sophocleam et hymnum in Mercurium qui fertur Homericum*, dyss. Bonn 1914. — Karl Münscher, *RhM.* 69 (1914) 170—190. — J. Geffcken *GLG.* I 201 n.²⁾. — Wolf dyss. wiedeńska niedrukowana, por. o niej *PhW.* 1925, 793 i *Radermacher* wst. do *Arystofanesa Żab* 20, 1. — Przekład polski ze wstępem dał Adolf Bednarowski w *Sprawozd. gimn. żeńsk. Kamerlingowej*, Lwów 1913].

¹⁾ Wystawiona przez studentów uniwersytetu w Halli bardzo się podobała.

²⁾ Dziwić musi, że nie uwzględnił sztuki *Christ-Schmid* w swej historii literatury.

Sofokles jako poeta

Ulepszenia techniczne wprowadzone przez Sofoklesa są następujące: 1) Liczbę aktorów Sofokles pomnożył z 2 na 3. Była to zmiana najważniejsza ze wszystkich. Dopóki było dwóch aktorów, trzecia osoba sztuki mogła wystąpić dopiero w następnej, osobnej scenie. Dzięki innowacji Sofoklesa tragedia staje się w budowie więcej zwarta, akcja jej mogła być bogatsza. Ponieważ partje dialogiczne doznały rozszerzenia, musiał ulec ograniczeniu żywioł liryczny i żywioł opowiadający. Trzeci aktor umożliwił wprowadzenie intrygi. Znaczenie trzeciego aktora poznać można ze sceny *Edypa króla*, w której w czasie, kiedy goniec koryncki opowiada Edypowi o śmierci Polybosa, obecna jest Iokasta. Usuńmy w myśli Iokastę a zobaczymy, jak wielki stracony jest efekt. Trzeciego aktora Sofokles wprowadził zapewne już przy pierwszym swym występie dramatycznym (468), skoro w r. 467 Aischylos ma w *Siedmiu* dodatkowego trzeciego aktora; i w *Prometeuszu* potrzebny jest już trzeci aktor. Sofokles nie odrazu nauczył się używać wprawnie trzeciego aktora: w *Antygonie* i *Ajasie* prowadzą dialog faktycznie jeszcze tylko dwie osoby. W *Edypie w Kolonie* rozmawiają już zawsze trzy osoby. W tej ostatniej sztuce liczba aktorów wynosi nawet 4. — 2) Liczbę choreutów Sofokles podniósł z 12 do 15¹⁾. Przez to przodownik chóru zyskał stanowisko samodzielniejsze i mógł występować prawie jako czwarty aktor.

¹⁾ Jak nawet wybitnemu uczoneму może się zdarzyć pomyłka, czy fatalny błąd Mahaffy'ego (str. 90): powiada on wprost przeciwnie, że Sofokles zmniejszył liczbę choreutów z 15 na 12.

Rolę chóru Sofokles ograniczył, a rozszerzył akcję. Odtąd prawie wszystkie sztuki Sofoklesa noszą już tytuł od bohatera a nie od chóru¹⁾. — 3) Ważniejsze od tej reformy chóru było, że Sofokles zerwał z budową tetralogiczną tragedyj. Suidas powiada o tem: *ἤρξε τοῦ δράμα πρὸς δράμα ἀγωνίζεσθαι, ἀλλὰ μὴ τετραλογεῖσθαι*²⁾. Związek tetralogiczny zaczął rozrywać już Aischylos, bo już on rozwinął dramat wewnętrznie tak, że każda sztuka stanowiła całość w sobie zamkniętą. Ale i u Aischylosa dopiero trylogja dawała zamkniętą całość artystyczną. Z chwilą usamodzielnienia się jednej tragedji związek trylogiczny zaczął być odczuwany przez poetów jako pęta. Nie każdy mit był przecież tak bogaty, by dostarczał wątku aż na 3 tragedje. Przy takich uboższych mitach treść co najmniej jednej tragedji musiała być wątła. Widzimy to czasami u Aischylosa. Budowa trylogiczna była naturalna przy mitach, w których np. klątwa rozciągała się na kilka pokoleń. Jeżeli poeta wybrał mit, nie rozciągający się na pokolenia, lecz przedstawiający losy jednostki, budowa trylogiczna była zbyteczna. Dzięki usamodzielnieniu każdej sztuki poeta mógł zaokrąglić akcję, zamknąć ją w sobie, co przy budowie trylogicznej było trudniejsze do osiągnięcia. Zresztą przy tetralogji każda sztuka musiała

¹⁾ Innowację swoją Sofokles miał uzasadniać w piśmie *O chórze* (*Περὶ τοῦ χοροῦ*), skierowanem przeciw Tespisowi i Choirilosowi (Suidas s. v. *Σοφοκλής*). Wzmianka o Tespisie i Choirilosie budzi wątpliwości, bo polemika przeciw owym starym dramaturgom byłaby spóźniona. Wilamowitz (Eur. Her. I¹ 20) odrzuca tę tradycję; powołuje się między innymi na to, że pisma techniczne pojawiają się w Grecji w szerszej mierze dopiero po r. 400.

²⁾ Inne rkpp. mają: *τετραλογίαν*.

mieć treść dosyć prostą, jeżeli widz miał ogarnąć całość tetralogji. Dzięki reformie Sofokles mógł zwrócić całą uwagę na wewnętrzną budowę każdej tragedji osobna. Było to coś podobnego, jak gdy w malarstwie malarz zamiast wielkiego płótna dał mniejszy, ale z wirtuozyją wykończony obraz. Pomimo zerwania z budową tetralogiczną poeci wystawiali w Wielkie Dionizje i nadal po 4 dramaty. Dla sztuk Sofoklesa nie zachowała się żadna całkowita dydaskalja ani też wiadomość, jakie inne sztuki były dawane razem z którąś z zachowanych 7 tragedyj; skutkiem tego o jego sztuce trylogicznej nie wiemy nic. W każdym razie Sofokles i Eurypides usamodzielnili sztuki trylogji i nie widzimy dziś w ich trylogjach prawie nigdy związku wewnętrznego.

Z podrzędnych innowacyj nie zawadzi wspomnieć, że Sofokles wprowadził zakrzywioną laskę starców i białe obuwie aktorów i choreutów¹⁾. Ciekawsze jest, że już Sofokles pisał role dla pewnych aktorów (schol. do *Arystof.* i *Vita*). Wreszcie słyszymy, że do muzyki dramatu wprowadził tonację frygijską i „sposób dytyrambiczny“.

Naogół powiedzieć można o działalności dramatycznej Sofoklesa, że rozwinął rzeczy, których zarodek był już u Aischylosa.

Sztuka dramatyczna Sofoklesa. Sofoklesa jako tragika trudniej jest scharakteryzować niż Aischylosa lub Eurypidesa. Gdyby dziś piaski Egiptu obdarzyły nas tragedją Aischylosa, to ta tragedja nie przyniosłaby rewelacji dla rozwoju talentu poety;

¹⁾ Miał dalej wynaleźć dekoracje sceniczne. Wiadomość to zapewne błędna, bo dekoracje wprowadził już za Aischylosa Agatharchides.

talent jego rozwijał się prostolinijnie. Gdyby nawet *Hiketydy* powstały już w r. 484, to znalazłybyśmy rozwój talentu Aischylosa tylko przez ćwierć wieku (w całości poeta czynny był jako poeta dramatyczny około 40 lat). Zachowane sztuki Sofoklesa obejmują znacznie dłuższy okres czasu, bo 37 lat, a liczbą nie ustępują tamtym. Mimo to talentu poety nie znamy wszechstronnie. Z siedmiu zachowanych tragedyj nie tylko *Filoktet* jest całkiem odmienny od innych, nie tylko odmienne są *Trachinki* i *Edyp w Kolonie*, ale każda jest inna, niepodobna do drugiej. Dla nas Sofokles nie jest poetą miłości, a jednak i ten motyw odgrywał rolę w jego tragedjach. Zachował się dłuższy ułamek z jakiejś tragedji Sofoklesa; czytamy tam o miłości, co następuje: „Miłość, o dzieci, nietylko jest miłością. Można jej nadać wiele innych imion. Miłość jest śmiercią i nieśmiertelnością, miłość to szal, tęsknota nieukojoną, miłość to jęk rozpaczny... ..Każdego, komu serce w piersi bije, pochwyć z mocą, jak żaden inny bóg... Nie potrzebuje włóczni ani stali. Ugnie ją tylko rozum oraz wola bogów i ludzi“. Czyż ten hymn, wielbiący potęgę miłości, tak trafnie ujmujący różne jej postaci, nie przedstawia nam poety z nowej, nieoczekiwanej strony? Uznać więc musimy, że znamy go niedostatecznie. Pochodzi to i stąd, że nie posiadamy żadnej jego sztuki z pierwszego ćwierćwiecza jego twórczości. Dochowały nam się utwory jedynie z drugiej połowy działalności poety. Najstarszy znany utwór, *Antygona*, pochodzi z czasu, kiedy poeta liczył 54 lat życia! Eurypides jako poeta ma różne oblicza, a jednak wizerunek jego duchowy jest dla nas wyrazistszy i to nietylko dlatego, że więcej jego sztuk nas doszło. Rozwój talentu Aischylosa możemy śledzić bardzo wy-

rażnie; widzimy go także, choć mniej wyraźnie, w tragedjach Eurypidesa; Sofokles występuje dla nas już w pierwszej zachowanej sztuce jako w całej pełni dojrzały i talent jego utrzymuje się na tej wysokości aż do końca życia. Do niedostatecznej naszej znajomości sztuki Sofoklesa przyczynia się i to, że poeta ten był najpłodniejszy z trzech wielkich tragiczków; wszak napisał przeszło 120 sztuk. Jakże drobna cząstka doszła z tego do nas! By znać sztukę Sofoklesa wszechstronnie, musielibyśmy znać wszystkie sztuki, które napisał. Z wymienionego powodu nie możemy też odtworzyć sobie przebiegu akcji żadnej z niezachowanych tragedyj. Podanie o Romulusie i Remusie znajdowało się w znanej dziś formie w jednej z jego sztuk. Wielostronnością talentu przewyższa on Aischylosa, a kto wie, czy nie przewyższa i Eurypidesa. Mimo że poeta przez całe życie dąży do doskonalenia się, to jednak w zachowanych sztukach zmiany nie sięgają głęboko; poeta nie przykłada do zmian zbyt wielkiej wagi. Mamy stąd prawo przypuszczać, że w ciągu tych dwóch pokoleń, dla których pisał (62 lat), nie musiało być również w jego sztuce gwałtownych skoków. Miara attycka cechuje go więcej niż Aischylosa i Eurypidesa i objawiła się zapewne i w tem, że rozwój jego dramatyczny był równomierny. O wielkości talentu jego świadczy to, że mimo stałego dążenia do zachowania miary nie popada nigdy w monotonię, nie powtarza się i nie naśladuje siebie samego, w każdej sztuce przedstawia się z nowej strony. Mimo ogromnej płodności nigdy nie popadł w rutynę ani manierę; z każdego, już przed nim dramatycznie opracowanego tematu umie wydobyć nowe efekty (*El., Fil., Ed. w Kol.*). Zwłaszcza techniki dramatycznej Sofoklesa z pewnością nie rozu-

miemy jeszcze całkowicie, bo dopiero ostatnie dziesięciolecie zaczęły badać ją dokładniej.

Stosunek do poprzedników. O tem, co Sofokles wziął od Aischylosa, wiemy mało, bo sztuki jego z pierwszych 25 lat zaginęły. W każdym razie nie możemy sądzić o tem według *Orestei*. Że Aischylos silnie wpłynął na jego twórczość, jest nietylko zgóry prawdopodobne, ale w zakresie stylu stwierdzone własnymi słowami poety. Już w *Tryptolemie*, wystawionym około r. 465, widać wpływ *Prometeusza*. Z drugiej strony nie należy tego wpływu zanadto przeceniać a to z dwóch powodów. Najpierw, Sofokles jest indywidualnością poetycką silnie zarysowaną; w drugiej połowie twórczości, zwłaszcza pod jej koniec, ulega wpływowi Eurypidesa, ale wpływ ten nie sięga w istotę tragedji, jest natury więcej zewnętrznej; wprawdzie Sofokles jest już wtedy w okresie swej pełnej dojrzałości artystycznej, w każdym razie widać, że na wpływy obce jest odporny. Pod wpływem swego rywala wynajduje nową akcję w *Filoktecie*, ale w rysunku charakterów pozostaje sobą. Jeżeli próbuje tego, co w tragedji Eurypidesa było nowe, to nie dla powodzenia u publiczności, bo to posiadał, lecz w celach czysto artystycznych. Powtóre, żaden inny z wielkich tragików w twórczości swojej nie postępuje z taką świadomością celu i środków jak on. Już w początku działalności dramatycznej występuje z reformami: wprowadza trzeciego aktora i zrywa z węzłem trylogicznym. Więc już od początku twórczości zdaje sobie sprawę, do czego i jakimi drogami dąży. Widać to i z zachowanego sądu jego o stylu swoim a Aischylosa i z sądu o ideale bohatera swoim a eurypidesowym.

Drugim poetą, który silnie na niego wpłynął, jest Homer. Świat jego bohaterów jest bardzo zbliżony do świata bohaterów homerowych¹⁾.

Sofokles nie jest naturą impulsywną, wybuchową, jak Aischylos lub Szekspir. Aischylosowi zarzucał, że tworzył instynktowo (co jest określeniem trafnym), a więc sam tworzył z świadomą sztuką. Raczej jest naturą typu Racine'a²⁾, opanowaną, mimo że czuje głęboko i pełen jest siły. Natury takie nie cenią genialnej wybuchowości i nie ulegają zbyt łatwo wpływom. To też Sofokles nigdy nie okazuje się naśladowcą.

Głównymi stronami sztuki Sofoklesa są: budowa tragedji i charakterzy osób. Na te dwie strony kładzie on największą wagę.

O budowę sztuki dba daleko więcej niż Aischylos i Eurypides, w niej też przewyższa obu i jest prawdziwym mistrzem. Jak u żadnego innego tragika greckiego, sztuki jego są jednolite w budowie. Ma na oku ciągle cel akcji i do tego celu zdąża prosto. Nie zatrzymuje się przy tem, co mogłoby zająć widza, jak to czyni Aischylos, który wtrąca ekskursy geograficzne lub prawnicze. Dlatego też nie ma u niego aluzyj do zdarzeń współczesnych, jak je znajdujemy w *Eumenidach* lub *Prometeuszu*. Przejycia jego osobiste, poglądy subiektywne trudno dlatego odnaleźć w jego tragedji, trudniej niż u Aischylosa i Eurypidesa. Nie widać np. troski o rezultat wielkiej wojny, która się toczyła w czasie powstawania

¹⁾ Sofokles jest najbardziej homerycki z tragików (Zieliński, Sofokles 299). Reminiscencje homerowe widoczne są zwłaszcza w *Ajasie* (Rademacher wstęp 18).

²⁾ Wilamowitz, Gr. Tr. 104.

późniejszych jego dzieł. Nie była to obojętność patryjotyczna, lecz unikanie wszelkich dygresyj, prócz tego dążność do wyniesienia swej sztuki ponad burze epoki i troski dnia powszedniego, do przeniesienia widza w czysty świat ideału. Nawał zdarzeń odrywałby uwagę widza od głównej akcji sztuki, dlatego poeta unika akcji zawilej. Założenia akcji daje ile możliwości w samej sztuce. Nawet chór pozostaje przeważnie w związku z akcją i tylko wyjątkowo występuje jako tłumacz myśli poety. Rozwiązanie dramatyczne wypływa zawsze organicznie z charakteru osób i z sytuacji. (Tylko w *Filoktecie* występuje *deus ex machina*, ale i tu nie mechanicznie, bo wpływa na Filokteta bóstwo, od którego bohater otrzymał łuk.)

Gdzie akcja, dana przez mit, jest prosta, tam ją wzbogaca (np. w *Ajasie*, w *Edypie w Kolonie*; w *Antygonie* wprowadza w tym celu Hajmona, w *Elektrze* opis igrzysk).

Technika jego ma za główny cel wstrząsające i porywające wrażenie na widza¹⁾. Dla tego wrażenia dopuszcza nieraz drobne sprzeczności i nieprawdopodobieństwa w treści lub pewne odchylenia od konsekwencji psychologicznej w rysunku charakterów. Tragedje jego robią też potężne wrażenie i to nie tylko całością, ale i scenami wziętymi z osobna. Robią je zaś dzięki temu, że posiadają prawię psychologiczną. Bo Sofokles przy całym swym zamiłowaniu do obracania

¹⁾ Wykazanie tego celu jest zasługą Tychona Wilamowitza. Poprzedzili go na tem polu Detscheff, Dopheide i inni, przedewszystkiem jednak ojciec jego, Ulryk Wilamowitz, który od początku zajmowania się tragikami zwracał baczną uwagę na tę stronę tragedji. Rzadko jeszcze zwraca uwagę na dążenie Sofoklesa do efektu *Mahaffy* (czyni to np. str. 63).

się w świecie idealnym jest w wykonaniu realista. Ze sztuk swoich usuwa motywy nadprzyrodzone. W *Filoktecie* np. u jego poprzednika Atena przemieniała postać Odysseusza, by go Filoktet nie poznał; Sofokles wybrał zamiast tego drogę czysto ludzką. Jedyne w *Edypie w Kolonie* wprowadza za mitem miejscowym cud.

Efekty zewnętrzne w rodzaju wielkiego aparatu scenicznego Aischylosa go nie nęca; dba on tylko i ubiega się o efekty wewnętrzne (sceny poznania i t. d.). Do nich należą kontrasty, osób i scen (np. poważnych i owianych humorem, lub scen, budzących kolejno to nadzieję, to obawę, jak w *Ajasie* i *Elektrze*).

Intryga stanowi nowy środek zainteresowania, którego u Aischylosa prawie jeszcze nie było. Ajas ludzi przyjaciół, że porzucił myśli samobójcze, w *Elektrze* wprowadza Klytimestrę w błąd urna z popiołami, w *Filoktecie* sieć intrygi rozsnuwa Odysseusz.

Sytuacje nie przeciągają się za długo, jak u Aischylosa. Zmiany ich nie pochodzą z zewnątrz, ze zdarzeń przypadkowych, lecz z wewnątrz, z duszy osób, z konfliktu woli i uczuć ich z sprzeczną wolą czy uczuciem innych ludzi. W *Filoktecie* mało się dzieje, a mimo to sytuacja zmienia się ustawicznie. W *Ajasie* od początku sztuki aż do śmierci bohatera nie dzieje się nic godnego uwagi, ale nalegania osób bohaterowi bliskich, ich nadzieje i obawy przyczyniają się do postępu akcji¹⁾.

Poeta przedłuża nieraz akcję poza katastrofę (w *Antygonie* i *Ajasie* poza śmierć głównej osoby, w *Edypie królu* poza odkrycie winnego, w *Edy-*

¹⁾ A. Croiset (w w. dz.).

pie w *Kol.* poza zniknięcie bohatera). Po katastrofie właściwy charakter rzeczy okazuje się jaśniej.

Osoby przedstawiają zasady swego postępowania w dyskusji dramatycznej, której u Aischylosa prawie jeszcze nie było. Mała liczba osób pozwala na przeciwstawianie sobie idei.

Szczegóły budowy sztuki Sofoklesa przedstawiają się, jak następuje. Tragedja jest już zbudowana regularnie, regularniej niż u Aischylosa. Nie idzie jednak przytem Sofokles niewolniczo za żadnym schematem, lecz w miarę wymagań treści tragedji dopuszcza odchylenia. Wogóle u Sofoklesa nie widać w niczem pedantyzmu ani schematyzowania. Po prologu następują przeważnie 4 akty (epejzodja¹⁾), ale bywa ich i 3 lub 5. Treny (chóru, jednego lub dwóch aktorów) wtrącone bywają w środek aktu. Prolog jest zwykle dialogiem, często bardzo żywym; zawiera ekspozycję, zwykle tylko zarodek akcji.

Sofokles jest mistrzem w ekspozycji. Chór zwykle motywuje swe pojawienie się. Rola chóru jest znaczna w *Ajasie* i w ostatniej sztuce, *Edypie w Kolonie*. W *Antygonie* Kreon a w *Edypie królu* Edyp zwołują obywateli, z których składa się chór. U Aischylosa na akty składały się przeważnie dłuższe mowy; w późniejszych jego sztukach widać dążność do zastępowania mów dialogiem. Wielki postęp w rozwoju dialogu przynosi Sofokles. Dialog jego zbliża się do rozmowy żywej i naturalnej. Stychomitji używa swobodniej niż Aischylos i Eurypides²⁾. Mowa gońca, która jest archaizmem, ale w tragedji greckiej z konieczności utrzymała się

¹⁾ ἐπεισόδιον znaczy: przybycie nowej osoby do osób, które się już znajdują na scenie.

²⁾ O niej dobrze Radermacher we wst. do *Ajasa*¹⁰ str. 13.

do końca, pojawia się w każdej tragedji, obszerniejszą staje się jednak dopiero w tragedjach późniejszych. Goniać opowiada w czasie teraźniejszym i w 1. osobie. Pieśni chóru są już u Sofoklesa krótkie; składają się przeważnie z dwóch par strof; najczęściej wiążą się z sytuacją. Treny spotykamy we wszystkich tragedjach; sporo miejsca zajmują one zwłaszcza w *Elektrze* i w *Edypie w Kolonie*. W *Filoktecie* chór śpiewa tylko jedną pieśń, zresztą śpiewają aktorowie, w *Edypie w Kolonie* spotykamy jednak znowu dużo pieśni. Nieme role są częste. Retardujące momenty odsuwają katastrofę dla naprężenia ciekawości. Sceny wywołują w widzu kolejno obawę i nadzieję.

Drugą główną rzeczą w tragedji Sofoklesa są charakterystyki osób. Jakże się przedstawia świat heroiczny Sofoklesa? U Aischylosa na pierwszym planie stoją problemy religijno-moralne; bogowie, choć niewidzialni, zawsze są bliscy, tak są potężni. U Sofoklesa na pierwszym planie stoi człowiek; bogowie są władcami, ale stoją zdaleka. Nie to dziwnego: epoka Sofoklesa zajmuje się coraz więcej znaczeniem człowieka; szczyt stanowi tu Protagoras, dla którego człowiek jest miarą wszystkiego. Według Sofoklesa człowiek nosi w sobie samym odpowiedzialność za swe czyny; o tych czynach decyduje własny jego charakter. Nie przypadek, nie przeznaczenie popycha człowieka do czynu. Sofokles jest mniej głębokim myślicielem od Aischylosa, zato bystrzejszym obserwatorem. Stąd większa u niego różnorodność postaci ludzkich i wyrazistsze ich rysy. Nie zna jeszcze Sofokles charakterystyki, przeprowadzonej aż do szczegółów, ale w charakterystyce uczynił wielki krok w porównaniu z Aischylosem.

Jakże przedstawia się człowiek w tragedji Sofoklesa? Odpowiedź na to daje nam zachowany szczęśliwie sąd samego Sofoklesa o ludziach swoich a Eurypidesa. Powiedział on o sobie, że maluje ludzi, jakimi powinni być (*οἷος δεῖ εἶναι*), Eurypides, jakimi są (*οἷοί εἰσιν*)¹⁾. W słowach tych Sofokles określił swój ideał tragiczny. Znaczą one, że Sofokles chciał przedstawiać ludzi, wyższych nad świat codzienny, takich, jakimi zdaniem jego należy ich sobie wyobrażać w epoce bohaterskiej²⁾. Świat jego to świat ludzi wielkich, szlachetnych. To nie jest jednak idealizowanie moralne. Osoby Sofoklesa są ludźmi z krwi i kości, z ludzkiemi namiętnościami i wadami, bywają gwałtowne, popędliwe, uparte, bo są ludźmi, nie bogami. Ludzie Sofoklesa mają w sobie prawdę życiową. Gdy Kreon pyta Antygonę, jak śmiała przekroczyć zakaz, dziewica nie dyskutuje nad prawami państwa, nie przeciwstawia religji władzy świeckiej, bo taka dyskusja nie przystałaby młodej kobiecie, lecz odpowiada, że bogowie każą siostrze kochać brata. Nakaz ten moralny jest dla niej jasny, uczucie objawia się mimowiednie. Tylko raz, w *Elektrze*, dążąc do efektu, poeta dał się porwać i nie dosyć przestrzegał granic tego, co jest psychologicznie prawdopodobne. Herosi nie kryją swych słabości: Herakles

¹⁾ Powątpiewanie Radermachera o wiarygodności tych słów (wst. do *Ajasa*¹⁰ str. 13) jest zupełnie nieuzasadnione.

²⁾ Słowa Sofoklesa bywały i bywają błędnie rozumiane. Radermacher (w w. m.) zarzuca, że Sofokles nie tworzył przecież postaci idealnych, wyłącznie cnotliwych i t. d. Welcker objaśniał słowa poety tak, że Sofokles przedstawiał ludzi, jak ich winien przedstawiać poeta tragiczny, co jest błędne. Słowa Sofoklesa, oddane słowami poety polskiego, znaczą, że poeta malował ludzi nie na miarę krawca, ale Fidjasza.*

i Filoktet w cierpieniu fizycznym jęczą. Antygona poświęca życie, ale boleje nad zawiedzionymi nadziejami młodości. Elektra, nieubłagana w zemście, płacze z radości na widok brata. Jednego tylko unikał Sofokles: nie maluje charakterów niskich: ludzi chciwych, nikczemnych, samolubów. Jego Odysseusz jest przebiegły i to przebiegły nie dla celów własnych, lecz publicznych, ale nie jest przewrotny. Zwłaszcza kobiety jego mają naturę szlachetną; wiarołomnych, intrygantek, kobiet mszczących się za zdradzoną miłość, nie przedstawia w zachowanych tragedjach. Sofokles zniósł szranki między wielkością męską a kobiecą, szranki, które dla Greka rozumiały się same przez się, i pierwszy wprowadził kobietę heroicznie wielką, także w dobrem. On stworzył postać dziewicy-bohaterki; Eurypides wziął ją od niego. U Aischylosa była kobieta-demon, ale prawie nie było kobiet. Natura kobieca z uczuciami miękkimi nie nadawała się dla jego ideału tragicznego. Sofokles umie już częścią przedstawiać kobiety. Maluje ich czułość i przywiązanie (Tekmessa, Antygona w *Ed. w Kol.*), przywiązanie egzaltowane (Elektra), miłość i łagodność żony (Dejanira). Jego Ismena jest miękka, jak Io w *Prometeuszu*. Gwałtownej miłości nie pozwolił mu przedstawiać jego ideał tragedji. Nawet silna wola kobiet nie jest męska. Antygony kobiecość odbija się w wybuchowości przywiązania. Naogół obraz kobiety jest szkicowy, niepełny. I charaktery męskie malują szlachetne strony natury ludzkiej: poczucie honoru Ajasa, u Edypa silną wolę i dążenie do prawdy, choćby kosztem własnego szczęścia, prawość u Neoptolema. Nawet gdy mają wady, jak Edyp lub Kreon, idea ich przynosi im zaszczyt.

Bohaterowie Sofoklesa, jak i Aischylosa, odznaczają się siłą woli. Woła rozumna i świadoma i uczucie są sprężyną ich działania. Bohater doznaje jakiejś pobudki (poczucie honoru u Ajasa, miłość rodzinna u Antygony i Elektry, miłość i godność kobieca u Dejaniry, pragnienie zemsty u Filokteta); pod wpływem tej pobudki decyduje się na jakiś niezwykły czyn, ale z czynu swego zdaje sobie sprawę; nie waha się przytem nigdy i nie zmienia postanowienia¹⁾; przez to robi wrażenie twardości i szorstkości, ale zarazem siły. Osoby otaczające przemawiają do jego rozsądku, ale woła bohatera opiera się radom i przestrogom z całą nieugiętością. Bohater woli położyć życie niż sprzeniewierzyć się zasadzie. Sofokles byłby zmniejszył swych bohaterów, gdyby w nich był pokazał wewnętrzną sprzeczność. Tylko u jednego Neoptolema widzimy konflikt wewnętrzny, pewną słabość woli. Waha on się, nim się zdecydował oszukać Filokteta; po oszukaniu zaczyna się na nowo wahać, wkońcu zmienia postanowienie.

Poeta woli jednak Antygonę niż Ismenę, Edypa niż Tezeusza. Nie lubi kompromisów. Bohaterzy jego nie ulegają innym dlatego tylko, że ci mają siłę. — Osoby tragedji pozostają wobec biegu zdarzeń konsekwentne (Kreon nie cofa zakazu, gdy go przekroczyła krewna jego Antygona, nie ułaskawia jej). Na

¹⁾ Tylko raz osoba sofoklesowa waha się, co zrobić; jest to strażnik w *Antygonie*; ale jest to osoba trzeciorzędna, nie bohater. — Walka wewnętrzna Neoptolema ma powód specjalny: odbija walkę młodzieńczą między prawością a ambicją. — Sofokles sam musiał być podobny charakterem do swych bohaterów, jak i Aischylos. Rysy posągu nie dają temu wyrazu, ale to leży w charakterze sztuki ówczesnej.

wet gdy pod wpływem impulsu coś postanowia, wnet zdają sobie sprawę, co chcą uczynić. W cierpieniu nie tracą siły ducha ani jasności sądu.

Tym bohaterom poeta lubi przeciwstawiać dla kontrastu osoby z zwykłej miary (Teukros, Kreon w *Ed. królu*, Hyllos, Tezeusz). Osoby te więcej się powodują rozumem niż namiętnością, mniej mają energii. Czasem przeciwstawione są sobie dwie osoby drugorzędne (Odysseusz i Neoptolem).

Neoptolem, Hyllos (i Eurysakes) są to charaktery prawe, ale zakrojone na mniejszą skalę niż ich ojcowie: Achilles, Herakles (i Ajas). Prócz celów kontrastu do głównej osoby odegrał tu zdaniem naszym rolę może jeszcze inny powód: Sofokles sądził, że tylko jedno pokolenie herosów przerastało miarę ludzką, następne już im nie dorównywało, aż wkońcu przyszli ludzie na naszą skalę¹⁾.

Nawet osoby trzeciorzędne mają nieraz wyrazistą fizjognomję; są one wprawdzie typami, ale przytem żywymi ludźmi. Natomiast osoby główne nie są typami, lecz charakterami indywidualnymi, indywidualnymi o tyle, o ile tego wymaga akcja (Dejanira, Antygona). W osobach trzeciorzędnych poeta wprowadza czasami żywioł humoru (strażnik w *Antygonie*, goniec koryncki w *Ed. królu*), jak to już przed nim czynił Aischylos a w czasach nowszych Szekspir.

Osoby przeciwstawione bohaterowi nie są nakreślone ujemnie, nie są też prostymi cieniami, manekinami.

Chór wypowiada poglądy ludzi zwykłej miary (nie pojmuje heroizmu Antygony); stanowisko jego

¹⁾ Inną próbę wyjaśnienia drugiego pokolenia daje Zieliński (Sof. 376).

jest często pośredniczące; daje on rady praktyczne (radzi ulegać władzy), kiedy indziej wyraża tylko uczucia (trwogę, radość). Słowa pociechy chóru są często trywjalne.

Bohaterzy są często bierni (Ajias, Herakles, Elektra, Filoktet, Edyp w Kolonie)¹⁾. — Pozorna zmiana osoby głównej ma miejsce w *Ajiasie* i *Trachinach*. — Sofokles nie przedstawia nigdy, jak rozwinął się charakter pewien, np. nie mówi, że Elektra musiała się stać twardą pod wpływem wrażeń młodości ani że córka twardego Edypa jest również twarda; do tego tragedia grecka nie doszła nigdy²⁾.

Charaktery Sofoklesa są proste, niezawisłe, otwarte, w gruncie rzeczy, mimo swe wady, dobre i szlachetne, dbałe o dobro ogółu. — Charakteru osoby pewnej sztuki poeta nie przedstawia tak samo w późniejszych sztukach. Kreon w *Edypie królu* różni się od gwałtownego Kreona *Antygony* a jeszcze więcej od przebiegłego Kreona w *Edypie w Kolonie*. Antygona w sztuce od niej nazwanej odmienna jest od łagodnej towarzyszki ślepego ojca w *Edypie w Kolonie*. Wspinałomyślny Odysseusz w *Ajiasie* jest inny niż Odysseusz w *Filoktecie*, który nakłania młodego Neoptolema do oszukania ufego bohatera. Nie ma więc poeta stałego ideału osoby, lecz zmienia rysy jej charakteru stosownie do wymagań sztuki. W starszych tragedjach czasami nawet w tej samej sztuce osoba nie ma jednolitości psychologicznej. Prawy i otwarty Neoptolem daje się zbyt szybko nakłonić do postępowania

¹⁾ Schade waldt, Monol. u. Selbstgespräch 57.

²⁾ Tu poeci nowożytni, przetwarzając tragedje starożytne, mogliby próbować nowych dróg, w podobny sposób, jak to czynili poeci greccy wobec sztuk swych poprzedników.

obludnego. — Była już wzmianka wyżej, że efekt dramatyczny jest czasem dla Sofoklesa ważniejszy od prawdy psychologicznej.

Tejrezjasz jest typem kapłana¹⁾, Tezeusz króla.

Naogół pokolenie Sofoklesa doszło tylko do dosyć ogólnej znajomości duszy ludzkiej. Uwagi takie jak Teukra, że wdzięczność, należna zmarłemu, zanika u ludzi prędko po jego śmierci, są wyjątkowe. To też, choć sztuki Sofoklesa są studjami nad duszą ludzką, prawdziwy interes wniknięcia w tajniki tej duszy jest Sofoklesowi jeszcze obcy.

Tworząc swych bohaterów, Sofokles ma przed oczyma ideał homerowy. Osoby jego mają godność dawnej epoki, a nie charakter ludzi demokracji ateńskiej V w. To też mylnie dopatrywano się w osobach Sofoklesa osób współczesnej historii (Peryklesa)²⁾. Obyczaje i poglądy epoki Sofoklesa zostawiły jednak miejscami u niego ślady. Odysseusz w *Filoktecie* ma w sobie nieco z ducha sofistów. „Na kilka godzin“, mówi do Neoptolema, „bądź bezwstydnym; przez całą resztę życia możesz potem uchodzić za najpobożniejszego“. Kreon w *Edypie w Kolonie* i Odysseusz w *Filoktecie*, popełniając gwałt, powołują się na Zeusa, patrona silnych³⁾. Tyranów Ateńczycy wyobrażali sobie z cechami Kreona z *Antygony* a władcę demokratycznego z cnotami Tezeusza. Agamemnon i Menelaos w *Ajasie* mają w sobie żądzę władzy, twardość i egoizm spartański. Pełen uszanowania dla ojca Hajmon przypomina młodzież ateńską, podobnie Orestes w stosunku do piastuna.

¹⁾ „Jakby żydowski prorok przed swym królem“ Geffcken, Griech. Menschen 85.

²⁾ Wypowiedział to już słusznie Alfr. Croiset (w w. dz.).

³⁾ Zieliński, Sof. 207.

Bohaterzy rozmawiają czasem w tonie grzeczności Ateńczyka V w. Nawet kobiety, naogół przypominające homerowe, noszą pewne rysy czasu. Gdy występują w roli czynnej, zdają sobie sprawę, że to nie odpowiada obyczajom ateńskim, i czują potrzebę usprawiedliwiania się (rozmowa Antygony z Ismeną w 1 scenie *Antygony*).

W *Filoktecie* akcję stwarza sam poeta i wyprowadza ją z charakteru bohatera.

Tragizm, który u Aischylosa nie wszędzie jeszcze wykazywał dostateczną siłę, u Sofoklesa występuje już w całej pełni. Ironją tragiczną poeta zdobywa nowe efekty, zwłaszcza w *Edypie królu*, ale i w *Ajasie* radosną pieśnią chóru tuż przed katastrofą. Ironja ta płynie z przekonania o kruchości rozumu ludzkiego. Poeta ceni rozum, ale wie, jak rozum się myli.

Stosunek do sofistyki i nauki jońskiej. Jeżeli Sofokles wkłada czasem, choć rzadko, osobom swoim w usta zdania sofistyczne, to nie pochodzi to stąd, by sam był zarażony poglądami sofistów. Przeciwnie jest rzeczą zadziwiającą, jak potrafił tak dalece uchronić się od ich wpływu¹⁾. Stoi on jak niedostępna skała wysoko ponad falami tego ruchu. Uchroniła go od wpływów sofistyki najpierw jego pobożność, powtóre to, że nie był głową filozoficzną, wreszcie, że w czasie wystąpienia sofistyki stał już u progu starości.

Sentencje filozoficzne rzadko u niego spotykamy.

Z nauką jońską nie ma nic wspólnego, nie tylko z filozofją przyrody, ale także z geografją i etnografją. W *Tryptolemie* znajdowały się niedokładności geograficzne.

¹⁾ Erw. Rohde (*Psyche*¹ 539), Alfr. Croiset (w w. dz.), U. Wilamowitz (Gr. Tr. 99).

Poglądy religijne Sofoklesa są proste. Sprowadzają zagadki świata i życia do przeciwieństwa między bezsilnością ludzką a wszechpotęgą boską. Bogowie nie są dobrotliwymi, po ojcowsku karzącymi władcami ludzi; rządzą oni w sposób niezbadany; zsyłają na człowieka szczęście i nieszczęście według swego widzimisie i nie według jego złych lub dobrych czynów; ludzie nie mają prawa pytać się o powody. Pozostaje im tylko korne poddanie się. Człowiek służy bóstwu tylko za narzędzie. Obowiązkiem ludzi jest uznać szranki tego, co leży w ich mocy. Sofoklesowi nie przychodzi na myśl zastanawiać się nad powodami ani celami zarządzeń bogów, tem mniej je krytykować, jak to czyni Eurypides. Lęk nie pozwala mu docierać do ostatecznych powodów woli boskiej; z powodów religijnych, ale i artystycznych, woli je zostawiać w półcieniu. Pojęcie wolnej indywidualności ludzkiej daje się w oczach Sofoklesa pogodzić z religijnem skrepowaniem. To, co czynom człowieka daje pobudkę i kierunek, wychodzi od bogów. Pogląd ten rezygnuje z szukania równowagi między czynami ludzi a ich losami. Nie należy sądzić, że Sofokles nie widział sprzeczności między religją a faktami moralnemi życia. Poetę z pewnością bolało, że z powodu biegu tego świata zarzucano bogom bezplanowość; on ufał im i wierzył, że muszą być sprawiedliwi i mądrzy, korzył się przed nimi i nie próbował rozwiązywać zagadek ich rządów. Bóstwo strąca w proch, ale może i podnieść, jak podniosło Edypa. Była to wzniosła pobożność staroattycka i ona dała genjuszowi poety artystyczny spokój i równowagę. W czasach starości poety wyznawały tę wiarę masy ludowe i urzędowo państwo attyckie, ale warstwy wykształcone odbiegły od niej da-

leko. Religja Sofoklesa nie dorównywa głębokością religji jego poprzednika. Są to wierzenia zwykłego Ateńczyka ¹⁾).

Jeżeli mówimy o religijności Sofoklesa, to mamy na myśli poglądy jego, wyrażone w sztukach. Osobiście poeta pewno niezupełnie zdołał się oprzeć atmosferze racjonalizmu, ogarniającej koła, w których się obracał. Ale ideały jego artystyczne nie pozwalały mu dawać wyrazu nowemu duchowi ²⁾. Postać Iokasty jest tego dowodem.

Rezultatem takiej wiary musiał być pesymizm. To też każda tragedia Sofoklesa głosi marność życia ludzkiego i jego bole. Odmienne od Aischylosa Sofokles jest poetą smutnych losów ludzkich i niedoli życia. Dobry człowiek, Filoktet, cierpi latami, aby łuk jego nie wpłynął przed czasem na bieg wojny pod Troją. Niestalość szczęścia, kruchość życia ludzkiego (Herakles) to częsty temat refleksyj Sofoklesa. Sztuki jego nie kończą się pogodnie (*Ant., Ed. kr., El., Trach.*). Do pesymizmu tego przyczyniły się pewno i ciężkie przejścia Aten w długiej wojnie.

Nie występował jednak Sofokles jako nauczyciel religijny narodu, tak jak to czyni Aischylos. Refleksyj religijno-moralnych u niego mało.

Przedmiotem tragedji Sofoklesa jest tragiczny los szlachetnych i wielkich, obok tego zwycięstwo moralne słabych nad przemocą. Antygona moralnie zwycięża,

¹⁾ Jeden z współczesnych Sofoklesowi nazywa go „jednym z najpobożniejszych“ (schol. El. 831). Według Rohdego Sofokles stoi faktycznie na gruncie religji homerowej.

²⁾ Lekkie wątpliwości przeciw ogólnemu dzisiejszemu pojmowaniu religijności Sofoklesa wyraża i Schadewaldt (Monolog 72, 2).

podczas gdy Kreon pokutuje ciężko. Los Edypa wstrząsa głęboko, bo widz wie z doświadczenia życiowego, że istotnie szlachetnych dosięga nieraz nieszczyście. Moralność zwycięża u Sofoklesa nad tem, co niskie. Chytre plany Odysseusza zawodzą. Sofokles nie zna kompromisów moralnych (Filoktet), stąd wartość moralna jego tragedyj jest wielka.

Wogóle jednak kwestje religijno-moralne, które u Aischylosa stały na pierwszym planie, u niego ustępują na drugi. Górują nad nimi problemy artystyczne. Religja jest dla Aischylosa więcej rzeczą rozumu, dla Sofoklesa uczucia. O winie tragicznej Sofokles nie wie¹⁾.

[Poglądy religijne Sofoklesa przedstawia najlepiej Erw. Rohde, *Psyche*¹ 525 nn.]

Mity. Sofokles niewiele zmienia mity. W istotnych punktach idzie za nimi wiernie. Jeżeli je zmienia, to z powodów artystycznych, nie religijnych (wprowadza np. retardację). Z mitem nie zrywa całkiem, jak to czyni często Eurypides, nie wymyśla fantastycznych przygód. W stosunku do mitów zachowuje się jak Aischylos.

Czerpie z epos cyklicznego (*Kypria, Ilias mikra* i inn.). Unika tematów z *Iliady* i *Odyssei*, może dlatego, że pragnie kształtować charaktery swobodnie, a obawia się, że odstępowanie od tych sławnych poematów raziłoby publiczność.

Stosunek jego do mitu ulega z biegiem czasu zmianie: początkowo szedł często wiernie za mitem²⁾; odkąd nabrał pewności siebie, postępował z mitem swobodniej.

¹⁾ Wilamowitz, Gr. Lit.³ 76.

²⁾ Powiada to Chamaileon.

Jeżeli zmienia mit, czyni to w poszukiwaniu nowych efektów czyli postępuje tak, jak malarze epoki Odrodzenia. Elektry, która u Aischylosa jest postacią uboczną, postanawia zrobić główną. To pociąga za sobą zmianę charakteru: dziewica, która się może ważyć na mord, musi być twarda a jeżeli ma być taka, musi być do tego powód: matka musi z nią postępować srogo.

Język i styl. Szczęśliwy przypadek zachował nam świadectwo samego Sofoklesa o rozwoju jego stylu¹⁾. Powiada on, że odrzuciwszy podniosłość Aischylosa, następnie niemiłą sztuczność własnej manieri, jako trzeci obrał rodzaj stylu, który jest najlepszym wyrazem istoty wewnętrznej (*ethos*). Sąd ten dowodzi, że Sofokles był w ostatnim okresie zadowolony z swego stylu. Kto podaje taką historję własnego stylu, ten przywykł analizować swój sposób pisania, ten też świadomie zmienia styl. Sofokles stwierdza, że na wcześniejsze jego utwory wpłynął styl Aischylosa. Styl ten zarzucił on jeszcze przed najstarszemi zachowanemi tragedjami, bo nie widzimy go w żadnej. W zachowanych sztukach nie spostrzegamy większej różnicy stylu (wyjąwszy prostszy styl w *Trachinkach*), więc one muszą należeć do trzeciego stylu. Jest to zresztą naturalne, że w czasie pisania *Antygony*, kiedy poeta liczył 50 zgorą lat, miał styl, który uznał za dobry. Styl ten unika skrajności: zarówno napuszystości jak prostoty języka potocznego; zauważyli to już krytycy starożytni (Dionys. z Halikarnasu i Dion Chryzostom). Na

¹⁾ U Plutarcha *O postępie w cnocie* 7: ὡπερ γὰρ ὁ Σ. ἔλεγε, τὸν Αἰσχύλου διαπεπαιχῶς ὄγκον, εἶτα τὸ μικρὸν καὶ κατὰ τεχνὸν τῆς ἀποδοῦ κατασκευῆς, τρίτον ἤδη τὸ τῆς λέξεως μεταβάλλειν εἶδος, ὅπερ εἶσιν ἡθικώτατον καὶ βέλτιστον.

obranie trzeciego stylu musiał wpłynąć prosty i przejrzysty styl Eurypidesa, ale i niezależnie od rywala sam Sofokles zastanawiał się nad problemem najwłaściwszego stylu tragicznego. Powstająca wtedy sofistyka i wymowa również musiały wpłynąć na wytworzenie się tego stylu, wreszcie, na co dotąd nie zwrócono uwagi, i prosty styl przyjaciela poety, Herodota. Wpływ retoryki nie jest wielki, ale widoczny¹⁾. Rozumowanie w mowie w *Ajasie* wykazuje kunsztowne rozczłonkowanie retoryczne. Umysł osób Sofoklesa jest więcej wyćwiczony w rozumowaniu niż osób Aischylosa. Żaden z tragików nie ma tyłu jonizmów co Sofokles; widoczne są one zwłaszcza w słownictwie i frazeologii. Część ich sprowadzić należy według nas do wpływu dzieła Herodota, ale pochodzić one muszą i z innych źródeł, bo pojawiają się i w sztukach, wyprzedzających dzieło Herodota. Styl drugiego okresu był już stylem własnym Sofoklesa. Sztuczności, której poeta według własnych słów miał się pozbyć, nie pozbył się naprawdę nigdy, chyba że w drugim okresie było jej jeszcze więcej niż to dziś widzimy. Styl jego wykazuje różne twardości i dowolności, tak że sprawia trudności zrozumieniu gramatycznemu²⁾. Zdania są długie, szyk zawiły. Jest w tym stylu wiele sztuczności. Dowodzi tego już choćby wielka liczba frag-

¹⁾ Alfr. Croiset (w w. dz.), Radermacher (wst. do *Aj.* 12, „wpływ mniejszy niż na Eurypidesa“), Geffcken (GLG. I 1, 203). Natomiast Wilamowitz (GL.³ 75) nie widzi u Sofoklesa żadnego związku z retoryką.

²⁾ Taki znawca języka tragedji jak Wilamowitz uważa Sofoklesa za najtrudniejszego z tragików (Gr. Tr. 133) a nawet z pisarzy attyckich (wst. do prz. *Fil.* 30). To też gimnazja nasze powinny raczej czytać znacznie łatwiejszego Eurypidesa.

mentów, które przeważnie są cytataми jakichś rzadkich znaczeń i wyrażeń. Właściwe są Sofoklesowi nie tyle jakieś nowe wyrazy, jak nadawanie starym nowym, śmiałym znaczeń. Sofokles pisze jeszcze przed wyszkoleniem logiczno-gramatycznym języka przez retorykę; to także przyczynia się do tego, że styl jego jest trudny. Szyk wyrazów bywa często zawiły. W składni poeta zaznacza wyraźnie wszystkie stosunki zależności myśli. Język jego jest mniej konkretny niż Aischylosa i Eurypidesa. Niema u niego śmiałych obrazów, jak u Aischylosa, wogóle nowych obrazów jest mało. Pojawiają się sztuczne przenośnie (metafory). Rozwijanie myśli jest naturalne, nie retoryczne. Ilekroć poeta wyraża wzruszenia, czyni to w sposób prosty. Język jego jest doskonały w argumentacji dramatycznej. Aischylosa wyobraźnia porywa nieraz do tworzenia obrazów i form mowy niebardzo gładkich; Sofoklesa styl zawsze jest opanowany, nigdy nie pędzi gwałtownie naprzód.

Antygona i Elektra przemawiają nieraz zanadto rozumowo. Głębokie sentencje nie są u Sofoklesa częste, filozoficznych u niego nie bywa. Wogóle Sofokles wydaje się czasem za mało głęboki.

W porównaniu z Aischylosem przedstawia się jako zanadto gładki i zanadto wstrzemięzliwy a przez to chłodny. Ale jest on odbiciem ducha attyckiego, zwłaszcza z epoki Peryklesa. Partenon ze swym fryzem i rzeźba attycka nie są inne¹⁾. Gładkość języka Sofoklesa spostrzegli już krytycy starożytni. Powiadają oni dalej o Sofoklesie, że bywa nierówny, że często spada do zwykłej miary, że u niego, jak u Pin-

¹⁾ Norwood, Gr. tr. 182.

dara, są ustępy bez treści¹⁾). Było to nieuniknione przy produkcji masowej.

[K. O. Müller, G. gr. L. I 586—8 i L. Radermacher wst. do *Aj.*¹⁰ 15—24].

Miary wierszowe Sofoklesa. Budową wiersza jambicznego i rozdziałem zdań między wiersze Sofokles różni się od Aischylosa i Eurypidesa. Pozostaje tu pod wpływem techniki jońskie²⁾). Skraca długą samogłoskę końcową przed samogłoskowym początkiem następnego wyrazu, jak Homer, i eliduje samogłoskę na końcu wiersza (*σχήμα Σοφόκλειον*), co robił prócz niego tylko późniejszy od niego tragicik Achajos z Eretrji. Jeden tylko Sofokles ma jońskie *ῆμίν* z krótką samogłoską. Podziału trymetru między dwie osoby niema jeszcze w *Antygonie* a jest już w *Ajasie*. Anapesty pochodowe zastąpione są nieraz miarami lirycznymi (*Ant., Ed. kr., Trach.*). Rozwiązania w trymetrze jambicznym są częstsze niż u Aischylosa; skutkiem tego wiersz jego jest więcej lekki niż wiersz poprzednika.

Miary liryczne pieśni chórowych i monodyj nie mają już urozmaicenia, które mają u Aischylosa, ale są bogatsze od eurypidesowych.

Liryka Sofoklesa wykazuje mniej siły, powagi i bogactwa niż u Aischylosa, ale więcej wdzięku i subtelności. Jest jasna, przejrzysta, pogodna. Pieśni odgrywają u Sofoklesa mniejszą rolę niż u jego poprzednika, ale stanowią żywioł ważny. Są przeważnie refleksyjne, nadto malują nastroje. Dion Chryzostom sławi ich wdzięk i wzniosłość. U Sofoklesa są w po-

¹⁾ Plutarch, z pewnością na podstawie sądów epoki hellenistycznej.

²⁾ Wilamowitz, *Eur. Her.* I¹ 21.

równaniu z Aischylosem skondensowane. Myśli ogólne o losie ludzkim, o prawach moralnych mają charakter popularny, nie filozoficzny. Są mniej wzniosłe niż u Aischylosa. Pierwsze strofy pieśni miewają inną treść niż dalsze: np. parodos *Ed. króla* po nadejściu wyroczni delfickiej maluje w pierwszych 2 strofach nadzieję, w dwóch dalszych daje obrazy zarazy i skargi, zakończenie stanowi modlitwa. Pieśni są jużto poważne i religijne jak u Aischylosa, już malują uczucia delikatne i pełne wdzięku, np. w *Antygonie* po scenie z Hajmonem potęgę miłości, kiedyindziej piękność przyrody attyckiej (*Ed. w Kol.*), to znowu boleść i litość (np. *Ed. król*). Znamionuje je siła wyrazu obok prostoty środków. — Monodje są bardzo rzadkie (*Trach.*, *Ed. w Kol.*). Dialog Filokteta z chórem nie ma budowy antystroficznej, lecz ciągłą, co jest objawem późnym.

[Alfr. Croiset, H. litt. gr. III].

Wpływ Sofoklesa. Podczas gdy Eurypides z trudem znajdował uznanie u publiczności ateńskiej, Sofokles całe życie był jej ulubieńcem. Kochała go za jego religijność, za to, że był wyrazem jej czasów, jej sposobu myślenia, że odrywał ją od smutnej rzeczywistości a przenosił w świat ideału, w którym sam lubił przebywać. Tylko jeden komik Pherekrates miał go parodjować. Ze śmiercią Sofoklesa stosunek się odwrócił: Eurypides stał się bożyszczem, stał się „tragiczkiem“, tak jak Homer „poetą“, i był grany i czytany daleko więcej. Pokazało się, że do Sofoklesa należała terazniejszość, do Eurypidesa przyszłość. To też z trafnym odczuciem Arystofanes nie każe Sofoklesowi domagać się tronu, na którym zasiada Aischylos. Dla nas Sofokles jest głównym przedstawicielem poezji ateńskiej

V w. z jej religijnością. Xenofont powtarza sąd ogólny z czasów swej młodości, gdy (*Mem.* I 4, 3) przyznaje palmę tragedji Sofoklesowi. W IV w. i w epoce hellenistycznej Eurypides bierze stanowczo górę. Dopiero od połowy I w. przed Chr. rodzący się klasycyzm przekłada znowu Sofoklesa nad Eurypidesa (Cic. or. 4, Dion. Hal., Verg. ecl. 8, 10, Plinjuś starszy w NH.); zwolennikami Eurypidesa są Kwintyljan i Dio Chryzostom (or. 52). Papirusy egipskie wskazują, że w epoce hellenistycznej i rzymskiej najwięcej czytano Eurypidesa.

I w wiekach nowszych Sofokles okazał się ulubieńcem losu, jak nim był za życia.

Klasycyzm niemiecki z początku XIX w. zrobił z niego ideał tragika, opierając się głównie na sądzie Arystotelesa o *Edypie królu*. Goethe sławi go, że zna deski sceniczne, a Platen pisze na jego cześć sonet. Dramaturg niemiecki Fr. Hebbel cenil wysoko Aischylosa, za największego tragika greckiego uważał jednak Sofoklesa¹⁾. Pogląd ten klasycystyczny utrzymał się w szerokich kołach do dziś dnia; w szkole Sofokles jest tragikiem uprzywilejowanym. Przyczynia się do tego ta okoliczność, że tragedje Sofoklesa na scenie robią i dziś wrażenie bardzo silne. W nauce jednak, jak się wydaje, szala przechyla się dziś na stronę Eurypidesa. Sofokles zmałał dzisiaj, jednak i on ma swych wielbicieli.

[Literatura. T. Zieliński nie daje charakterystyki ogólnej. — Najlepszą, choć krótką charakterystykę S. daje U. Wilamowitz, *Die gr. Tragödie*, Ber-

¹⁾ Stemplinger, *Ewigkeit der Antike*, Leipzig 1924, roz. 9.

lin 1923, str. 94—133. — Krótko, ale dobrze: L. Radermacher we wst. do *Ajasa*, ¹⁰ Berlin 1913, 1—31 i Joh. Geffcken, GLG. I 1, 202 n. — Mahaffy'ego historia literatury zawiera wiele rzeczy błędnych.]

Historja tekstu Sofoklesa

W IV w. przed Chr. aktorzy przedstawiali co roku jakąś starą tragedję. Nie zapominali oczywista i o Sofoklesie. Wobec tekstu niezawsze zachowywali pietyzm. Dla zapobieżenia dalszym zmianom mowca ateński Likurg kazał sporządzić urzędowy egzemplarz tekstu trzech wielkich tragików.

O dalszych dziejach tekstu tragików, a więc i Sofoklesa, była już mowa wyżej przy historji tekstu Aischylosa. Tutaj dodajemy to, co dotyczy samego Sofoklesa. Objaśniał Sofoklesa uczeń Arystofanesa z Bizancjum Kallistratos, później Arystarch. Więcej wiemy o komentarzu Didymosa, który czerpał z Arystofanesa z Bizancjum. Nadto słyszymy o komentarzu niejakiego Piusa i Sallustiosa¹⁾.

[Dla historji tekstu Sofoklesa podstawowa jest rozprawa w Wilamowitza *Euripides Herakles*.]

Rękopisy ²⁾. 1) Głównym rkp Sofoklesa jest ten sam rkp, który jest główny dla Aischylosa, t. j. Mediceus (= Laurentianus). Przy Aischylosie nazywamy go Me-

¹⁾ Zdaniem L. Radermachera 7 zachowanych tragedji Sofoklesa przedstawia całą spuściznę poety, jaka istniała pod koniec starożytności (wst. do *Ajasa*¹⁰ str. 28). Tylko przypadek sprawił według niego, że i z Aischylosa zachowało się 7 tragedji.

²⁾ Do tego przeglądu nie mogłem zużytkować wstępu krytycznego Pawła Masqueraya w I tomie jego wydania (Paryż 1922) z powodu wyczerpania tego tomu.

diceus (M), przy Sofoklesie Laurentianus (L)¹⁾. Zawiera Aischylosa, Sofoklesa i Apolloniosa rodyjskiego. Opis jego zob. wyżej przy Aischylosie. Facsimile fototypiczne całego rkp wydali E. M. Thompson i R. C. Jebb, Facsimile of the Laur. ms. of S., London 1885. Tekst L był bardzo błędny (Kaibel)²⁾; druga ręka rkp L (= L²) poprawiła go według innego rkp (spokrewnionego z Paris. P); poprawki te są bardzo dobre. Później poprawiały go i uzupełniały różne ręce (np. ręka XIII w. dodała *OR.* 800), one też dopisały scholia.

Rkp ten zużytkowany został w r. 1547 w 2. wyd. Iuntiny, potem w r. 1557 przez Piotra Victóriusa. Od tego czasu leżał zapomniany, aż w r. 1824 zużytkował go Elmsley w wydaniu jednej tragedji (*OC.*). Na nowo porównał go w r. 1850 dla całego Sofoklesa Fr. Dübner; z tej kollacji skorzystał w r. 1860 Wilh. Dindorf w 3 wyd. oxfordzkim swych *Poetae scenici graeci.* (Na nim opierał się później tekst S. Meklera).

2) Paris. 2712 (P lub A) z XIII w., z krótkimi scholjami. Nie jest kopją L, lecz oba rkpp pochodzą z wspólnego archetypu.



(Dowód: P zawiera trzy wiersze, których nie ma pierwsza ręka L, między niemi *El.* 1485). — Na tym

¹⁾ To odmienne nazywanie tego samego rkp jest dziwactwem filologów.

²⁾ L¹ oznacza tekst pierwotny i poprawki pierwszej ręki.

³⁾ Kaibel, Masqueray.

rkp opiera się Aldina z r. 1502. W różnych miejscach jedynie jego lekcje są prawdziwe¹).

To są dwa nasze główne rkpp.

3) Inne mniej ważne rkpp (o czterech: 2 Laur., jednym Pal., jednym Vat. zob. Geffcken I 2, 157).

4) Bardzo ważny zdaje się być palimpsest lejdejski, dotąd niezbadany, bo trudny do odczytania. Według J. Bideza (u Geffckena w w. m.) tekst jego zapewne nie ustępuje tekstowi L.

5) Młodsze rkpp, pochodzące z bizantyńskiej recenzji Trikliniosa, są bez wartości.

Zdania o wzajemnym stosunku tych rkpp i ich wartości zmieniały się z biegiem czasu. Dawniej sądzono, że z L wypłynęły wszystkie inne rkpp (tak pierwszy Cobet 1847, za nim G. Burges, W. Dindorf, Kirchhoff, Nauck, Mekler, Meifert (dyss. Halle 1891); do dzisiaj jest tego zdania Wecklein. — Przeciwni temu wystąpili: Schneidewin, J. Herm. Lipsius 1860, Jahn-Michaelis (wyd. *Elektry*), Jebb, Wilamowitz (Eur. Her. I 204)², G. Kaibel (wyd. *Elektry*), Bruhn i Radermacher (wyd. obj. u Weidmanna), nowy wydawca Pearson (1924). Według nich krytyka Sofoklesa musi być eklektyczna, głównie jednak opierać się na L i P. Odkrycia papirusów przyczyniły temu obozowi słuszność, bo pouczyły, że przy żadnym z wielu czytanych pisarzy nie przysługuje monopol jednemu tylko rkp (np. ani Paris. Demoste-

¹) Przekonały mnie o tem spostrzeżenia moje, robione na tekście *Elektry*. Np. *El.* 63 jedynie dobrą lekcję *δδμους* ma L²P (błędne *δδμοις* L), w w. 132 prawdziwą lekcję *οδδὲ θελω* ma również L²P (błędne *οδδ' αὖ θελω* L).

²) Zwłaszcza Wilamowitz wykazał błędność zdania Cobeta licznymi, bijącymi w oczy argumentami.

nesa, ani Urbinas Isokratesa), i teza jednego rkp jest dziś powszechnie zarzucona. To też najnowsi wydawcy postępują eklektycznie; tak Pearson (Oxonii 1924) opiera tekst na L, P i deteriores, podobnie nieco dawniejsi wydawcy Bruhn i Radermacher. Przytem Radermacher odstępuje od L rzadko (co aprobeje Körte w rec. wyd. Pearsona w PhW. 1925, 1409), Pearson częściej.

Według Kaibla L² spokrewnione jest z P, t. j. ręka L² poprawiała tekst L według rkp, spokrewnionego z P.

Laur. i wszystkie inne rkpp wypłynęły, gdy się cofamy w daleką przeszłość, z jednego archetypu starożytności (bo wiersza *Ant.* 1167 brak jest we wszystkich rkpp a ma go tylko Athen. 280 c i Eustathios). Już zatem pod koniec starożytności istniał jeden, stosunkowo jednolity, tekst Sofoklesa.

Obok rkpp mają znaczenie dla tekstu papirusy, scholia i cytaty.

Papirusy. Sofoklesa czytano w epoce hellenistycznej i rzymskiej daleko mniej niż Eurypidesa, stąd też w Egipcie zachowało się tylko 6 nikłych papirusów z jego tekstem, nie licząc papirusu *Ichneutów*. *Papp. Oxyrh. I—XV* zawierają części z *OR.*, *Ant.*, *Ai.*, *Trach.* (Oldfather, *The greek literary texts etc.*, 1923, 56 i Geffcken w w. m.). Papirusy te obok naszych rkpp nie mają prawie żadnego praktycznego znaczenia.

Scholia dzielą się na 2 klasy: starsze i młodsze. Starsze opierają się na Didymosie, ten zaś czerpał z komentarzy Kallistrata, Arystarcha i i., więc scholia te są ważne (zwłaszcza do *OC.*). Młodsze, bizantyńskie, prawie tylko do 3 później czytanych sztuk, są bez wartości.

Nadto posiadamy *hypotheses* prozaiczne (daleko cenniejsze) i metryczne (mniej cenne), opierające się na Arystofanesie z Bizancjum i na późniejszych uczonych¹⁾, wreszcie Żywot Sofoklesa.

Wydali scholia: starsze (z rkpsu L): P. Elmsley, Oxford 1825 i Papageorgios, Lipsk 1888, z dodatkami z innych rkpp W. Dindorf, Oxford 1852.

[Dla historii tekstu podstawową pracą jest: U. Wilamowitz, Eurip. Herakles.]

Wydania: a) całego Sofoklesa:

Ed. princ. wyszła u Aldusa w Wenecji 1502. Henryk Stephanus wydał tekst i scholia, Paryż 1568, według tekstu Trikliniosa; tekst jego stał się wulgatą i był nią aż do XIX wieku. Ważne było wyd. krytyczno-egzegetyczne Bruncka, Strassburg 1786: użył on rkp P. W pierwszych dziesiątkach XIX w. najważniejsze było nowe opracowanie wydania Erfurdta przez Gotfr. Hermanna, Lipsk 1811—25. — Bardzo wybitne znaczenie dla krytyki tekstu miało wydanie Wilh. Dindorfa, *Poetarum scenicorum graec. fabulae superstites et perditarum fgta* (Lipsiae¹ 1846), 3. wyd. oxfordzkie 1860, z dokładnym aparatem; było ono ważne, bo oparło się na rkp L (5. wyd. 1869). — Tekst wydali dalej: Nauck, Berlin 1867 (Weidmann; niweluje język), W. Dindorf-S. Mekler, Lipsk 1906 (Teubner), F. Schubert (Praga). Wyd. Jebba i wyd. Pearsona zob. przy wydaniach objaśniających. — Z przekł. łac. G. Dindorf, L. Benloew i E. I. A. Ahrens, Paris 1842, Didot. — Wyd. kryt. z prz. francuskim dał

¹⁾ Nie zachowała się hypothesis do *Trachinek*.

Paul Masqueray, 2 tomy, Paryż 1922—24 (Coll. Budé).

Fragmety: Tragicorum graecorum fragmenta ed. Nauck, Lipsiae 1889 (Teubner) (2. wyd.=1) p. 131—354 (360); — A. C. Pearson, 3 tomy, Cambridge 1917 (jest to kontynuacja wydania Jebba); — E. Diehl, Supplementum Sophocleum, Bonnae 1913 (Marcus u. Weber). (O kilku nowych frgg. zob. Geffcken I 2, 158).

Wydania objaśniające:

W Bibl. graeca Jacobsa i Rosta wydał S. z objaśnieniami łacińskimi Wunder (Lipsiae 1825, Gothae 1831—50); 5. wyd. opracował Wecklein (1875—80). — Z komentarzem niemieckim (dobrym dla języka S.) Schneidewin-Nauck, Berlin u Weidmanna (od r. 1849), w 7 tomikach (8-my zawiera Anhang Ewalda Bruhna, ważny dla języka S.). Nowe wyd. opr. Bruhn (*Antig.*¹¹ 1913, *OR.*¹¹ 1910, *El.*¹⁰ 1913) i Ludw. Radermacher (*Aias*¹⁰ 1913, *Philoct.*¹¹ 1911, *OC.*⁹ 1909); wstęp do *Ajasa* zawiera żywot S. i charakterystykę jego sztuki oraz techniki dramatycznej pióra Radermachera; tekst Rad. jest słusznie konserwatywniejszy niż w opracowaniu Naucka; komentarz jego czasem (np. w *Phil.*) mało zmieniony; zmiany dotyczą głównie krytyki tekstu. — W Berlinie u Teubnera wydali tekst z kom. niem. G. Wolff-L. Belleermann (liczne wydania; nie dorównywa wydaniu Schneidewina-Naucka), w Monachjum N. Wecklein (u Lindauera). — Doskonałe wyd. całego S. z apar. kryt., obszernym kom. angielskim i przekładem dał R. C. Jebb, Cambridge (1883 nn.), ⁸1902—1908, 7 tomów (tenże wydał sam tekst z krótkim aparatem, Cambridge 1906). — S. fabulae recogn. Pearson, Oxonii 1924; zawiera tekst krytyczny i krótki komentarz.

b) Wydania częściowe:

Ajas ed. Chr. A. Lobeck z scholjami i cennemi uwagami językowemi, bez objaśnienia, Lipsiae (1809),³ 1866.

Ed. król ed. Elmsley, ³ Oxonii 1825, bez komentarza.

Elektra ed. O. Jahn, 3 ed. cur. A. Michaelis, Bonn 1882, z apar. kryt., bez objaśnień, bardzo dobre. — *El. erkl.* v. Georg Kaibel, Leipzig 1896 (Teubner), z obszernym, znakomitym komentarzem.

Ed. w Kol. ed. Elmsley-Brunck, Lipsiae 1824.

W Polsce wydał G. E. Groddeck *Filokteta* (Wilno 1806) a z koment. *Trachinki* (tamże 1808).

Słowniki: G. Dindorf, *Lexicon Sophocleum*, Lipsiae 1876, Teubner. — Lepszy jest: F. Ellendt-Genthe, ² Berlin 1872, Bornträger.

Dziela pomocnicze: Najlepsza monografia: Tad. Zieliński, *Sofokles i jego twórczość tragiczna*, Kraków 1928. — Krótko, ale doskonale U. v. Wilamowitz, *Die griech. Tragödie u. ihre drei Dichter*, Berlin 1923, str. 94—133. — Dawniej: O. Ribbeck, *S. u. seine Tragödien*, Berlin 1869. — Erwin Rohde, *Psyche*. Bd. II⁷⁺⁸ 233 nn. (o poglądach religijno-moralnych).

O technice: D. Detscheff, *De tragoediarum gr. conformatione scenica ac dramatica*, dyss. getyng. 1904. — W. Dopheide, *De S. arte dramatica*, dyss. Monasteri 1910. — Tycho v. Wilamowitz, *Die dramatische Technik d. S.*, Berlin 1917. — Wolfg. Schadowaldt, *Monolog u. Selbstgespräch*, Berlin 1926 i nieco dawniejsze: Friedr. Leo, *Der Monolog im Drama*, Göttingen 1908, 9 nn. 98. 116.

O sztuce dramatycznej: Ch. R. Post, *The dramatic art of S.*, *Harvard Studies* 23 (1912) 71—127. — A. Croiset, *Hist. de la litt. gr.* III, Paris 1890 (subtelna charakterystyka poety). — L. Radermacher we wst. do *Ajasa*, 10 wyd., Berlin 1913.

O metryce: W. Brambach, *Metr. Studien zu S.*, Leipzig 1869 i *Die soph. Gesänge*, 1870. — Hugo Gleditsch, *Die Cantica d. soph. Tragödien*, Wien 1883. — Otto Schroeder, *Sophoclis cantica*, Lipsiae 1907 (wyd. 2 jest niezmienione). — Otto Hense, *Der Chor d. S.*, Berlin 1877.

O języku: Ew. Bruhn w 8 tomiku wyd. Schneidewina-Naucka, Berlin 1899. — L. Radermacher w tymże zbiorze we wst. do *Ajasa*, wyd. 10, str. 15—24. — H. Wittekind, *Sermo Sophocleus quatenus cum scriptoribus Ionicis congruat, differat ab Atticis*, Büdingen 1895. — A. v. Mess, *Quaestt. de epigrammate att. et tragoedia antiquiore dialecticae*, dyss., Bonnae 1898.

O artyźmie: A. Müller, *Ästhet. Komm. zu den Trag. d. S.*, ² Paderborn 1913. — Patin, *Études sur les tragiques grecs*, vol. II: *Sophocle*, ⁷ Paris 1894.

O sentencjach: Eugen Wolf, *Sentenz u. Reflexion bei S.*, dyss., Leipzig 1910.

Sprawozdania z literatury o S. dawał w *Bursiana Jahresberichte Wecklein*, później S. Mekler.

Inną literaturę wymienia Paul Masqueray, *Bibliographie pratique de la litt. gr.*, Paris 1914.

Przekłady polskie. Pierwsze przekłady Sofoklesa przyniosła dopiero epoka klasycystyczna, w której umysłowość polska zaczęła wchodzić w bliższy związek ze światem greckim. Franciszek Wężyk przełożył *Edypa króla* (Warszawa 1805, dziś = Poezje, Kraków 1878), Jan Mihanowicz (żył 1783—1814)

tłumaczył *Edypa* (zapewne *króla*; Estreicher cytuje: „*Edyp. Popis lic.*, Warszawa 1817“, w innym miejscu mówi, że przekład ten jest dotąd w rękopisie). Tadeusz Eliaszewicz tłumaczył *Edypa w Kolonie* (Wilno 1829), nadto *Trachinki* (tłum. 1824), te drugie nie są wydane; rkp ich miał Józef Kowalewski. Alfons Wałicki wydał przekład *Króla Edypa* (Wilno 1844), w rękopisie jest *Antygona*. — Od r. 1853 zaczął tłumaczyć Sofoklesa Kazimierz Kaszewski: *Antygona* i *Edyp w Kolonie* (Warszawa 1853), *Edyp król* (tamże 1855), *Trachinki* (tamże 1865). — Antoni Małeckie przełożył *Elektrę* (Poznań 1854)¹⁾, Jan Czubek *Edypa króla*, *Edypa w Kolonie* (Tarnów 1875) i *Antygonę* (Kraków 1881), Ant. Mierzyński *Ajasa* (Warszawa 1882). — Dopiero w r. 1875 pojawił się pierwszy całkowity przekład Sofoklesa Zygmunta Węclewskiego (Tragedje S., Poznań), literacko słaby. Daleko wyższą wartość mają przekłady całego S. pióra Kaz. Kaszewskiego (Tragedje S., Warszawa 1888; dawniejsze przekłady jego są tu wygładzone) i Kazimierza Morawskiego (Tragedje Sofoklesa, Kraków 1916; M. zaczął od *Antygony* [Kraków 1898], poprzedzonej poetyczną „Przygrywką do polskiej Ant.“; przekłady są nierówne: starsze są znacznie lepsze). — Sofoklesa tłumaczono u nas daleko więcej niż dwu innych tragików; odbił się w tem prąd klasycystyczny, choć przyczyniła się do tego i szkoła; prąd ten trwa do dzisiaj.

Tropicieli przełożył i zaopatrzył wstępem i objaśnieniami Adolf Bednarowski (Spraw. gimn. żeń. Kamerlingowej we Lwowie 1913).

W zbiorze Arcydział polskich i obcych pisarzy, wydawanych nakładem Feliksa Westa w Brodach, prze-

¹⁾ I *Antygonę*, której jednak nie ogłosił.

drukowali dwa przekłady Kaszewskiego, zaopatrując je wstępami: *Króla Edypa* Stefan Brablec (1907) i *Edypa w Kolonie* Adolf Bednarowski (1908). — W krakowskiej Bibliotece Narodowej Kaz. Morawski wydał ze wstępami własne przekłady *Antyfony*, *Króla Edypa* i *Elektry*.

Aug. Jacob napisał: *Sophocleae quaestiones*, Warszawa 1821, a tłumacz Sofoklesa, Tadeusz Elia-szewicz, ogłosił w Dzienniku Wileńskim w r. 1829 rozprawę: *Wiek Sofoklesa*. Poza obiema pracami i tem, co przyniosły podręczniki historii literatury greckiej oraz programy gimnazjów galicyjskich, S. pomimo swej popularności w Polsce nie doczekał się u nas aż do znakomitej książki Zielińskiego żadnego obszerniejszego studjum.

Z przekładów niemieckich zasługuje na wzmiankę przekład znanego poety dramatycznego Adolfa Wilbrandta S. ' ausgewählte Tr. (4 sztuki) mit Rücksicht auf d. Bühne übertragen (München 1903).

Francuzi ani Anglicy nie posiadają klasycznego przekładu całego Sofoklesa.



INSTYTUT
BADAŃ LITERACKICH PAN
BIBLIOTEKA
00-330 Warszawa, ul. Nowy Świat 72
Tel. 26-68-63

F

15.364

1