

The image shows the front cover of a book. The main part of the cover is decorated with a green marbled pattern, featuring irregular, vein-like shapes in various shades of green. To the left, there is a vertical strip of brown, textured material, likely cloth or leather, which forms the spine of the book. At the bottom center, the URL <http://rcin.org.pl> is printed in a simple, black font.

<http://rcin.org.pl>

MONOGRAFJE I PODRĘCZNIKI
TOM IX

STANISŁAW WITKOWSKI

TRAGEDJA GRECKA

TOM DRUGI



Z MONOGRAFIJ I PODRĘCZNIKÓW

ukazały się:

- Tom 1. Władysław Szafer: Życie kwiatów (Zarys biologii kwiatów)
- Tom 2. Tadeusz Grabowski: Wstęp do nauki literatury
- Tom 3. Edmund Malinowski: Dziedziczność i zmienność (Zarys genetyki)
- Tom 4. Stanisław Starzyński: Współczesny ustrój prawno-polityczny Polski i innych państw słowiańskich
- Tom 5. Andrzej Tretiak: Literatura angielska w okresie romantyzmu (1798–1831)
- Tom 6. Wacław Sierpiński: Teoria liczb niewymiernych
- Tom 7. Jerzy Lilpop: Roślinność Polski w epokach minionych (Flory kopalne)
- Tom 8/9. Stanisław Witkowski: Tragedja grecka
- Tom 10. Wacław Sierpiński: Wstęp do teorii mnogości i topologii

MONOGRAFJE I PODRĘCZNIKI

WYDAWANE NAKŁADEM K. S. JAKUBOWSKIEGO WE LWOWIE

POD REDAKCJĄ

STEFANA WIERCZYŃSKIEGO

TOM VIII/IX

STANISŁAW WITKOWSKI

TRAGEDJA GRECKA

Z DRUKARNI K. S. JAKUBOWSKIEGO SPÓŁKI Z OGR. ODP. WE LWOWIE

STANISŁAW WITKOWSKI

Profesor Uniwersytetu Lwowskiego

TRAGEDJA GRECKA

TOM II

Z JEDNĄ RYCINĄ W TEKŚCIE



**INSTYTUT
BADAŃ LITERACKICH PAN
BIBLIOTEKA**
00-330 Warszawa, ul. Nowy Świat 72
Tel. 26-68-63

LWÓW 1930

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



WSZYSTKIE PRAWA ZASTRZEŻONE

15.364/16

SPIS RZECZY TOMU II

	Str.
VI TRAGEDJA NOWA	1
E u r y p i d e s	1
Życie	1
Portret Eurypidesa	13
Twórczość dramatyczna Eurypidesa	16
Tragedje Eurypidesa	20
<i>Alkestis</i>	21
<i>Medea</i>	26
<i>Hippolit</i>	39
Dwa dramaty okolicznościowe (<i>Heraklidzi</i> i <i>Hiketydy</i>)	53
<i>Heraklidzi</i>	53
<i>Hiketydy</i> cz. <i>Błagalnice</i>	63
<i>Andromacha</i>	76
<i>Hekabe</i>	87
<i>Herakles</i>	97
<i>Trojanki</i>	107
<i>Ifigenja w Taurydzie</i>	121
<i>Ion</i>	131
<i>Fenicjanki</i>	147
<i>Bakchantki</i>	157
Dramat fantastyczny. <i>Helena</i>	170
Późne sztuki Eurypidesa	177
<i>Elektra</i>	180
<i>Orestes</i>	190
<i>Ifigenja w Aulidzie</i>	200
Dramat satyrowy <i>Cyklop</i>	210
Fasti sceniczne Eurypidesa	214
Fragmenty Eurypidesa	215
Eurypides jako poeta i myśliciel	216
a) Eurypides jako myśliciel	217
b) Eurypides jako poeta	239

VI

	Str.
Budowa sztuk	239
Prolog	240
Deus ex machina	242
Budowa sztuk jako całości	244
Zmiany wewnętrzne w tragedji	247
a) Treść	247
b) Duch	247
Charaktery osób	250
Artyzm	256
Efekt sceniczny	260
Liryka Eurypidesa	261
Język i styl	266
Mit u Eurypidesa	268
Wpływ Eurypidesa	270
Eurypides w czasach nowszych	272
Znaczenie Eurypidesa	274
Historja tekstu Eurypidesa	280
Rękopisy Eurypidesa	285
Wydania	291
Dzieła pomocnicze	296
Przekłady	298
VII Z DZIEJÓW TRAGEDJI IV WIEKU	300
Anonima <i>Rezos</i>	300
VIII ROZWÓJ TRAGEDJI GRECKIEJ	310
IX ZNACZENIE TRAGEDJI GRECKIEJ	321

ILUSTRACJA W TOMIE II

Eurypides (herm Muzeum Narodowego w Neapolu) (według fotografji)	14
---	----

VI. TRAGEDJA NOWA

EURYPIDES

(ur. 485/4, um. 407/6)

Życie. [Źródła: 1) *Żywot (Bios)* Satyrosa z Kallatis (który żył współcześnie z Hermippem), zachowany w obszernych fgtach w papiirusie egipskim, wydany po raz pierwszy w *Oxyrh. papp.* t. IX (1912) nr. 1176 (przedrukowany w Arnima Supplem. Euripid., Bonn 1913, str. 3—9). Satyros opiera się na dziełach Eurypidesa i na utworach komików, nadto zapewne na żywocie Philochorosa (zob. niżej) i dydaskaljach. Dziwne jest, że żywot ten miał formę dialogu. (Pisał o żywocie Satyrosa Fr. Leo, *Satyros' bios Eὐριπίδου*, Gött. Nachr. 1912, 273—90).

2) Anonimowy *Żywot (Γένος Εὐριπίδου καὶ βίος, Vita)*, zachowany w kilku rkpp Eurypidesa. (Przedrukowali go m. i.: Ed. Schwartz w tegoż wyd. scholjów: *Scholia in Euripidem* t. I str. 1—6 i Méridier we wstępie do I t. zbiorowego wydania francuskiego, Paryż 1925, str. 1—5, z przekł. franc.). Żywot jest kompilacją z Philochorosa, Satyrosa i innych uczonych hellenistycznych. Cytowani są w nim Philochoros, Erastostenes, Hermippos. Prócz tych źródeł tradycja nasza biograficzna cytuje jeszcze Teopompa.

(O układzie *Vita* bystro Fr. Leo, *Die gr.-röm. Biographie*, Leipzig 1901, 24 nn.).

3) Rozdział w Aulusa Gelliusa *Noctes atticae* XV 20.

4) Artykuł Suidasa.

Tak Gellius jak Suidas korzystają przeważnie z zachowanej *Vita*, wprost lub pośrednio.

Nie zachował się najstarszy z żywotów Eurypidesa, żywot uczonego attydografa Philochorosa, żyjącego na przełomie epoki klasycznej i hellenistycznej. Była to praca bardzo gruntowna i cenna, oparta na dokumentach. (Por. Fryd. Leo, *Die griech.-röm. Biographie* 111).

Takich współczesnych świadectw, jak Iona z Chios o Sofoklesie, dla Eurypidesa nie posiadamy. Zachowane wiadomości dotyczą czysto zewnętrznych faktów życia poety; o przeżyciach jego wewnętrznych nie mówią nic. Z dzieł Eurypidesa musimy wnosić, że poeta miał wiele ciężkich przejść w życiu, inaczej nie odczuwałby tak głęboko niedoli ludzkiej i nie byłoby u niego tyle rezygnacji i pesymizmu (widocznego zwłaszcza w *Heraklesie*, także w *Trojankach*).

Na podstawie Philochorosa, Satyrosa i innych źródeł zestawił wiadomości o życiu Eurypidesa zapewne jakiś kompilator aleksandryjski III lub II w. prz. Chr. (Wilamowitz *Eur. Her.* I¹ 12: w latach 230—130) i ułożył Żywot poety, dodając go pewno do jakiegoś wydania Eurypidesa. Żywot ów istniał w każdym razie już w I w. prz. Chr., bo czerpał z niego Varro (Leo, *Gött. Nachr.* 1912, 288). Z tego to zaginionego *Ἱέρος* korzystali wszyscy późniejsi, a więc autor zachowanej *Vita*, Gellius, Suidas i inni.]

[Literatura o życiu Eurypidesa. Podstawową pracą jest znakomity I rozdział głośnego dzieła Wilamowitza, *Euripides Herakles*, t. I (Berlin 1889,

str. 1—42). O wartości tego rozdziału świadczy najlepiej, że w rezultatach jego po 40 latach prawie nic się nie przedawniło. Biografia Wilamowitza służyć może za wzór, jak z dzieł pisarza i tradycji starożytnej należy rekonstruować jego życie. Wil. analizuje tradycję ściśle krytycznie i metodycznie, a zestawiając Eurypidesa ciągle z Sofoklesem, umie także z milczenia tradycji wysnuwać bystre wnioski.

O życiu Eur. traktują dalej dobrze: A. Dietrich, art. *Euripides*, Pauly-Wissowa RE. Hbbd. XI (1907) szp. 1242 nn., P. Masqueray, *Euripide et ses idées*, Paris 1908, 1—29 i Louis Méridier we wstępie do I t. zbiorowego wyd. franc. (Paryż 1925, str. I—XI). — Krótko zebrał najważniejsze wiadomości J. Kirchner, *Prosopographia attica* I 386, 5953].

Datę urodzenia starożytni kładą na 485/4 (Marm. Par. 50; 60) albo na 481/80 (Eratostenes w *Vita* 3, 3 n. i inni). Eratostenes chciał dać datę tylko przybliżoną, wybrał więc rok bitwy pod Salaminą; przyjmował, że Eurypides dożył 75 lat. Do przyjęcia tej daty przyczyniło się upodobanie starożytnych w synchronizmach: w bitwie pod Salaminą Aischylos miał walczyć, w tym samym roku Sofokles obchodzić uroczystość zwycięstwa tańcem a Eurypides się urodzić. Philochoros obliczał, że poeta w chwili śmierci miał przeszło 70 lat (*Vita* 3, 3). Data 485/4 wygląda na dobrą tradycję; o sławnym człowieku jak Eurypides wiedziano po jego śmierci (zapewne z jego własnych ust), ilu lat dożył. Eurypides był sławny w IV w. i później; pamięć o wieku, do którego doszedł, mogła przetrwać do III w., do czasu Marm. Par.¹⁾ Marm. Par.

¹⁾ Daty 485/4 bronił L. Mendelssohn (Acta soc. phil. Lips. 2, 1872, 161 nn.), a oświadcza się za nią także Dietrich (w w. m.).

jest jedynym źródłem, które zachowało prawdziwą datę śmierci poety; słynni chronologowie: Eratostenes i Apollodor, podawali datę mniej dokładną.

Eurypides urodził się, jak się zdaje, na wyspie Salaminie, gdzie ojciec jego, Mnesarchos lub Mnesarchides ¹⁾, miał posiadłość. Nie była to pewno dzierżawa, bo posiada ją i syn. Ojciec poety odziedziczył ją lub nabył. Przynależał jednak poeta nie do Salamin, lecz do demos Phlya, położonego na równinie attyckiej niedaleko od Aten (Eurypides nazywa się *Φλυεύς* w IG. II 973. 992). W posiadłości na Salaminie znajdowała się grotta nadmorska, w której poeta pisywać miał swe tragedje (Philochoros). Jeszcze Pauzanjasowi pokazywano na Salaminie tę grotę. Poeta wyśpiewał pochwałę rodzinnej wyspy w *Trojankach* (pieśń chórowa w. 799 nn.). Za jego przykładem sławi piękność rodzinnego Kolonu Sofokles w pieśni chórowej *Edypa w Kolonie*. Dobra tradycja poświadcza związek Eurypidesa i jego rodu z kultem Apollina delijskiego (Teofrast u Ateneusza X 424 e). Eurypides był podczasym bractwa religijnego „tancerzy“ świątyni Apollina. Tłumaczy nam to częste wzmianki w jego tragedjach o uroczystościach Apollina na Delos, a ważne jest dlatego, bo udział w kulcie dowodzi, że ród Eurypidesa należał do starych rodów obywatelskich Attyki. Ojciec poety utrzymywał się z rolnictwa, a nie z przemysłu, jak bogaty ojciec Sofoklesa. Musiał być średnio zamożny, bo rolnictwo nie przynosiło wtedy wielkich dochodów. Matka pochodziła z rodu szlacheckiego (Philochoros u Suidasa: *τῶν σφόδρα εὐγενῶν*), a jako taka nie byłaby wyszła w czasach wo-

¹⁾ Forma nazwiska waha się nieraz przy tej samej osobie. Napis IG XIV, 1207 nazywa Eurypidesa *Σαλαμεινίος*.

jen perskich za proletarjusza ani metojka. Dlatego wygląda na niepewną wiadomość, że rodzice poety musieli jako wygnańcy schronić się do Beocji a powróciwszy do Attyki mieszkali tu jako metojkowie. Nazwisko poety jest wyrazem pochodnym od Eurypu, cieśniny między Beocją a łądem. Może to nazwisko dało komikom powód do dokuczania pocie beockiem pochodzeniem jego rodu. W każdym jednak razie nie można tradycji tej wprost odrzucać, jak odrzucamy różne inne niedorzeczne wymysły o życiu Eurypidesa. Wiadomości nasze o V w. są zbyt skąpe, abyśmy mogli na pewno twierdzić, że jakieś wygnanie rodziców poety jest niemożliwe¹⁾.

Ojciec Eurypidesa był na tyle zamożny, że mógł synowi dać staranne wykształcenie gimnastyczne i muzyczne w starożytnym tego słowa znaczeniu. Młody Eurypides miał się podobno początkowo kształcić na a tletę. Nie jest to niemożliwe, bądź co bądź wiadomość ta nie może być wysnuta z jego utworów, bo w tych poeta wyraża się lekceważąco o atletach, jako rozwijających ciało a zaniedbujących umysł. Tem bardziej nie można tej tradycji zaliczać wprost do bajek, bo słyszymy, że młody Eurypides miał odnieść zwycięstwa atletyczne. Późniejszy ujemny sąd o pierwotnym własnym zawodzie dałby się psychologicznie zupełnie zrozumieć z porobionych złych doświadczeń²⁾.

¹⁾ Wierzy tradycji o wygnaniu Christ-Schmid I 347.

²⁾ Wątpliwość budzi w tradycji tylko umotywowanie: wyrocznia obiecała Eurypidesowi zwycięstwa w agonach. Agon może oznaczać agon atletów lub agon dramatyczny, więc wyrocznia była dwuznaczna. O podobnie dwuznacznej wyroczni, opartej na wyrazie: agon, opowiada i Herodot (IX 33), stąd Wilamowitz odrzuca tradycję o nauce atletyki Eurypidesa (Eur. Her. I¹ 19). Uznaje ją H. Weil (wst. do *Hippol.*).

Inna wiadomość donosi, że Eurypides uczył się z młodu malarstwa. I o niej nie można wydać pewnego sądu. W *Ionie* poeta żywo i plastycznie opisuje obrazy, oglądane przez kobiety chóru w Delfach. To jeszcze nie dowodzi prawdziwości tradycji, bo talent opisowy poeta posiada w wysokim stopniu i to we wszystkich kierunkach. Opis w *Ionie* nie świadczy z drugiej strony o jakichś wiadomościach technicznych poety, nie mógł więc dać powodu do powstania tradycji. Raczej już zwraca naszą uwagę wzmianka w *Hekabie* (w. 807), że malarz cofa się wtył, ażeby dobrze zobaczyć obraz, ale i to nie jest argument wystarczający. Eurypides jest umysłem żadnym wiedzy, niespokojnym, mógł więc początkowo próbować różnych zawodów, tem więcej, że jako poeta otrzymał po raz pierwszy chór dopiero koło 30 roku życia. Mamy jednak wiadomość z dobrego źródła, że w Megarze pokazywano tablicę glinianą, malowaną przez Eurypidesa¹⁾.

O studjach jego filozoficznych i innych będzie mowa później.

Podczas kiedy Sofokles doszedł do najwyższych godności w państwie, to Eurypides, jak Sokrates, nie piastował nigdy żadnych urzędów publicznych. Był jednak gorącym patriotą, kochał swą ateńską ojczyznę, a nienawdził jej wrogów i pod tym względem sympatyczniej się przedstawia od Sokratesa, Xenofonta i innych pisarzy przekonanych arystokratycznych, mających słabość do Sparty. Kwestje polityki bieżącej porusza w licznych sztukach, głównie w *Hiketydach* i *Trojankach*. Słyszymy, że był pociągany do liturgij pu-

¹⁾ Wilamowitz przypuszcza, że to mógł być jakiś inny Eurypides (Eur. Her. I¹ 20).

blicznych; do tych pociągano każdego zamożniejszego obywatela. Raz miał na tem tle spór sądowy; zaproponowano mu zamianę majątku (*ἀντίδοσις*) w razie uchylania się od liturgji. W r. 411 nie wybrano go probulem, tak jak nim wybrano Sofoklesa. Wrodzone skłonności pociągały poetę do zagłębiania się w filozofję, do czytania i rozmyślania nad życiem i światem. Słyszymy, że posiadał bogatą bibliotekę; w owych czasach jest to rzeczą jeszcze wyjątkową, inaczej nie byłaby się o tem zachowała tradycja. Książki były drogie i posiadanie biblioteki równie poświadcza za możność, jak obowiązek liturgij.

Obowiązek wojskowy spełnił, ale upodobań wojskowych nie posiadał. Obrazy bitw w *Heraklidach* i *Hiketydach* nie są zbyt plastyczne. W *Heraklidach* poeta daje rady wojskowe (jak Xenofont), np. co do łuczników (i hoplitów), więc posiadał potrzebne do tego wiadomości, inaczej naukami takimi, dawanymi publicznie ze sceny, byłby się wobec ludzi zawodowych ośmieszał.

Uderza, że demokrata Eurypides nie należy do koła Peryklesa, do którego przecieź należy Sofokles; nie widać też, żeby poeta popierał jego politykę, jak Herodot. Błędnie jednak przedstawia się często Eurypidesa jako samotnego odludka, obcego życiu bieżącemu. Kto tak przeniknął nawskróś rzemiosło zawodowego polityka, widzącego w polityce narzędzie kariery, jak Eurypides (w *Orestesie*), ten przyglądał się w czasie wojny peloponeskiej na Pnyksie takim politykom na własne oczy. Kto zdrowy element państwowy widzi w mieszkańcach wsi (w tejże tragedji), ten śledził zbliżone stosunki stronnictw politycznych¹⁾. Po-

¹⁾ Podobny pogląd jak Eurypides wypowiada w IV w. Arystoteles w *Polityce*.

gląd, że Eurypides był zgryźliwym odludkiem, zawdzięcza początek charakterystyce poety, danej przez późniejszego tragika Aleksandra z Pleuronu. Poeta ten powiada o Eurypidesie: „Uczeń Anaxagorasa, nie był w obcowaniu przyjemny; nie śmiał się wcale, nie umiał nawet żartować przy stole; ale to, co pisał, jest miodem i śpiewem syrenim“. Charakterystyka ta nie jest oparta na tradycji współczesnej, bo Ion z Chios skreślił sylwetkę Sofoklesa, ale nie skreślił sylwetki Eurypidesa. Jest ona oparta na rysach pesymizmu w tragedjach poety, a może i na jego portrecie. Kto tak zna duszę ludzką, zwłaszcza kobiecą, jak Eurypides, ten obracał się między ludźmi wiele. Jakże niezrównanie przedstawia Eurypides paplaninę młodego dziewczęcia w *Ifigenji aulijskiej!* Poeta sam nie miał córki, więc musiał obserwować życie rodzinne sfer znajomych.

Eurypides zawierał dwa razy związki małżeńskie¹⁾. Z małżeństw tych miał trzech synów. Jeden z nich był kupcem, drugi aktorem, trzeci, noszący po ojcu imię Eurypides, wystawił po śmierci ojca jego tetralogję, w której skład wchodziły *Bakchantki* i *Ifigenja aulijska*. Za pośrednictwem tych synów musiała się utrzymywać tradycja rodzinna o Eurypidesie do czasów Arystotelesa (*Retoryka* o antidosis), który spotkał się z tradycją o poecie z pewnością także na dworze makedońskim (anegdota o przykrym oddechu Eurypidesa). Tradycja ta rodzinna doszła częściowo nawet do Philochorosa²⁾.

¹⁾ Wilamowitz (*Eur. Her.* I¹ 7, 12) przyjmuje tylko jedno małżeństwo, widząc w drugim dublet tradycji. Jest to hiperkrytyka.

²⁾ Wilamowitz, *Eur. Her.* I¹ 8.

Biograf Satyros donosi, że demagog Kleon wytoczył Eurypidesowi proces o bezbożność (kol. 10, 1). Uderza, że żadne inne źródło o tem nie mówi, że nie wie o tem *Vita*, która przecież czerpie między innymi z Satyrosa.

Eurypides podróżował mało. Wyznawał widać podobne poglądy jak Sokrates, który twierdził, że krajobrazy i drzewa niczego go nie uczą, że uczą go tylko ludzie w mieście. W *Ionie* poeta daje bardzo żywy obraz kultu w Delfach, ale i tu nie mamy zupełnej pewności, czy Delfy znał z autopsji, w *Andromasze* bowiem skarbcze delfickie przedstawione są fałszywie (w. 1093). Oczywiście poeta niekoniecznie musiał starać się w poezji o wierny obraz miejsc. Czy Eurypides znał Teby, Korynt, Trojzenę, Argos, Spartę, o których tyle mówi w swych utworach, niewiadomo¹⁾.

Mieszkańcy Magnezji uczcili poetę ateleją i proksenją. Nie wiemy, o którą z dwóch Magnezj chodzi. Niekoniecznie jednak poeta musiał być w tem mieście osobiście.

Koniec życia spędził Eurypides w Makedonji, na dworze światłego króla Archelaosa (413—399), opiekuna poetów i artystów. Został tam podobnie zaproszony przez króla, jak tragiczny Agaton i dytyrambik Timotheos. Spotkał tam może i Tucydidesa²⁾. Cóż go skłoniło do opuszczenia ojczyzny na starość? Oczywiście poeta znudzony był długoletnią wojną. Do pokoju wzdycha w swych tragedjach ciągle. Ale przeniesienie się do kraju obcego, półbarbarzyńskiego, pomiędzy

¹⁾ Według Wilamowitza (Gr. Tr. 139) zna Delfy, Teby i Trojzenę.

²⁾ Wilamowitz, Eur. Her. I¹ 16.

soldateskę, prawie bez nadziei powrotu do ojczyzny (liczył koło 75 lat), z pewnością nie przyszło poecie łatwo. Wygląda ono na akt rozpaczny. Poeta zwątpił widocznie o przyszłości Aten, uważał upadek ich za nieunikniony. W ojczyźnie nie znalazł uznania, do którego miał prawo. Sprzykrzyły mu się ustawiczne niesprawiedliwe ataki komedji. Zresztą 30-letnie trwanie wojny podkopało obywateli ateńskich materjalnie. Eurypides, któremu majątek dawniej wystarczał na niezależny, choć skromny byt, musiał zubożeć. Kiedyż przeniósł się do Pelli? W latach 412 i 408 był w Atenach, bo wystawia w tych latach swoje sztuki (*Helena*, *Orestes*). Musiał się udać do Makedonji jeszcze przed końcem r. 408. Na zamówienie króla napisał tragedję *Archelaos*, w której uświetniał przodka dynastji makedońskiej. Tam to, w Makedonji, napisał w *Ifigenji aulijskiej* (w. 1400), że Grecy winni panować nad barbarzyńcami. Widział niewątpliwie wielką różnicę obu kultur. Pochowany został w miejscowości Aretuza koło Anfipolis. Grób jego tutaj pokazywano jeszcze długie wieki. W Atenach postawiono mu kenotaf. Sofokles oddał hołd swemu współzawodnikowi, każąc w progonie wystąpić chórowi bez wieńców i w żałobnych szatach¹⁾. Arystofanes w *Żabach* oplakuje w lutym 405 (w czasie Lenajów) śmierć Sofoklesa, więc progon ów przypadł na marzec r. 406. Eurypides musiał więc umrzeć w r. 407/6, czyli że w Makedonji spędził wszystkiego tylko półtora roku. (Tę datę też zachowało Marm. Par.)²⁾.

¹⁾ Był to podobny hołd dla współzawodnika, na jaki zdobył się wobec Szekspira Ben Jonson.

²⁾ Eratostenes i Apollodor podawali datę 406/5, która jest stanowczo mylna.

O rodzaju śmierci poety zachowała się dziwna tradycja. Miał on zginąć rozszarpany przez psy dworskie Archelaosa. Podaje tę tradycję Satyros (kol. 20), powołując się na to, że opowiadają to Makedończycy biegli w historii kraju i najstarsi ludzie okolicy. Jeszcze starsze jest świadectwo Sotadesa (u Stob. ecl. IV 34), który żyje w III w. prz. Chr. za Ptolemeusza Filadelfa¹⁾. Wielu uważa tę wiadomość za bajkę, choć i ci przyznają, że poetę mógł spotkać nieszczęśliwy przypadek, zwłaszcza w jakiej wędrownicy nocnej, i że nie widać tendencji, któraby tę tradycję wywołała²⁾. Opierają się na tem, że Arystofanes milczy o tym rodzaju śmierci w *Żabach* i że nie wie o nim i starsza tradycja (Philochoros i i.). Argument ten nie wydaje się wystarczający. Arystofanes, który całe życie zwalczał niemiłosiernie sztukę Eurypidesa, mógł się zdobyć na tyle szlachetności i taktu, że po śmierci poety nie szydził z nieszczęśliwego przypadku³⁾.

Natomiast wymysłem późniejszym jest wiadomość, że poeta zginął rozszarpany przez kobiety. Satyros

¹⁾ Jeszcze dziś w odludnych okolicach Grecji psy pasterskie są niezmiernie dzikie i złe, tak że osadzą człowieka na miejscu i nie dadzą mu się ruszyć. Autor tej książki doświadczył tego na wyspie Leukadzie. Jeszcze dziksze musiały być psy w górzystej, słabo zaludnionej Makedonji. Wiadomość o rozszarpaniu Eurypidesa pochodzi według F. Jacoby'ego z wiarogodnego Philochorosa (Apollodors Chronik, w Philol. Unters. XVI, 1902, 259).

²⁾ Tak Wilamowitz, Eur. Her. I¹ 18. Powaga jego wpłynęła na wielu późniejszych. Nieszczęśliwy przypadek uważa za możliwy i Weil. O rodzaju śmierci mogła się w Makedonji zachować tradycja (Wilamowitz, wst. do *Bakch.* 9).

³⁾ Gellius i Suidas donoszą, że poetę miały rozszarpać psy jego rywala. Suidas przypisuje śmierć Eurypidesa zazdrości dwóch poetów: Arrhidaiosa z Makedonji i Krateusa z Tessalji.

(kol. 10, 1) powiada, że kobiety zbuntowały się przeciw poecie podczas Tesmoforjów i udały się tłumnie do miejsca jego pobytu. Anegdota ta nie jest niczem innym jak błędnym wnioskiem, wysnutym z komedji Arystofanesa *Thesmophoriazusai*.

Przedstawione wiadomości o życiu Eurypidesa możemy uważać za mniej lub więcej pewne. Ale u Greków życie każdego wielkiego człowieka osnuwa pajęczyna legendy. Do tego indywidualność Eurypidesa tak była wybitna, nowy jego kierunek tak drażnił zwolenników dawnego porządku rzeczy, że poeta narażony był na gwałtowne ataki. To też przez 20 lat — przez ten przeciąg czasu możemy rzecz śledzić — atakuje go komedja. Niską stroną starej komedji było, że wyszydzano stosunki rodzinne przeciwnika. Przy Eurypidesie starano się najpierw stanowisko rodziców poety przedstawić jako niskie. Komicy mówili, że ojciec jego miał handel spożywczy (*ζάπηλος*), a matka była straganiarką, sprzedającą jarzyny (*λαχαρόπωλις*). Posiadłość wiejska na Salaminie przynosiła ojcu poety więcej płodów rolnych, niż ich potrzebował dla rodziny. Resztę wywoził na targ ateński, stąd te złośliwe żarty. Rzucono się dalej na stosunki małżeńskie poety. Obzruciono błotem obie jego żony, zarzucając im prowadzenie się lekkomyślne. Jedna z nich miała nawet zdradzać poetę z jego niewolnikiem. Arystofanes w *Thesmophoriazusai* przedstawia spisek kobiet przeciw Eurypidesowi. Oczywiście mówiłby całkiem inaczej, gdyby przykre doświadczenia małżeńskie Eurypidesa były prawdą. Eurypides wprowadza na scenę kobiety wiarołomne i wyraża się nieraz ujemnie o enocie kobiet. To dało powód, że przyczyny szukano w jego

osobistych dramatach małżeńskich¹⁾). Innym wymysłem jest rzekoma bigamia poety. Eurypides sławi monogamię na wielu miejscach *Andromachy*, a raz w *Elektrze*; dowodzi to, że rzekoma jego bigamia jest wierutną bajką.

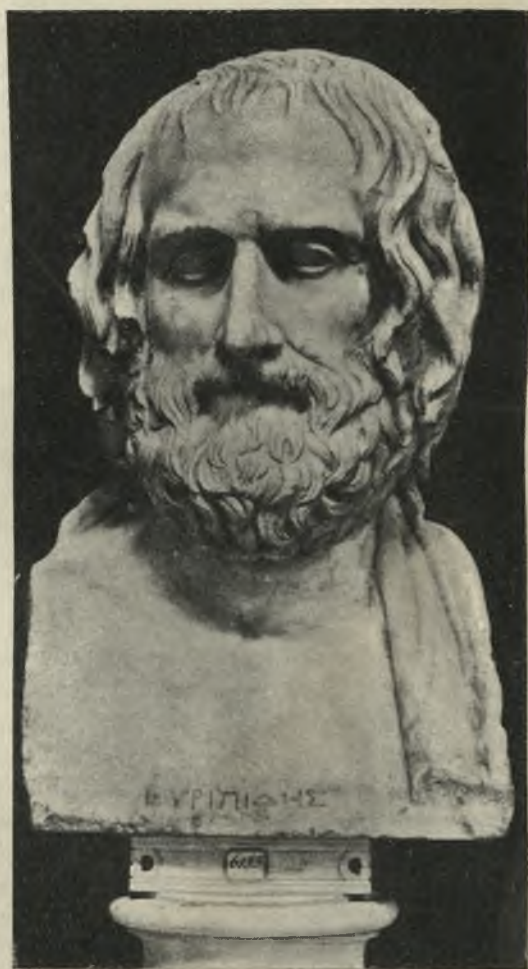
Że złośliwe bajki o rodzicach i życiu rodzinnem poety są wymysłem, widać z tego, że ignoruje je tak wiarogodny historyk jak Philochoros.

Biorąc życie Eurypidesa zewnątrz, powiedzieć trzeba, że poeta ten jest przeciwieństwem Sofoklesa: Sofoklesowi los usłał drogę życia różami, Eurypidesa życie było nieszczęśliwe.

Portret Eurypidesa. Arystofanes w komedji *The-smophoriazusai*, wystawionej w r. 411, kiedy Eury-pides liczył 73 lat, przedstawia poetę (w. 190) jako starca z brodą i siwym włosom²⁾). Brodę w V w. noszono w Atenach powszechnie. Rysy poety zachowały nam liczne hermy; w samym Rzymie i Neapolu jest ich tuzin, co wskazuje, jak poeta był ceniony i czytany. Nadto w szeregu dwuhermów poeta przedstawiony jest razem z Sofoklesem. Z hermów najslawniejszy jest neapolitański, z autentycznym podpisem. Jest to jedno z arcydzieł sztuki portretowej starożytnej; dowodzą tego i liczne zachowane repliki. Styl wskazuje na czasy ok. r. 400 prz. Chr., portret powstał więc wnet po śmierci albo pod koniec życia

¹⁾ Nie wszystko jednak mamy prawo zwać na karb komedji. Żaden komik nie byłby się ośmielił wprowadzić na scenę Atenki, zdradzającej męża z własnym niewolnikiem. Niewolnictwo było fundamentem życia starożytnego i nikomu nie przychodziło na myśl je podważać. Mylnie więc sądzi o źródle tej bajki Christ-Schmid I 350, 2.

²⁾ Poeta mówi tam o sobie: *πολιός εἰμι καὶ πρόγων ἔχω.*



Eurypides (herm neapolitański).

poety¹⁾. Twarz ma wyraz indywidualny, więc nie jest to portret idealny, lecz opiera się na wiarogodnej, żywej tradycji²⁾. W szczegółach nie jest realistyczny, lecz lekko stylizowany. Artysta ogranicza się do rzeczy istotnych i ma subtelne zrozumienie dla wyrazu oblicza. Herm neapolitański jest kopją z początków cesarstwa.

Przedstawia poetę w czasach starości. Włos spada rzadkimi pasmami na niezwykle wysokie czoło myśliciela. Obrazowanie twarzy stanowią bujne loki boczne. Policzki są zapadłe, oczy leżą głęboko, broda jest krótka. Twarz ma wyraz człowieka, który wiele w życiu przemyślał i przeszedł, pełna jest łagodności, dobroci, powagi i smutku. Wyraz twarzy nie ma w sobie cierpkości ani zgryźliwości, której się nieraz dopatrywano. Czas powstania portretu dowodzi, że portret jest wcześniejszy od posągu z teatru Likurga; nie wyklucza to możliwości, że posąg teatralny opierał się na naszym portrecie.

Typ Rieti w Kopenhadze i repliki w Londynie i Dreźnie przypominają stylistycznie posąg laterański Sofoklesa i mogą pochodzić z teatru Likurga.

[Literatura. Bernoulli, Griech. Ikonographie I 148 nn. — Delbrück, Antike Porträts str. XXXIII. — Hekler, Die Bildniskunst d. Gr. u. Röm., str. XI. — Sieveking u Christa-Schmida str. 1310. — Furtwängler-Urlichs, Denkmäler griech. u. röm. Skulptur (München 1898) str. 152 nn. — Lippold, Griech. Porträtstatuen (München 1912). — P. Herrmann, BphW. 1916, 1112].

¹⁾ Inaczej Wilamowitz, Gr. Trag. 133 n.

²⁾ Przyznaje to i Wilamowitz w w. m.

Twórczość dramatyczna Eurypidesa. O twórczości dramatycznej Eurypidesa jesteśmy doskonale poinformowani. *Vita* przypisuje mu 92 sztuki, tyleż Suidas; ten mówi nadto o 22 przedstawieniach. 22 tetralogje dają 88 sztuk. Jedna tetralogja była co do autentyczności wątpliwa (tragedje: *Tennes*, *Rhadamanthys*, *Peirithoos* i 1 dramat satyrowy)¹). Jeżeli ją dodamy do 88 sztuk, otrzymamy przekazaną liczbę 92. W rzeczywistości Eurypides napisał nieco więcej sztuk, bo do tetralogij nie należał wystawiony w Makedonji *Archelaos* a z zachowanych sztuk *Andromacha*. Dodawszy te dwie sztuki, otrzymujemy 94 sztuki, a mogło ich być i więcej. Jeżeli odliczymy 4 sztuki nieautentyczne czy wątpliwe, otrzymujemy 90 sztuk autentycznych.

Tyle sztuk napisał poeta według dydaskalij, ale już uczeni aleksandryjscy znali ich mniej. Według *Vita* w Aleksandrji posiadano 78 sztuk (a więc o 14 mniej). Z nich 3 (poprzednio wymienione) tragedje i 1 dramat satyrowy uchodziły za nieautentyczne. Autentycznych sztuk poety znano więc w Aleksandrji 74. (W innem miejscu *Vita* oblicza: autentycznych: 67 tragedyj i 7 dramatów satyrowych, wątpliwych: 3 tragedje i 1 dramat satyrowy, co jest zgodne z poprzedniem obliczeniem: $74 + 4$). Suidas podaje liczbę sztuk na 77 (a więc o 1 mniej; może nie wliczył wątpliwego 1 dramatu satyrowego), Varro (u Gelliusa XVII 4, 3) na 75 (widocznie odliczał 3 nieautentyczne tragedje).

W liczbie 74 znanych Aleksandryjczykom autentycznych sztuk Eurypidesa uderza dysproporcja mię-

¹) Jako autora tragedji *Peirithoos* a także dramatu satyrowego *Sisyphos* podawali inni tyrana Krytjasza. Prawdopodobnie autorem całej tej tetralogji był mniej sławny Krytjasz (Wilamowitz, Eur. Her. I¹ 40).

dzy tragedjami a dramatami satyrowemi. Między 74 sztukami było 67 tragedyj i 7 dramatów satyrowych. 74 nie jest podzielne przez 4; widać z tego, że co najmniej 2 sztuki z tetralogij zaginęły. Jeżeli weźmiemy za podstawę obliczenia 72 sztuki, to wśród nich powinno być 54 tragedyj i 18 dramatów satyrowych. Tymczasem dramatów satyrowych jest daleko mniej. Wyjaśnienia szukać należy w tradycji o tragedji *Alkestis*. Tragedja ta, z pogodnym końcem, dana była zamiast dramatu satyrowego. Praktykę tę poeta stosował widocznie częściej.

Fakt, że z 92 sztuk, wymienionych przez dydakalje, uczeni aleksandryjscy znali tylko 74, tłumaczą najchęć tem, że reszta musiała w ciągu IV w. zaginąć. 88 autentycznych sztuk powinno dać 66 tragedyj i 22 dramaty satyrowe. W Aleksandrji posiadano 67 tragedyj (w tem *Alkestis* i *Andromachę*), natomiast dramatów satyrowych tylko 7. Niektóre mniej cenione dramaty satyrowe mogły zaginąć. Możliwe jest jednak, że nie wszystkie sztuki Eurypides ogłosił; poeta ten posiadał wiele autokrytyki; słabsze sztuki mógł zostawić w rękopisie. 74 sztuki dają 19 tetralogij (nadto zaginęłyby dwie sztuki). Niektóre tetralogje, zwłaszcza najpierwsze, mogły nie być wcale ogłoszone. Aleksandryjczycy posiadali pokaźniejszą liczbę dramatów dopiero od początku wojny peloponeskiej¹⁾.

Eurypides wystawił 22 tetralogje. Z nich zwyciężyło tylko 5. Jedna z tych 5 zwyciężyła już po śmierci poety, więc za życia poeta odniósł wszystkiego tylko 4 z wycięstwa. Sofokles zwyciężał daleko częściej: pierwszą nagrodę otrzymał 20 razy, a nie przepadł

¹⁾ Wilamowitz, Eur. Her. I¹ 9.

ani razu¹⁾. Co prawda, napisał on więcej sztuk niż Eurypides (123 według Arystofanesa z Bizancjum).

66 sztuk Eurypidesa znamy albo z fragmentów albo w całości, a więc mamy wyobrażenie niemal o wszystkich sztukach, znanych w Aleksandrii. [Szczegółowe obliczenia fragmentów podaje A. Dieterich Pauly-Wiss. w wym. art. 1247]. W całości zachowała się czwarta część wszystkich sztuk Eurypidesa.

Inne utwory Eurypidesa. Jak obaj starsi tragicy, tak i Eurypides ograniczył się do twórczości dramatycznej. Okolicznościowe tylko znaczenie mają przypisywane mu dwa utwory liryczne, do dziś niedochowane. Według tradycji napisał epinikion na zwycięstwo wozowe olimpijskie Alecybiadesa²⁾ w r. 416 i elegję na cześć Ateńczyków, poległych w wyprawie sycylijskiej, tę drugą z polecenia państwa.

Z faktu napisania epinikion dla Alecybiadesa wypływałoby, że w r. 416 łączył go z poetą przyjazny stosunek. To jednak budzi wątpliwości. Wilamowitz uważał dawniej za możliwe, że poetę najpierw olśnił blask pełnego nadziei młodzieńca, zwłaszcza że Ateny po śmierci Peryklesa nie miały przywódcy³⁾. Potem jednak przyszłoby nagłe zerwanie i zupełna zmiana nastroju u Eurypidesa. Autentyczność epinikion budzi jednak wątpliwości zwłaszcza z powodu daty 416. W bliższych datą *Trojankach* poeta występuje jako prze-

¹⁾ 18 razy zwyciężył w W. Dionizje a zdaje się 6 razy w Lenaje, razem 24 razy.

²⁾ Wilamowitz (Gr. Trag. 135, 1) i Parmentier (w przedmowie do *Trojanek*) wątpią w wiarygodność tej tradycji. Zachował ją Plutarch (Alk. 11). Już starożytni podejrzewali autentyczność owego epinikion. Resztki jego są banalne.

³⁾ Wilamowitz, Gr. Tr. übersetzt Bd. III 291 n.

ciwnik wyprawy sycylijskiej. Tymczasem Alcybiades parł do wojny i mianowany został komendantem floty, mającej ruszyć na Sycylię. Alcybiadesowi również przypisywano ogólnie winę zburzenia miasta Melos, podczas gdy Eurypides piętnuje w *Trojankach* najostrzej nieludzkie obchodzenie się z pokonanymi.

My znamy tytuły wszystkich 67 tragedyj, które posiadano w Aleksandrii, nadto tytuły 3 tragedyj nieautentycznych. Dalej znamy tytuły 6 dramatów satyrowych, znanych uczonym aleksandryjskim.

W całości doszło nas 18 tragedyj autentycznych i 1 nieautentyczna. Nadto z szeregu tragedyj znaleziono w papyrusach dłuższe fragmenty. [Treść tragedyj, z których mamy tylko krótsze ułamki, próbował rekonstruować Fr. Welcker, *Die griech. Tragödien mit Rücksicht auf d. epischen Cyklus geordnet* (Bonn 1839—41, 3 ty). Por. *Trag. graec. fg.* ed. Nauck.]

O pierwszych latach twórczości Eurypidesa wiemy mało. W r. 455 wystawia *Peliady*. Potem nie słyszymy o nim nic aż do r. 442/1, kiedy zwycięża pierwszy raz (Marm. Par. 60). W r. 438 wystawia zachowaną *Alkestis* i uzyskuje drugą nagrodę. Dopiero od tej daty począwszy możemy śledzić rozwój jego talentu. Poeta miał w 438 r. 47 lat, posiadamy więc tylko sztuki z epoki jego dojrzałości i nie możemy sobie wyrobić sądu o latach jego rozwoju. Fragmenty z pierwszej sztuki, *Peliad*, nie wykazują atoli ani co do myśli, ani stylu czy wiersza różnicy w porównaniu z późniejszymi sztukami¹⁾.

Sofokles ulega na starość wpływowi Eurypidesa; Eurypides wpływowi Sofoklesa nie poddaje się

¹⁾ Wilamowitz, *Eur. Her.* I¹ 19.

w wieku dojrzałym, zamłodu jednak pewno nie zdołał mu się oprzeć.

Chronologia utworów. Środkami do datowania są: 1) aluzje polityczne, 2) rozwój techniki metrycznej, objawiający się w coraz swobodniejszym traktowaniu trymetru jambicznego (rozwiązania, użycie anapestów) oraz we wpływie nowej muzyki i dytyrambu na budowę pieśni chórowych i monodyj; granica większej swobody metrycznej przypada ok. r. 420; 3) stosunek do pokrewnych sztuk Sofoklesa w budowie dramatycznej, w traktowaniu motywów, czasem w zwrotach językowych lub w utajonej polemice, 4) parodje i aluzje u Arystofanesa.

[H. Zirndorfer, De chronologia fabularum Eur., Marburg 1839. — Wilamowitz, *Analecta Euripidea* 172 nn.].

Mity. Mity trojańskie występują u Eurypidesa w znacznej liczbie sztuk, podobnie mity tebańskie oraz mity argiwskie (z argiwskich najczęściej mity o Pelopidach, ale i inne, np. o Perseuszu). Uderzająco często opracowywał Eurypides mity attyckie, zwłaszcza o starych królach: Egeuszu, Tezeuszu i jego synu Hippolicie, o Xuthosie i Ionie, o Erechteuszu. Natomiast mit cyklu dionizyjskiego występuje tylko raz, w *Bakchantkach*. Mity epiczne nie stoją u Eurypidesa na pierwszym planie.

Tragedje Eurypidesa.

Uporządkowanie tragedyj. W poniższym rozbiorze sztuk Eurypidesa porządkujemy je w zasadzie chronologicznie. Od tej zasady odstępujemy trzy razy. Najpierw złączyliśmy dwie sztuki okolicznościowe: *Heraklidów* i *Hiketydy*, mimo że

pomiędzy nie przypadają *Andromacha* i *Hekabe*. Następnie wydzieliliśmy w osobną grupę trzy tragedje z ludźmi codziennymi: *Elektrę*, *Orestesa* i *Ifigenję w Aulidzie*. Przed nimi zamieściliśmy dramat fantastyczny: *Helene*, choć chronologicznie przypada on przed *Iona*. Dramat satyrowy *Cyklop* omawiamy po tragedjach.

W chronologicznym porządku sztuki wyliczone są na końcu w tabeli: *Fasti sceniczne Eurypidesa*.

Alkestis (*Ἄλκηστις*)

jest najstarszym z zachowanych dramatów Eurypidesa. Przedstawiona była w r. 438. Hipoteza dzieła donosi, że było ono 16-tą sztuką poety czyli wchodziło w skład czwartej jego tetralogji. Trzy starsze tetralogje zaginęły. Wystawiając tę sztukę, poeta liczył około 47 lat, był więc w okresie pełnej dojrzałości. Z okresu jego młodości nie zachowało się żadne dzieło. Eurypides otrzymał drugą nagrodę, pierwsza przypadła Sofoklesowi.

Alkestis była ostatnią sztuką tetralogji, zajmowała więc miejsce dramatu satyrowego. Jest to jedyna sztuka tego rodzaju, zachowana nam ze starożytności. Już tu więc Eurypides występuje jako śmiały nowator, próbujący dróg, przed nim nieznanych. Dając tragedję zamiast wesołego dramatu satyrowego, poeta zrobił dla tradycji teatru ateńskiego to ustępstwo, że w scenie z Heraklesem wprowadził żywioł komiczny. Jest w tem poprzednikiem Szekspira.

Między *Alkestis* a poprzednimi sztukami tetralogji nie było łączności w treści. W sztuce *Alkmeon* bohater tragedji był matkobójcą, ściganym przez Erynię, jak Orestes. W innej ze sztuk trylogji, *Telephosie*,

król Mizji, obrażony przez Achilleśa, przybywał do pałacu Agamemnona jako kulawy żebrak.

Treść. Admetos, król miasta tessalskiego Pherai, ściągnął na siebie gniew Artemidy i ma umrzeć. Apollo, opiekujący się rodem Admeta, uzyskał u siostry, że Admet pozostanie przy życiu, jeżeli ktoś poświęci za niego życie. Stary ojciec Admeta, Pheres, ani nikt z najbliższych nie chcą ponieść tej ofiary, jedynie młoda małżonka Admeta, Alkestis, podejmuje się umrzeć za męża. Dzień wyznaczony nadchodzi i Śmierć (Thanatos) zjawia się w domu Admeta. Dom pogrążony w żałobie. Obecny w pałacu Apollo stara się Śmierć odwieść od zamiaru, ale napróżno. Alkestis żegna się w wzruszający sposób z młodemi dziećmi i resztą domu i umiera. W czasie przygotowań do pogrzebu zjawia się dawny przyjaciel Admeta, Herakles. Admet zaprasza go w gościnę, zatajając przed nim śmierć żony. Kiedy pochód pogrzebowy ma ruszać, przybywa stary ojciec Admeta, Pheres. Syn poczyna mu robić gwałtowne wyrzuty, czemu raczej on, bliski już przecież grobu, nie poświęcił się za niego i pozwolił umrzeć Alkeście. Zjawia się sługa Heraklesa i opowiada, że Herakles ze zwykłą sobie żarłocznością zabrał się do jedzenia i picia; za chwilę nadchodzi sam Herakles. Dowiedziawszy się o śmierci Alkesty, jest niepokieszony; w duszy jego rodzi się postanowienie wydrzeć Śmierci zmarłą. Po jego odejściu zjawia się wracający z pogrzebu Admet. Dopiero teraz wobec opustoszałego domu poznaje wielkość straty. Nadchodzi Herakles, prowadząc okrytą zasłonami kobietę; po zdjęciu zasłon ku radości Admeta pokazuje się Alkestis, odzyskana przez Heraklesa w walce z Śmiercią. Herakles rusza w świat prowadzić dalej swoje prace.

Mit przed Eurypidesem. Homer (*Il.* II 711 nn.) wspomina Admeta, syna Pheresa, i żonę jego Alkestis, niema jednak u niego wzmianki o poświęceniu się Alkesty. Cały mit pojawia się po raz pierwszy w Hezjodowym Katalogu kobiet (*Eoiai*) z tą różnicą, że zmarłą Alkestis przywraca do życia Persefona. Herakles tu nie występuje.

Dramatycznie opracował podanie przed Eurypidesem Phrynichos w swej *Alkestis*. Niewiadomo, czy to była tragedia, czy dramat satyrowy¹⁾. Jeden z fragmentów odnosi się, jak się wydaje, do walki Heraklesa z Śmiercią. Wskazywałoby to, że już Phrynichos przedstawiał rzecz tak, że nie Persefona przywróciła zmarłą do życia, lecz wydarł ją Śmierci Herakles²⁾. Plutarch zachował jeden wiersz z sztuki Sofoklesa p. t. *Admetos*, o której zresztą nic nie wiemy. Zdaje się, że sztuka ta oparta była na innym micie o Admecie, bo hypothesis naszej tragedji mówi, że mit o poświęceniu się Alkesty nie traktował ani Aischylos, ani Sofokles. Historia o Alkestis i Admecie ma rysy baśniowe, wzięte ze starej baśni ludowej. I w baśniach nowożytnych (np. w baśni ormiańskiej) osoba kochająca poświęca się za ukochanego, gdy nie chcieli tego zrobić jego ojciec ani matka. Ale nie tylko motyw poświęcenia się żony za męża jest motywem baśniowym; jest nim także walka ze Śmiercią (i ją zna baśń ormiańska).

Charaktery. Postać Admeta nakreślona jest z szczególną starannością. Jest to wielki pan tessalski,

¹⁾ Za dramatem satyrowym przemawia L. Bloch (*Alkestisstudien*, NJb. 1901, 42 nn.) a oświadcza się za nim także L. Méridier (w I. t. wyd. zbior. franc.).

²⁾ Przeciw temu Zieliński, *Tragod.* str. 85.

lubiący życie zbyt kowne i zebrania biesiadne. Dom jego szeroko jest otwarty dla gości. (Przepych i gościnność tessalską maluje już Pindar, *Pyth.* 4, 127 nn.). Admetos jest egoistą, nieświadomym swego egoizmu; uważa on za rzecz naturalną, by się poświęcano za niego. Pamiętać jednak należy, że poglądy starożytnych na wartość życia mężczyzny a kobiety były odmienne od naszych. W *Ifig. aul.* (w. 1394) Ifigenja powiada: „Życie mężczyzny ma więcej wartości niż życie tysiąca kobiet“. Admetos jest naturą pospolitą, ale szczerą i sympatyczną. Po pogrzebie żony czuje się nieszczęśliwy, a gdy ją odzyskał, nie posiada się z radości. Charakter jego rozwija się w ciągu sztuki. Egoista ten widzi wkońcu, że nie powinien był przyjmować ofiary żony. W tem poeta pogłębił mit. Pamiętać też należy, że poeta świadomie dał mu rysy egoistyczne: heroizm ofiary Alkesty rośnie, gdy się poświęca za człowieka pospolitego. Postać Admeta pociąga prawdą życiową. — Alkestis jest zachwycającą kreacją. Jest heroiczna a zarazem ludzka; takie bywają heroiny Eurypidesa (np. Ifigenja w Aulidzie). Alkestis jest nieświadoma wielkości swej ofiary i tem przewyższa niektóre inne bohaterki Eurypidesa, które szukają sławy z poświęcenia. Poświęca się nie z miłości do męża, lecz dlatego, że to uważa za swój obowiązek. Przed śmiercią cała jej troska zwraca się ku dzieciom, które chce ochronić od macochy. Pożegnanie jej z niemi zachwyca prostotą. Służba kocha ją dla jej dobroci jak matkę. Wzruszający żal sług odmalowany jest z właściwą pocie prawdą. — Stary ojciec Admeta, *Pheres*, z cyniczną otwartością przyznaje się do swego egoizmu. Spór między nim a synem wobec zwłok Alkesty posiada przykry dla nas rea-

lizm, pospolitość uczuć i tonu, ale maluje dobrze oba charaktery. — Scena Heraklesa z sługą i opowiadanie sługi o nim są jedynymi scenami o charakterze burleskowym, przypominającymi motyw i ton dramatu satyrowego. Są one koncesją dla tradycji teatru greckiego. Herakles traktowany jest z miarą, wolny od brutalności. Jest on szlachetny i czuły; pod nieco szorstką dobroduszością kryje wielką delikatność uczuć. Jego dobroć serea objawia się pod koniec sztuki w formie wzruszającej. Zaparcie się Admeta, który ukrywa przed Heraklesem żalobę domu, by się nie okazać niegościnnym, a równocześnie podziw dla wielkoduszości Alkesty skłaniają Heraklesa do podjęcia walki ze Śmiercią.

Artyzm i budowa. Krótki dialog między Apolinem a Śmiercią jest doskonały. Zachwycająca scena końcowa wykazuje bogactwo tonów; smutek miesza się tu z radością, wzruszenie z humorem. Burleskowy koniec szkodzi jednak jednolitości tonu sztuki. — Sztuka nie ma jeszcze eurypidejskiego monologicznego prologu, lecz aischylejski, nie występuje też w niej *deus ex machina*. Rola trzeciego aktora jest podrzędna¹⁾.

Wpływ sztuki. Koniec sztuki przedstawiony jest na sarkofagu watykańskim. W nowszych czasach sztuka popularna była zwłaszcza w w. XVII i XVIII. W poezji francuskiej, włoskiej i niemieckiej znajdujemy przeszło 20 jej przeróbek. Dwie z nich posłużyły za libretto opery Händla *Admeto* (1727) i opery Glucka *Alkestis* (1767). Przeróbka Alfieri'ego (*Alceste*, 1798) nie jest nadzwyczajna; temat grecki uległ tu znacznym zmianom. Prócz tego poeta włoski dał

¹⁾ Interpretacja trzeźwego racjonalisty Verralla, że Alkestis nie umarła naprawdę, jest chybiona.



przekład sztuki Eurypidesa. Melodramat zrobili z naszej tragedji Wieland (1773) i Herder (*Admetus' Haus*, 1802). Pod koniec XIX wieku zmodernizował temat Hugo v. Hofmannsthal (*Alkestis*, 1893); osoby jego myślą i czują nowocześnie. Już po nim opracowało sztukę dwóch mniejszych poetów niemieckich, z czego widać, że motyw jej do dzisiaj nie stracił interesu. Świadczy o tem i obraz znanego malarza angielskiego Leightona, przedstawiający walkę Heraklesa z Śmiercią o ciało zmarłej Alkestis.

[Literatura. Wilamowitz, wst. do przekładu sztuki, Berlin 1906. — Dobrze traktuje o sztuce L. Méridier we wstępie do wyd. jej w zbiorze Budé'go. — O baśniowych rysach mitu mówi A. Lesky, A., der Mythos u. das Drama, w SB. Wiener Akad., tom 203, 1925 i w Mitt. d. Vereines klass. Philol. in Wien, Bd. II, 1925. — Wpływ sztuki przedstawia Karl Heinemann, Die trag. Gestalten d. Griechen in der Weltliteratur, Bd. I, Leipzig 1920, 117—153].

Medea (*Μήδεια*),

wystawiona w r. 431. Pierwszą nagrodę otrzymał Euphorion, drugą Sofokles, arcydzieło Eurypidesa nie znalazło uznania. *Medea* była pierwszą sztuką trylogji. Razem z nią wystawione były sztuki: *Filoktet*, *Diktys* i dramat satyrowy *Żeńcy* (*Θερισται*). Sztuka nie wiązała się treścią z resztą sztuk trylogji, bo podczas gdy *Medea* należy do mitu o Argonautach, to już druga sztuka ma treść, wziętą z mitu trojańskiego. Dramat satyrowy *Żeńcy* nie istniał już za czasów Arystofanesa z Bizancjum.

Treść. *Medea* mieszka z mężem Jazonem i dwoma synkami w Koryncie. Mąż jej postanowił ją porzu-

cić, by pojąć za żonę córkę króla korynckiego, Glaukę. Stara piastunka Medei wyraża w prologu obawę, że Medea zechce się straszliwie zemścić za to odepchnięcie jej przez męża, dla którego poświęciła rodzinę i ojczyznę kolchijską. Pojawia się sama Medea i żali się przed chórem kobiet korynckich na swój ciężki los. Nadchodzi król Kreon i oznajmia Medei, że z powodu gróźb, miotanych przeciw niemu i córce, ma niezwłocznie opuścić z dziećmi Korynt. Medei udaje się wyprosić zwłokę na przeciąg jednego dnia. Zwłoki tej Medea postanawia użyć na to, aby zgubić męża, jego oblubienicę i króla. Nadchodzącemu Jazonowi wyrzuca nikezemność jego postępowania. Zjawia się niespodzianie król ateński Egeusz (Aigeus); wraca on z Delf do Aten drogą na Korynt. Medea korzysta ze sposobności, by wymóc na nim obietnicę pod przysięgą, że wygnance z dziećmi udzieli przytułku w Atenach. Mając zapewnione schronienie, Medea może teraz przystąpić do dokonania dzieła zemsty. Dokonać go może tylko przy pomocy podstępu. Pierwotny jej plan zemsty ulega jednak zmianie: zamiast Jazona zginą jego i jej dzieci. Medea usypia czujność zjawiającego się Jazona, okazując pojednawczość. Oznajmia mężowi, że wysła podarunki oblubienicy i królowi za pośrednictwem dzieci, aby wyjednać dla nich pozwolenie pozostania w Koryncie. Niebawem dzieci zanoszą podarunki, napojone palącą trucizną. W sławnym monologu Medea daje wyraz straszliwej walce, która się toczy w jej duszy między miłością macierzyńską a gorącym pragnieniem zemsty. Walkę kończy postanowienie zabicia dzieci. Po przerwie nadbiega goniec z doniesieniem, że Kreon i jego córka zginęli od podarunków wśród okropnych męczarni.

Medea wchodzi do wnętrza domu, a za chwilę daje się słyszeć krzyk mordowanych dzieci. Przybyły Jazon widzi przez otwarte drzwi trupy zabitych synków i Medeę, unoszącą się w powietrzu na wozie, zaprzężonym w węże¹⁾. Medea uwozi trupy dzieci, nie pozwalając im pogrzebać złamanemu Jazonowi.

Charaktery osób. Nad całą tragedją góruje wielka postać Medei. Jest to jedna z największych kreacyj dramatycznych świata a w galerji obrazów duszy kobiecej Eurypidesa może najgłębszy i najświetniejszy. Medea jest silna i rozumna. Rozwija energję i przerażającą bezwzględność, nie waha się okupić ruiny domu wrogów zgubą własnego domu. Jest w niej demoniczna potęga namiętności i demoniczna wielkość. Nie czuje przed czynem lęku, ani po czynie skruchy. Nie działa ona na zimno, lecz pod impulsem namiętności. Przy tem wszystkim nie przestaje być kobietą, czującą głęboko i subtelnie. Kobiecość jej widać nie tyle z tego, że jakiś czas jest niezdecydowana co do rodzaju zemsty, ile że niezdolna jest wstrzymać się od czynu, którego nieszczęsne skutki widzi, że więc namiętność jej silniejsza jest od niej, i że z kobiecą przenikliwością odgaduje nędzne rachuby nikczemnego męża. Bohaterki tragedji Sofoklesa nie zmieniały planu, tak jak to czyni Medea. Medea jest barbarzynką, co podnosi sam poeta (Jazon powiada wyraźnie w. 1340, że Greczynka nigdyby nie takiego nie była zrobiła) — na scenie miała strój azjatycki, jak ucza pomniki, — ale barbarzyńskość jej objawia się jedynie w większej gwałtowności i bezwzględności, w przebiegłości w ukrywaniu i wykonaniu planu, wreszcie

¹⁾ Uczą o tem pomniki.

może w wyrafinowanym okrucieństwie tego planu, bo zresztą Medea pojęta i przedstawiona jest czysto po grecku a więc po ludzku. Jasna świadomość tego, co robi, nie opuszcza jej ani na chwilę; wie ona, że po dokonaniu zemsty będzie najnieszczęśliwszą z kobiet. Problem psychologiczny wszechpotęgi namiętności, pograżającej człowieka w zgubę, byle nasycił namiętność, nigdy nie był przedstawiony z więcej tragiczną siłą. Medea kocha dzieci najczulej, ale mając do wyboru między dwoma sprzecznymi uczuciami: miłością macierzyńską i pragnieniem zemsty, po straszliwej walce wewnętrznej wybiera zemstę. Medeą nie kieruje zazdrość: córka Kreona jest kobietą pospolitą, a Jazon nie czuje dla przyszłej żony miłości. Medea walczy jedynie o swe prawa małżonki. Śmierć dzieci będzie dla niewdzięcznego męża najdotkliwszą karą, bo zatrjuje mu całe dalsze życie. Medea nie kończy samobójstwem, raz że nie pozwalał na to mit, który każe jej żyć później w Atenach, powtóre że przez samobójstwo uwolniłaby tylko wrogów od swej osoby i sprawiła im radość.

Medea jest naturą męską, jak aischylosowa Klytimestra, nieubłaganą po powzięciu postanowienia, panującą nad sobą, przeprowadzającą plany z całą siłą ducha i energją woli. Miłość jej wygasła, a zamieniła się w żądzę zemsty, panującą nad nią despotycznie. Ta żądza zemsty podsuwa jej udawanie dla osiągnięcia celu. Ani dawna miłość, ani litość nie wstrzymuje jej od czynu. Dopiero w scenie z Egeuszem widzimy w niej ludzkie strony. Część środkowa maluje ją jako słabą kobietę, w początku sztuki a zwłaszcza pod jej koniec widzimy w niej tylko demonizm.

W *Medei* charakterem heroicznym jest jedynie postać bohaterki; reszta osób to ludzie codzienni; od nich tem więcej odbija wielkość bohaterki. Świetnie narysowane są zwłaszcza postaci Jazona i jego oblubienicy.

Królowna koryncka, Glauke — w tragedji nie znajdujemy jej imienia — nie pojawia się wcale na scenie, mimo to poznajemy ją do gruntu. Jest to kobieta zupełnie pospolita. Sam Jazon nie łądzi się co do jej wartości; charakteryzuje ją słowami: „kobieta jak wszystkie“. Dla dzieci Jazona nie czuje współczucia; pociągają ją jedynie stroje i klejnoty. Niewięcej od niej wart jest i Jazon, zimny a nawet cyniczny egoista. Odpowiedź jego na wyrzuty Medei ma rysy sofistyczne (w. 548 n.; „co przynosi korzyść, nie jest złe“ w. 601). Już to wogóle wszyscy mężczyźni sztuki są ludźmi pospolitymi. Kreon jest człowiekiem bez serca, srogim, twardym i samolubnym, a Egeusz mężczyzną dobrym wprawdzie, ale słabym, człowiekiem, któremu Medea w niedalekiej przyszłości narzuci swoją wolę. Stronę Medei trzyma nawet chór kobiet korynckich — rys świadomy i zamierzony przez poetę; — jeżeli stara się on odwieść Medeę od jej planu zemsty na władcach korynckich (w. 811 n., 816, 818, 846 nn.), to poeta wprowadza ten rys w celach artystycznych: chce on izolować bohaterkę, by tem wyraźniej wystąpiła jej nieugiętość¹⁾. W akcji chór nie bierze udziału.

Budowa sztuki była podziwiana po wszystkie czasy. Znakomitą ekspozycję stanowi monolog piastunki. Początek jego spotyka się z pochwałami już

¹⁾ K. Kunst, Frauengestalten 95.

w starożytności. Akcja sztuki jest prosta, przejrzysta i jednolita; dąży ona do końca z nieodpartą koniecznością. Już z początku czujemy, że stanie się coś groźnego, że porzucona małżonka zemści się w sposób straszny. Wyrok wygnania, wydany przez Kreona, przyśpiesza wykonanie zamiaru Medei i zmusza ją do działania w ciągu tego samego dnia. Przybycie Egeusza jest jedynym zdarzeniem przypadkowym w sztuce, ściągnęło też na siebie naganę Arystotelesa. Ale najpierw było ono dane przez tradycję, powtóre przybycie to było niezbędną podstawą dla dalszej akcji, bo wprowadzie i bez niego Medea mogłaby po dokonaniu zemsty uciec na swym powietrznym wozie, ale realizm dramatyczny wymagał, by widz wiedział, gdzie Medea znajdzie schronienie. Z chwilą opuszczenia sceny przez Egeusza plan Medei jest gotów. Porzuca ona pierwotny plan zamordowania Jazona; zamiast niego padną ofiarą dzieci. Odtąd akcja rozwija się z nieubłaganą konsekwencją. By śmiertcionośne dary nie obudziły podejrzeń, Medea wysłała je przez dzieci, pod pozorem, że pragnie uzyskać dla nich cofnięcie wygnania. Aby zemsta wywarła wrażenie więcej wstrząsające, Jazon musi ujrzeć swe dzieci zabite, nim je Medea uwiezie na wozie. Bez wozu ucieczka Medei z pośród wrogów była niemożliwa, bez niego Medea byłaby niechybnie zgubiona, a śmierć jej przyniosłaby tylko radość wrogom¹⁾. Poeta musiał więc tu pójść za mitem i uciec się do cudowności. Cudowność występuje poza użyciem wozu jeszcze w darach dla oblubienicy i jej ojca, ale w tych występuje poza sceną. Poza demoniczną postacią bohaterki mamy w sztuce

¹⁾ Arystoteles ganił rolę wozu jako *deus ex machina* (Poet. 1454 b).

dramat małomieszczański: mąż porzuca pierwszą żonę dla zdobycia bogactwa i znaczenia przez nowe małżeństwo; żona porzucona mści się w sposób srogi. — W zmianie planu zemsty należy upatrywać nie tyle naturę kobiecą, ile odbicie falowania gwałtownych uczuć. Akcja sztuki urywa się nagle.

Artyzm. Sztuka robi wstrząsające wrażenie swą prawdą wewnętrzną. Poeta maluje namiętności i życie czysto ludzkie, a przerażającą mściwość Medei motywuje psychologicznie. Sławny monolog Medei przed zamordowaniem dzieci wykazuje sztukę, której tragedia grecka dotąd nie znała: poeta wnika głęboko w falowanie uczuć kobiety, szarpanej namiętnością zemsty a hamowanej miłością macierzyńską. Uczucia nienawiści ku wrogom, pragnienia zemsty, miłości dzieci przewalają się tu w duszy Medei jak spiętrzone bałwany. Scena ta należy do najbardziej porywających i wzruszających scen teatru wszystkich czasów. — Wy-mowa dramatyczna sztuki jest świetna; występuje ona w monologu piastunki na początku sztuki, w mowach Medei, zwłaszcza w mowie do Jazona (w. 465 nn.), przedewszystkiem jednak w monologu jej przed sceną mordu i we wzruszającym pożegnaniu z dziećmi. Pieśni liryczne są mniej wybitne.

Mit. Wyprawa Argonautów sławna była już w czasach *Odysei* Homera. Ale imię Medei pojawia się pierwszy raz dopiero w *Teogonji* Hezjoda. Poeci cykliczni opowiadali dalsze losy Jazona po powrocie do Tessalji. Osobę Medei złączono z Koryntem w VII w.¹⁾ Epik Eumelos w epos swoim *Korinthiaka* opowiadał, że Jazon z Medeą panowali w Koryncie i że później mał-

¹⁾ Wilamowitz, wst. do prz. Bd. III 173.

żonkowie się rozeszli. — Zczasem zaczęto uważać ucieczkę Jazona i Medei do Koryntu za skutek zamordowania przez nią starego Peliasa w Tessalji. — Główne rysy osnowy sztuki Eurypidesa znajdowały się już u epika Kreophylosa. Opowiadał on, że Medea otruła króla korynckiego Kreona, że uciekła do Aten i zamieszkała u Egeusza. Krewni Kreona z zemsty zgładzili jej dzieci. — Opowiadania te oparte były na podaniach świątyń korynckich. Kilka świątyń miało tu być założonych przez Medeę. Za czasów Pausanjasza pokazywano tu jeszcze grób dzieci Medei, ukamienowanych przez Koryntjan, i źródło księżniczki Glauki. Z powodu tej zbrodni Koryntjan dzieci ich nosiły szaty czarne i golone głowy; zwyczaj ten ustał dopiero po zdobyciu Koryntu przez Rzymian.

Na tym materjale Eurypides osnuł swą sztukę, przekształcając go znacznie. Dopiero on pierwszy zrobił Medeę morderczynią dzieci¹⁾, a tem samem nadał mitowi charakter prawdziwie tragiczny. Scholia do *Medei* 10 zachowały anegdotę ucznia Arystarcha, Parmeniska, że Eurypides otrzymał od Koryntjan 5 talentów za to, by śmierć dzieci Medei zwał na ich matkę. Anegdota jest oczywiście bez wartości, ale uczy, że przed Eurypidesem Medea nie była morderczynią dzieci. Zdaniem naszym Parmeniskos zaczerpnął swą anegdotę z jakiegoś żartu komika. Przekształcając mit, Eurypides kierował się względami dramatycznymi.

Opowiadanie gońca o wręczeniu darów i ich skutku jest również inwencją Eurypidesa.

Medea nie była pierwszą sztuką, w której Eurypides wprowadził na scenę demoniczną czarodziejkę

¹⁾ Wilamowitz, *Hermes* 15, 486.

kolchijską. Już jego pierwszy występ dramatyczny, *Peliady* (455), przedstawiał, jak córki Peliasa zabiły swego starego ojca za namową Medei i rzuciły pokrajane ciało jego do kotła, by go odmłodzić. W *Egeuszu*, który pod względem treści był kontynuacją naszej sztuki, Medea, uciekwszy do Aten i zamieszkawszy w domu Egeusza, intrygowała przeciw pasierbowi Tezeuszowi i usiłowała go otruć. W obu sztukach Medea była więc charakterem zbrodniczym.

Aischylos ani Sofokles wedle autora hypothesis nie opracowali tematu o Medei¹⁾.

Medea Neophrona. Pierwsza hypothesis *Medei* mówi, że *Medea* Eurypidesa była opracowaniem *Medei* Neophrona z Sikyonu; powołuje się przytem na świadectwo Dikaiarcha w jego *Życiu Hellady* i na ps.-arystotelesowe *Hypomnemata*. Z tej *Medei* Neophrona zachowały się 3 fragmenty; pierwsze dwa cytowane są w scholjach do *Medei*: jeden liczy 4, drugi 5 wierszy. Trzeci fragment jest fragmentem monologu Medei przed zamordowaniem dzieci, a zachował się u Stobeusza (*Floril.* XX 34). O tym Neophronie zachował nam wiadomość jedynie Suidas w bałamutnym artykule. Powiada on, że Neophron był przyjacielem historyka Kallistenesa i na rozkaz Aleksandra W. zginął razem z Kallistenesem. Miał on ułożyć 120 tragedyj i pierwszy wprowadzić role piastunów (pedagogów) a także niewolników, zeznających na torturach. W tych twierdzeniach panuje rażąca sprzeczność; role piastunów znają Sofokles i Eurypides i gdyby Neophron wprowadził te

¹⁾ Zieliński (Tragodum. 72 n.) domyśla się, że tragedia Sofoklesa *Zbieraczki ziół* (*Πιζοθύοι*) odnosiła się nie do odmładzania teścia Medei w Iolkos, lecz do zamierzonego otrucia Jazon, Glauki i Kreona w Koryncie.

role pierwszy, musiałby żyć przed obu tymi tragi-
kami a nie za Aleksandra W. Ale wątpliwości budzi
i fakt, że o tym autorze 120 sztuk i nowatorze posia-
damy wszystkiego tylko jedną krótką notatkę i do
tego tak późną, bo z X w., że znamy tytuł zaledwie
jednej jego sztuki. Druga hypothesis do *Medei*, której
autorem jest Arystofanes z Bizancjum, mówiąc, że po-
dania o *Medei* nie opracowali Aischylos ani Sofokles,
nie nie wspomina o Neophronie. Nie wie też o nim
nic Arystoteles w *Poetyce*. Teksty starożytne, mówiąc
o Neophronie, używają niepewnych wyrażen („mówią“,
δοξεῖ, φασίν).

Zbadanie fragmentów Neophrona uczy, co nastę-
puje. Pierwszy fragment motywuje przybycie Egeusza
lepiej niż to czyni Eurypides, a więc widocznie liczy
się z krytyką tego miejsca w *Poetyce* Arystotelesa.
U Eurypidesa Egeusz podróżuje do Troizeny, by za-
sięgnąć rady Pittheusa, i tylko przypadkiem spotyka
w Koryncie Medeę. Eurypides poszedł tu za mitem.
Neophron zmienia mit, przedstawiając, że Egeusz przy-
był umyślnie do Koryntu zasięgnąć rady *Medei*. —
Fragment monologu *Medei* Neophrona zawiera ude-
rzające podobieństwo do sławnego monologu *Medei*
(w. 1021 nn.). Jeżeliby *Medea* Neophrona była wcze-
śniejsza od sztuki Eurypidesa, to Neophronowi przy-
padałaby zasługa stworzenia tej świetnej sceny. W ta-
kim zaś razie nie Eurypides, ale on wprowadziłby do
dramatu głęboką psychologję duszy kobiecej, o czem
my skądinąd nic nie wiemy. Raczej należy przyjąć,
że monolog Neophrona jest skróceniem i uproszcze-
niem słynnego monologu Eurypidesa. W zakończeniu
Neophrona *Medea*, jak i u Eurypidesa, przepowiadała
Jazonowi smutny koniec, ale przepowiadała mu śmierć

przez powieszenie. Kwestja Neophrona nie da się przy pomocy dzisiejszych środków rozwiązać w sposób zupełnie przekonywający i uczeni dochodzą tu do sprzecznych wniosków; rzecz wygląda raczej na to, że *Medea* Neophrona była nowem opracowaniem sztuki Eurypidesa, a sam Neophron poetą IV w.¹⁾ Głównym argumentem zwolenników zdania, że sztuka Neophrona była wcześniejsza, jest trudność przypuszczenia, żeby po Eurypidesie Neophron miał się odważyć podjąć na nowo temat, tak świetnie przez Eurypidesa opracowany. Ale temat *Medei* tak nęcił tragiczków, że po Eurypidesie nie jeden, ale nawet kilku pokusiło się o szukanie w nim nowych efektów.

¹⁾ Głównym obrońcą zdania, że Neophron jest starszy, był H. Weil (*Sept trag. d' Eur.*); widzi on w fragmentach Neophrona szkiełko w porównaniu z skończonym obrazem u Eurypidesa. Neophrona uważają za starszego m. in. Mahaffy (str. 105) i Norwood (str. 196). Méridier (I 114) pyta się, czy sztuka Neophrona nie jest naśladowaniem eurypidesowej, a nawet, czy istniał jaki Neophron. O. Müller powiada tylko: jeżeli Eurypides jest późniejszy, to sztuka jego była prawie nową sztuką. — Za poetę IV wieku uważają go: Wilamowitz (Gr. Tr. übs. Bd. III 163, „styl jego jest stylem naśladowcy“), A. Dieterich (Pauly-Wiss. s. Eurip.), Christ-Schmid (I^e 358), Geffcken (I 1, 184). — W papirusie londyńskim nr. 186 zachowały się 3 fragmenty z jakiejś *Medei*, ale nic nie wskazuje na to, by to były szczątki sztuki Neophrona, jak to przyjmował W. Crönert (Arch. f. Pap. for. 3, 1906, 1—5). — Tekst dzisiejszy *Medei* Eurypidesa zdaje się w różnych miejscach zawierać dublety pewnych wierszy. Już w XVI w. pojawiła się hipoteza, że dzisiejsza *Medea* jest drugą redakcją tej sztuki i że dublety są śladami pierwszej redakcji. Ale dublety nie wystarczają do uzasadnienia dwóch redakcyj (por. Méridier wst. do wyd. Budégo I 115 i Geffcken I 2, 176, 69). Mogą one być zmianami tekstu, wprowadzonymi przez aktorów przy późniejszych przedstawieniach.

Aluzyj politycznych w sztuce niema, mimo że wystawiona była w roku rozpoczęcia się wojny peloponeskiej. Niema w niej ani słowa czyto przeciw Sparcie czy za nią, przeciw wojnie czy za wojną, niema żadnej aluzji do obecnych czy dawniejszych stosunków między Koryntem a Atenami. Nie wykazuje też sztuka barw miejscowych (koryneckich), jakie ma np. *Hippolit* (troizeńskie).

Wpływ *Medei* na literaturę. *Medea* była obok *Edypa króla* najślawniejszą i najpopularniejszą tragedją w Grecji. Wywarła też ogromny wpływ na literaturę powszechną i pozostała do dziś utworem żywym. Przed Eurypidesem *Medea* była czarodziejką; Eurypides zrobił ją morderczynią dzieci i w literaturze świata figuruje odtąd jako taka. Słyszymy inskrypcyjnie o przedstawieniach sztuki w Argos w epoce hellenistycznej. Po Eurypidesie pojawiły się 4 inne *Medee*, nie licząc *Medei* Neophrona¹⁾. Przeciw zarzutom Arystotelesa w *Poetyce* bronił Eurypidesa Didymos (hypoth. i schol. *Med.* 167). — Ogromnie popularna była też *Medea* w Rzymie. *Medee* opracowali: Ennius, Accius, Ovidius (sławna), Seneka i trzech innych podrzędniejszych poetów. *Medea* Enniusa naśladowała eurypidesową — Ennius był szczególnym zwolennikiem Eurypidesa — a była głośna jeszcze pod koniec życia Cicerona; czytają ją i cytują Cicero i Brutus w ostatnich chwilach życia. Z rzymskich opracowań przedmiotu zachowała się tylko *Medea* Seneki, pod względem stylu błyskotliwa.

Heroidy Owidjusza zawierają poetyczny list *Medei* do Jazona. Poeta wplótł tu efektowny kontrast: wygnana *Medea* pisze przed opuszczeniem Koryntu

¹⁾ Wymienia je Geffcken I 2, 176.

list do Jazona; nagle słyszy muzykę i radosne śpiewy; to Jazon obchodzi swe nowe gody weselne. Motyw ten wprowadził też do swej tragedji Seneka; chór nuci u niego pieśń weselną. Jazon Seneki nie jest zimnym egoistą; główny dla Eurypidesa motyw: walka wewnętrzna bohaterki między miłością dzieci a żądzą zemsty, tutaj zbyty został krótko. Medea jest potwornie wynaturzona, Egeusz całkiem usunięty ze sztuki.

Medeę napisał w r. 1635 Corneille. Klasycyzm nie lubił postaci Medei; nie była ona dla niego dosyć grecka, brak jej było greckiej miary. Do opery o Medei dorobił muzykę Cherubini. Sytuacja w operze Belliniego *Norma* (1831) zapożyczona jest z *Medei*. W roli Medei sławna była aktorka tragiczna Ristori. Fr. Grillparzer osnuł na tle mitu o Argonautach trylogję *Das goldene Vliess* (1821). Ostatnią jej sztukę tworzy *Medea*, o treści podobnej do treści sztuki Eurypidesa. *Medeę* popycha tu do zbrodni brak serca jej dzieci, które nie chcą wracać do niej od Kreuzy. Jest to oczywista osłabienie pełnego siły charakteru bohaterki eurypidesowej. Księżniczka koryncek jest u Grillparzera wzorem szlachetności a Medea czuje po czynie skruchę. — Po Grillparzerze opracowało *Medeę* jeszcze dwóch mniejszych poetów francuskich i dwóch niemieckich.

[L. Mallinger, *Médée, étude de littérature comparée*, Louvain 1897. K. Heinemann, *Die trag. Gestalten* II 8—28].

Wpływ *Medei* na sztukę. Scenę z *Medei* przedstawia głośny fresk pompejański (Baumeister, *Denkm.* III nr. 1948. — M. Bieber, *Denkm.* str. 116 (kontury), lepiej tab. 54 (fotogr.)). Medea stoi tu obok bawiących się dzieci z mieczem w ręku. Oryginał,

którego odbiciem jest fresk, był dziełem wielkiego artysty. Także malarstwo wazowe wykazuje wpływ *Medei* (Bethe, Prolegg. z. G. d. Th. 147 nn.). W czasach nowożytnych przedstawiało Medeę wielu malarzy. Do więcej znanych obrazów należy *Medea Feuerbacha*.

[F. Galli, *Medea... nella tragedia classica e nei monumenti figurati*, dyss. Neapol 1906. — F. Weege w ocenie tej pracy w BphW. 1907, 513 nn. — N. Wecklein we wst. do wyd. obj.].

[Literatura. Wilamowitz wst. do prz. Bd. III 161—194 i *Hermes* 15, 1880, 481—523. — Weil wst. w *Sept trag.* — Méridier wst. do wyd. u Budégo t. I 105—119. — Heinemann t. II 8—28].

Hippolit (*Ἰππόλυτος*),

wystawiony w roku 428, otrzymał pierwszą nagrodę, jak się dowiadujemy z zachowanej cześciowo dydaskalji¹⁾. Jest to jedyna sztuka Eurypidesa, o której wiemy na pewno, że uzyskała pierwszą nagrodę²⁾. Nie znamy tytułów wystawionych równocześnie sztuk ani Eurypidesa, ani jego współzawodników. Hypothesis uczy nas, że zachowany *Hippolit* jest drugą redakcją sztuki. W pierwszym jej opracowaniu Fedra sama wyznawała miłość pasierbowi; ten ze wstydu zasłaniał twarz. Aktorzy czy gramatycy dla odróżnienia tej starszej redakcji dodawali do tytułu sztuki *καλυπτόμενος* „zasłaniający twarz“, do tytułu zachowa-

¹⁾ Zdaniem Cantarelli (w czasop. *Athenaeum*, NS. I, 1923, 39—58) wiersze naszej sztuki 545—554 (o zdobyciu Ioli przez Heraklesa) zależą od sofoklesowych *Trachinek*. Skutkiem tego autor musi kłaść *Trachinki* bardzo wcześnie, bo przed r. 428.

²⁾ Drugą nagrodę otrzymał Iophon, trzecią Ion.

nej sztuki *στεφανηφόρος*, „owieńczony“, lub *στεφανίας*, dlatego, że w drugiej redakcji Hippolit składa Artemidzie w ofierze wieniec (w. 73 n.)¹). Słyszymy, że poeta miał usunąć z pierwszej redakcji „rzeczy niewłaściwe“. Publiczność ateńska była zgorszona podobną śmiałością ze strony kobiety, odbiegającą tak jaskrawo od stosunków ateńskich; raziła ona tem więcej w ustach królowej ateńskiej, żony bohatera narodowego, Tezeusza. Może być także, że w tej pierwszej redakcji Hippolit wbrew przysiędze wyjawiał wyznanie macochy ojcu²); to byłoby drugą rzeczą, która widzów gorszyła. W pierwszej redakcji rzecz działa się w Atenach, nie w Troizenie. Z tej pierwszej redakcji zachowało się 50 wierszy. Czerpali z niej Owidjusz w 4 heroidzie i Seneka w zachowanej *Fedrze*; oba te utwory pozwalają nam wyrobić sobie pojęcie o treści redakcji zaginionej, która, jak widzimy, zachowała się obok młodszej redakcji jeszcze do czasów Seneki. W starszej redakcji Fedra usprawiedliwiała swą namiętność niewiernością męża. Pasierba oskarżała przed ojcem ustnie. Zarzuty Arystofanesa przeciw *Fedrze* (*Żaby* 1041 nn., *Thesm.* 497. 547) odnoszą się może do pierwszej redakcji sztuki. Żałować należy, że nie doszła nas pierwotna redakcja sztuki; w niej charakter Fedry był silniej zarysowany. Redakcja zachowana zawiera już

¹) Całkiem przeciwnie przez pomyłkę przedstawia rzecz Méridier (wst. do wyd.).

²) Próbuje rekonstruować pierwszą redakcję Zieliński (Tragodum. str. 59 n. 82 n). On też wypowiada przypuszczenie o złamaniu przysięgi przez młodzieńca. Zieliński słusznie rozumie osławione słowa Hippolita (w. 612): *ἡ γλῶσσ' ἀμώμοχ', ἡ δὲ φῶν ἀνώμοτος* tak, że Hippolit grozi, iż wyjawi rzecz ojcu. Według nas Hippolit grozi tem tylko w pierwszej chwili pod wpływem wzburzenia, po rozwadze postanawia dotrzymać przysięgi.

koncesje na rzecz publiczności, więc nie oddaje wier-
nie pierwotnej koncepcji Eurypidesa.

W *Medei* poeta przedstawił patologję zemsty, tu-
taj maluje patologję zdrożnej miłości. Wprowadze-
nie miłości w tej postaci, którą miała w starszej re-
dakeji, świadczy o śmiałości poety. Eurypides często
przedstawiał miłość występłą lub nienaturalną. *Sthe-
neboia* zakochała się w Bellerofonie, gościu jej męża
Proitosa; gdy jej się nie udało go uwieść, oskarżała
go o usiłowany gwałt. W *Phoinixie* poeta malował mi-
łość syna do nałożnicy ojca, w *Chryzypie* homoseksu-
alizm, w *Eolu* miłość między rodzeństwem, w *Kretyj-
czykach* inny rodzaj perwersji zmysłowej.

W *Medei* tylko jedna bohaterka była prawdziwą
kobietą świata heroicznego, inne osoby przedstawiały
ludzi pospolitych. W *Hippolicie* obracamy się w świe-
cie heroicznym; postaciami heroicznymi są wszyst-
kie trzy główne osoby sztuki. Stąd też tragedia ta
najwięcej jest zbliżona ze wszystkich eurypidesowych
do tragedji Sofoklesa.

Treść. Znajdujemy się w Troizenie przed do-
mem, należącym do króla ateńskiego Tezeusza¹⁾.
W prologu Afrodyta żali się, że Hippolit, syn Tezeu-
sza, lekceważy ją a składa hołdy tylko Artemidzie;
żeby go ukarać, sprawiła, że zakochała się w nim ma-
cocha jego Fedra. Wchodzi Hippolit, wracający z po-
lowania, i wieńczy posąg Artemidy, nie zwracając uwagi
na wznoszący się obok posąg Afrodyty. Chór kobiet
troizeńskich przybywa dowiedzieć się o zdrowie Fedry.
Fedrę, znajdującą się w jakimś gorączkowym nastroju,
wynoszą przed dom. Stara jej piastunka wydobywa

¹⁾ Matka Tezeusza pochodziła z Troizeny.

z niej wyznanie, że powodem tego jej stanu jest miłość do Hippolita. Fedra wyczerpana jest walką z swą miłością; siły już jej nie dopisują i, by ocalić cześć, decyduje się na śmierć. Piastunka tłumaczy jej, że nie powinna opierać się miłości, ale Fedra odrzuca jej rady z oburzeniem. Piastunka nie przestaje jednak nalegać i zapowiada, że wyzna miłość swej pani Hippolitowi. Fedra milczy a piastunka wchodzi do wnętrza domu. Za chwilę Fedra słyszy przez drzwi, że Hippolit przyjmuje wiadomość, usłyszaną od starej niewolnicy, z oburzeniem. Wychodzą Hippolit i piastunka, a młodzieniec wypowiada pełne gorczy słowa o płci kobiecej; zobowiązał on się wobec piastunki przysięgą, że sprawy nie wyjawia. Po jego odejściu Fedra oświadcza, że nie pozostaje jej inny środek uniknięcia hańby dla siebie i dzieci jak śmierć. Wnet po jej oddaleniu się wpada goniec z wiadomością, że Fedra odebrała sobie życie przez powieszenie. W tej chwili wraca po dłuższej nieobecności mąż Fedry, Tezeusz. List, który znajduje w ręce martwej żony, zawiera oskarżenie Hippolita, że nastawał na jej cześć. Tezeusz przeklina nadchodzącego syna, wypędza go z kraju i błaga ojca swego Posejdona, który niegdyś obiecał mu spełnić trzy prośby, by zesłał śmierć na Hippolita. Hippolit broni się od niesprawiedliwego oskarżenia, ale, nie chcąc złamać danej przysięgi, nie wyjawia prawdziwego powodu śmierci macochy. Przekleństwo ojca spełnia się niebawem po odejściu Hippolita. Jeden z jego sług przynosi wiadomość, że gdy Hippolit jechał wozem wybrzeżem morza, rumaki jego spłoszyły się na widok groźnego byka, który za sprawą Posejdona wynurzył się z morza; wleczony Hippolit odniósł śmiertelne rany. Bogini Artemida zjawia się

i wyjaśnia Tezeuszowi prawdziwy stan rzeczy. Kona-
jącego Hippolita przynoszą na scenę; Artemida po-
ciesza swego ulubieńca, a ten przebacza niepokieszo-
nemu ojcu i umiera.

Charaktery. *Hippolit* jest tragedją charakterów. Charakterystyka obu głównych postaci: Hippolita i Fe-
dry, jest arcydziełem i każe zaliczać tę sztukę do naj-
świetniejszych utworów Eurypidesa. Dla poety
ważniejszą osobą jest Hippolit, jak uczy sam tytuł.
Z pod pióra poety o mniejszym talencie młodzieniec,
gardzący miłością, mógł łatwo wyjść jako postać nie-
naturalna, blada i bez życia. Obraz Hippolita Eury-
pidesa jest jednym z najświetniejszych i najoryginal-
niejszych portretów w jego poezji. Bogactwo i subtel-
ność rysów nadaje mu wyjątkowe stanowisko w dra-
macie greckim. Hippolita nie pociąga miłość ani władza.
Zostawia je duszom pospolitym. Rozkoszą jego jest
polowanie, wieńce zwycięstw w igrzyskach, konie wy-
ścigowe¹⁾. Obok tego ideałem jego jest cnota i poboż-
ność o pewnem mistycznym zabarwieniu. Woli poświę-
cić życie, niż złamać przysięgę. Dumą jego jest czuć
się wyższym ponad otaczający świat. Postać jego wznosi
się ponad społeczeństwo ateńskie przez wysokie aspi-
racje moralne i żarliwość religijną i jest w tem społec-
zeństwie wyjątkowa. Nie była też z pewnością przez
współczesnych należycie oceniona. Stwarzając postać
tego dążącego do szczytnych ideałów młodzieńca, Eu-
rypides wybiegł bardzo daleko poza epokę. Hippolit
i na dzisiejszej scenie byłby postacią oryginalną; je-
szcze oryginalniejszą jest w starożytności. Tragiczna
jest śmierć nie tylko jego, ale i Fedry; giną oni, jak

¹⁾ Poeta wiedział widocznie o tem, że sport nie chodzi w pa-
rze ze zmysłowością.

różne szlachetne postaci Szekspira (Ofelja, Korde-
lja, Desdemona). Charaktery takie jak Hippolita są
w świecie rzadkie, ale spotyka się je we wszystkich
epokach. Nieinny był nasz Słowacki, podobnież wielu
mystyków. Eurypides musiał spotykać w Atenach ta-
kie wyjątkowe natury. Drugą podobną postać ide-
alnego młodzieńca skreślił później w Ionie. Jest ty-
tułem sławy Eurypidesa koncepcja tej postaci, wyż-
szej ponad zwykłych ludzi. Na oskarżenie ojca Hip-
polit odpowiada dumną obroną, z której przebija
przekonanie, że jest duszą wyjątkową. Bo nie wszyst-
kie rysy Hippolita są sympatyczne: nietylko jest on
dumny z swej enoty (w. 995 n.), ale szorstki wobec
wszystkich: piastunki, Fedry, ojca a nawet bogini. Te
niedoskonałości były konieczne, by dać portretowi
prawdę ludzką; inaczej Hippolit byłby świętym a nie
bohaterem tragedji. A i w tych swoich wadach Hip-
polit idzie tylko za swą naturą; inaczej postępować nie
może¹⁾. Charakter Hippolita jest najkonsekwentniej
przeprowadzony w całej sztuce i poeta odmalował go
z widocznem upodobaniem a tak szczegółowo, że opo-
wiada nam nawet takie drobne rysy, jak że Hippolit
nie je mięsa (w. 954), że oddany jest orfice (w. 953),
że nie jest wymowny przed tłumem, lecz staje się nim
dopiero w małym kółku. W tym ostatnim rysie —
przypuszczamy — Eurypides odmalował rys własnej
natury. Swój brak zmysłowości Hippolit odziedziczył
po matce amazonce, tak jak żar miłosny Fedry leżał
w jej krwi, bo była ona córką osławionej Pazyfay z Krety.

¹⁾ Mylnie sądzi T. Gomperz (Gr. Denk. II 12), że poeta
nie pochwała oporu Hippolita przeciw miłości, jak to słusznie
zauważył już Christ-Schmid. Poezie podoba się wyższość ta-
kich natur, jak świadczy podobny portret Iona.

Równie mistrzowski jest rysunek charakteru Fedry. Jest ona kobietą szlachetną. Nie poddaje się trawiącej ją namiętności bez walki. W walce tej nie ma w nikim oparcia, polega tylko na własnej sile wewnętrznej. Hippolit pewno wywarł na nią wrażenie niezwykłością swej natury, tem, że jest wrogiem kobiet. W jej wielkiej mowie (w. 373—430) po raz pierwszy w tragedji spotykamy obraz pokus moralnych i jasne pojęcie sumienia. Fedra nie chce splamić swej czci; nieznośna byłaby dla niej w przyszłości świadomość upadku. Obraz jej cierpień duchowych jest mistrzowski. Na propozycję starej niewolnicy oburza się. Ale siły jej wyczerpały się w długiej walce między obowiązkiem a namiętnością i opuszczają ją w chwili stanowczej, kiedy powinna była odrzucić propozycję piastunki. Poeta maluje Fedrę z wielką sympatją. Zmniejsza on nadzwyczajnie jej winę przez przedstawienie jej cierpień moralnych i bohaterskiej walki z trawiącą ją namiętnością, a zwłaszcza przez to, że zaraz z początku sztuki dowiadujemy się, iż miłość Fedry jest zesłana z woli Afrodyty. Ważniejsze od tych wskazówek jest, że niewinność i szlachetność jej stwierdza po jej śmierci Artemida; bogini dodaje, że „wbrew woli wymyśl ją piastunki zgubił“. Fedra odbiera sobie życie dla ocalenia honoru swego i dzieci¹⁾. Umierając, wciąga w swą zgubę tego, którego dumna pogarda zraniła jej serce. Zemsta jej zmniejsza sympatję, którą dotąd budziły tak jej cierpienia i walki, jak postano-

¹⁾ W przedstawieniu Wilamowitza wina Fedry wychodzi większą niż jest w tragedji. Przeciw temu protestuje słusznie Méridier (wst. do wyd.). Wilamowitz mówi, że piastunka idzie do Hippolita z całkowitą zgodą Fedry; w tem twierdzeniu posuwa się za daleko.

wienie przeniesienia śmierci nad hańbę. Oczerniając pasierba, Fedra chce usunąć świadka przeciw sobie; jest ona w tem tak konsekwentna, jak Makbet, usuwający niebezpiecznego Banka. Gdyby Fedra nie oskarżała Hippolita, byłaby więcej idealna; tak, jak jest, jest więcej prawdziwa. Zemsta Fedry jest zrozumiała przy pierwotnej redakcji *Hippolita*; w tej też redakcji zrozumiała był wstręt Hippolita, rozpacz Fedry i wybuchająca jej nienawiść do pasierba.

Fedra w tragedji jest kreacją nową. Postać jej jest wzruszająca, delikatna a równocześnie śmiała i po ludzku prawdziwa. Ma ona poczucie godności i instynktowną wstydlivość; stąd pochodzi delikatność w jej wyznaniu. Działa z impulsu, nie z rozmysłu.

Różnica między Medeą a Fedrą leży w tem, że Medea idzie za instynktową namiętnością zemsty, nie walcząc z nią, i stąd musi ponosić pełną odpowiedzialność za swój czyn; Fedra jest ofiarą mściwości Afrodyty a ze zdrożną swą namiętnością walczy.

Tezeusz nie jest tu typem idealnego króla ateńskiego, jakim się przedstawia w kilku innych tragedjach. Działa gwałtownie, lekkomyślnie i popełnia występki na niewinnym. Wydaje wyrok w uniesieniu, bez zbadania sprawy; nie zastanawia się nad tem, że Fedra nie odbierałaby sobie życia, gdyby nie miała sobie nic do wyrzucenia. Ale i on jest ofiarą gniewu Afrodyty, jak poucza Artemida.

Postać *Pia* s t u n k i jest małym arcydziełem. Przywiązana do swej młodej pani, pragnie przywrócić jej spokój za wszelką cenę, tem więcej, że Fedra grozi śmiercią; ona pierwsza podsuwa pani myśl, by się nie opierała miłości. Ale obok miłości dla pani kieruje nią pewne upodobanie w stręczycielstwie. Jej pojęcia mo-

ralne są bardzo elastyczne. Moralność istnieje dla niej o tyle, o ile okoliczności nie wymagają, by od niej odstąpić. Jako pośredniczka w miłości stała się wzorem podobnych typów niewolników w komedji nowej.

Afrodyta i Artemida tworzą ramy dramatu; pierwsza go otwiera, druga zamyka. Rola Afrodyty jest nędzna i wstrętna. Nawet stary sługa gani (w. 120) jej gniew jako niegodny bogini. Nie zna ona przebaczenia ani litości; mściwość jej przyprawia o zgubę troje ludzi, między niemi jej własną wierną poddanę, Fedrę. Artemida jest słaba; nie potrafi obronić swego ulubieńca. Poeta wynajduje tłumaczenie, że jedno bóstwo nie może krzyżować planów drugiemu, ale w naszych oczach tłumaczenie to nie usprawiedliwia bierności bogini.

Wprowadzenie Afrodyty jako sprężyny akcji szkodzi sztuce w oczach czytelnika nowożytnego. Interwencja Artemidy wobec Tezeusza była nieunikniona. Po śmierci Fedry zeznania piastunki ani chóru (nawet gdyby ten nie był związany przysięgą) nie miałyby dla Tezeusza wartości dowodowej. Tylko bogini mogła mu odsłonić machinacje Afrodyty. Występ Artemidy przynosi Hippolitowi ulgę moralną, pociechę i ukojenie, nadaje mu dostojeństwo heroiczne a śmierć jego podnosi do godności unieśmiertelniającego triumfu, zakończenie tragedji oblewa promienną, niebiańską pogodą. Bez tego oczyszczającego finału tragedia robiłaby wrażenie przygnębiające, bo ludzie prawi są w niej igraszką bogów samolubnych, okrutnych i niesprawiedliwych. Wprowadzenie Artemidy nie jest więc bynajmniej zbyteczne dla przebiegu akcji.

Chór jest słaby, zachowuje się zupełnie biernie, choć mógłby zapobiec katastrofie Hippolita, skoro

był świadkiem jego oburzenia na propozycję piastunki. Sympatją stoi po stronie Fedry (w. 485). Pieśni jego związane są ściśle z akcją.

Budowa sztuki jest wysoce artystyczna. Akcja wykazuje jedność planu, mimo że mamy dwóch bohaterów i dwie katastrofy. Istotną treścią sztuki jest śmierć Hippolita, wywołana gniewem bogini; miłość Fedry jest tylko sprężyną akcji, środkiem bogini do zgubienia głównego bohatera. Bo właściwym bohaterem sztuki jest Hippolit, jak tego dowodzi już sam jej tytuł. Prolog (Afrodyty) nie jest jeszcze schematyczny. Wprowadzenie Afrodyty w prologu nie jest bynajmniej zbyteczne: bez zapowiedzi jej zemsty gorczyz nasza na widok cierpień konającego bohatera byłaby jeszcze większa. Obok chóru głównego występuje na początku (w. 61 n.) jeszcze chór poboczny (*παραχορηγημα*), złożony z orszaku myśliwskiego Hippolita. Zjawienie się Tezeusza jest nagłe i nieprzygotowane.

Artyzm. Subtelna sztuka psychologiczna poety budzi podziw. Tragizm sztuki i jej wrażenie są wstrząsające; opis nieszczęsnego końca Hippolita przejmuje do głębi. Wielu zalicza sztukę do najbardziej „romantycznych“ utworów poezji greckiej. Pieśniom chórowym nie brak ciepła. Sztuka bogata jest w piękne sentencje, np.: czyste sumienie to najcenniejsze dobro (w. 428); gdy się rzeczy drugi raz przyglądamy, widzimy ją trafniej (w. 436)¹⁾; o nieszczęściach innych słucha się z prawdziwą ciekawością (w. 912 n.). Jak w *Medei*, tak i tu bohaterka wygłasza głębokie refleksje nad życiem ludzkim. Odpowiedzi Hippolita,

¹⁾ *αι δευτεραι φρονιδες σοφωτεραι.*

danej piastunce (w. 612): „Język mój przysiągł, serce niezwiązane“¹⁾, nie należy rozumieć fałszywie; wszak wierność przysiędze Hippolit okupuje śmiercią.

Poeta nie waha się wprowadzić śmierci i ran Hippolita na scenę.

Mit. Podstawą tragedji jest podanie ludowe troizeńskie. W Troizenie pokazywano świątynię Hippolita, jego dom i jego grób a w sąsiedztwie grób Fedry. Istniał tu kult Hippolita; dziewice troizeńskie składały przed weselem włosy na ofiarę Hippolitowi. W pobliżu stadjon była świątynia Artemidy; stąd Fedra miała się przyglądać ćwiczeniom Hippolita na stadjon. Pauzanjasz (II 32, 10) podaje, że w porcie na wschód od miasta pokazywano drzewo oliwne, w którego gałęzie miały się zaplatać lejce ćwiczącego się na hippodromie w jeździe wozem Hippolita; skutkiem tego wóz się przewrócił. Hippodrom leżał koło portu (por. Asklepiadesa z Tragilos). Hippolit wychowywał się w Troizenie. Tezeusz przybył raz do Troizeny dla oczyszczenia się religijnego; towarzyszyła mu Fedra. Fedra ujrzała wtedy Hippolita. Prócz tradycji ludowej istniała tradycja kapłańska przy świątyni Hippolita: według niej Hippolit po śmierci przeniesiony został w poczet bogów.

W podaniu troizeńskiem poeta wprowadził zmianę. W jego tragedji katastrofa Hippolita zdarzyła się nie na wschód od miasta, w porcie, lecz na zachód, na drodze, prowadzącej w stronę Istmu. Tą drogą jeździe Hippolit, skazany przez ojca na wygnanie. Wypływa z tego, że podanie troizeńskie nie wiedziało nic o karze wygnania na Hippolita i że kara ta jest

¹⁾ ἡ γλῶσσ' ἀνώμοτος, ἡ δὲ φρενὶ ἀνώμοτος.

dotądkiem poety do wziętego z podania przeklęcia syna¹⁾.

Miłość Fedry do pasierba jest motywem nowelowym szeroko rozpowszechnionym (motyw Putyfary).

W literaturze mit, stanowiący osnowę *Hippolita*, mało był przed Eurypidesem znany. Fedra występuje w *Odysei* w katalogu sławnych heroin (pieśń XI, *Nekyia*). Wymieniona tu jest razem z Prokrydą, wiarolomną małżonką Kephalosa, i z Ariadną. Dowodzi to, że poeta zaliczał ją do kobiet, które się wslawiły nie-szczęśliwą miłością, że zatem znał historję Hippolita i Fedry. Katalog heroin *Odysei* wielu uważa za późniejszy dodatek poematu. — W V. w., wnet po r. 480, Polygnot w freskach delfickiej lesche, przedstawiających podziemie, wprowadza Fedrę w otoczeniu kobiet winnych. Mit stał się sławny dopiero przez tragedję i pod jej wpływem znajdujemy go w IV w. często na pomnikach.

Także Sofokles napisał *Fedrę*; tytuł wskazuje, że dla niego główną osobą była małżonka Tezeusza. Kto wcześniej opracował mit, Sofokles czy Eurypides, nie wiemy.

Wpływ *Hippolita* z natury rzeczy nie mógł być tak wielki jak *Medei*. *Hippolita* napisał także poeta aleksandryjski Lykophron. Myśli z naszej sztuki spotykamy w drugiej sielance Teokryta. Sztuka Eurypidesa wpłynęła na romans grecki (zwłaszcza Xenofonta z Efezu) a przez niego na nowożytny. Opis śmierci Hippolita w *Metamorfozach* Owidego (XV

¹⁾ Wykazał to jasno Zieliński (Tragodum. str. 59 nn.); zdaniem jego Sofokles w swej *Fedrze* (zob. niżej), nie wiedział nic o wygnaniu a podanie troizeńskie u Pauzanjasza opierało się na Sofoklesie.

492 nn.) opiera się na opowiadaniu gońca u Eurypidesa. Historje heroin miłosnych w *Metamorfozach* i *Heroidach* (zwłaszcza Fedry w IV heroidzie) wykazują echa eurypidejskie, podobnie pseudo-wergiljuszowski poemacik *Ciris* oraz zachowana u licznych pisarzy greckich i rzymskich historia miłosna Antiocha i Stratoniki. Z Rzymian napisał *Fedre* Seneka; poszedł w niej za pierwotną redakcją sztuki Eurypidesa. Główną osobą jest dla niego Fedra, jak wskazuje tytuł. To też Hippolit jego znika ze sztuki po odrzuceniu propozycji piastunki. Czyn Fedry jest częściowo aktem zemsty za niewierność Tezeusza, który poszedł do podziemia, by porwać Prozerpinę. Piastunka usiłuje z początku odwieść Fedrę od jej zamiaru; Fedra udaje omdlenie, by paść w ramiona Hippolita. Gdy Hippolit odrzucił miłość macochy, plan oczernienia go poddaje piastunka; rozgłasza, że młodzieniec targnął się na cześć Fedry, a Fedra pomaga jej w oczernieniu. Hippolita przynoszą na scenę już martwego; Fedra wyznaje swą winę i odbiera sobie życie. Fedra zaklina u Seneki księżyc.

Sławna jest *Fedra* Racine'a (1677). Poeta francuski oparł się na Senece, ale według własnych słów i na Eurypidesie. Jego Fedra ofiaruje miłość Hippolitowi sama, nie za obcym pośrednictwem. Hippolit kocha w sztuce francuskiej Aricję, której ze względów państwowych nie pozwala mu poślubić Tezeusz. Miłość ta budzi w Fedrze zazdrość. Fedra u Racine'a zanadto odsłania na scenie swą namiętność i stąd brak jej delikatności bohaterki eurypidesowej. Racine odwrócił stosunek winy Fedry i piastunki, ale przez to zatarła się delikatność charakteru Fedry. — Pewne myśli

sztuki Eurypidesa weszły pośrednio do kilku utworów Szekspira.

Motyw miłości między macochą a pasierbem wprowadził w *Don Carlosie* Schiller. Tłumaczył on też *Fedre* Racine'a. I w najnowszych czasach opracowali temat Hippolita d'Annunzio (*Fedra*, 1909) i Siegfried Lipiner (*Hippolytos*, 1913). Annunzio idzie również za pierwszą redakcją Eurypidesa i za Seneką. Jego *Fedra* mści się na mężu za krzywdy swego rodzeństwa; jej wygórowana zmysłowość budzi niesmak; tem samem zyskuje charakter Hippolita. Lipiner idealizuje *Fedre*. Hippolit ją kocha a kończy śmiercią w bitwie (!).

W Polsce widać wpływ *Hippolita* w Kochanowskiego *Odprawie posłów greckich*. Parys mówi tu o swem zamiłowaniu w łowach i gęstej dąbrowie (w. 215 nn.), jak Hippolit u Seneki; trzeci chór *Odprawy* wzorowany jest na 2 stasimon *Hippolita*; charakter Heleny a zwłaszcza jej słowa w. 101 nn. przypominają *Fedre*. — Na wzór sztuki Eurypidesa Szymonowicz napisał swą tragedję *Castus Ioseph*; czerpał też w niej z Seneki. Surowe sądy o kobietach w jego utworze *Penthesilea* wyglądają również na echa naszej sztuki (Eur. w. 616 nn.).

Wprowadzenie dwóch bogiń stoi na przeszkodzie popularności sztuki w czasach dzisiejszych.

Na sztukę plastyczną utwór Eurypidesa wpłynął silnie, w starożytności zwłaszcza na płaskorzeźbę sarkofagową. Malarz polski Tadeusz Koniecz (Kuntze) ozdobił ok. r. 1780 pałac biskupi w Frascati freskami, przedstawiającemi sceny z *Hippolita*. [O wpływie na sztukę N. Wecklein we wst. do wyd. objaśn.].

[Literatura. A. W. Schlegel, *Comparaison entre la Phèdre de Racine et celle d' Euripide*, Paris 1807. — Weil, wst. w *Sept trag.* — Wilamowitz, wst. do prz. — Leon Méridier, wst. do wyd. u Budégo t. II (ładna analiza). — A. Kalkmann, *De Hippolytis Euripidis quaestt. novae*, Bonn 1881. — K. Heinemann, *Trag. Gestalten II* 69—79. — Seweryn Hammer we wstępie do wyd. w *Bibl. Nar. II* 41, Kraków 1928, i w rozprawie: *O wpływie tragedji Eur. Hipp. na poezję hellenistyczną* (Poznań 1921). — Zieliński, *Tragodumena w w. mm.*]

Dwa dramaty okolicznościowe

(Heraklidzi i Hiketydy)

Patrjotyzm poety skłonił go w ciągu wojny peloponeskiej do wprowadzania na scenę tematów o charakterze politycznym. Ucierpiała na tem strona artystyczna utworów, jak to często bywa przy utworach okolicznościowych. Należą tu przedewszystkiem dwa dramaty tendencyjne: *Heraklidzi* i *Hiketydy*. *Hiketydy* przypadają chronologicznie dopiero po *Andromasze* i *Hekabie*, ale omówimy je wcześniej.

Heraklidzi (*Ἡρακλίδαι*).

Przedmiotem sztuki jest dalszy ciąg mitu o Heraklesie, mianowicie początek mitu o synach Heraklesa; ostateczne zakończenie mitu stanowi zajęcie Peloponezu przez Dorów, uważanych za potomków Hyllosa i innych synów Heraklesa.

Treść. Rzecz dzieje się w Maratonie w Attyce, przed świątynią Zeusa. Po śmierci Heraklesa nienawisć króla argińskiego Eurysteusza, który na Hera-

klesa nałożył znanych 12 prac, ściagała młodocianych jego synów. Każdy kraj grecki, do którego ci się schronili, wydał ich, ulegając żądaniu Eurysteusza. Na początku sztuki synowie Heraklesa, szukając w tułaczce swojej schronienia w Attyce, siedzą u ołtarza w Maratonie. Opiekuje się nimi sędziwy druh Heraklesa, Iolaos. Stara matka Heraklesa, Alkmena, i córki bohatera znajdują się wewnątrz świątyni. Najstarszy syn Heraklesa, Hyllos, udał się szukać pomocy na przypadek, gdyby Ateny odmówiły przytułku. Zjawia się herold argiwski, którego imienia nie znajdujemy w dramacie, ale którego scholjaści na podstawie *Iliady* (XV 639) nazywają Kopreus, i stara się uprowadzić młodocianych błagalników. Na przedstawienia chóru, złożonego z sędziwych Ateńczyków, nie zważa wcale. Nadchodzi król attycki, Demofont. Herold domaga się od niego wydania dzieci Heraklesa, powołując się na to, że są one poddanymi argiwskimi, i grożąc w przeciwnym razie wojną. Iolaos wzywa opieki króla. Demofont obiecuje ją, poczem herold oddała się wśród gróźb. Ale kiedy się zdawało, że wszelkie niebezpieczeństwo minęło, nagle młodociani Heraklidzi widzą się ponownie zagrożonymi. Król wraca z wiadomością, iż według wyroczni musi być poświęcona Persefonie dziewica z szlchetnego rodu, jeżeli Ateny mają zwyciężyć w wojnie, którą podejmują. Demofont nie chce poświęcić żadnej dziewczycy ateńskiej. Iolaos jest w rozpacz, gdy wtem niespodzianie zjawia się ocalenie. Młodociana córka Heraklesa, Makarja, wychodzi z świątyni i oświadcza, że poświęci życie dla ocalenia rodzeństwa. Inny herold przynosi wiadomość, że Hyllos wraca z posiłkami. Na wieść, że Eurysteusz zbliża się z wojskiem, rwie się do walki stary Iolaos, mimo że

nie dopisują mu już siły; sługa Hyllosa musi mu nieść broń i podpiierać ramię. Mimo że samemu Iolaosowi niesporo wyruszyć w drogę, zarzuca słudze powolność (w. 732 nn.). Po pieśni chóru nadbiega goniec z wieścią o zwycięstwie ateńskim. Opowiada, jak Iolaos, odzyskawszy cudownie siłę młodzieńczą, pojmał w niewolę króla Eurysteusza. Alkmena żąda śmierci króla, mimo że jeńcom nie wolno odbierać życia. Eurysteusz oświadcza gotowość poniesienia śmierci i przepowiada, że grób jego przyniesie Atenom szczęście a nieszczęście Heraklidom, gdyby chcieli najechać Attykę.

Mit. Osnowa sztuki opiera się na połączonych mitach beockich i attyckich. Podstawę stanowił pewno mit beocki. Iolaos, główna osoba sztuki, czczony był w Tebach; mówi o tem już Pindar. W *Acharnejczykach* Arystofanesa (w. 867) wieśniak beocki zaklina się na Iolaosa. Już w micie Iolaos uzyskał od bogów, że go przed śmiercią odmłodzili na krótko, by ukarał Eurysteusza. Co do miejsca bitwy podania były sprzeczne. Według tradycji beockiej klęska spotkała Eurysteusza w Tebach lub ich okolicy. Natomiast mity attyckie lokalizowały bitwę w Attyce. Jeszcze za Herodesa Attikosa w II w. po Chr. istniał stary zwyczaj, że w procesjach ateńskich efebowie nosili czarne chlamidy jako ekspiację za zamordowanie przez ich przodków herolda argińskiego Kopreusa, gdy ten chciał oderwać od ołtarza dzieci Heraklesa (mówi o tem Philostrat). Już w r. 479, przed bitwą pod Platejami, Ateńczycy powoływali się na to, że udzielili pomocy Heraklidom i odparli Eurysteusza (Herodot IX 27). Mowcy ateńscy z końca V i z IV w. sławią Ateny za ten czyn. Groźby Eurysteusza zmusiły dzieci Heraklesa do

ucieczki do attyckiej tetrapolis według mitografa Pherekydesa, do Maratonu według Strabona. Ateńczycy według Diodora osadzili je w Trikorythos, jednym z miast tetrapoli.

Już u Pherekydesa królem ateńskim jest Demofont, syn Tezeusza. Udział i świetną rolę Iolaosa w bitwie poświadczają Diodor, Strabon i Pauzanjasz, zapewne nie na podstawie Eurypidesa, lecz podania. Według Strabona Iolaos uciął głowę Eurysteuszowi, według Pauzanjasza zabił go. Tradycja była zdaje się zgodna w tem, że Eurysteusz zginął w bitwie; początek jej jest beocki.

Eurypides a mit. Mit był już zatem ustalony w głównych liniach przed Eurypidesem. Co do lokalizacji zdarzeń Eurypides idzie za tradycją attycką: rzecz dzieje się u niego w tetrapolis, koło Maratonu, nie w Beocji. U Eurypidesa Eurysteusz zostaje wzięty w niewolę koło skał skirońskich. O tychże skałach mówi Apollodor i Pauzanjasz; ten drugi dodaje, że w pobliżu owych skał istniał grobowiec Eurysteusza. Więc i szczegóły o skałach poeta zaczerpnął z podania. Strabon i Pauzanjasz umieszczają grób Eurysteusza w Gargettos w Attyce, Eurypides w Pallene; różnica jest nieznaczna, bo Gargettos leżało blisko Pallene.

Według tradycji Eurysteusz ginie w bitwie; u Eurypidesa dostaje się w niewolę attycką i zostaje wydany Alkmenie, która go każe zgładzić. Zdaje się jednak, że i ta wersja miała jakąś podstawę w tradycji. Przynajmniej Isokrates mówi w dwóch miejscach (*Panegir.* i *Panaten.*), że Eurysteusz nie zginął w bitwie; nie jest jednak wykluczone, że na Isokratesa wpłynęło przedstawienie Eurypidesa.

Eurypides wziął więc osnowę sztuki w całości z mitu. Wątpliwość zachodzi tylko co do epizodu bohaterskiego poświęcenia się Makarji. Córka ta Heraklesa jest bezimienna nie tylko u Eurypidesa, lecz i u mitografów, mowców i t. d. Według Wilamowitza¹⁾ epizod Makarji jest pomysłem Eurypidesa; imię jej wynalezione zostało później przez jakiegoś mitografa hellenistycznego (może Istrosa). Pauzanjasz (I 32, 6), który w uderzający sposób zgadza się z przedstawieniem Eurypidesa, podaje, że źródło w Maratonie zachowało imię Makarji. Strabon stwierdza istnienie źródła Makarji w Trikorythos. Według Wilamowitza Pauzanjasz opiera się na Eurypidesie. Wilamowitz wychodzi z tego, że w micie ciągniono, zdaje się, losy, która córka Heraklesa ma zginąć²⁾. Rzecz jednak jest niepewna a wobec tego wolno przyjąć, że poeta, wprowadzając ofiarę Makarji, poszedł za podaniem ludowym attykiem.

Mit w naszym dramacie. Artyzm. Aischylos napisał sztukę *Heraklidzi*, ale o treści jej nie wiemy nic³⁾. U Eurypidesa przebieg akcji przypomina *Hiketydy* Aischylosa. Widocznie sztuka Aischylosa tak zaciężyła nad późniejszym dramatem, że stała się typem sztuki o motywie błagających. Nawet w szczegółach sztuka Eurypidesa wykazuje wiele podobieństw do *Hiketyd* Aischylosa. Naogół *Heraklidz*. są najslabszą sztuką Eurypidesa⁴⁾; mało

¹⁾ Wilamowitz, Ind. lect. Gryph. 1882.

²⁾ Podnoszą to także: Weil (Études 123) i Zieliński (Tragodum. str. 92).

³⁾ Makarja u Aischylosa ponosiła śmierć prawdopodobnie skutkiem losowania (tak za Weilem Zieliński, De Hercule tragico, Eos 25 (1922)).

⁴⁾ Tak i Wilamowitz, Gr. Tr. 149.

w niej interesu tragicznego. Uczucia nie są ani nowe, ani głębokie. Jedyne, co w niej wzrusza, to epizod bohaterskiego poświęcenia się Makarji. Poeta, który posiadał wiele autokrytyki, czuł braki sztuki i dlatego wtrącił w nią ten wzruszający epizod. Motyw dobrowolnego poświęcenia się występuje w 6 sztukach Eurypidesa (*Alkestis, Heraklidzi, Hekabe, Hiektidy, Fenicjanki, Ifig. aul.*). Poświęcenie życia za ojczyznę pojawia się po raz pierwszy w *Heraklidach*. (Poświęcenie się znajdujemy już przedtem w *Alkestis*, ale *Alkestis* nie poświęca się za kraj). Motyw ten wprowadził do tragedji pierwszy Eurypides. W *Hekacie* położenie jest nieco odmienne: córka jej Polyxena nie ofiarowuje się sama, lecz ofiarowanie się jest jej narzucone; ona tylko przyjmuje je bez oporu, prawie z radością. W 3 sztukach (*Heraklidzi, Fenicjanki, Ifig. aul.*) osoba tragedji poświęca się dla ocalenia nie tylko najbliższych, ale i kraju. Wszystkie te sztuki powstały za wojny peloponeskiej; zapewne poeta, wprowadzając ten motyw, chciał podnieść zapal wojenny. W pięciu przypadkach na sześć osobą poświęcającą się jest kobieta; niewątpliwie Eurypides przypisywał kobietom więcej ducha poświęcenia niż mężczyznom. Poświęcają się zawsze osoby młode.

Drugim, co ma podnieść interes sztuki, jest scena między Iolaosem a sługą Hyllosa. Komizm tej sceny jest zamierzony. Sędziwy Iolaos rwie się do walki, choć ledwie chodzi; do bitwy idzie wsparty na ramieniu niewolnika. Cud przywraca mu młodość i siły; Iolaos sam jeden bierze potem w niewolę króla Eurysteusza wraz z czworosprężnym rydwanem (w. 854 nn.). Ale Eurypides, który sam nie wierzy w cuda a motyw ten bierze tylko z mitu, nie zapomina dać

do poznania, że nie wierzy w to cudowne odmłodzenie się i każe gońcowi powiedzieć wyraźnie: „to, co dotąd, widziałem na własne oczy; reszta polega na tem, com słyszał od innych“ (w. 847). Komizm występuje też w scenie, gdy Alkmene bierze gońca Hyllosa za nowego herolda Eurysteusza.

Trzeciem, co miało ożywić sztukę, jest postać sędziwej Alkmeny. Jest to jedyny wyraziście zarysowany charakter w dramacie. Cechuje ją zaciekle mściwość: na własną rękę każe ona zgładzić bezbronnego Eurysteusza wbrew woli Ateńczyków, którzy przecież użyli opieki jej wnukom.

Sztuka ma w sobie coś typowego. Opis bitwy między Argiwami a Ateńczykami jest schematyczny; takie opisy bitw służyły później za wzór historykom retorycznym. Akcja prosta świadczy o pośpiesznem powstaniu sztuki. Podobne jak tu motywy poeta wykończył potem w *Hekabie* z większym artyzmem.

Eurypides lubił dopatrywać się w ujemnych postaciach mitu stron ludzkich. Tak uczynił w naszej sztuce z postacią Eurysteusza. Król ten w micie był srogim tyranem. Eurypides daje mu stronę dodatnią: wzięty w niewolę Eurysteusz idzie bohatersko na śmierć.

Herold w *Heraklidach* nie jest kopją herolda z *Hiketyd* Aischylosa.

Budowa. Sztuka nie ma bohatera. W chwili, kiedy błagalnicy zdają się być ocaleni, nagle widzą się w niebezpieczeństwie życia; jest to punkt kulminacyjny trwogi i interesu dramatycznego. Spór Demofonta z heroldem argiwskim wykazuje dyspozycję pedantyczną.

Braki w akcji i hipoteza o przerobieniu sztuki. Epizod o Makarji wykazuje pewne braki w umotywowaniu akcji i wygląda na dodany później przez poetę. Ukazanie się nagle Makarji ze świątyni za słabo jest umotywowane tem, że jest ona niespokojna o los swoich. Mało jest prawdopodobne, by Makarja słyszała była w świątyni rozmowę Demofonta z Iolaosem. Więcej jeszcze uderza, że Alkmena, wychodząc ze świątyni (w. 646), nie wie o zniknięciu wnuczki i że nie dowiaduje się o jej śmierci do końca dramatu. A przecież musiała ją widzieć wychodzącą ze świątyni. W *Hekabie*, której pierwsza połowa podobna jest do *Heraklidów*, po ofiarowaniu córki Hekaby, Polyxeny, herold opowiada matce szczegółowo scenę ofiarowania. W *Ifigenji aulijskiej* ofiarowanie Ifigenji opisuje goniec.

Uderza dalej, że nie znajdujemy w sztuce kilku wierszy, w starożytności z niej cytowanych. Schol. do Arystofanesa *Rycerzy* 214 mówi np., że ten wiersz Arystofanesa jest parodią wiersza z *Heraklidów*. Tymczasem w dzisiejszej sztuce wiersza sparodjowanego niema.

Z wymienionych powodów Ad. Kirchhoff (w wyd.) wystąpił z hipotezą, że przed w. 630 dzisiejszej sztuki wypadł cały akt z opowiadaniem gońca o śmierci Makarji, dalej narzekania Alkmeny i chóru. Pogląd Kirchhoffa zmodyfikował i rozwinął Wilamowitz (Hermes 17, 1882, 337 nn.). Według niego jakiś reżyser teatralny przerobił w IV w. sztukę, wyrzucając z niej cały akt, nadto scenę narzekań między Alkmeną a chórem i pieśń chórową. Aby zamaskować opuszczenie, skreślił pieśni chórowe. W sztuce według niego

brak dziś kilkuset wierszy, może $\frac{1}{4}$ całości. W Aleksandrji znano jeszcze sztukę nieprzerobioną.

Hipotezę Wilamowitza przyjęto prawie powszechnie. Jedynie Wecklein (Burs. Jahresber. 1882, 169 i jeszcze raz później) oświadczył się przeciw niej. W nowszym czasie podniósł wątpliwości L. Méridier (w I t. zbior. wyd. franc. str. 190 nn). Opowiadania gońców należą u Eurypidesa do najświetniejszych ustępów jego tragedji. Czemużby tu takie opowiadanie opuszczono? Wiersze, przez starożytnych cytowane, nie odnoszą się, jak się zdaje, do naszej sztuki. Wiersz z *Rycerzy* jest luką drobną, jakich w *Heraklidach* jest więcej. Jeżeli pieśni chórowe są krótkie, to niekoniecznie musi to pochodzić z przeróbki. W naszej sztuce znajdujemy szermierkę słowną (*ἀγὼν λόγων*) między heroldem a Demofontem; nie jest ona tu potrzebna, tak jak była potrzebna w *He-kabie*¹⁾. Czemuż jej reżyser nie wyrzucił? Hypothesis mówi wprawdzie o uczczeniu Makarji po śmierci (*ἐτίμησαν*), o czem niema mowy w sztuce, ale wzmianka ta jest zbyt ogólnikowa. Goniec, choć krótko, mówi o śmierci Makarji; ale także i w *Fenicjankach* tylko w 3 wierszach jest mowa o śmierci młodego Menoikeusa. Parodos naszej sztuki przedstawia z pewnością trudności, ale wystarczy przyjąć, że w parodos brak drobnych rzeczy. — W rezultacie Méridier uważa za możliwe, że sztuka wyszła w formie dzisiejszej z pod pióra Eurypidesa. Tego zdania jest i wydawca włoski sztuki, G. Ammendola. Sprawa wymaga jeszcze dalszego zbadania.

¹⁾ Johanna Schmitt, *Freiwilliger Opfertod bei Eur.*, Gies-sen 1921.

Data. Dążnością sztuki jest wysławić gościnność Aten, okazaną czynem argiwskim Heraklidom, przypomnieć Argiwom dług wdzięczności, zaciągnięty wobec Aten (Iolaos przykazuje dzieciom Heraklesa, by Argos nie wszczynało nigdy wojny z Atenami). Sądzono, że sztuka wymierzona jest przeciw Argos, i Aug. Boeckh¹⁾ kładł ją na r. 418, kiedy to Argiwo wie odłączyli się od Aten a stanęli po stronie Sparty²⁾, ale Wilamowitz wykazał, że sztuka powstała wcześniej (o czym niżej). Zresztą dane mitu wystarczają do wytłumaczenia, czemu Argos odgrywa w sztuce rolę niesympatyczną (Eurysteusz jest wrogiem dzieci Heraklesa, wrogiem Aten nie jest)³⁾. Pewne jest natomiast, że sztuka skierowana jest przeciw Sparcie. Wyrocznia, dana przez Eurysteusza (w. 1028 nn.), pozwala oznaczyć w przybliżeniu datę powstania: ciało Eurysteusza, pochowane w Pallene, chronić będzie Ateny od potomków Heraklidów, t. j. Spartan, gdyby ci najechali Attykę i posunęli się poza Pallene. Spartanie napadali na Attykę w pierwszych latach wojny; w r. 430 oszczędzili jeszcze tetrapolis, według Diodora ze względu na dzieci Heraklesa. Natomiast w r. 427 zniszczyli całą Attykę. Wnosić stąd należy, że sztuka powstała w początkach wojny peloponeskiej, między 430 a 427⁴⁾; jest to więcej prawdopodobne, niż żeby poeta wprowadzał prorocstwo *ex eventu*,

¹⁾ Z powodu wiersza 733. Wilamowitz przeczy jednak, by ten wiersz odnosił się do Argos.

²⁾ Podobnie kładzie ją dziś na r. 419 Spranger (Class. Quarterly 19, 1925, 117—128) z powodu stosunku Aten do Argos.

³⁾ Méridier we wst. do wyd.

⁴⁾ Wilamowitz, Analecta Euripidea (Berlin 1875) str. 151 nn. Za nim idą m. i.: A. Dieterich, Christ-Schmid, Norwood.

t. j. żeby dramat napisany był po r. 427. Arystofanes w *Osach* 1160 parodjuje wiersz 1006 *Heraklidów*, więc sztuka Eurypidesa przypada w każdym razie przed r. 422. Schol. Arystof. *Ryc.* 214 powiada, że wiersz ten *Rycerzy* jest parodją wiersza z *Heraklidów* (wiersza odpowiedniego dziś w *Heraklidach* niema), otrzymujemy więc jako całkiem pewny *terminus ante quem* r. 424. Wobec tego mylnie jest zdanie uczonych, którzy kładli sztukę na lata 423 lub 421¹⁾.

Z sentencji j zasługuje na wzmiankę: *ἀ δ' ἀρετὰ βαίνει διὰ μόχθων.*

Charaktery osób zeszyły w sztuce na drugi plan. Alkmena ma w sobie tyle mściwej nienawiści, że staje się odrażającą. Na takie ukształtowanie jej charakteru wpłynęła tendencja sztuki. Podanie attyckie mówiło o grobie Eurysteusza w Pallene, stąd poeta każe Alkmenie żądać wbrew woli ludu śmierci Eurysteusza. Razi w ustach Alkmeny krytyka mitów (wątpi w boskość swego syna Heraklesa). Iolaos w zamiarze poety nie ma nic komicznego, co przyjmowali niektórzy, i nie można go zestawiać z bohaterami, którzy mimowoli zdobywają trofeje, jak w *Trylogji* Sienkiewicza.

[Literatura. Wilamowitz, *De Eur. Heraclidis*, progr. uniw., Gryphiae 1882. — Méridier, w wyd. franc. zbior. t. I].

Daleko lepszą od *Heraklidów* sztuką są

Hiketydy czyli **Błagalnice** (*Ἰκέτιδες*).

Mit, na którym dramat jest osnuty, należy do cyklu tebańskiego, mianowicie przedstawia ateńską wersję ostatniej części mitu o Siedmiu pod Tebami.

¹⁾ Zirnhofer, Bergk, O. Müller.

Treść. Tebanie odmówili wydania zwłok wodzów, poległych pod Tebami, skutkiem czego zwłoki nie mogą być przez ich rodziny pogrzebane. Matki poległych, stanowiące chór dramatu a prowadzone przez pozostałego przy życiu wodza Adrasta, zebrały się przed świątynią Demetry w Eleusis i błagają matkę króla ateńskiego Tezeusza, Ajtrę, o wstawienie się za nimi do syna, by ten udzielił im pomocy w dopełnieniu tego obowiązku religijnego. Tezeusz początkowo odmawia, wkońcu jednak ulega przedstawieniom matki i przyrzeka pomoc. Zjawia się herold tebański i imieniem króla tebańskiego Kreona ostrzega przed udzieleniem opieki błagalnicom. Tezeusz odrzuca żądanie tebańskie i zapowiada wyprawę wojenną przeciw Tebom. Niebawem dowiadujemy się o zwycięstwie ateńskim. Na scenę przynoszą zwłoki czterech wodzów, poległych pod Tebami (piątego, Amfiaraosa, pochłonęła ziemia, a zwłoki szóstego, Polyneikesa, znajdują się jeszcze w Tebach). Adrastos wygłasza mowę pogrzebową nad zwłokami. Ustawiają stosy, na których zwłoki mają być spalone. Na stos, który ma pochłonać ciało jednego z wodzów, Kapaneusa, wskakuje młoda jego żona, Euadne, nie mogąc, pomimo przedstawień jej ojca Iphisa, znieść rozłąki z mężem. Synkowie poległych wnoszą urny grobowe z popiołami ojców, a Adrastos zapewnia o wiecznej wdzięczności Argos dla Aten. Atena, zjawiająca się jako *deus ex machina*, każe Adrastowi złożyć przysięgę, że Argos nigdy nie najeździe Attyki ani nie weźmie udziału w najeździe; słowa tej przysięgi każe wyrzeć na trójnogu Heraklesa w Delfach.

Mit. Wyprawa Siedmiu przeciw Tebom była największą wojną lądową Grecji epoki bohaterskiej.

W epos cyklicznem: *Tebaidzie* i *Epigonach*, występowali tylko bohaterzy argiwcy i tebańscy, Ateny nie odgrywały w niem żadnej roli. Poeci dramatyczni znali przedmiot w części z epos cyklicznego, w części z podań ludowych. Pod Tebami pokazywano miejsce, na którem spalono zwłoki wodzów argiwijskich, a więc według podania tebańskiego Teby nie stawiały przeszkód pogrzebowi poległych czyli postąpiły według starożytnego prawa narodów, które nakazywało wydać zwłoki poległych celem ich pogrzebania. Ateńczycy stworzyli w VI w. wersję, że Tebanie nie chcieli pozwolić na pogrzebanie poległych wodzów i że dopiero król ateński Tezeusz na prośby Adrasta wymógł na nich wydanie zwłok. Przytem jedna wersja mówiła, że uzyskał to drogą pokojową, druga, że przemocą. Obie te wersje poświadczone są dla V w. i obie znane Eurypidesowi, jak to poeta powiada sam w prologu. Według Herodota (IX 27 nn.) starsza jest wersja wojenna. Isokrates, który trzy razy mówi o naszym podaniu, zna równie jak Eurypides obie wersje: w *Panegiryku* przytacza wersję wojenną, w *Panatenajku* pokojową. Podania ludowe attyckie wskazywały też w dwóch miejscach w Attyce groby wodzów z pod Teb: jeden koło Eleusis, drugi na granicy beockiej pod Eleutherai. — Adrastos występował jako mowca już w epos tebańskim.

Podanie o pośrednictwie Tezeusza i pogrzebaniu poległych koło Eleusis opracował dramatycznie już Aischylos w niezachowanych *Eleusinioidach* (ok. r. 475), obierając wersję pokojową. Philochoros (u Plutarcha) powiada, że wersja ta była najbardziej rozpowszechniona. Zdaje się, że Aischylos, który z mitów usuwał

gwałt, przeniósł wersję pokojową nad starszą wojenną¹⁾.

Sztuka Eurypidesa. Eurypides wziął od Aischylosa miejsce akcji, Eleusis, i osoby Tezeusza i Adrasta. Akcja *Hiketyd* jest o jedno pokolenie wcześniejsza od akcji *Heraklidów*, bo w *Hiketydach* królem ateńskim jest Tezeusz, w *Heraklidach* syn jego Demofont. Eurypides w opracowaniu dramatycznym podania okazał wiele samodzielności, daleko więcej niż w pokrewnych tematem *Heraklidach*, od których też sztuka nasza jest znacznie dojrzała i artystycznie wyższa. Pomysłem Eurypidesa jest rola Ajtry, matki Tezeusza. Według mitu ojciec Tezeusza, Egeusz (Aigeus), nie miał żony. Pomysłem Eurypidesa wydaje się też prześliczna postać młodej Eudny²⁾.

Charaktery. Tezeusz mitu gładzi rozbójników i potwory, ale popełnia też błędy a nawet czyny bezbożne. Tezeusz Eurypidesa jest królem demokratycznym i religijnym. Demokratycznym był już w podaniu attyckim, bo uchodził w niem nie tylko za twórcę synojkizmu, ale i za twórcę równości politycznej, za poprzednika Solona. Grecy V i IV w. wyobrażali sobie królestwo attyckie jako konstytucyjne, połączone z instytucjami demokratycznymi. Tezeusz Eurypidesa podejmuje wyprawę dopiero za zgodą miasta. Rozprawa jego z heroldem tebańskim na temat najlepszej formy rządu (monarchji czy demokracji) jest główną sceną sztuki³⁾. Herold zarzuca, że Ateny lubią *πολυπραγμοειν*, że są zbyt przedsiębiorcze, że mieszają

¹⁾ Grégoire we wst. w I t. zbior. wyd. franc. Inaczej Wilamowitz we wst. do przekł. („Der Mütter Bittgang“).

²⁾ Wilamowitz, za nim Geffcken (GLG. I 2, 181).

³⁾ Porównać z nią należy dyskusję u Herodota III 80—82.

się w cudze sprawy (w. 576). Mamy w tem ciekawe echa zarzutów, jakie przeciw Atenom podnosiły niechętnie im państwa. Tezeusz słaui demokrację ateńską; miasto to nie jest rządzone przez jednego, lecz wolne; panuje w niem lud (404 n.). Tezeusz jest też królem pobożnym; przestrzega wieszczb i ofiar. Długa jego mowa (195 nn.) ma dążność religijną. Tezeusz broni praw międzynarodowych i boskich, nakazujących wydanie poległych celem ich pogrzebania (w. 526 nn.). W Adraście razi go jego bezbożność. Król ateński okazuje też pietyzm synowski wobec matki. Jest gościnnie: przyjmuje do Attyki Heraklesa a nawet tebańskiego Amfitryona; mówi (w. 930), że przyjął Polyneikesa, o czem nie wie mit. Jest on w każdym calu wzorem króla i pod tym względem portret jego przewyższa portret Demofonta z *Heraklidów*.

Ajtra umie trafić do serca syna. Tezeusz początkowo odmawia pomocy. Matka wpływa na zmianę jego postanowienia, przedkładając mu, że sława jego wymaga, by niósł pomoc uciśnionym. Nie powinien lękać się wojny; Ateny przy swej lekkomyślności rosna w potęgę, podczas gdy ostrożne i spokojne państwa żyją nieznanne (w. 321 nn.). Ajtra nie odwołuje się do litości; przemawia jedynie do honoru, poczucia prawa i patriotyzmu syna, dając tem czynowi jego pobudkę czysto idealną.

Postać Adrasta ma rysy ujemne. Tezeusz wykazuje mu niekonsekwencję i lekkomyślność; od ironji przechodzi do oburzenia. Błagania Adrasta nie osiągają skutku. Tezeusz ulega argumentom Ajtry, broniącej prawa narodów.

Herold ma, jak wszyscy heroldowie Eurypidesa, rysy wstrętne: jest zuchwały i bezlitosny. Są

w świecie natury służalcze, które spełniają nawet niesprawiedliwe polecenia służbodawców z całą bezwzględnością. Do takich kreatur Eurypides zaliczał heroldów. Nie było to uprzedzenie do stanu jako takiego, lecz do przywar przedstawicieli tego stanu.

Właściwym bohaterem sztuki są Ateny. Sztuka sławi ich ludzkość i gościnność w przeciwstawieniu do nieludzkości spartańskiej, podobnie jak to czyni dawniejsza sztuka *Heraklidzi*¹⁾. Ateny są ostoją sprawiedliwości i opiekunką uciśnionych (379 n.).

Perłą utworu jest epizod o przywiązanej Euadnie, która rzuca się w stos męża i ginie. Jest to jedna z najpiękniejszych i najbardziej wzruszających postaci tragedji greckiej. Śmierć męża przypomina Euadnie gody weselne i szczęśliwe chwile, z nim przeżyte. Postać kobieca Euadny stoi w naszej sztuce wyżej od postaci męskiej Tezeusza, jak to często bywa u Eurypidesa. Poświęcenie Euadny jest wyższe niż poświęcenie Alkesty czy Makarji, bo tamte poświęcenia miały przynieść komuś korzyść. — Równie wzrusza i sędziwy ojciec Euadny, Iphis; straciwszy dwoje dzieci, lęka się wrócić do opustoszałego domu, tak jak Ojciec zadżumionych, i odbiera sobie życie, jak córka. Rozpaczliwe jego żale wzruszają jeszcze więcej przez to, że są ujęte w słowa niezmiernie proste. Epizod sam wiąże się luźnie z akcją.

Pochwała Euadny, włożona w usta bezbożnego i dzikiego Kapaneusa, ma na celu uwydatnić jeszcze więcej zachwycające jej poświęcenie.

¹⁾ Gościnność Aten sławi później także Sofokles w *Edypie w Kolonie*.

Postać Ateny, która występuje na końcu sztuki jako *deus ex machina*, jest dramatycznie niepotrzebna. Wprowadzenie jej miało cel polityczny.

Polityczna strona sztuki. Sztuka ma charakter nawskróś polityczny, jak żadna inna sztuka Eurypidesa. Przedewszystkiem tchnie niechęcią przeciw Tebom, które przedstawione są jako nieludzkie. Znajdujemy też w niej wycieczkę przeciw nieludzkości i przewrotności Sparty (w. 182). Sztuka podnosi zasługę Tezeusza koło Argos (w. 373 n.); w exodos Tezeusz każe Argiom zachować wdzięczność za to, co dla nich zrobił. Do spraw wewnętrznych Aten odnosi się prócz pochwał demokracji inwektywa przeciw młodym politykom, którzy państwo popychają do wojny (w. 232 nn.), oraz uwaga, że wiele państw zginęło skutkiem braku zdolnego wodza (w. 192). Aluzje te są dla nas ciemne. Wycieczka przeciw młodym politykom, którzy popychają do wojny, wygląda na aluzję do Alcibiadesa¹⁾. Natomiast Wilamowicz²⁾ wypowiedział zdanie, że poeta stoi po stronie Alcibiadesa, któremu napisał epinikion, kiedy ten na uroczystościach olimpijskich (z których Sparta była wykluczona) odniósł zwycięstwo czworospręgami (w r. 420 lub 416). Wezwanie, skierowane do Aten, by starały się o zdolnego wodza, ma na celu, zdaniem Wilamowicza, poprzeć Alcibiadesa, który wtedy ubiegał się o strategię a niezadługo objął ster państwa z programem: osłabić Spartę przez przymierze z miastem Argos. Istotnie, sztuka nasza zdaje się dążyć do pozyskania Argos. Poeta zdaniem Wilamowicza widział w Alcibia-

¹⁾ O nim myśli i Wecklein (do tego miej.).

²⁾ Wilamowicz, Eur. Her. I¹ 13. Podobnie Grégoire (wst. do wyd.).

desie przyszłego Peryklesa. W takim jednak razie popieranie Alcybiadesa przez poetę nie trwałoby długo, bo gdy polityk ten w parę lat później gotował wyprawę sycylijską, Eurypides zakończył swą trylogję trojańską złowrogą wróżbą, że dumna flota odpływa na pewną zgubę¹⁾.

Portret Tezeusza jest, zdaje się, wzorowany na Peryklesie.

Eurypides mówi dalej o politykach, którzy dążą do własnej korzyści, a popełniwszy błędy, zwalają winę na innych i uchylają się w ten sposób od odpowiedzialności (w. 412—416). Upatrują w tych słowach aluzję do Kleona. Stronnictwo umiarkowane lękało się wtedy wyboru Kleona na stratega. Kleon został strategiem wybrany. Zdanie poety (w. 509): „niebezpieczna rzecz śmiały przywódca; ostrożność męstwem“ wygląda zdaniem naszym również na aluzję do Kleona.

Eurypides wprowadza pogrzeb poległych w wojnie i mowę pogrzebową, którą każe wygłosić Adrastowi. Jest to także echo instytucyj demokratycznych ateńskich, bo tylko w Atenach istniał zwyczaj czczenia poległych mową, wygłaszaną w imieniu państwa.

Odbiciem chwili jest dalej silne pragnienie pokoju, które znajduje w sztuce wyraz w kilku miejscach²⁾. Pochwały pokoju wygłasza poeta przez usta Tezeusza, Adrasta i matek poległych bohaterów (prze-

¹⁾ Giles w r. 1890 wystąpił ze zdaniem, że w portretach siedmiu wodzów w naszej sztuce upatrywać należy portrety współczesnych wodzów ateńskich, że Kapaneus to Nikjasz, Eteokles Lamachos, Hippomedon Demostenes, Partenopaios Alcybiades, Tydeusz Laches. Jest to przypuszczenie, które nie da się ani zbić ani dowieść.

²⁾ Zdaniem Wilamowitza (wst. do *Troj.* str. 288) celem sztuki jest propaganda pokoju.

dewszystkiem w w. 488 i 950 nn.). Jego Tezeusz decyduje się na wojnę dopiero wobec uporu tebańskiego. Pragnienie pokoju występowało w tym okresie i w innych niedochowanych sztukach poety. Pieśń pokojowa z jego *Erechteus-a* (r. 421) była, jak słyszymy, na ustach wszystkich. Podobną pieśń pokojową zawierał i dramat *Kresphontes*.

Prócz wymienionych szereg innych miejsc wygląda na aluzje polityczne. W w. 492 poeta ostrzega przed gwałtami. W w. 737 nn. Adrastos powiada, że Argiowowie pod Tebami nie chcieli przyjąć umiarkowanych warunków i dlatego zginęli. W w. 479 n. czytamy: „nadzieja największem nieszczęściem ludzi; ona wpędziła wiele miast w zatargi, wiodąc umysł *εις ὑπερβολάς*“.

Roi się więc w sztuce od aluzyj politycznych i pod tym względem *Hiketydy* przewyższają wszystkie inne utwory Eurypidesa. Przekonań politycznych poety nie poznajemy też z żadnej sztuki tak dobrze jak z tej; w rozprawie między Tezeuszem a heroldem tebańskim Tezeusz, sławiący demokrację, jest wyrazem przekonań poety. Jest jednak poeta przeciwnikiem demagogji; przez usta herolda tebańskiego, krytykującego demagogję, mówi sam poeta. W latach, w których nasza sztuka powstała, występuje u Eurypidesa дума z ustroju demokratycznego, więc poeta patrzy z nadzieją w przyszłość Aten. Później ulega to zmianie.

Echa te polityki współczesnej prowadzą nas do kwestji daty utworu.

Data. W r. 424, po powodzeniu koło Sfakterji, Ateńscy pragnęli wywołać w Beocji przewrót antyoligarchiczny. Ale wojsko ateńskie poniosło klęskę pod Delion (424). Beoci po klęsce nie chcieli wydać zwłok

poległych (Tuc. IV 97 nn.). Niewątpliwie fakt ten, który wywołał w Atenach rozgoryczenie przeciw Beocji, podsunął Eurypidesowi wybór pokrewnego tematu. Powstanie sztuki przypadłoby więc na r. 423 lub 422. Zgadza się z tem silne pragnienie pokoju, występujące w całej sztuce. Pokój Nikjasza zawarto w kwietniu 421. Przed tym więc terminem powstała sztuka. O Sparcie poeta mówi z oburzeniem: jest ona bezlitosna (*ὀμύη*) i obłudna (w. 187)¹⁾. W kwietniu 423 zawarto roczny rozejm między Spartą a Atenami. Wycieczka przeciw Sparcie wskazuje raczej na czas po rozejmie czyli na r. 422 jako datę powstania sztuki²⁾. Argos było wtedy neutralne, co drażniło Ateńczyków, więc zrozumiałe jest to, co w sztuce słyszymy o Argos. Tezeusz lekceważy nie tylko Adrasta, ale i Argos; nieszczęścia Argos prawie go cieszą. Argos zawiniło dumą. Poeta przypomina temu miastu dług wdzięczności wobec Aten: Adrast ma w scenie końcowej zaprzysiąc wieczne przymierze imieniem Argos. Już Aischylos w *Eumenidach* przypominał Argiwiom obowiązek wdzięczności za uwolnienie Orestesa, Eurypides w *Heraklidach* widział nowy do niej tytuł w udzieleniu przytułku synom Heraklesa.

W lipcu 420, już po pokoju Nikjasza, Alcybiades imieniem Aten zawarł przymierze z Argos, Mantyneją i Elidą. Niektórzy próbowali przesunąć powstanie sztuki na czas zbliżającego się zawarcia traktatu³⁾.

¹⁾ Kto wie — zdaniem naszym — czy ta charakterystyka Sparty nie ma na celu przeciągnięcia Peloponezyjczyków na stronę Aten.

²⁾ Tak i Wilamowitz, Dieterich, Zieliński (Tragödien. 239).

³⁾ Tak już O. Müller, podobnie Mahaffy i Christ-Schmid.

To zdanie jest błędne¹⁾. W czasie, gdy próbowano zjednać sobie Argos, poeta nie pisałby w takim tonie o tem mieście.

Nauki, dawane Atenom w mowie pogrzebowej, wskazują na starszy wiek poety. W r. 422 poeta miał 62 lat, co się dobrze zgadza.

W zgodzie z przyjętą datą sztuki jest też widoczne w niej wyrobienie techniki dramatycznej poety. Poeta, zatrzymując na orchesterze chór matek, który jest mu tu potrzebny do końca, motywuje to tem, że w razie odejścia musiałyby one patrzeć na oszpecone trupy synów. By się nie wydawało, że herold tebański zjawia się przypadkowo w chwili, kiedy go poeta potrzebuje, Eurypides każe Tezeuszowi przedtem wyprawić swego herolda do Teb (w. 381 nn.).

Dalsze uwagi o sztuce. Reminiscencję słynnego peryklesowego porównania młodzieży z wiosną mamy zdaniem naszym w w. 448. — Eurypides lubił krytykować niejedno u Aischylosa jako niezręczne lub naiwne. W naszej sztuce Tezeusz mówi do Adrasta: „Nie będę cię pytał, jakiego przeciwnika miał każdy z nich w bitwie“ (mowa o Siedmiu pod Tebami); „pytania takie nie mają celu“ (w. 846 nn.). Jest to krytyka *Siedmiu* Aischylosa. Nie przeszkadzała ona poecie zacząć sztukę po aischylojsku a w Adrastosie dać odpowiednik Danaosa z *Hiketyd* Aischylosa. — Ech sofistycznych naturalnie nie brak. Więc kwestja początku kultury ludzkiej; Eurypides rozwiązuje ją w tym sensie, że w świecie odbył się postęp od stanu dzikości do kultury (w. 201 nn.). Ustęp ten (w. 195—218) nie wiąże się z treścią sztuki. Druga kwestja, to wiele wtedy

¹⁾ Tak słusznie Wilamowitz, Geffcken, Grégoire.

i później omawiane pytanie filozoficzno-pedagogiczne, czy cnoty (męstwa) można nauczyć; poeta odpowiada tu na nie twierdząco.

Znamienne jest dla stanowiska Eurypidesa wobec epoki bohaterskiej, że charakterystyka poległych wodzów w mowie pogrzebowej Adrasta nie mówi wcale o cnotach heroicznych, lecz wyłącznie obywatelskich.

Opis bitwy pod Tebami był, jak podobny opis w *Heraklidach*, wzorem dla historyków retorycznych. — Sztuka nasza zawiera, podobnie jak *Heraklidzi*, liczne mowy.

Chór odgrywa w akcji ważną rolę. Pieśni jego mają wiele piękności. — Liczba siedmiu wodzów poległych sprawia trudności. Jeden z wodzów, Adrastos, żyje przecież i występuje w sztuce. Wiemy dalej, że między zwłokami poległych nie było Amfiaraosa, pochłoniętego przez ziemię, ani Polyneikesa, którego ciało zostało w Tebach. Może więc na scenę wnoszono urn 7, ale trzy z nich były próżne. Chór mówi o 7 matkach poległych wodzów. Ale Atalanta i Iokasta, które nie są Argiwkami, nie mogły się znajdować między matkami nawet w tym razie, gdyby Iokasta nie była sobie odebrała życia. Chór dopełniały do 15 może służebne matek. Ale raczej najtrafniej jest nie pytać się o liczby i przyjąć, że zarówno liczba matek jak urn i chłopców były konwencjonalne, że wszystko przedstawione było ogólnie, gatunkowo, że i Atena mówi konwencjonalnie o 7 stosach. Ani poeta nie przykładał wagi do ścisłości w takich rzeczach ani widzowie¹⁾. Widzowie nie rozróżniali choreutów indywidualnie. Synków mogło wystąpić 3 do 4. Żalą się oni kolejno; po żalach każ-

¹⁾ Tak Wilamowitz, wst. do przekł. 31.

dego następują żale jego matki. Odpowiada to upodobaniom greckim, nam wydaje się nieco schematyczne.

Jako widowisko sztuka była wspaniała: jako tło starożytna, wysoce czczona świątynia w Eleusis, stosy z płonącymi zwłokami, urny z popiołami poległych, płacze pogrzebowe, skok Euadny w płonący stos i samobójstwo sędziwego Iphisa. Z powodu tego dążenia do efektów zewnętrznych sztuka wygląda na końcową sztukę trylogji ¹⁾. Sztuka zawierała prócz poprzednio już podniesionych wiele innych piękności (mowa Tezeusza do Adrasta, apel Ajtry do syna i inne).

Wpływ. Sztuka nie należy do pierwszorzędných sztuk Eurypidesa, ale ma wiele piękności i jeszcze szereg lat później była w Atenach głośna, jak można wnosić ze snu Thrasylosa przed bitwą koło Arginuz. Wodzowi temu śniło się, że on i jego koledzy, grając *Fenicjanki*, odnieśli zwycięstwo nad drugą grupą, która grała *Hiketydy*.

Sceptycyzm religijny występuje w 2 stasimon i to w ciekawej formie: jedna przodownica chóru wierzy w sprawiedliwość bogów, druga w nią wątpi (w. 598 nn.). Teodyceja sztuki pochodzi zapewne z Diogenesa z Apollonji ²⁾.

[Literatura. Wilamowitz, wstęp do przekładu, Gr. Trag. übers. I 3: Der Mütter Bittgang (Berlin 1899; wstęp ten autor uważa dziś już za niewystarczający; por. słowa jego w przedmowie do wyd. *Iona*) i Hermes 60, 1925, 280 nn. — Méridier, wst. do wyd. t. I 179—195].

¹⁾ Wilamowitz, Aisch. Interpr. 186.

²⁾ W. Nestle, PhW. 1925, 1216 i U x kull - Gyllenband, Griech. Kulturentstehungslehren, Berlin 1924.

Andromacha (*Ἀνδρομάχη*).

Treść. Neoptolem, król tessalskiej Ftyi, ma za żonę córkę Menelaosa, Hermionę. Małżeństwo to jest bezdzietne. Natomiast obdarzyła go synem branka jego, Andromacha, wdowa po Hektorze, zmuszona zostać towarzyszką jego łoża. Hermiona patrzy z zazdrością i nienawiścią na Andromachę i korzystając z tego, że Neoptolem udał się w podróż do Delf, postanowiła pozbyć się rywalki i jej synka. Do pomocy w tym zbrodniczym planie przyzwała ze Sparty ojca swego Menelaosa. Z rozpoczęciem akcji widzimy świątynię Tetydy we Ftyi; obok niej znajduje się pałac Neoptolema. Andromacha, zagrożona śmiercią przez Hermionę, wyprawiła synka pokryjomu z domu, by go ocalić, a sama schroniła się do ołtarza Tetydy. Położenie jej jest rozpaczliwe; branka bez praw, sama jedna w obcym kraju, bez krewnych, nie może oczekiwać pomocy nawet od niewolników domu ani kobiet tessalskich, które tworzą chór; jedyną jej nadzieją jest sędziwy dziad Neoptolema, Peleusz, panujący w sąsiednim mieście Pharsalos, po którego też posłała. Zjawia się Hermiona i stara się nakłonić Andromachę do opuszczenia ołtarza. Przemawia do niej dumnie i nienawistnie. Chełpi się swym rodem i bogactwem oraz pochodzeniem ze sławnej Sparty, a lekceważąco wyraża o mężu Neoptolemie, wychowanym na zapadłej wyspie Skyros. „Ja bogata, wy ubodzy. Menelaos większy jest od Achillesa“. Gdy wezwanie jej nie odnosi skutku, odchodzi, grożąc Andromasze ogniem i ranami. Przybywa Menelaos, prowadząc synka Andromachy, którego dostał w swą moc, odkrywszy miejsce jego pobytu. Nieszczęśliwej brance stawia do wyboru: albo ona sama zdecyduje się na śmierć albo synek jej zgi-

nie. Andromacha wybiera własną śmierć a wtedy Menelaos oświadcza jej, że i synek jej musi zginąć. Prowadzi ją i synka na śmierć, gdy w chwili najgroźniejszego niebezpieczeństwa zjawia się stary Peleusz. Wobec zdecydowanego i energicznego wystąpienia starca Menelaos tchórzy i wraca do Sparty. Hermiona, pozbawiona pomocy ojca, lęka się obecnie zemsty męża i myśli o śmierci. Niespodzianie nadchodzi Orestes, który niegdyś był zaręczony z Hermioną, swoją krewną. Hermiona błaga go, by ją zabrał ze sobą i zawiózł do jej ojca Menelaosa, nim Neoptolem powróci, co też Orestes obiecuje. Na wieść o ucieczce Hermiony zjawia się stary Peleusz i z ust gońca, który nadbiega z Delf, dowiaduje się, że Neoptolem został zamordowany przez Delfijczyków za namową Orestesa, który żywił do niego urazę. Równocześnie wnoszą ciało zamordowanego Neoptolema a biedny Peleusz widzi się nagle osamotnionym na starość, bo stracił jedyne oparcie: wnuka Neoptolema, a i Andromacha musi z rozkazu Tetydy, która się zjawia osobiście, opuścić Tessalię, gdyż ma zaślubić króla Molossów, Helenosa; synek jej będzie założycielem dynastji władców molossyjskich.

Mit i budowa sztuki. Sztuka składa się z dwóch części, które luźnie tylko są ze sobą związane. Z chwilą ocalenia Andromachy i jej dziecka przez Peleusza oczekivalibyśmy końca dramatu. Tymczasem poeta nawiązuje tu nową akcję: ucieczkę Hermiony przy pomocy Orestesa i opowiadanie o zamordowaniu Neoptolema.

Główną osnowę sztuki zaczerpnął poeta z podań, dodał jednak do nich niemało własnego. Pierwszem z podań było podanie o Hermionie. Już w *Odyssei* (IV 3 n.) Neoptolem, wróciwszy z Troi, zaślubia Her-

mionę, córkę Menelaosa. Telemach, przybywając do Sparty, trafia na wesele córki Menelaosa. Według podania Hermiona przed zaślubieniem Neoptolema była zaręczona z Orestesem. W podaniu Hermiona powija mężowi synów a Neoptolem ginie w Delfach i tu zostaje pochowany. O udziale Orestesa w zamordowaniu Neoptolema nie mówi nic Pindar (*Nem.* 7, 34 nn.), ale wie o nim waza Ann. dell' Istit. 40, 1868, tav. d' agg. E. — Drugie podanie dotyczyło późniejszych losów Andromachy. Według epos cyklicznego (*Iliu persis*) małżonka Hektora dostała się jako branka Neoptolemowi. (Synek jej i Hektora, Astyanax, zginął po zdobyciu Troi, według *Iliu persis* za sprawą Odysseusza, według *Ilias mikra* Neoptolema)¹⁾. — Tyle znalazł poeta w tradycji. Tradycję tę zmienił, robiąc małżeństwo Neoptolema z Hermioną bezdzietnem a dając mu syna ze związku z Andromachą. Losy Andromachy i losy Hermiony, zdaje się, nie były w podaniach ze sobą złączone. Związek między nimi jest pewno pomysłem Eurypidesa. Poeta widział interes psychologiczny i dramatyczny w stosunku Andromachy, niewolnicy i matki syna Neoptolema, do Hermiony, żony bezdzietnej. Z tego położenia stworzył akcję, pełną momentów patetycznych. Hermiona postanowiła, korzystając z nieobecności Neoptolema, który wybrał się do Delf, pozbyć się rywalki i jej syna. Wprowadzenie przez poetę Menelaosa jako pomocnika w tym niecnym planie miało, zdaje się, cel polityczny. Plan się nie udaje dzięki interwencji starego Peleusza. Położenie Hermiony staje się teraz niezmiernie trudne. Jak po swem upokorzeniu i nieudanym zbrodniczym zamachu bę-

¹⁾ Według późniejszego podania, za którym idzie Wergili, Andromacha żyła w Epirze, nie w Tessalji.

dzie mogła żyć dalej pod jednym dachem z nałożnicą? Co powie po powrocie mąż na niekzemny plan żony? Nie pozostaje jej nic innego jak ucieczka. W tej trudnej chwili zjawia się Orestes. Przed matkobójcą zamknięte są granice wszystkich państw greckich, wobec tego wybrał on się do wyroczeni w Dodonie; po drodze wstąpił do swej kuzynki Hermiony, z którą niegdyś był zaręczony. Podróż ta do Dodony i przybycie do Ftyi są, jak się zdaje, pomysłem poety. — Neoptolem zostaje w Delfach zamordowany i pochowany¹⁾. Poeta każe zwłoki jego przynieść z Delf do Ftyi przed oczy dziada Peleusza; potem będą zpowrotem odwiezione do Delf i tam pochowane; takie przywiezienie zwłok na krótki czas jest mało prawdopodobne, ale poeta woli poświęcić prawdopodobieństwo, byle stworzyć scenę patetyczną i efektowną.

A oto drugie nieprawdopodobieństwo w sztuce. Czemu Menelaos odchodzi nagle, czemu nie zabiera z sobą swej córki? Czemu dopiero ma ją do niego odwozić Orestes? Odpowiedź prosta: poeta inaczej nie mógłby był w drugiej części wprowadzić Orestesa, który jest łącznikiem między obu połowami sztuki.

Mit dał więc poecie prawie tylko osoby, zwłaszcza w pierwszej połowie dramatu, w drugiej tylko fakt zamordowania Neoptolema w Delfach. Wszystko inne jest jego inwencją. Pomysłem więc jego jest przeciwstawienie sobie dwóch kobiet o różnym położeniu społecznym i rodzinnym i o różnych charakterach, jego pomysłem konflikt między nimi i ohydny plan zamordowania rywalki i jej dziecka, pomoc ojca i oca-

¹⁾ W *Hermionie* Sofoklesa Neoptolem zostaje zamordowany, gdy przybywa do Delf żądać zadośćuczynienia za śmierć ojca (Eustatjusz w kom. do *Odyss.*; por. Zieliński, *Tragod.* str. 44).

lenie Andromachy przez starego Peleusza. W drugiej połowie na inwencji poety polega wizyta Orestesa a następnie całe bogactwo szczegółów o zamordowaniu Neoptolema w Delfach. Porównanie sztuki ze sztukami, w których poeta trzyma się prawie ściśle tradycji, np. z *Heraklidami* lub *Hiketydami*, uczy, że bogactwo jego talentu występuje w całej pełni wtedy, gdy mit nie krępuje swobodnego lotu jego wyobraźni.

W drugiej połowie sztuka staje się sztuką intryg i przygód.

Charaktery. Nietylko główne, ale nawet podrzędne postaci sztuki nakreślone są świetnie. Najbardziej wycieniowane są charaktery Hermiony i Mene-laosa. Tak te jak i inne charaktery osób wyglądają w sztuce zupełnie inaczej niż w epos: nie mają one nic a nic wielkości heroicznej; czysto ludzkie słabości osób poeta kreśli z niezrównanym realizmem. Hermiona jest charakterem świetnie wykończonym. Wbrew tytułowi ona, nie Andromacha, jest główną osobą sztuki i łącznikiem między obu jej połowami. Typowa to żona, zazdrosna o rywalkę, kobieta pospolita, przechwalająca się wobec drugiej bogatym strojem i otrzymaniami w posagu klejnotami. Nie ma w sobie nic a nic królewskiego. Jakżeż czysto kobiecym rysem jest pragnienie, by zobaczyła swą rywalkę, zamiatającą dom (w. 166)! Hermiona jest dumna i bezwzględna. Chce się pozbyć rywalki w sposób nieludzki, a gdy to się nie udaje, staje się bezradną; zaraz potem stara się kokieterją zjednać sobie dawnego konkurenta. Nad zbrodnią, którą chce popełnić, nie zastanawia się zupełnie; w oczach poety nikiemny jej plan nie może dziwić, bo przecież jest Spartanką.

Andromache nazywa ją młodą (w. 238), musi być więc od niej znacznie starsza.

Menelaos jest w tragedji Eurypidesa stale postacią ujemną, ale w żadnej sztuce nie odgrywa tak nikczemnej roli, jak w naszej. Ojciec Hermiony wyzykuje w niski sposób miłość macierzyńską Andromachy, by ją skłonić do opuszczenia ołtarza. Ale niedosyć na nędznej, Andromasze postawionej, alternatywie; gdy wdowa po Hektorze wybrała życie dziecka, Menelaos z zimnem okrucieństwem i wiarołomstwem oświadcza jej, że dziecko zginie. Ale Menelaos jest bohaterem tylko wobec bezbronnej kobiety i jej dziecka; gdy się zjawia stary Peleusz i przybiera energiczną postawę, to, choć od słabego starca niewiele Menelaosowi grozi, tchórzy on i, nie troszcząc się o dalszy los córki, wycofuje się pod blahym pozorem. Nigdy współczesna pocie Sparta nie została postawiona pod haniebniejszym pręgierzem, jak w tej postaci.

Niewiele lepszy od Menelaosa jest inny Peloponezyjczyk, Orestes. I on pozbywa się znienawidzonego Neoptolema w Delfach zapomocą zbrodni i to zbrodni nikczemnie obmyślanej. Jeżeli spytamy się, czemu go poeta takim przedstawił, odpowiedź zdaniem naszym brzmi: poeta odmalował w nim Peloponezyjczyka.

Tak więc świat spartański przedstawiony jest w kolorach najczarniejszych.

W osobie Andromachy trudno poznać łagodną heroinę VI pieśni *Iliady*. Jest ona zgorzkniała, gotowa do sarkazmu a nawet obelg, ale to tłumaczy się jej obecnem położeniem. Umie jednak nawet jako nałożnica zachować godność kobiecą. Okazuje wielkość duszy i, nie prosząc o łaskę, gotowa jest na śmierć.

Jak w *Medei*, tak i tu barbarzynka wyniesiona jest ponad Greczynkę.

Stary Peleusz również nie ma w sobie nic heroicznego. Jest on jednym ze zwykłych u Eurypidesa typów starca — starcy Eurypidesa są zawsze sympatyczni. — Ma on rysy króla ateńskiego, który bywa tłumaczem uczuć publiczności ateńskiej.

Artyzm. Uczony starożytny (schol.) zaliczył *Andromachę* do drugorzędnych sztuk Eurypidesa. Na sąd ten można się naogół zgodzić¹⁾. Budowa sztuki nie wykazuje dramatycznej jedności i zwartości, ale ten niedostatek okupiony jest licznymi pięknosciami. Charaktery Hermiony, Menelaosa i Orestesa są świeże i nowe, realizm w całej sztuce niezrównany, mowa Hermiony (w. 147—180) świetna, gorzki wybuch *Andromachy* (w. 445—463), w którym ta, usłyszawszy z ust Menelaosa, że synek jej zginie, piętnuje przewrotność spartańską, pełen nadzwyczajnej siły. Jest to najgwałtowniejsza inwektywa polityczna, jaką znajdujemy u Eurypidesa. Przeciwwstawienie dwóch rywalek jest tak wyraziste, jak przeciwwstawienie Elżbiety i Marji w schillerowej *Marji Stuart*. Zręczność kobiety w walce z drugą kobietą przedstawiona znakomicie. Nawet mowa figury drugorzędnej, Peleusza (w. 632 nn.), wykazuje mistrzowską retorykę. Opowiadanie gońca o zamordowaniu Neoptolema w Delfach jest w żywości i realizmie wprost nadzwyczajne. Do tego dodać należy sceny patetyczne, jak zawsze u Eurypidesa świetne. Tren *Andromachy*, gdy ta ma pójść na śmierć z synkiem,

¹⁾ Natomiast niepodobna się zgodzić na sąd Wilamowitza, który nazywa *Andromachę* „eins der unerfreulichsten Werke“ i przekłada nad nią sztukę Racine'a tego samego tytułu.

wychwała już autor hypothesis. Jeszcze przedtem, gdy przewrotność Menelaosa zmusza Andromachę do wyboru między życiem własnem a dziecka, instynkt macierzyński wyrwa jej akcenty wzruszające i niezmiernie prawdziwe. W ostatniej części sztuki scena, gdy stary król dowiaduje się o zamordowaniu wnuka, gdy płacze nad skrwawionemi jego zwłokami, wykazuje budzący podziw patos. Obfituje też sztuka w piękne sentencje. Nigdzie u Eurypidesa niema tytułu głębokich myśli o kobietach, co tutaj, i z tego względu *Andromacha* zasługuje na nazwę „zwierciadła kobiet“.

Wpływ sztuki. Nie dziwnego, że sztuka wywierała wpływ zarówno w starożytności jak czasach nowszych. Uległ mu Wergili w ks. V *Eneidy*, a Racine oparł na temacie naszej sztuki jedną z najgłośniejszych swych tragedyj, *Andromaque* (1667). Wprowadził do niej zawiłą intrygę miłosną, a treść zupełnie zmienił¹⁾.

Data. Główną wskazówką co do czasu powstania sztuki jest jej gwałtownie antyspartański ton. Poza tem aluzyj historycznych prawie niepodobna się dopatrzeć. To też zdania nowszych uczonych wahają się w dosyć znacznych granicach: podczas gdy jedni kładą ją na r. 430, inni posuwają się aż do r. 417 lub niżej. — Poeta zarzuca Sparcie postępowanie podstępne i przენiewiercze. Niektórzy widzieli w tem aluzję do zdarzeń z lat 423 lub 421/0. Spartanie nie chcieli w tym czasie wydać przeciwnikom miasta

¹⁾ Andromacha nie jest tu branką. Neoptolem zmusza ją do małżeństwa. Hermiona, która nie jest jego żoną, ale pragnie nią zostać, odbiera sobie życie. Orestes, który napróżno starał się o rękę Hermiony, zabija Neoptolema.

Skione. Po pokoju Nikjasza z r. 421 zarzuty niełojalności przeciw Sparcie jeszcze w Atenach wzrosły¹⁾. Gani też poeta spartańskie wychowanie dziewcząt. Tę samą niechęć, co wobec Sparty, okazuje poeta wobec Delf, przymierzonych wtedy ze Spartą.

Wielu widziało w w. 733 aluzję do zdarzeń, współczesnych poecie. Menelaos stara się tam upozorować oddalenie się swoje tem, że musi wyprawić się przeciw miastu, położonemu blisko Sparty, które dawniej było z nią w przyjaźni a teraz występuje wobec niej wrogo. Oczywiście myślano przedewszystkiem o Argos. Wprawdzie między Argos a Spartą istniał zawsze antagonizm, ale w podaniach łączyła rody królewskie obu miast przyjaźń i tę ma tu Menelaos rzekomo na myśli. Faktyczne stosunki między Spartą a Argos przedstawiały się za wojny peloponeskiej, jak następuje. Za wojny archidamijskiej Argos zachowało się neutralnie. Po pokoju Nikjasza (kwiecień 421) Sparta nie odnowiła rozejmu z Argos, a w lipcu 420 Argos zawarło przymierze z Atenami. Na tej podstawie kładziono sztukę na lata najbliższe po r. 421²⁾.

Inni dopatrywali się w w. 733 aluzji nie do Argos, lecz do Mantinei³⁾. Mantineja w wojnie archidamijskiej stała po stronie Sparty, ale w lecie 421 zawarła przymierze z Atenami i Argos. W r. 418

¹⁾ O. Müller odnosił zarzuty naszej sztuki do układów z r. 420.

²⁾ Bergk (Hermes 18, 1883, 487 nn.) przyjmował r. 422, podobnie Zirndorfer i Wecklein (we wst. do wyd. sztuki). Na podstawie w. 733 kładł sztukę na r. 418 A. Boeckh (De trag. gr. princ. 189 n.). Za rokiem 417 oświadcza się Funke (Quaest. Eur. chronologicae, Monasteri 1924).

³⁾ Jardé.

w bitwie pod Mantineją Mantinejczycy, Argiowie i Ateńczycy pokonani zostali przez Spartan¹⁾.

Jest jednak rzeczą więcej niż wątpliwą, czy w słowach Menelaosa należy upatrywać echa jakichś zdarzeń współczesnych poecie. Menelaos chce upozorować swój mało zaszczytny odwrót i wymyśla pierwszy lepszy powód²⁾.

Scholjasta starożytny powiada (do w. 445), że sztuka powstała prawdopodobnie w początku wojny peloponeskiej. Tucydides stwierdza, że już w początkach wojny panowało oburzenie przeciw Sparcie. Peirykles oskarżał Spartan o przewrotność. Ateńczycy zarzucali im nieludzką rzeź sprzymierzonych z Atenami Platejczyków, nakazaną w r. 427, Spartanie okazali okrucieństwo i obłudę. Tucydides mówi o rosnącym oburzeniu Ateńczyków, którym Spartanie corocznie pustoszyli kraj. Spartanom wyrzucano też chciwość.

Aluzja do powodzeń wojennych Sparty w naszej sztuce wskazuje, że sztuka powstała w chwili, kiedy Ateńczykom niepowodziło się w wojnie. Ateńczycy zwyciężyli w r. 425 koło Sfakterji, a w r. 424 zaczęli się skutkiem powodzeń oddawać wielkim nadziejom. Możliwy więc myśleć, że *Andromacha* powstała po r. 427 (rzeź Platejczyków) a przed r. 425³⁾.

¹⁾ Jardé kładł na tej podstawie wystawienie sztuki na r. 417, co jest mylne, bo tuż po klęsce poeta nie byłby jej przypominał, każąc osobie sztuki mówić o wyprawie.

²⁾ Wilamowitz (GgA. 1906, 628) słusznie zaprzeczył, by w. 733 odnosił się do Argos. O aluzji do jednego lub drugiego z miast wąpi także Méridier (wst. do I. t. zbior. wyd. franc.).

³⁾ Méridier (we wst. do wyd. franc.). — Wilamowitz (Herm. 60, 1925, 284 nn.) oświadcza się za datą scholjasty a więc podobną do naszej. Tak samo Christ-Schmid, Cantarella (Athenaeum, 1923, 39—58: r. 430) i Bucherer (Bph. W. 1911, 1588).

Tendencja antyspartańska zbliża naszą sztukę do *Heraklidów*, wystawionych między r. 430 a 427.

Datę 427—425, opartą na danych z historii, potwierdzają argumenty metryczne. W pieśniach chórowych *Andromachy* poeta używa daktylo-trochejów, jak w *Medei* (431) i *Hippolicie* (428), a nie glykonejów, jak później. Traktowanie trymetru jambicznego kazałoby również położyć sztukę po *Heraklidach* (przed 427) a przed *Hekabą* (424)¹⁾.

Pod koniec sztuki (w. 1246 nn.) Tetyda przepowiada, że synek Andromachy, który w sztuce jest bezimienny a dopiero od scholjasty dostał imię Molossos²⁾, będzie założycielem dynastji w kraju Molossów. Molossowie walczyli w r. 429 po stronie Spartan, później zawarli przymierze z Atenami i byli z nimi w ściślejszych stosunkach. Z roli synka Andromachy w naszej sztuce nie można jednak wysnuwać żadnych wniosków co do daty, gdyż rolę tę wyznaczał już mit.

Wystawienie sztuki. Scholjasta do w. 445 zachował wiadomość, że sztuka nie była wystawiona w Atenach i że według Kallimacha wystawiona była pod imieniem Demokratesa³⁾. Czemu poeta wystawić ją miał pod obcym nazwiskiem, nie wiemy i domyślić się trudno. Cała sprawa jest zagadkowa. Niewiadomo też, gdzie miała być wystawiona.

Sztuka a Delfy. Apollo przedstawiony jest w sztuce jako bóstwo mściwe. Neoptolem wybrał się

¹⁾ Zieliński, *Tragodumena* 238 n. Mahaffy na podstawie miar lirycznych kładł sztukę ok. r. 419. Tenże uczony widzi na końcu *Orestesa* 1653 nn. aluzję do naszej sztuki.

²⁾ O błędności imienia Molossos Zieliński, *Tragod.* str. 117 nota.

³⁾ Por. Wilhelm, *Urkunden dram.* Auff. 21. 113.

niegdyś do Delf, by żądać od Apollina zadośćuczynienia za śmierć ojca Achillesa. To powód gniewu boga na niego. W sztuce udaje się do Delf, by prosić boga o przebaczenie za ten dawny krok. Apollo zachęca Delfijczyków do zabicia Neoptolema; z tego powodu znajdujemy w sztuce gwałtowną wycieczkę przeciw niemu, iż przyczynił się do śmierci małżonka Hermiony.

[Literatura. Méridier we wst. do I t. zbior. wyd. franc. str. 90—109].

Hekabe (*Ἑκάβη*)

jest sztuką kobiecą. Treściowo wiąże się z późniejszymi *Trojankami*.

Treść. Grecy po zdobyciu i zburzeniu Troi zatrzymali się w powrocie do Grecji na Chersonenzie trackim, w pobliżu Troady¹⁾. W namiocie znajduje się królowa Hekabe i inne branki trojańskie. Jest noc (w. 69). Zjawia się cień Polydora, najmłodszego syna Priama i Hekaby, i opowiada, jak został zamordowany przez króla trackiego Polymestora. Synka tego, nie-

¹⁾ W określeniu miejsca akcji tragedia wykazuje pewne sprzeczności. Że rzecz się dzieje na Chersonenzie trackim, pokazują ww. 8, 33, 36, 770, 941, 963 n. W w. 941 Trojanki mówią wyraźnie, że odbiły z okrętami od Troady, a więc są w Tracji. W w. 1110 daje się słyszeć echo górskie, więc rzecz dzieje się nie na równinie trojańskiej, mimo że tu do dziś pokazują mogiłę Achillesa, lecz w górzyskiej Tracji. Natomiast z faktu, że Polyxena ginie na mogile Achillesa, wypływałoby, że sceną akcji jest Troada. Również w w. 325 poeta mówi o „tym tutaj prochu idajskim“ a więc tak, jakgdyby rzecz działa się w Troadzie. Trudność tłumaczy się zdaniem naszym tem, że poeta nie znał widowni walk trojańskich z autopsji i że do ścisłości topograficznej nie przykładął wagi.

zdołnego jeszcze do noszenia broni a więc liczącego mniej niż 18 lat, Priam przed końcem wojny oddał w opiekę Polymestorowi, z którym łączyły go węzły gościnności, aby dziecko zabezpieczyć od nieprzyjaciół. Dodał mu znaczny zapas złota. Kiedy Troja padła i Priam zginął zamordowany, Polymestor, nie potrzebując się go już lękać, uniesiony chciwością, zamordował młodego królewicza, by zawładnąć skarbem. Ciało jego rzucił do morza. Zamordowany ukazał się matce we śnie. Cień znika, a za chwilę zjawia się na scenie branka Hekabe. Z ust nadchodzącego Odysseusza Hekabe dowiaduje się, że córka jej Polyxena, która również jest w niewoli, ma być zabita jako ofiara na grobie Achillesa. Złowrogą tę wiadomość Odysseusz oznajmia nieszczęśliwej matce krótko, brutalnie, nie uważając za potrzebne choćby przygotować ją przedtem na cios (w. 218 nn.). Pierwsze słowa Polyxeny, gdy się dowiaduje o czekającej ją śmierci, to litość nad nieszczęsną matką a nie nad sobą samą. Hekabe pada na kolana przed Odysseuszem, błagając go w wzruszających słowach o życie dla córki. Odysseusz odpowiada krótko nauką ogólną, że tak wybitne zasługi jak Achillesa wymagają uznania i wdzięczności. Kończy swą odpowiedź neliitościwie i brutalnie. Teraz z kolei Polyxena pada przed nim na kolana i prosi o życie, dodaje jednak, że gotowa jest zginąć, bo śmierć będzie dla niej wybawieniem z niewoli. Hekabe błaga, by zamiast córki zabito ją samą na grobie Achillesa a przynajmniej, by zginęły obie razem. Odysseusz jest jednak niewzruszony. Polyxena w rozdzierających słowach żegna się z matką, żegna i nieobecną siostrę Kassandra i odchodzi na śmierć. Niezadługo zjawia się herold grecki Talthybios i opo-

wiada, jak bohatersko zginęła młoda dziewczica, jak sama podała szyję pod żelazo. Talthybios jest pełen podziwu dla bohaterki, a nawet okazuje litościwe serce dla matki (w. 488 nn.). Hekabe wysyła niewolnicę, by zaczerpnęła z morza wody dla obmycia ciała zamordowanej córki. Za chwilę niewolnica wraca, niosąc jakieś zwłoki, w których Hekabe z przerażeniem poznaje trupa synka swego Polydora. Woła, że mordercą dziecka jest Polymestor, bo powiedział jej to sen. Zjawia się Agamemnon i nagli Hekabę, by przygotowała ciało córki do pogrzebu. Od Hekaby dowiaduje się o śmierci Polydora. Tymczasem rozpacz zrodziła w duszy nieszczęśliwej matki myśl zemsty na mordercy syna. Do tego potrzebuje jednak zgody Agamemnona, bo jest tylko bezsilną i zależną branką, podczas gdy Polymestor jest sprzymierzeńcem Greków. Hekabe nie cofa się nawet przed upokorzeniem; wkońcu udaje jej się uzyskać zezwolenie Agamemnona. Niezwłocznie posyła teraz po Polymestora, zwabiając go obietnicą, że powierzy jemu i synom tajemnicę skarbu, ukrytego w Troi, oraz że mu odda złoto, uwieszone przez branki ze zburzonego miasta. Nadchodzi Polymestor z dziećmi. Mówi dużo, co zdradza nieczyste sumienie i pomieszanie, tłumaczy się ze spóźnionego przybycia. Hekabe namawia go do wejścia z synami do namiotu branek. Tutaj dokonywa się teraz dzieło zemsty. Najpierw zostają zamordowane dzieci Polymestora, a potem on sam oślepiony przez kobiety trojańskie, które Hekabe namówiła do zemsty. Jęki Polymestora ściągają Agamemnona; Hekabe wykazuje teraz przed nim słuszość swej pomsty. Agamemnon po wysłuchaniu obu stron uznaje czyn Hekaby za usprawiedliwiony.

Chór stanowią branki trojańskie. Król tracki wygłasza w swej rozpaczycy przepowiednię, że zarówno król grecki jak i Hekabe skończą w smutny sposób. Flota grecka gotuje się do podróży do Grecji.

Mit. Tragedja osnuta jest na dwóch mitach: micie o śmierci Polyxeny i micie o Polydorze. — Polyxena występowała w epopejach cyklicznych *Iliu persis* i *Ilias mikra*, ale tradycja co do jej śmierci była sprzeczna. Scholjasta (do w. 41) opowiada na podstawie tradycji, że Achilles w porozumieniu z Priamem miał zaślubić córkę jego Polyxenę. Po epos cyklicznym opisywał ofiarowanie Polyxeny poeta liryczny Stesichoros w jednym z hymnów. Na nim opiera się *Tabula Iliaca* (dziś w muzeum kapitolinijskim; podpis: *Ἰλίου πέρις κατὰ Στησίχορον*). Ofiarowanie Polyxeny na grobie Achillesa przedstawił też słynny malarz Polygnot (wnet po drugiej wojnie perskiej). Sofokles w *Polyxenie* opowiadał o zabiciu dziewicy na grobie Achillesa¹⁾.

O Polydorze mówi już *Iliada*. Według niej zakończył on jednak życie jeszcze przed upadkiem Troi a nawet przed śmiercią Hektora. Wergili w *Aen.* (III 41 nn.) widocznie opowiada trackie podanie miejscowe. Podanie trackie, pewno za pośrednictwem osadników ateńskich na Chersonesie, dostało się w V w. do Aten. Poeta korzystał z niego, jak dowodzą słowa o grobie Hekaby nad Hellespontem. Ten mit tracki zmusił Eurypidesa do zmiany miejsca akcji. Tradycja umieszczała grób Achillesa na wybrzeżu Hellespontu, koło przylądka Sigeion. Poeta przeniósł akcję na wybrzeża

¹⁾ Schol. do w. 1. Zieliński, *Tragod.* str. 20 nn. 51. Także według *Trojanek* Seneki Polyxena była narzeczoną Achillesa.

Chersonezu. — Polydor jest w *Iliadzie* (XXI 85) synem Priama i Laothoi. Akcja naszej sztuki wymagała, by Eurypides zrobił go rodzonym synem Hekaby. — Oślepienie Polymestora jest pomysłem Eurypidesa¹⁾. On też pierwszy połączył obie części mitu. Zapewne i on dopiero kazał Polyxenie umierać dobrowolnie.

Budowa sztuki i charaktery. Jedność sztuki nie leży w akcji, która opisuje dwa różne nieszczęścia, dotykające Hekabę, lecz w osobie Hekaby. Obie połowy sztuki tworzą kontrast: w pierwszej bohaterka jest bezsilna, w drugiej triumfuje. Hekabe nie jest tylko mechanicznym węzłem między obu wątkami, lecz z pierwszej połowy sztuki wypływa psychologicznie zachowanie się jej w drugiej. Nieszczęsna królowa patrzyła na upadek i zburzenie Troi, na śmierć męża i dzieci; z królowej stała się niewolnicą; w sędziwym wieku została bez opieki. Jedyłą córkę wydzierają jej i prowadzą na śmierć. Zdawałoby się, że niedola jej doszła do kresu. Tymczasem okazuje się, że to jeszcze nie koniec nieszczęść. Przynoszą jej zwłoki synka, który był ostatnią pozostałą przy życiu latoroślą rodu i nadzieją tego rodu na przyszłość. Ten, którego oddano z Troi, by go ocalić przed wrogiem, padł skutkiem zdrady przyjaciela. Nadmiar boleści przepelnia czarę nieszczęść i rodzi w nieszczęsnej matce pragnienie zemsty, a zarazem znękaney i wyczerpanej wlewa siły do jej dokonania. Musiała ustąpić wobec potężnej przemocy, kiedy wydzierano jej córkę, ale teraz chodzi o porachunek tylko z jednym człowiekiem, niktzemnym zdrajcą. Pragnienie

¹⁾ Kaibel, *Hermes* 30 i Zieliński, *Tragodum*. str. 45; por. tamże str. 93.

zemsty budzi się w niej z żywiołową siłą, bez wszelkiej refleksji. W dokonaniu zemsty rozwija całą przebiegłość, do której jest zdolna kobieta: kolejno jest wymowna, podstępna, gwałtowna. Dokonywa zemsty na zimno, z całym okrucieństwem. Aby pozyskać neutralność króla przy wykonaniu planu, ucieka się do wszelkich sposobów, zdolnych go wzruszyć, od najszlachetniejszych do upokarzających. W niewoli nie straciła dumy królewskiej: waha się, czy ma paść do nóg króla, bo gdyby ją odtrącił, byłoby to dla byłej królowej upokorzeniem (w. 741 n.). Z chwilą, kiedy król zostawił jej swobodę działania, pewna jest powodzenia: zastawione są sidła, w które z nieomylną pewnością wpadnie chciwy Polymestor. By karę jego uczynić cięższą, przyzywa i jego dzieci. W dokonaniu zemsty jest tak przebiegła, że za nadejściem wroga nie spogląda mu w twarz, by się nie zdradzić. A i w obmyśleniu samego aktu zemsty okazuje zadziwiającą zręczność. Czyn swój umie potem przed naczelnym wodzem tak usprawiedliwić, że ten przyznaje jej słuszność. Psychologiczne umotywowanie czynu Hekaby jest znakomite. Oryginalność poety leży nie tyle w wynalezieniu akcji, choć i to zasługuje na wszelki podziw, ile w psychologicznym rozwoju roli głównej osoby. Druga część sztuki tworzy z Hekaby indywidualny charakter. Całość sztuki budzi w widzu grozę. Hekabe rośnie od słabości do przerażającej siły. Sterana wiekiem i niedolą, opuszczona przez wszystkich, bez środków, niewolnica, umie przecież osiągnąć cel, który nietylko przekraczał siły kobiece, ale nawet dla mężczyzny przedstawiałby niepospolite trudności. To też mściwość jej ma coś wielkiego, choć nieludzkiego. — Eurypides lubi mściwość i okrucieństwo przypisywać

starym kobietom. — Hekabę porównano z Małgorzatą z szekspirowskiego *Ryszarda III*.

Ale i zewnętrznie poeta powiązał obie części akcji z wielkim artyzmem. Niewolnica, wysłana przez Hekabę po wodę do obmycia zwłok córki, znajduje zwłoki syna (w. 777 nn.)¹⁾.

Wprowadzenie cienia Polydora w początku sztuki było potrzebne, aby Hekabe wiedziała, w jaki sposób syn jej zginął.

Polyxena jest zachwycająca. Śmierć jej wyższa jest nad śmierć Makarji z *Heraklidów*, bo królowna trojańska idzie na śmierć bez korzyści dla swej rodziny czy swego kraju. Męźnie decyduje się na śmierć, bez chwili wahania, a umiera z bohaterstwem, które wywołuje podziw całego wojska greckiego. Mowa jej do Odyseusza jest świetna (w. 342—378); przebija z niej spokojny heroizm, dziewicza skromność, pełna dumy godność; wysoki ton słów królowny idzie w parze z naturalnością. Postać młodej ofiary wykazuje rysy niezwykle delikatne. Opowiadanie Talthybiosa o jej śmierci wzrusza głęboko; pełne podziwu, szacunku i litości, opromienia aureolą poezji śmierć młodej bohaterki.

Jeżeli porównamy *Hekabę* z wcześniejszymi *Heraklidami*, widzimy pogłębienie charakterów w sztuce późniejszej. Makarja *Heraklidów* nie czuje jeszcze trwogi przed śmiercią, na śmierć decyduje się szybko, życia nie ceni (w. 593 nn. 533 n.). Jest jeszcze postacią bladą. Polyxena ma więcej prawdy ludzkiej: w naturalnym odruchu młodej istoty błaga o życie, a gdy prośba nie odnosi skutku, idzie męźnie na śmierć.

¹⁾ O innych węzłach zob. Méridier we wst. do II. t. wyd. franc. str. 176.

Jeszcze subtelniej rozwinięty charakter dziewicy, poświęcającej życie, zobaczymy później w *Ifigenji aulijskiej*. — Podobne charaktery kobiety mściwej widzimy w postaciach Alkmeny z *Heraklidów* i Hekaby z naszej sztuki. U Alkmeny nie widać rozwoju wewnętrznego jej namiętności; pragnienie zemsty występuje u niej nagle. Na Hekabie widzimy, jak to pragnienie powstaje. Uczy nas to, jak poeta ustawicznie doskonali się w sztuce dramatycznej: gdy widzi później, że pewien motyw można lepiej wyzyskać, pisze nową sztukę z pogłębionemi charakterami.

Reszta postaci, nawet podrzędnych, wycieniowana jest starannie. Agamemnon jest małostkowy i ostrożny; Odysseusz — to wcale nie bohater *Odyssei*, lecz człowiek bez serca; Polymestor przedstawia się jako chciwy i brutalny barbarzyńca; poeta stara się go scharakteryzować jako barbarzyńcę nawet zapomocą języka; pierwsza mowa Polymestora (w. 953—967) to styl potoczny, konwersacyjny. Opowiadanie jego o śmierci dzieci i własnem oślepieniu celuje plastyką i realizmem. Nawet herold obok naiwnej zarozumiałości ma rysy człowieka litościwego.

W tragedji dzięki głównym postaciom, Hekabie i Polyxenie, wieje jeszcze duch świata bohaterskiego. Tylko Odysseusz a w części i Agamemnon zapowiadają już późniejszą epokę Eurypidesa, w której herosi spadają do rzędu ludzi codziennych.

Nieprawdopodobne jest, by Priam zakopał skarb na Chersonesie, nie w Troadzie¹⁾.

Inne uwagi o sztuce. Sztuka powstała, jak zobaczymy, niedługo po pierwszych występach Gor-

¹⁾ Zieliński, *Tragodum*. str. 49.

gjasza, zrozumiałe jest więc, że odbiła się w niej epoka sofistów. Namiętna mowa Hekaby, broniącej swego czynu wobec Agamemnona, nie cofa się przed sofizmatami w dowodzeniu. Hekabe porusza kwestje wychowania i kwestje teologiczne.

W sztuce znajdujemy monolog Hekaby (monologi są w tragedji greckiej rzadkie), w którym królowa rozważa, czy ma prosić Agamemnona o umożliwienie jej zemsty. — Żale Hekaby za dziećmi mają całkiem inny charakter, niż żale barbarzyńskiego Traka; poeta i w ten sposób starał się zindywidualizować postać Traka i uwydatnić jego barbarzyńskie pochodzenie. Scena oślepienia niktzemnika wzorowana jest na oślepieniu Cyklopa w *Odyssei* (Trak krzyczy nieludzkim głosem, w. 1111 nn.). Natomiast na przedstawienie zemsty Hekaby wpłynąć miała nowela Herodota o zemście na Hermotimosie (ks. VIII 105 nn.)¹⁾.

Chór nietylko żywo interesuje się akcją, ale i bierze w niej czynny udział. Z pieśni jego sławny jest opis nocy, w której zdobyto Troję (w. 905—952). Chór opowiada, jak pewien Trojanin, wróciwszy w nocy z uczty, kładzie się odrazu spać, podczas gdy żona kończy jeszcze nocną toaletę, upinając włosy przed zwierciadłem. Wśród ciszy nocnej nagle rozlega się po mieście zwycięski okrzyk grecki. Takie obrazki z życia domowego znajdujemy w literaturze greckiej zupełnie wyjątkowo.

Wpływ sztuki. Sztuka była w starożytności i w czasach nowszych głośna. Przyćmiła Sofoklesa *Polyxenę* i *Branki* (*Αίχμαλώτιδες*). Scenę oślepienia Polymestora znajdujemy na jednej z waz. Ennius i Ac-

¹⁾ W. A 1 y, Gr. LG. 115.

cius opracowali ten sam temat, Wergili i Owidy (*Met.* XIII 554 nn.) wykazują jej reminiscencje, Seneka w swych *Troades* przerobił ją w duchu retorycznym. Treść jego sztuki jest kontaminacją *Hekaby* i *Trojanek*; chodzi w niej o śmierć Astyanaxa i Polyxeny. W porównaniu z treścią sztuk Eurypidesa utwór Seneki wykazuje znaczne różnice. W Bizancjum czytano *Hekabę* w szkołach razem z *Fenicjankami* i *Orestesem*, stąd też zachowały się do niej bardzo obfite scholia. Nieszczęścia Hekaby są w *Hamlecie* przysłowiowe, Szekspir jednak zna je nie z Eurypidesa, lecz z Seneki. We Francji i w Niemczech kontaminowano *Hekabę* z *Trojankami* w ciągu XVIII w., łącząc przytem Eurypidesa z Seneką. Od czasów Erazma z Rotterdamu wydawano stale *Hekabę* dla szkół.

Data. W w. 458 nn. branki wymieniają świętą wyspę Delos i chóry delijskie. Widać w tem wpływ nowo w r. 425 (na wiosnę) zorganizowanej uroczystości ateńskiej Deljów (*Tuc.* III 104). Aluzja jest tu według nas pewna, bo gdyby nie te uroczystości, nigdyby brankom nie przyszło na myśl wymieniać Delos między krainami greckimi, do których mogą się dostać. A ponieważ Arystofanes parodjuje w. 172 w *Chmura* (w. 1165 nn.) i parodja ta znajdowała się prawdopodobnie już w pierwszej redakcji tej komedji (r. 423), przeto wystawienie *Hekaby* położyć należy na r. 424. W każdym razie sztuka napisana jest na pewno przed *Trojankami* (415), bo w tych ofiarowanie Polyxeny wspomniane jest tylko w kilku słowach, widocznie dlatego, że było znane widzom ateńskim z dawniejszej sztuki. Przemawia za tem jeszcze drugi argument, na który dotąd nie zwrócono uwagi. Herold Talthybios

dziwi się w naszej sztuce, znajdując była królową trojańską leżącą na ziemi (w. 488 nn.). W *Trojankach* (w. 235 nn.) nie zwraca to już jego uwagi. Natomiast późniejsza jest *Hekabe* od *Heraklidów*, bo widzimy w niej artystyczniejsze rozwinięcie epizodu Makarji i charakteru mściwej Alkmeny z *Heraklidów*.

W w. 254 nn. znajdujemy wycieczkę przeciw politykom demokratycznym: polują oni na zaszczyty, schlebiają ludowi, a szkodzą przyjaciołom. Pisane są te słowa oczywista po śmierci Peryklesa; zdaniem naszym są one aluzją do potężnego wówczas Kleona¹⁾.

[Literatura. Wilamowitz, *Hermes* w w. m. — Weil, wst. w *Sept trag.* — Méridier we wst. do II. t. zbior. wyd. franc. — Zieliński, *Tragodumena* str. 45 nn.].

Herakles (*Ἡρακλῆς*).

Dodatek *μαιώμενος* (*H. furens*), którym się sztukę dziś często oznacza, pojawia się dopiero w wydaniu Aldusa za Odrodzenia.

Treść. Rzecz dzieje się w Tebach. W czasie, kiedy Herakles, dokonywując ostatniej swej pracy, zstąpił do Hadesu, rodzina jego znalazła się w obliczu zguby. Nieprzyjaciele bohatera liczyli na to, że ten nie wróci już z podziemia. Uzurpator Lykos zdobył władzę

¹⁾ O. Müller (Gr. LG.⁴ 605 n.) upatruje w w. 650 aluzję do niepowodzenia spartańskiego pod Pylos. — Wilamowitz (*Herm.* 44, 451) wypowiada zdanie, że *Hekabe* niekoniecznie musiała powstać tuż przed *Chmurami*, że mogła powstać nawet przed *Medeą*. Zdaniem naszym nie pozwalają na to przypuszczenie *Heraklidi* i wzmianka o Deljach, wreszcie aluzja do demagogów. — Geffcken (Gr. LG. I 1, 189) widzi potwierdzenie daty powstania 424 w tem, że w sztuce naszej widać nowość muzyczną: wpływ modnego już wtedy dytyrambu.

w Tebach i, by się ubezpieczyć na tronie, postanowił zgładzić całą rodzinę bohatera, a więc jego ojca Amfitryona, żonę Megarę i troje dzieci. Wszyscy pięcioro dla ocalenia się zasiedli jako błagalnicy na stopniach ołtarza. Lykos zagroził im, że każe ołtarz otoczyć ogniem, by zmusić ich do opuszczenia schronienia. Nieszczęsna rodzina zdołała sobie wyprosić zaledwie tyle zwłoki, by móc się przystroić w domu w szaty śmiertelne. W chwili najgroźniejszego niebezpieczeństwa zjawia się Herakles i zabija Lykosa. Zaledwie dokonał tej zasłużonej pomsty, pojawiają się nad domem posłanka Hery Iris i bogini szału Lyssa. Oznajmniają one, że Przeznaczenie przestaje chronić Heraklesa od gniewu Hery z chwilą dokonania przez niego prac i że Hera ześle na niego szał. Niebawem słyhać łoskot walącego się domu, a zjawiający się goniec opowiada, że Herakles, zdjęty szałem, zamordował żonę i dzieci w mniemaniu, że to rodzina Eurysteusza; Amfitryon z trudnością uniknął śmierci i to tylko dzięki zjawieniu się Ateny. Po napadzie szału bohater zapada w głęboki sen a Amfitryon każe go przywiązać do obalonej kolumny. Niebawem Herakles budzi się ze snu już przy zmysłach i na widok dzieła, którego dokonał, bliski jest rozpacz. Myśli o samobójstwie, ale w tej chwili zjawia się przyjaciel jego, król ateński Tezeusz, niedawno ocalony z Hadesu przez Heraklesa, wlewa bohaterowi otuchę do życia i zabiera go z sobą do Aten. Tam dokona jego oczyszczenia religijnego.

Mit. U Homera znajdujemy tylko krótkie wzmianki o Heraklesie. Już po Homerze powstało epos *Zdobycie Oichalji (Oichalias halosis)*; czerpał z niego Sofokles w *Trachinkach*. Późniejsi epicy: Peisan-

dros z Rodu i Panyassis z Halikarnasu opisali poetycznie listę prac Heraklesa. Prace te sławią metopy świątyni Zeusa w Olimpji, tak zwanego Tezejon w Atenach i skarbcza Ateńczyków w Delfach. Lirycy chórowi VI i V w. Stesichoros i Pindar pogłębiają ideę moralną mitu i stwarzają w Heraklesie typ dobroczyńcy ludzkości.

Farsa sycylijska Epicharma przedstawia Heraklesa ze strony komicznej, robiąc z niego żarłoka i opoja. W tym charakterze przechodzi on do dramatu satyrowego i do komedji attyckiej. Pewne rysy komiczne Herakles ma i w eurypidesowej *Alkestis*.

Dla tragedji nie nadawały się jako temat walki Heraklesa z potworami i dzikimi zwierzętami. To też starsza tragedia wprowadza bohatera tylko epizodycznie. W Aischylosa *Prometeuszu rozpętanym* Herakles uwalnia Tytana od orła, a w Sofoklesa *Filoktecie* (409) występuje jako *deus ex machina*.

Eurypidesa *Herakles* i Sofoklesa *Trachinki* są jedynymi zachowanymi tragedjami, w których Herakles jest głównym bohaterem. Obaj tragiccy wybrali chwilę po dokonaniu przez niego prac a przed końcową katastrofą jego życia. W miecie wymordowanie dzieci pociągnęło za sobą wygnanie Heraklesa i służbę jego u Eurysteusza w Argos, a więc przypada przed pracami. Eurypides kładzie mord po pracach, kiedy bohater jest już wielki i sławny, aby przedstawić go przed upadkiem w całej jego wielkości. Eurypides oczyścił Heraklesa z brutalnych rysów podania ludowego, a nawet go wyidealizował, w przeciwieństwie do Sofoklesa, który poszedł za podaniem¹⁾. Herakles

¹⁾ Eurypides wskazał tem drogę późniejszym retorom i Cynikom, jego wzorem idealizującym postać Heraklesa.

Eurypidesa jest dobroczyńcą ludzkości; prace jego nie są zadaniem niewolniczym, nałożonym mu przez Eurysteusza, jak głosiło podanie ludowe, lecz podjął się ich sam Herakles, ażeby oczyścić ziemię z potworów. Herakles jest u Eurypidesa dobrym synem i mężem, czułym ojcem, oddanym przyjacielem, a nawet potrafi z wyższością umysłu znosić cierpienie moralne. W pierwszej połowie tragedji poeta, idąc za podaniem, przedstawia Heraklesa tradycyjnego, w drugiej uszlachetnionego. W tej drugiej połowie widzimy nadczłowieka Heraklesa najpierw w jego ludzkiej słabości, potem podniesionego moralnie przez miłość przyjaciela. Niebezpieczeństwo, w którym się znalazła rodzina Heraklesa, czyli cała pierwsza połowa tragedji wraz z osobą tyrana Lykosa jest inwencją Eurypidesa.

Szał Heraklesa i wymordowanie dzieci były znane już epos cyklicznemu *Kypria*, Stesichorowi i Panyassisowi. Według mitu Herakles wymordował tylko dzieci. Zabicie żony jest dodatkiem samego Eurypidesa, bo gdyby żona była pozostała przy życiu, ona byłaby naturalną pocieszycielką męża, tymczasem poeta chciał zamiast niej wprowadzić Tezeusza, wiedziony patryotyzmem ateńskim i myślą filozoficzną. Teusz wykazuje przyjacielowi, że samobójstwo niegodne jego odwagi, że więcej odwagi potrzeba do znoszenia nieszczęśliwego życia, niż do położenia kresu życiu. Także sposób wymordowania dzieci polega na wynalezieniu poety, który, jak już powiedziano, przesunął szal i mord na koniec życia bohatera, podczas gdy wymienieni poeci kładli je na początek jego życia.

W starożytności więcej znany był inny koniec życia Heraklesa, taki, jaki znamy z *Trachinek* Sofo-

klesa, t. j. męczarnie skutkiem zatrutej szaty Dejaniry i śmierć na stosie na górze Eta.

U Eurypidesa więc zarówno mit jak charakter bohatera uległy śmiałej zmianie.

Charaktery innych osób. Megara jest żoną, godną bohaterskiego męża; nie mając nadziei powrotu męża, heroicznie gotowa jest na śmierć. Tezeusz gra w sztuce rolę więcej serdecznego przyjaciela niż króla¹⁾; Amfitryon jest słaby fizycznie, jak wszyscy starcy Eurypidesa (z jedynym wyjątkiem Peleusza w *Andromasze*). W przeciwieństwie do Megary ma on do ostatniej chwili nadzieję, że pomoc nadejdzie. Lykos przedstawia typ tyрана, srogiego, bez serca a nawet nikczemnego. Lysa jest postacią ciekawą: z niechęcią tylko spełnia otrzymane polecenie (jak Hefajstos w *Prometeuszu* albo osoba, otrzymująca rozkaz w *Ryszardzie III* Szekspira, akt I sc. 4 i akt IV sc. 3), w czym mieści się krytyka mściwej Hery, grającej tu znowu nędzną rolę. Chór starców tebańskich oburzony jest na Lykosa, ale nie ma sił stawić mu oporu.

Artyzm i budowa. *Herakles* należy do tego typu sztuk Eurypidesa, w którym każda scena zosobna wzięta jest wspaniała, ale całość, pozbawiona jedności, nie robi zadowalającego wrażenia. Są tu dwie odrębne akcje, tworzące kontrast, podobnie jak w *Hekabie*. Łącznik stanowi osoba Heraklesa, która, choć nieobecna, góruje nad pierwszą połową sztuki; centralnego stanowiska Heraklesa dowodzi już sam tytuł sztuki. Uwolnienie dzieci Heraklesa od prześladowcy Lykosa i ich zamordowanie przez oszalałego ojca jest tu umyślnie

¹⁾ Zdaniem naszym nie można mówić o nieheroicznej atmosferze w sztuce, jak to czyni Geffcken (I 1, 194).

połączone w jednej sztuce, aby wywołać efekt przez coś całkiem nieoczekiwanego i przez kontrast do tego, czego widz się spodziewał. Dzieciom gotuje śmierć ten, który je świeżo wybawił od śmierci¹⁾. Dla efektu więc poeta poświęcił jedność sztuki. Obraz groźnego położenia rodziny Heraklesa w pierwszej części sztuki należy do najbardziej wzruszających kart Eurypidesa. Rodzina bohatera, szukająca schronienia na stopniach ołtarza, przypomina położenie w *Heraklidach* i *Andromaszc*. Wystąpienie Irydy i Lyssy jest rodzajem drugiego prologu. Śpiew chóru, towarzyszący mordowi i przeplatający krzyki z wnętrza pałacu, wywołuje ten sam dreszcz grozy, co scena Kassandry w *Aganemnonie* Aischylosa. Opowiadanie o szale i mordzie jest arcydziełem i było podziwiane już w starożytności; realizm jego jest nadzwyczajny (piana, ściekająca z brody Heraklesa). Szału poeta nie motywuje, lecz idzie wprost za podaniem, przedstawiającem go jako zesłany przez siłę wyższą. Poeta nie ucieka się do psychologicznego wyjaśnienia przyczyny szału, lecz idzie za ideą mityczną dlatego, by protestować przeciw zazdrości Hery jako niegodnej bogini. Protest uderza tem więcej, że włożony jest w usta samej wysłanki bogini, Lyssy. Eurypides wprowadza bogów tylko poto, by ich oskarżać; oskarżenie nie byłoby tu możliwe, gdyby przedstawiał szal jako fakt przyrodzony. Amfitryon nie chroni dzieci od szalonego ojca, bo Eurypides wie, że ludzie nierychło zwykli się spostrzegać, iż człowiek, którego dotąd uważano za zdrowego na umyśle, oszalał; nawet gdy się tego domyślają, nie przypuszczają, że z szału wyniknie nieszczęście i zbrodnia. W dodatku przed mordem nie u Heraklesa nie zapowiada

¹⁾ O. Müller 611.

zamącenia umysłu. Objawy szału są zaobserwowane przez poetę z tą samą prawdą, co w *Orestesie* i *Bakchantkach*. Malowniczych szczegółów z życia rodzinnego dowiadujemy się z ust Megary. Z chwilą przebudzenia się Heraklesa akcja prawie się kończy; zwłaszcza chór jakby odtąd nie istniał. Sen po napadzie szału potwierdzają spostrzeżenia medycyny. Sztukę kończy wzruszający obraz przyjaźni. Zjawienie się Tezeusza działa kojąco. Z pieśni chórowych sławna jest pieśń, zawierająca narzekania na starość a pochwałę młodości, nadto wspaniałe wyliczenie prac Heraklesa. Że sztuka była podziwiana, widać i stąd, że komedia nigdy jej nie zaczepia. Pomimo nieharmonijnej budowy wrażenie całości jest podniosłe i głębokie a tragizm wstrząsający. Bohater, który gładził groźne potwory w całym świecie, staje się w jednej chwili igraszką bóstwa. Finał sztuki jest pełen rezygnacji i melancholji. Ostatnia mowa Heraklesa wykazuje głęboki pesymizm.

Herakles ma po swym nieszczęsnym czynie do wyboru śmierć, będącą oswobodzeniem, i życie, które stanie się męczarnią. Śmierć jest według Eurypidesa (w. 1248) łatwym środkiem uwolnienia się od cierpień. Herakles postanawia żyć dalej i przenieść cios losu. „Nie przetrwać — to tchórzostwo“ (w. 106), oto pogląd poety. Zwycięstwa swoje fizyczne Herakles zamyka zwycięstwem moralnym. Sztuka, jak się zdaje, zwraca się przeciw *Ajasowi* Sofoklesa. Najsmutniejszy epizod w życiu Heraklesa staje się w przedstawieniu Eurypidesa nowym elementem wielkości bohatera.

Herakles postanawia zachować broń, którą zabił dzieci. Psychologicznie mało to jest prawdopodobne ¹⁾.

¹⁾ Zieliński, *Tragodum.* 105.

Chryse μοῖρα

Herakles odrzuca sam wyjaśnienie, że nienawiść Hery jest przyczyną jego nieszczęścia (w. 1346). Wyznanie to podkopuje do pewnego stopnia samą sztukę. Nad katastrofami ludzkiemi ciąży los (*τύχη*, w. 1357), twardszy i więcej nieugięty od bogów olimpijskich, nie znający sprawiedliwości¹⁾.

Datę sztuki nie jest łatwo oznaczyć. Jedną z wskazówek stanowi wzmianka chóru (w. 687) o śpiewach i tańcach Delijek na cześć Apollina. Uczy ona, że sztuka pisana była po odnowieniu uroczystości religijnej delijskiej, t. j. po r. 425. Ważniejszą wskazówką są sławne słowa chóru o starości (w. 638: „miła mi jest młodość; starość wisi nad głową jako dotkliwy ciężar..., zasłaniając ciemne światło powiek“; w. 678: „jeszcze stary śpiewak opiewa Mnemozynę“ (*ἔτι τοι γέρον ἀοιδὸς κελαδεῖ Μναμοσύναν*); w. 673: „nie przestanę łączyć Charyt z Muzami“²⁾). Oczywista mówi tu przez usta chóru sam poeta; musiał on przekroczyć sześćdziesiątkę, czyli że sztuka powstała po r. 425, co jest zgodne z wskazówką poprzednią³⁾). Jako najniższą granicę dolną przyjmują r. 415. Argumentem metrycznym jest, że scena snu ma miary, w tej

¹⁾ Szereg wierszy i zwrotów naszej sztuki zgadza się z wierszami i zwrotami *Andromachy* (A. Dieterich, w w. dz.), mimo że obie sztuki są czasowo dosyć odległe.

²⁾ *Ὅδ' παύσομαι τὰς Χάριας Μοῦσαις συγκαταμειγνὸς, ἀδίσταν συζυγίαν.*

³⁾ Większość uczonych przyjmuje, że sztuka powstała w najbliższych latach po r. 420. Wilamowitz: po *Hiketydach* (421) a przed *Trojankami* (415), podobnie A. Dieterich i Geffcken (420—416), Norwood (ok. 420), Aly (wnet po 420), Zieliński (po 415, t. j. po *Trojankach*); — nieco wcześniej (ok. 424): L. Parmentier (wst. do wyd. u Budégo) i Christ-Schmid (po 424).

epoce nowe (Wilamowitz). — Co do stosunku czasowego *Heraklesa* do *Trachinek* Sofoklesa niema między krytykami zgody. Większość przyjmuje z Wilamowiczem, że *Herakles* jest wcześniejszy¹⁾; za tym poglądem poszliśmy wyżej przy *Trachinkach*. Nie można jednak odmówić słuszności uwadze, że wrażenie sceniczne *Heraklesa* jest więcej wstrząsające niż *Trachinek* i że Sofokles nie byłby wywoływał wśród widzów porównania, dla siebie niezbyt korzystnego. Ważniejsze zdaniem naszym jest, że po wyidealizowaniu *Heraklesa* przez Eurypidesa trudno zrozumieć, czemu Sofokles nadaje mu z podaniem ludowem ponownie cechy brutalne. Przyjmując pierwszeństwo Eurypidesa, wytłumaczyć można charakterystykę u Sofoklesa chyba tem, że poeta w brutalnym *Heraklesie* szukał kontrastu do łagodnej *Dejaniry*, oraz że zgodnie ze swym zwyczajem i w tym przypadku chciał pozostać wiernym podaniu ludowemu i kolorytowi epoki archaicznej. Przyznać jednak trzeba, że sprawy stosunku obu tragedyj nie można jeszcze uważać za ostatecznie rozstrzygniętą.

Inne wskazówki chronologiczne są wątpliwe. *Amfitryon* i *Lykos* prowadzą spór o wartość wojskową *Łuczników* (łuk był bronią *Heraklesa*). *Ateny* zawdzięczały zwycięstwo koło *Sfakterji* (425) głównie *Łucznikom*; wnoszono stąd, że *Herakles* powstał po

¹⁾ U Eurypidesa *Herakles* zasypia po napadzie szaleńcy (w. 1042 nn.); w *Trachinkach* przynoszą go na scenę już śpiącego (w. 968 nn.). W *Trachinkach* starzec wzywa *Hyllosa* do milczenia; uważano to za niezręczne naśladowanie roli *Amfitryona* (Wilamowitz, *Her.* II¹ 341 nn., I² 152 nn.). — Inaczej *Zieliński* w bardzo pouczających wywodach *Philol.* 55 (1896) 622 nn.; uważa on *Trachinki* za starsze; podobnie świeżo *Parmentier* (wst. do wyd. u *Budégo*). Por. wyżej przy *Trachinkach*.

owem zwycięstwie. Ale wartość dowodowa tej wskazówki jest niepewna. Temat wartości łucznika jest stary. Pewne lekceważenie łucznika w porównaniu z hoplitą znajdujemy już u Homera (*Il. XI* 385). Szkic dyskusji na ten temat widzimy też w *Ajasie* sofoklesowym (w. 1120)¹).

Niepewna wreszcie jest wskazówka, że w naszej sztuce nie widać śladów radości z pokoju Nikjasza, że więc powstała przed r. 421²). Zdaniem naszym słowa poety, że nie przestanie służyć Muzom, wskazywałyby, że poeta przeżył w tym czasie jakieś przykrości czy rozczarowania; wyglądają one na zapewnienie, że te przykrości nie wstrzymają poety od dalszej służby Muzom. Istotnie, druga połowa *Heraklesa* ma nastrój pełen pesymizmu, rezygnacji i gorzkiej melancholji³).

Patryjotyczna tendencja sztuki widoczna jest w tem, że poeta związał tu bohatera doryckiego z Atenami. Tak Herakles jak Amfitryon umrą w Attyce. Król ateński Tezeusz przedstawia tu cnoty ateńskie: gościnność, ludzkość, przyjacielskość.

Wpływ. Z napisów dowiadujemy się, że sztuka przedstawiona była później w Delfach. Maskę terra-

¹) Jeszcze mniej pewna jest wskazówka, przytoczona przez L. Parmentiera (wst. do wyd. u Budé'go III 15), że w r. 426 Spartanie założyli Herakleję koło starej Trachiny i góry Ety i że dlatego Eurypides w naszej sztuce ignoruje świadomie wersję o Ecie.

²) L. Parmentier w w. m., który traktuje o dacie naszej sztuki obszerniej.

³) Wilamowicz (*Herakles* 1² 132 nn.) sądził, że poeta stracił nadzieję co do przyszłości Aten, co pozostawało w związku z osobą Alkibiadesa (na jego cześć Eurypides napisał epinikion). Godzi się na to przypuszczenie A. Dieterich (w w. dz.). W *Trojankach* według Wilamowicza poeta zupełnie już rozpacza o przyszłości Greków.

kotową Heraklesa znaleziono na wyspie Rodos. Pieśń chóru o dolegliwościach starości cytuje Cicero (*de senect.*) a Plutarch pełen jest pochwał naszej sztuki. Zachowana tragedia Seneki *Hercules furens* jest wolnem opracowaniem Eurypidesa, poeta rzymski zepsuł jednak sztukę grecką wprowadzeniem okropności (mord żony i dzieci przeniósł na scenę). Lykos chce u niego zgładzić Megarę i jej dzieci z zemsty za to, że ta, rzekomo wdowa, odrzuca jego rękę. Seneka nie poznał się na heroizmie moralnym sceny, w której Herakles po mordzie postanawia żyć dalej na gruzach szczęścia i w udręce duchowej; jego Herakles czyni to ze względu na starego swego ojca. — Swobodnie opracował Eurypidesa Frank Wedekind (*Herakles*, 1917).

[Literatura. Wilamowitz, *Euripides Herakles* I—II² 1—134 i wst. do prz. (Gr. Tr. übs. Bd. I¹⁰). — H. Weil, *Études sur le drame antique* 179—211. — Léon Parmentier wst. do wyd. u Budégo t. III].

Trojanki (*Τροιάδες*).

Data. Eljan (*Var. hist.* II 8) zachował nam dydaskalję sztuki. Dowiadujemy się z niej, że Eurypides wystawił w r. 415 trylogję: *Aleksander*, *Palamedes*, *Trojanki* i dramat satyrowy *Sisyphos*, że pierwszą nagrodę otrzymał Xenokles, drugą Eurypides. Eljan gorszy się tem, że „Eurypides wyszedł jako zwyciężony i to z podobnemi dramatami!“ Tetralogję wystawiono w Wielkie Dionizje. — Dramat satyrowy *Sisyphos* albo nie był przez poetę ogłoszony albo nie doszedł do uczonych aleksandryjskich. Pozostałe trzy sztuki stanowią cykl dramatów z mitu trojańskiego, wykazują więc wewnętrzny związek. Eurypides zwykle tego nie robi.

O dramacie *Aleksander* dają nam pewne pojęcie szczątki zachowane w papirusach¹⁾, ale szczątki te przynoszą mało. Było to preludjum do trzeciej, głównej sztuki.

Palamedes opisywał, jak w ciągu wojny Grecy skazali niewinnie na śmierć mądrego Palamedesa. Uczynili to wprowadzeni w błąd przez niecnego intryganta Odysseusza, który zazdrosny był o mądrego i uczciwego rywala i chciał się go w ten sposób pozbyć. Odysseusz odgrywał tu podobnie odrażającą rolę, jak w naszej sztuce²⁾.

Główną sztuką trylogji są zachowane *Trojanki*. Tłem i treścią przypominają wystawioną dawniej *Hekabę*. I w nich akcja skupia się około osoby nieszczęśliwej wdowy Priama.

Treść i budowa. Jesteśmy pod Troją, w obozie greckim, tuż po zdobyciu i spaleniu miasta. Jest wczesny ranek. W głębi widać zamek trojański, mury miejskie, świątynie i domy. Czarne dymy unoszą się nad miastem. Na scenie wznoszą się namioty greckie, w których znajdują się branki trojańskie. Przed jednym z nich leży na ziemi sędziwa Hekabe z twarzą zakrytą, pogrążona w boleści. Zjawia się bóg Posejdon, by pożegnać ginące miasto, którego mury pomagał niegdyś budować Apollinowi. Ze zdziwieniem widzi zbliżającą się Atenę, która dotąd sprzyjała zawsze Grekom a więc nie jest jego przyjaciółką. Bogini tłumaczy swe przybycie, opowiadając, że Grecy sprofanowali jej świątynię trojańską; za to pragnie ich ukarać w czasie ich powrotu do Grecji, niszcząc burzą i pio-

¹⁾ Wydał je Crönert w GgN. 1922, 1—19.

²⁾ O 1 i 2 sztuce zob. L. Parmentier w IV t. wyd. franc. str. 4—9.

runami ich flotę. Proszony o pomoc, Posejdon pomoc tę przyrzeka. Prolog pokazuje więc w perspektywie zdarzenia, które zajdą dopiero po zakończeniu tragedji, czyli pełni rolę, którą często w epilogu gra *deus ex machina*. Po oddaleniu się obu bóstw Hekabe podnosi się powoli z ziemi i z głęboką boleścią rozważa swe położenie: straciła małżonka, synów, ojczyznę, jak niewolnica siedzi na twardej ziemi. Zjawia się chór kobiet i dziewic trojańskich i rozmyśla, do jakich krajów greckich los je rzuci jako branki. Hekabe pyta nadchodzącego herolda Talthybiosa o los nie swój, lecz obu córek i synowej Andromachy. Dowiaduje się, że Kassandrę spotkał los, którego najbardziej się lękała: zostaje niewolnicą Agamemnona. O losie drugiej córki Polyxeny litościwy herold wyraża się wymijająco. Andromacha dostała się synowi zabójcy jej męża, Neoptolemowi. Ale wprost hiobową jest dla Hekaby wieść o losie, który ją czeka: za sprawą złowrogiego przeznaczenia przypadła ona w podziale Odysseuszowi, człowiekowi, którego najbardziej nienawidzi ze zwycięzców, sprawcy wszystkich nieszczęść Troi. Potok złorzeczeń na wrogiego człowieka wyrwa się z ust nieszczęśliwej królowej. Z namiotu wybiega w szale kapłanka Apollina Cassandra z płonącą pochodnią w rękę i wśród dzikiego tańca śpiewa pieśń godową na swe zaślubiny z Agamemnonem; w proroczym szale wypowiada radość z przyszłych nieszczęść Agamemnona i Odysseusza. Hekabe wybucha skargami, przypominając sobie dawną swą wielkość i porównyując z nią obecne nieszczęście. Nawet herold grecki nie może bez wzruszenia słuchać żalów i jęków obu niewiast. Hekabe mdleje a chór śpiewa pieśń grobową nad Ilionem; przypomina sobie radość owej nieszczę-

snej nocy, kiedy do Troi wprowadzono drewnianego konia. Zjawia się na wozie Andromacha z synkiem Astyanaxem u łona; obok niej spoczywa na wozie tarcza Hektora. Hekabe i jej nieszczęsna synowa wymieniają gorzkie skargi i żale na straszny los, który spadł na Troję. Hekabe dowiaduje się od synowej, że córka jej Polyxena zginęła, ofiarowana na grobie Achillesa. Andromacha oplakuje swój los; zmuszają ją do nowego małżeństwa i to z synem zabójcy męża; zazdrości zmarłym ich losu. Hekabe pociesza się nadzieją, że może odrodzi się dom Priama i wstanie z gruzów Troja, gdy Astyanax wyrośnie. Ale miara nieszczęść jeszcze niedopełniona. Nadchodzi herold i przynosi straszną wieść, że Grecy za radą chytrego Odysseusza postanowili zgładzić dziecko, lękając się potomka groźnego Hektora. Mały Astyanax ma być zrzucony z wieży. W sposób rozdzierający serce żegna go matka, żegna babka Hekabe. Z ramion matki wydzierają synka, a biedna matka nie próbuje nawet daremnego oporu.

Przybywa Menelaos i każe z jednego z namiotów wyprowadzić Helenę, która dostała się w ręce zwycięzców. Helena, przebiegła kokietka, wystroiła się w namiocie, by podnieść swe wdzięki. Do nóg Menelaosa rzuca się dopiero po dłuższej chwili, gdy widzi, że to konieczne. Menelaos oświadcza, że zabierze Helenę do Sparty i każe ją tam zgładzić. Helena broni się w wykrętnej mowie. Hekabe, korzystając ze sposobności, usiłuje przyczynić się ze swej strony do ukarania zniechęconej sprawczyni wojny i zbija jej wykrętne wywody.

Przynoszą zwłoki małego Astyanaxa strasznie pokaleczone. Żal Hekaby nie da się opisać. W wzru-

szających do głębi słowach żegna ona zwłoki dziecka, zawija jego rany i ubiera je w szaty pogrzebowe.

Zjawia się herold i rozkazuje podpalić miasto. Troja staje w płomieniach. Pałace i świątynie zapadają się w gruzy. Hekabę muszą powstrzymywać gwałtem, bo chce rzucić się w buchające płomienie, by zginąć razem z ojczystem miastem. Na sygnał trąb z okrętów greckich siepacze porywają Trojanki, które w rozpaczycy rzuciły się na ziemię, i prowadzą je w niewolę. Łuną pożaru walącej się w gruzy Troi kończy się sztuka.

By ocenić potężne wrażenie, które dramat musiał wywierać, musielibyśmy posiadać muzykę, która oddawała bole nieszczęsnych ofiar wojny. Uprzytomnić też sobie należy, że sztuka przedstawiała wspaniałe widowisko¹⁾. Akropolis Ilionu z świątyniami i pałacami jako tło, czarne dymy przez cały ciąg dramatu nad miastem się unoszące, dziki taniec szalonej wieszczki przy świetle pochodni, Andromacha z synkiem i zbroją Hektora na wozie, towarzysze Achillesa obładowani łupami, ubieranie zwłok dziecka do pogrzebu, wojownicy podpalający miasto i burzący mury, buchające płomienie, sygnały trąb z okrętu, przerażający huk walącego się zamku trojańskiego. Temat sztuki nie posiadał warunków na dramat, poeta widział w nim jednak materiał do świetnych scen dramatycznych. Ta niedramatyczna treść w tem wspanialszem świetle okazuje talent poety. Sztuka składa się z szeregu obrazów, przedstawiających różne momenty cierpień trojańskich.

¹⁾ Tak bywa nieraz w ostatniej sztuce trylogji (*Hiketydy, Fenicjanki*).

Mit i charaktery. O micie w tej sztuce niewiele jest do powiedzenia. Postaci jej są znane z Homera, akcja wzięta jest z epos cyklicznego (*Iliu persis* i *Ilias mikra*). Pomysłem poety jest pochowanie nie-szczęśliwego dziecka w puklerzu ojca.

O kreślenie charakterów nie mogło chodzić w sztuce tego rodzaju. Hekabe nie jest w sztuce osobą czynną, ona tylko cierpi; podobnie Andromacha, która zresztą zatrzymała rysy łagodnej małżonki z VI ks. *Iliady*. Hekabe w porównaniu z Hekabą sztuki od niej nazwanej jest tu uszlachetniona. Z postaci epizodycznych rafinowana kokietka Helena ma typowe rysy Heleny z tragedji. Menelaosowi już epos przypisuje pewne ujemne cechy, u tragików jest on stale postacią ujemną. Duchowy sprawca śmierci Astyanaxa, Odysseusz, przedstawiony jest zbyt brutalnie. Jego plan zgładzenia dziecka powzięty jest na zimno. O takcie i smaku poety świadczy, że herold Talthybios jest tym razem litościwszy niż kiedy indziej.

Artyzm sztuki. *Trojanki* są skończonem arcydziełem i należą do największych arcydzieł nietylko Eurypidesa i tragedji greckiej, lecz tragedji światowej. W żadnej tragedji poeta nie dał równie wielkiego obrazu świata i nie przedstawił problemu, któryby miał takie znaczenie dla wszystkich czasów. Sztuka ma szekspirowski tragizm i siłę i tylko z jego jedynie kreacjami może być porównywana, przedewszystkiem z *Królem Lirem*. *Mater dolorosa* tragedji greckiej, Hekabe, cierpi tak, jak ślepy Lir; wszystkie obrazy grozy skupiają się około jej osoby. Nigdy w sposób więcej wstrząsający nie odmalowano strasznej niedoli, którą niesie wojna zaborcza. Nigdy okropniejszymi kolorami nie przedstawiono nie-

szcześcia zdobytego miasta, strasznego losu istot, które nic nie zawiniły: kobiet i dzieci, jęków i rozpaczy jeńców. Nigdy scena świata nie przedstawiła oczom ludzkim bardziej wstrząsającego widowiska niedoli pokonanych i brutalnego okrucieństwa zwycięzców. Sztuka ma ze wszystkich nietylko eurypidesowych, ale greckich najwięcej głębokiego tragizmu. Któż kiedy z równą potęgą przedstawił morze nieszczęść, które z sobą niesie wojna? Jakżeż blade wygląda w porównaniu z tym obrazem obraz zdobycia Troi w II ks. *Eneidy!* Na obrazu równej grozy zdobyło się poza poezją jedynie malarstwo w Sądzie ostatecznym Michała Anioła, w obrazach wojny Goyi i słabiej w kartonach Grottgera. Wrażenie dramatu jest druzgocące. Beznadziejność, przygnębiający pesymizm, rozpacz, ponure tło, ponura perspektywa, nigdzie brasku pociechy ani nadziei, nigdzie sprawiedliwości. Morału takiego, jaki zawierają *Trojanki*, nie wygłoszono nigdy wobec ludu ateńskiego ani jakiegokolwiek narodu świata. A nie trzeba zapominać, że w skargach nieszczęśliwych ofiar wojny zachowało się tylko libretto bez partytury i że bez tej partytury poeta byłby uważał dzieło swoje za połowiczne. Kiedy na scenę przyнося straszliwie okaleczone zwłoki dziecka, mamy nawet wrażenie, że poeta zbyt gromadzi okropności, że scen wstrząsających za wiele. *Trojanki* są najbardziej ponurą z tragedyj greckich. W kolorycie sztuki panuje tylko kolor czarny i czerwony. Finałem jej jest: *Vae victis! Lasciate ogni speranza!* Poeta zdawał sobie sprawę z przygnębiającego i beznadziejnego wrażenia, jakie muszą sprawić nadludzkie niedole bezsilnych ofiar wojny i brutalność zwycięzców i dlatego wyjątkowo zaraz w prologu, a nie w epilogu, jak kiedy in-

dziej, dał zadośćuczynienie głęboko dotkniętemu poczuciu sprawiedliwości widza, zapowiadając przez usta bogów, że na nieludzkich zwycięzców spadnie zasłużona kara. Czułość macierzyńska, ból, przerażenie, rozpacz, nienawiść przedstawione są z nie zrównaną siłą.

Przy sądzie o znaczeniu sztuki pamiętać należy o tem, że sztuka była duchowo czemś zupełnie nowem w tragedji. Wprawdzie już w *Hekabie* poeta przedstawił nieszczęścia sędziwej królowej, ale tam cierpiała tylko ona jedna, tu cierpią wszyscy, bo nieszczęśliwemi ofiarami są także branki chóru a w dalszej perspektywie i inni, nieukazani przez poetę, Trojanie. Niedole wszystkich skupiła w sobie główna postać utworu, której też poeta każe przez całą sztukę pozostawać na scenie. Drugim środkiem podtrzymania wytrzymałości widza było wprowadzenie epizodu Menelaosa z Heleną, z wielkim artyzmem umieszczonego w środku utworu.

Już patos wspaniałej sceny z Kassandra jest wstrząsający; scena ta musiała wywoływać potężne wrażenie, mimo że nie dorównywa wielkiej scenie z Kassandra w aischylosowym *Agamemnonie*. Mowa Kassydry jest świetna.

Po tej scenie następuje łańcuch dalszych nieszczęść. Herold, zjawiający się z przerażającą regularnością, napełnia widza za każdym razem grozą, bo czujemy, że za chwilę spadnie na nieszczęsne ofiary wojny nowe, straszne postanowienie nieubłaganych zwycięzców. Zjawianie się herolda jest tem samem groźnem pukaniem przeznaczenia, co w IX symfonji Beethovena. Punktem szczytowym jest zjawienie się herolda

po biedne dziecko. Scena przyniesienia zwłok maleńkiej ofiary znajduje nas już prawie znieczulonymi.

Mniej szczęśliwym w naszych oczach pomysłem jest wprowadzenie rozprawy Hekaby z Heleną, Ateńczycy jednak lubowali się w takich dysputach, zwłaszcza w epoce sofistów; Arystoteles uważa mowę oskarżającą Hekaby za arcydzieło.

Poeta posługuje się stopniowaniem (Kassandra, dziecko, zakończenie: Troja pada w gruzy) i kontrastami: po tragicznie radosnym tańcu weselnym Kassandry i radości jej z przyszłych nieszczęść zwycięzców wybuch skarg Hekaby, a potem znowu chór rozpamiętywa radość Trojan po wprowadzeniu konia drewnianego. Sofistyka Heleny w rozmowie z Hekabą stanowi kontrast do scen głęboko patetycznych; pozwala ona widzowi wytechnąć po obrazach niedoli nieszczęsnych kobiet a przed jeszcze więcej ponuremi scenami dwóch ostatnich aktów. Przypomina ona mowy sądowe ateńskie przed przysięgłymi.

W sztuce przeważają monodje; monodje te są świetne. W kompozycji muzycznej poeta posługiwał się nowymi efektownymi środkami współczesnego dytyrambu.

Trojanki przypominają *Hekabę*, wystawioną o 9 lat wcześniej, nietylko tematem. Sytuacja jest w obu prawie ta sama: tu i tam Troja świeżo jest zdobyta a Hekabe, otoczona chórem branek, pozostaje przez całą sztukę na scenie. Grecy przedstawieni są w obu sztukach jednakowo jako srodzy i nielitościwi.

Budowa przypomina budowę aischylosowego *Prometeusza*: tu i tam osoba główna nie zmienia położenia na scenie i jest w *Prometeuszu* przeważnie,

w *Trojankach* wyłącznie, tylko świadkiem tego, co się koło niej dzieje.

Zadziwiający fakt, że sztuka tak świetna otrzymała tylko drugą nagrodę, tłumaczy się zdaniem naszym chyba tem, że wrażenie jej było zbyt przygniatające. Byłaby to analogja do losu, który spotkał sztukę Phrynicha *Zdobycie Miletu* i sofoklesowego *Edypa króla*. Przemawiałby za tem fakt, że Platon (*Politeja* II 380 a) występuje przeciw tragedjom tego rodzaju, a może i okoliczność, że częste później szczęśliwe zakończenia sztuk Eurypidesa zapewne liczyły się z upodobaniami publiczności. O poecie Xenoklesie, który otrzymał pierwszą nagrodę, nie wiemy nic poza tem, że szydzą z niego komicy. Fakt ten nie świadczy wcale przeciw niemu, bo w takim razie musielibyśmy i Eurypidesa stawiać nisko jako tragika. Przeciwnie mamy prawo przypuszczać, że Xenokles był utalentowanym poetą i że między tragikami, którzy zaginęli, nie brak było poetów wybitnych.

Myśl zasadnicza sztuki. Powstanie *Trojanek* przypada na czasy gotującej się wyprawy sycylijskiej. W zimie 416/5, kiedy Eurypides pisał trylogję, posłowie Segesty przybyli prosić o pomoc ateńską przeciw Selinuntowi. Zgromadzenie ludowe postanowiło wyprawę w marcu 415, w tym samym miesiącu, w którym poeta wystawił *Trojanek*. Wyprawa wyruszyła w parę miesięcy później, w końcu czerwca. Wspaniała flota ateńska nie wróciła z pod Syrakuz. Eurypides przedstawił straszne następstwa wojny zaborczej¹⁾. Myśl sztuki wyrażają trzy ostatnie wiersze Posejdona w prologu (w. 95 nn.): „Szalony jest śmiertelnik, który burzy miasta i niszczy świątynie i groby;

¹⁾ Potępia ją w w. 400 nn.

zguba jego nieuchronna¹⁾. Utwór nie jest jednakże sztuką okolicznościową, jak *Heraklidzi* i *Hiketydy*. Gdyby Eurypides chciał być wprost ostrzec ziomków przed wyprawą, byłby to wypowiedział wyraźniej, tak jak to robił kiedy indziej. Gdyby *Trojanki* były sztuką okolicznościową, nie robiłyby dziś tak potężnego wrażenia. Poeta przewidywał tylko, jakie będą następstwa, jeżeli wyprawa zostanie uchwalona²⁾.

Cóż się złożyło na to, że poeta wybrał temat z taką ideą przewodnią? Eurypides był zawsze głosicielem pokoju. Ale po upragnionym pokoju Nikjasza niebardzo mógł się cieszyć jego dobrodziejstwami. Pokój, zawarty ze Spartą, był tylko pozornie trwały. Miłośnika prawa i sprawiedliwości boleśnie dotykały gwałty, które ciągle popełniano w Grecji. W r. 422 po zajęciu miasta Torone na Chalcydyce Kleon kazał kobiety i dzieci sprzedać jako niewolnice, a resztę mieszkańców zamienić w jeńców. W r. 421 po poddaniu się innego miasta Chalcydyki, Skione, wszystkich mężczyzn w sile wieku skazano na śmierć, a kobiety i dzieci sprzedano w niewolę. W r. 417/16 Spartanie skazali na śmierć wszystkich mieszkańców miasta argolskiego Hysiai. A nawet w czasie, kiedy Eurypides pisał swą trylogję, w r. 416/15, po zajęciu wyspy Melos na wnio-

¹⁾ Podobnemi winami uzasadniał Aischylos nieszczęścia, które spadły na armję Xerksa.

²⁾ Większość krytyków uznaje, że wyprawa sycylijska rzucała cień na naszą sztukę (Wilamowitz, Steiger, Geffcken, Parmentier i i.). Przeciw związkowi z wyprawą oświadczył się Eug. Petersen (Die gr. Trag. 469) a wątpliwości podnosi Christ-Schmid dlatego, że w. 207—229 a zwłaszcza 220 nn. (wyliczenie krajów, do których branki mogą się dostać) zdaniem jego przemawiają przeciw temu. Według nas wiersze owe w niczem nie przeszkadzają przyjąć związku sztuki z wyprawą.

sek Aleybiadesa zburzono miasto, stracono mężczyzn zdolnych do broni, a kobiety i dzieci sprzedano w niewolę. Te okrucieństwa na zimno dotykały do żywego serce poety. Przewidywał, że w razie uchwalenia wyprawy sycylijskiej przyjdzie do nowych gwałtów nad zwyciężonymi. Dotąd atakował błędy natury ludzkiej, teraz postanowił wystąpić przeciw błędom całych narodów. Wybrał w tym celu jako temat najślawniejszy czyn bohaterski narodu greckiego, wojnę trojańską. Aby odmalować w całej pełni grozę wojny, wprowadził jako jej ofiary kobiety i dzieci, nie ponoszące żadnej winy, i złożył chór z branek, każąc osobom sztuki i chórowi tworzyć jedną całość.

Wybierając wojnę trojańską jako temat, poeta musiał spojrzeć na przedmiot ze stanowiska przeciwnego temu, z którego zawsze dotąd był traktowany. Wyprawa trojańska opromieniona była sławą przez poezję jako wielki narodowy czyn wojenny. Poeta miał odwagę stanąć po stronie zwyciężonych i za tę odwagę zasługuje na najwyższy podziw. Odwagą było zresztą także potępić wojnę w chwili, kiedy państwo myślało o wyprawie. Na podziw zasługuje, jak poeta nie oszczędza Greków, z jakim współczuciem patrzy na niedolę ich pokonanych przeciwników.

Pacyfistyczne stanowisko poety, nie dopuszczające żadnego kompromisu, musiało wyrzeć głębokie wrażenie na wrażliwych widzach ateńskich.

Branki trojańskie liczą się z tem, że zwycięzcy mogą je zawieźć do Sycylii i W. Grecji; jest to aluzja do wyprawy. Dowodzi ona, że myślano już o wyprawie w chwili, kiedy poeta pisał sztukę¹⁾.

¹⁾ W w. 13 n. jest mowa o koniu drewnianym. Parmentier (wst. do *Troj.*) dopatruje się tu aluzji do bronzu Strongy-

Poeta, tworząc sztukę, zbliżał się do 70 roku życia.

W bezlitosnym polityku Odysseuszu dopatrują się niektórzy portretu Alcybiadesa¹⁾.

Wpływ sztuki. Sztuka, robiąca tak potężne wrażenie, musiała wywrzeć wpływ na potomnych. Istotnie, cytowana jest już wcześniej w Arystotelesa *Retoryce* (II 23 p. 1400 b 22 nn.). Jak wysoko cenił ją Eljan, dowodzi przytoczone wyżej miejsce, w którym pisarz ten cytuje dydaskalję. Accius napisał dramat *Astyanax*. — Wergili, malując w II ks. *Eneidy* obraz upadku Troi, miał przed oczyma *Trojanki*. Apostrofa Junony do Eola w *Eneidzie* również wykazuje wpływ naszej sztuki. — Wcale szczęśliwie przerobił *Trojanki* Seneka w swych *Troades*; z *Hekaby* wtrącił śmierć Polyxeny, a dodał świetną scenę: próby Andromachy oszukania Ulixesa. — Sztuka grecka była naśladowana przez mniejszych poetów francuskich od XV do końca XVIII w. (Garnier *Troades* 1578, Sallebray 1640 i t. d.). — Schillera wiersz *Siegesfest* przedstawia pod wpływem *Trojanek* pierwszy dzień po upadku Troi. — Goethego Helena w *Fauście* pochodzi z naszej sztuki; pieśni chórowe wzorowane są na Eurypidesie.

Wśród filologów sztuka znalazła zadziwiająco mało zrozumienia. Krytycy, nie widzący w dramacie nic więcej poza budową, zarzucają sztuce, że jest tylko szeregiem obrazów. Wielkość sztuki ocenili w całej pełni

liona, przedstawiającego konia drewnianego, a ustawionego na krótko przed r. 415 na Akropolu. Miejsce nie odrzyna się jednak w niczem od związku opowiadania, wobec tego aluzja jest wątpliwa.

¹⁾ Np. Parmentier.

z uczonych niemieckich Wilamowitz, z francuskich Parmentier.

Rola Menelaosa. Według Wilamowitza¹⁾ Menelaos w scenie z Heleną gra rolę obłudną. Oświadcza on, że zabierze Helenę do Sparty, by ją tam ukarać śmiercią. Tych słów Menelaosa — powiada Wilamowitz — nie można brać serjo. Menelaos chce odegrać przed światem mściciela honoru i bohatera, ale to jest tylko maska, komedia. Przeciw temu pojmowaniu roli Menelaosa wystąpił Parmentier (wst. do wyd. franc. T. IV); Menelaosowi według niego nie chodzi jedynie o pozory. Naszem zdaniem za interpretacją Wilamowitza przemawiałaby następująca okoliczność. Menelaos oświadcza na nalegania Hekaby, że Helena nie popłynie na tym samym okręcie co on. Tymczasem chór mówi w najbliższej pieśni, że Helena płynie na okręcie Menelaosa i zajęta jest swą pięknnością. Kiedy chór to mówi, Helena jeszcze nie płynie, ale chór, który słyszał groźbę Menelaosa, przewiduje, że tak będzie, więc nie wierzy w męskiego ducha króla Sparty. — Sprawa ma o tyle dalej idące znaczenie, że jeżeli w tym przypadku trzeba u Eurypidesa czytać między wierszami, to zapewne nie jest to przypadek jedyny, lecz podobną rafinowaną sztukę znajdziemy u niego i gdzie indziej. Zapewne przyglądanie się sztukom Eurypidesa z tego nowego punktu widzenia rzuci w przyszłości światło i na rolę Menelaosa w *Trojankach*.

[Literatura. Wilamowitz wst. do *Troj.* w Gr. Trag. übs. T. III (Berlin 1906). — Parmentier wst. do *Troj.* w IV t. zbior. wyd. franc. — Heinemann, D. trag. Gestalten II 88 nn.]

¹⁾ Wilamowitz, Gr. Trag. übs. Bd. III 279 nn.

Ifigenja w Taurydzie (*Ἰφιγένεια ἢ ἐν Ταύροις*)

ma charakter egzotyczny. Tauryda, dzisiejszy Krym, leżała dla Greka drugiej połowy V w. gdzieś na krańcu świata. Koloryt miejscowy jest w niej niestety ledwie że zaznaczony (król grozi wbiciem na pal, ofiary z ludzi). W parze z tajemniczością krainy, stanowiącej tło akcji, idzie atmosfera przygód. Jedno i drugie nadaje sztuce urok, którego nie ma żadna inna dochowana tragedia.

Treść. Ifigenja miała zostać w Aulidzie zabita na ofiarę przed wyprawą trojańską, ale bogini Artemida podsunęła zamiast niej łanię, a Ifigenję przeniosła cudownie do dalekiej Taurydy. Tutaj dziewczica jest kapłanką bogini. O tem opowiada sama w prologu. Zwyczaj barbarzyński kraju chce, że cudzoziemiec, który się tu dostanie, musi być zabity na ofiarę bogini. Ifigenja miała sen, mówiący o śmierci Orestesa. Przypadek chce, że właśnie tego dnia zjawia się w Taurydzie Orestes z przyjacielem swym Pyladesem. Wyrokiem Areopagu, uwalniającym Orestesa od winy matkobójstwa, zadowolili się tylko część Erynij, część ściga go dalej. Orestes otrzymał od wyroczeni Apollina w Delfach polecenie, aby dla całkowitego uwolnienia się od Erynij przywiózł z Taurydy do Attyki posąg Artemidy¹⁾. Ten to cel sprowadził go obecnie do Taurydy. Pasterz tauryjski opowiada, jak obaj przyjaciele po wylądowaniu zostali ujęci i związani. Orestes, który ma zginąć, przyprowadzony przed Ifigenję nie poznaje w niej siostry. Nic dziwnego; w chwili ofiarowa-

¹⁾ Widocznie wyroczenia delficka leczyła obłąd, zalecając choremu dla rozerwania go daleką podróż, w przekonaniu, że ustawiczna zmiana miejsca i otoczenia oddziaływa korzystnie na chorobę. Por. Norwood 249.

nia Ifigenji w Aulidzie był niemowlęciem, a od tego czasu upłynęło tyle lat. Po rozmowie z bratem, przez Ifigenję również niepoznanym, dziewica postanawia go ocalić, dowiedziawszy się, że pochodzi on z rodzinnego jej Argos. Chce przez niego wysłać list do rodziny, za którą ustawicznie tęskni. Ale Orestes nie chce ocalić siebie a zostawić przyjaciela na zgubę. Żąda, żeby Pylades wracał zamiast niego do Grecji. Ifigenja opowiada treść listu Pyladesowi i przy tej sposobności pokazuje się, że list pisany jest do Orestesa. Rodzeństwo poznaje się ku wielkiej swej radości. Postanawiają umknąć do Grecji wszyscy troje i zabrać ze sobą posąg bogini. Ifigenja doprowadza króla tauryjskiego Thoasa podstępem do tego, że mimowoli sam dopomaga do ucieczki. Ale ucieczka nie udaje się, zostaje odkryta przez ludzi Thoasa w chwili, kiedy zbiegowie są już na okręcie; przeciwny wiatr przypędza okręt do brzegu. Zjawia się Atena i wstrzymuje Thoasa od ścigania zbiegów, nakazując równocześnie ustanowienie kultu Artemidy w miejscowości attyckiej Halai¹⁾. — Chór składa się z dziewic (w. 130) i kobiet zamężnych (w. 1071), podobnie jak w *Ifigenji aulijskiej*.

Budowa i artyst. Sztuka jest dramatem kunsztownej intrygi a nie charakterów. Wprawdzie charaktery obu przyjaciół narysowane są znakomicie — charakter bohaterki nie wysuwa się tu na pierwszy plan —, ale poeta rozwinął całą sztukę w przeprowadzeniu rozpoznania się rodzeństwa i planu ucieczki a więc intrygi, planu, który liczy się zgóry z wszelkimi trudnościami i niebezpieczeństwami ucieczki. Scena poznania jest świetna; poznanie do-

¹⁾ O. Müller (I 598) przypuszcza, że podczas przemówienia Ateny widać było na morzu okręt ze zbiegami.

chodzi do skutku w sposób zupełnie naturalny. Zalety tej sceny podnosi już Arystoteles (*Poet.* 14 p. 1454 a 7). Plastyczne i pełne interesu są też obie mowy gońca: opowiadanie o ujęciu przyjaciół (w. 260—339) i o przygodach ucieczki (w. 1327—1409). Efektowna gra uczuć związana jest z poznaniem: ledwie minęła radość poznania, wysuwa się troska o przyszłość, bo Orestes ma zginąć. Ocalenie się zbiegów jest kunsztownie opóźnione: ucieczka natrafia w ostatniej chwili na nieoczekiwane trudności. Tęsknota Ifigenji i chóru Greczynek, żyjących w niewoli, za ojczyznę grecką i jej uroczystościami jest żywiołem w tragedji greckiej nowym.

Scena obłądu Orestesa przedstawiona jest doskonale. Prolog Ifigenji nie jest samoprzedstawieniem się, tak częstem u Eurypidesa. Pieśni chóru wznoszą się ponad zwykły poziom pieśni eurypidesowych (zwłaszcza drugie stasimon, w. 1089—1151, malujące tęsknotę dziewic za ziemią grecką). Chór bierze żywy udział w akcji; stoi po stronie Ifigenji, obiecuje jej zachowanie tajemnicy, a nawet wprowadza gońca w błąd, by dać zbiegom czas do ucieczki. Parodos kommatyczną stanowi tren Ifigenji i chóru nad mniemaną śmiercią Orestesa. Atena jako *deus ex machina* była dla akcji niepotrzebna, skoro zbiegowie dostali się szczęśliwie na okręt, ale zadaniem jej jest ustanowienie kultu Artemidy w Attyce, a nadto poeta chciał skomplikować trudności tem, że okręt w ostatniej chwili zostaje przypędzony do brzegu. Stychomitje są w tej tragedji niezwykle częste i pełne ożywienia.

Charaktery. Poeta stara się w sztuce zainteresować widza głównie treścią, stąd mniejszy nacisk kładzie na stronę psychologiczną. Osoby sztuki

mają godność heroiczną i to heroiczny jest charakter nietylko bohaterki, ale i obu przyjaciół¹⁾. Wszystkie charaktery są szlachetne i pełne wartości moralnej, bo nawet Ifigenja, oszukując króla, według pojęć greckich jest usprawiedliwiona tem, że spełnia rozkaz boga. Orestes stawia mężnie czoło śmierci. Poeta stworzył tu piękną postać wiernego i szlachetnego Pyladesa; u Aischylosa Pylades był figurą podrzędną (przypominał jedynie Orestesowi rozkaz Apollina), u Sofoklesa osobą niemą. Przyjaźń dwu ludzi szlachetnych, spierających się, który z nich ma zginąć, rozwinięta została po raz pierwszy dopiero przez Eurypidesa i nabrała sławy w literaturze świata. Takiej gloryfikacji przyjaźni jak w naszej sztuce nie znajdzie się chyba w żadnym utworze literatury powszechnej. Rola kobiety góruje nad rolami męskimi, bo w sztuce chodzi o rozwinięcie przebiegłości. Wyprowadzenie w pole króla nie raziło Ateńczyków, bo dopuszcza się go Greczynka, zmuszona do służby bogini w kraju barbarzyńskim i czująca wstręt do krwawych ofiar ludzkich; do tego Ifigenja działa z rozkazu Apollina. Cała akcja rozwija się z charakterów. Król barbarzyński przemawia tą samą greczyzną co Grecy; tylko komedja mogła sobie pozwolić na oddawanie nieudolnego władania językiem attyckim, wysoki styl tragedji tego nie dopuszczał.

Mimo że racjonalizm odgrywa w sztuce znaczną rolę, ostateczna jej tendencja jest religijna: przepowiednia Apollina po różnych trudnościach i przeszkodach doznaje spełnienia.

¹⁾ Trudno zrozumieć, jak może Ały odmawiać sztuce charakteru heroicznego.

Ifigenja należy do najdoskonalszych utworów Eurypidesa. Arystoteles uważa ją za arcydzieło i, mówiąc o planie idealnej tragedji, wybiera jako przykład *Ifigenję*. Ona też jest w *Poetyce* po *Edypie królu* najczęściej cytowana. Dramatycznie jest niezwykle efektowna. Nie da się jednak naszym zdaniem zaprzeczyć, że przy całej doskonałości budowy i mimo wzruszającego obrazu wiernej przyjaźni sztuka jest nieco chłodna, że robi wrażenie, iż przy koncepcji jej poeta kierował się więcej rozumem niż uczuciem. Nie chwyta ona za serce, jak inne pełne patosu utwory poety.

Podobieństwo *Ifigenji tauryjskiej* i niewiele późniejszej *Heleny* jest bardzo wielkie. W obu utworach Greczynka zatrzymywana jest w dalekim kraju wbrew swej woli przez króla barbarzyńskiego, który każe tracić każdego cudzoziemca. Osoba, Greczynce bliska a uważana przez nią za nieżyjącą, zjawia się niespodzianie. Po poznaniu się oboje obmyślają ucieczkę, która przedstawia trudności. Kobieta wynajduje podstęp, wyprowadzający w pole króla, tak że ten nie tylko się zgadza, ale nawet pomaga do wykonania planu, dając eskortę. Greczynka udaje dbałość o interes króla i podaje jako pretekst dokonanie pewnych obrządków. Chór stoi po stronie bohaterki i pomaga jej w wykonaniu planu. Pomocni są w tem wykonaniu także marynarze greccy, ukryci na wybrzeżu. Ludzie króla wykrywają zdradę, a król zarządza pościg. W ostatniej chwili zjawia się bóstwo i każe zaprzestać pościgu.

Różnica występuje w zakończeniu: w *Ifigenji* wiatr przypędza okręt do brzegu i zbiegom grozi śmierć, od której ratuje ich bóstwo; w *Helenie* bogowie zyskują pomyślny wiatr. Tu zato ucieczka utrudniona jest

tem, że siostra króla jako wieszczka zna plan uciezki (w. 1033 nn.), i uciec można tylko w takim razie, jeżeli się pozyska jej życzliwość.

Mit. Homer nie mówi o ofiarowaniu Ifigenji¹⁾. U niego córka Agamemnona nazywa się Ifianassa²⁾. O przeniesieniu Ifigenji z Aulis do Taurydy przez Artemidę i zastąpieniu jej łąnią mówiło po raz pierwszy epos cykliczne *Kypria*. Dodawało ono, że bogini zrobiła Ifigenję nieśmiertelną. Od *Kypriów* aż do Eurypidesa żaden poeta nie wspomina już tego podania (milczy więc o niem np. Pindar *Pyth.* XI). Nikt też przed Eurypidesem nie wie o powrocie Ifigenji do Grecji i przeniesieniu posągu bogini do Attyki³⁾. Skądże Eurypides doszedł do tego podania? Ateńczycy, po nawiązaniu stosunków handlowych z Pontem w VII w., dowiedzieli się, że w Chersonezie tauryjskim ofiarowano tamtejszej dziewiczej bogini cudzoziemców. Boginię tę Grecy utożsamili z Artemidą (Herodot IV 103).

W Attyce wschodniej były dwie miejscowości, których kult dał się nawiązać do Artemidy tauryjskiej. W Halai Araphenides istniała świątynia Artemidy Tauropolos (Strabon p. 399). Przydomek ten znaczył: poskramiaczka byków. Pociągnął on za sobą powiązanie jej z Artemidą tauryjską. Więcej na południe, w Brauronie, była świątynia Artemidy braurońskiej; w jej świętym okręgu pokazywano grób kapłanki jej, Ifigenji; istniał też tu kult Ifigenji jako

¹⁾ Mimo to zna je, zdaniem Zielińskiego (Tragod. 242 n.).

²⁾ Ifigenja nie jest identyczna z Ifianassą według Zielińskiego (w w. m.).

³⁾ Inaczej Zieliński, Tragodum. 300 nn. Według niego Sofokles pierwszy wprowadził ten motyw.

bogini. Nadto znany tu był obrządek, że co 5 lat w święto Brauronjów poświęcano Artemidzie na 5 lat dziewczynki w szafranowej sukni jako niedźwiedzice (*ἄρκτοι*). Wskazuje ten zwyczaj, że bogini miała tu niegdyś postać zwierzęcą i że składano jej ofiary z ludzi. Artemidę braurońską czczono również na Akropoli ateńskiej.

Z tych kultów Artemidy Tauropolos i Ifigenji w Attyce nietrudno było wysnuć wniosek, że Ifigenja musiała wrócić z Taurydy do Attyki, wniosek, będący podstawą osnowy *Ifigenji*. Zapewne jednak nie Eurypides dopiero pierwszy wymyślił powrót Ifigenji z Taurydy, lecz już przed nim kapłani braurońscy opowiadali, że Ifigenja wróciła z Taurydy i przywiozła stamtąd posąg Artemidy Tauropolos ¹⁾. U Eurypidesa (w. 1450 nn.) Orestes z polecenia Ateny ma wznieść świątynię w Halai na pograniczu Attyki a blisko Eubei i ustawić w niej posąg Artemidy tauryjskiej. „Ty, Ifigenjo“, czytamy (w. 1462), „bądź kapłanką Artemidy koło Brauronu; tam będziesz pogrzebana“. Jeżeli Eurypides robi tu Orestesa założycielem świątyni, to idzie pewno za tradycją kapłańską ²⁾. Dziewica bez pomocy mężczyzny niełatwo byłaby dokonała przewiezienia posągu z krańców świata ówczesnego.

Pomysłem Eurypidesa jest nawiązanie powrotu Ifigenji do starego mitu o Orestesie, ściganym przez Erynje. Jego inwencją jest, że tylko część Erynij uznała wyrok Areopagu a inne ścigały mordercę da-

¹⁾ Wilamowitz (Herm. 18, 257) sądzi, że osnowę naszej sztuki wymyślił sam Eurypides, a zgadza się z nim Weil (Sept trag. 437). Inni przypuszczają, że poeta idzie za tradycją świątyni.

²⁾ Grégoire we wst. do wyd. u Budégo.

lej¹⁾ i że dla uwolnienia się od ścigających Orestes za drugą radą wyroczni Apollina udał się do Taurydy po posąg bogini. Pomysłem Eurypidesa są wszystkie szczegóły a więc: sen Ifigenji w prologu, oba opowiadania pasterza, poznanie się rodzeństwa przy pomocy listu, szlachetny spór między przyjaciółmi, cały podstęp Ifigenji i oszukanie króla, wreszcie cały przebieg ucieczki. Eurypides znalazł więc tylko najogólniejsze zarysy osnowy a niemal całe przeprowadzenie akcji jest zasługą jego samego. Zapewne też Ifigenja nie miała w miecie tych rysów łagodności i szlachetności, które jej daje Eurypides²⁾.

Sofokles opracował dalszy ciąg tego mitu w *Chryzysie*. U niego król Thoas ścigał Orestesa i Ifigenję, która schroniła się na wysepkę Chryse koło Lemnos do brata swego przyrodniego, kapłana Chryzesa. Który z poetów napisał swą sztukę wcześniej, niewiadomo.

W naszej sztuce Thoas grozi (w. 1429 nn.), że schwytyanych zbiegów każe strącić ze skały lub wbić na pal. Kara ta pochodzi z Herodota. Historyk ten

¹⁾ Ta zmiana była poecie potrzebna dla umotywowania podróży do Taurydy. W późniejszej *Elektrze* poeta wraca do wersji Aischylosa, nie znającej różnicy zdań między Eumenidami. Bez tej różnicy zdań niepodobna było pogodzić ze sobą uwalniającego wyroku Areopagu i wyprawy tauryjskiej. Losy Orestesa po matkobójstwie inaczej poeta przedstawia w *If. taur.*, inaczej w *Elektrze*, inaczej w *Orestesie*, w każdej tragedji stosownie do jej założeń. (Por. o tem Zieliński, Tragod. 309—312). Dlatego też z tych różnic mitu nie wolno wysnuwać wniosków co do dat tragedyj. Normalny przebieg losów Orestesa mamy w *Elektrze*; w *Orestesie* poeta ma na oku cel specjalny: po sądzie argińskim następuje wygnanie, potem w Atenach przychodzi łaska.

²⁾ Zieliński, Tragod. str. 305. 307.

opowiada (IV 103), że u Scytów ciało zrzucano ze skały a głowę wbijano na pal¹⁾.

Data. Sztuka nie zawiera żadnych aluzyj historycznych i czas jej powstania można w przybliżeniu oznaczyć tylko na podstawie metrycznej i na podstawie stosunku jej do *Heleny* Eurypidesa. Metryka każe ją zaliczyć do utworów późnych (tetrametry trochaiczne w. 1203—33, częste rozwiązania w trymetrze jambicznym, przewaga monodyj). *Helena* wykazuje ogromne podobieństwo całego pomysłu osnowy i motywów. Analiza jej wykaże, że *Ifigenja* przedstawia się jako pierwowzór, *Helena* jako kopja a nie odwrotnie, więc *Ifigenja* jest starsza, *Helena* późniejsza²⁾. *Helena* powstała w r. 412, a zapowiedziana jest w *Elektrze* (w. 1280), wystawionej prawdopodobnie w r. 413, a zatem *Ifigenja* musiała być wystawiona przed *Elektrą*, może w r. 414. Ogół uczonych kładzie ją na lata 414—409. Zapewne powodzenie *Ifigenji* skłoniło poetę do napisania *Heleny*³⁾. Stanowisko religijne poety w naszej sztuce podobne jest do stanowiska jego w *Ionie*: i tu i tam dopiero na końcu pokazuje się, że Apollo

¹⁾ Wilamowitz (Eur. Her. I w Życiu Eur.) sądzi, że Herodot nie wywarł wpływu na Eurypidesa. Tego samego zdania jest Zieliński (Tragod. str. 81); jego zdaniem za Herodotem poszedł Sofokles w *Chryzysie*, a z tej sztuki dopiero wziął tę karę Eurypides.

²⁾ Tak już słusznie Ew. Bruhn (wst. do wyd., Berlin 1894, str. 11 nn.), podobnie A. Dieterich. Murray kładzie ją na lata 414—412, Aly tuż przed r. 415 (*Trojanki*) a na pewno przed r. 412 (*Helena*), Wilamowitz i Geffcken na czas 411—409 (za późno! według nich po *Helenie*, podobnie Grégoire), Zieliński (Trag. 80) na r. 411, B. Funke (Quaest. Eur. chronol., dyss., Münster 1924) na r. 413.

³⁾ A. Dieterich (Pauly-Wissowa s. Euripides).

ciernistą drogą prowadził człowieka do szczęśliwego celu) ¹⁾.

Wpływ sztuki był wielki: na mit, który w postaci eurypidesowej stał się kanonicznym, na literaturę i sztukę. Zwłaszcza przyjaźń Orestesa i Pyladesa, jak wspomniano wyżej, stała się odtąd sławna. O opracowaniu tego samego tematu przez Sofoklesa w *Chryzesie* była wzmianka poprzednio. Podanie przedstawił też w tragedji *Polyeidos*. U niego Orestesa prowadzono już do ołtarza ofiarnego, a poznany został przez to, że porównywał los swój do losu siostry ²⁾. Czy Pacuvius w swym *Dulorestes* opierał się na Eurypidesie, jest niepewne ³⁾. Parodje motywu znajdziemy w zachowanym mimie z Oxyrynchu ⁴⁾.

Po Racine'ie pozostał tylko prozaiczny szkic 1 aktu *Ifigenji* (Racine wprowadził naturalnie i tu motyw miłości); później w XVII i XVIII w. opracowało ten sam temat trzech podrzędnych poetów francuskich i dwóch niemieckich. Gluck stworzył muzykę do opery *Ifigenja* (1779), której libretto bardzo zręcznie ułożone jest podług Eurypidesa. Najsławniejszym opracowaniem nowożytnem jest Goethego *Iphigenie auf Tauris*. Sztuka jego nie ma chóru, a wprowadza uczucia romantyczne. Poetę niemieckiego raziło podejście Thoasa przez Ifigenję, dlatego dał sztuce inne rozwiązanie. Jego Thoas jest tak szlachetny, że Ifigenja

¹⁾ Zieliński, *Tragod.* str. 312.

²⁾ Arystot. *Poet.* roz. 16.

³⁾ Wątpi o tem O. Ribbeck (*Röm. Trag.* 239 nn.). Według Wilamowitza (*Hermes* 18, 257) Pacuvius czerpał z jakiejś sztuki poeurypidesowej.

⁴⁾ Wyd. 4 Herondasa przez Crusiusa, Lipsiae 1905, 101 nn.

nie może się zdecydować na jego oszukanie. Oddaje rozstrzygnięcie sprawy w ręce króla, a Thoas zezwala jej na odjazd do Grecji z bratem. Goethe wyidealizował więc zarówno bohaterkę jak Thoasa. Idealizacja Thoasa nie godzi się z kulturą epoki ani kraju, w którym istniały jeszcze ofiary z ludzi¹⁾. Między dramatem greckim a niemieckim istnieją więc wielkie różnice. Wrażenie sztuki nie dorównywa eurypidesowemu.

Sztuka. Dramat Eurypidesa wpłynął na liczne wazy, na freski kampańskie a zwłaszcza na sarkofagi.

[Literatura. Wilamowitz, Hermes 18, 1883, 249 nn. — Ewald Bruhn, wst. do wyd., Berlin 1894. — H. Weil, wst. w *Sept tragédies d' Eur.* — H. Grégoire, wst. do wyd. u Budégo, t. IV. — T. Zieliński, Tragodumena, Cracoviae 1925, opracował wyczerpująco historję mitu i jego rozwój w całej tragedji, str. 241—320. — K. Heinemann, D. trag. Gest. I 106—116].

Ion (**Iov*)

jest dramatem, który pod wielu względami różni się od wszystkich innych utworów Eurypidesa i całej tragedji greckiej. Treść jego jest zawiła i pełna niespodzianek; po tragicznych zawikłaniach i burzy namiętności pokazuje się znowu jasne słońce.

Treść. Tłem akcji jest świątynia Apollina w Delfach wraz ze świętym okręgiem. Hermes opowiada prehistorję sztuki. Ion, syn Apollina i Kreuzy, córki króla ateńskiego Erechteusa, został po urodzeniu przez matkę porzucony, a następnie z polecenia Apollina zaniesiony przez Hermesa do Delf. Tu wychował się

¹⁾ Heinemann, Trag. Gestalten I 115.

pod okiem Pitji i pełni teraz służbę jako sługa świątyni. Jest on dorastającym młodzieńcem. Matka Kreuza nie wie nic o jego ocaleniu i sądzi, że zginął jako niemowlę. Po swym błędzie młodości Kreuza wyszła za Xuthosa, który w czasie wojny przyszedł z pomocą Ateńczykom i przez małżeństwo z Kreuzą uzyskał tron ateński. Małżeństwo Xuthosa z Kreuzą jest bezdzietne. Małżonkowie przybyli do Delf, aby zasięgnąć rady wyroczni, w jaki sposób mogliby dojść do potomstwa. Jest pogodny poranek; młody Ion z pieśnią na ustach pełni posługi w świętym okręgu. Chór kobiet ateńskich, należących do służby Kreuzy, przybywa i podziwia obrazy, zdobiące świątynię. Nadchodząca Kreuza czuje się na widok młodzieńca dziwnie do niego pociągniętą. Xuthos otrzymuje wyrocznię, że pierwszy człowiek, którego spotka, będzie jego synem. Pierwszym spotkanym jest właśnie Ion. Xuthos wita w nim syna i oświadcza mu, że zabiera go do Aten. Ion nie jest tą perspektywą wcale zachwycony; na swem stanowisku sługi świątyni czuje się zupełnie zadowolonym. Xuthos przypomina sobie przygodę miłosną, którą jako młody człowiek miał niegdyś w Delfach podczas obchodu bakchicznego, i dochodzi do przekonania, że Ion jest synem z owego przelotnego związku. Kobiety z orszaku Kreuzy niezadowolone są z tego obrotu rzeczy: Ateny otrzymają władcę, który nie pochodzi ze starego rodu Erechteusa, a Kreuza pozostanie bezdzietną. Nadchodząca Kreuza, która w małżeństwie długie lata nosiła w sercu swą tajemnicę, widząc teraz, że Apollo oszukuje ją drugi raz, wybucha gorzkimi skargami, a dręczona zazdrością o syna męża posuwa się do szalonego czynu: godzi się na plan starego i oddanego jej piastuna (pedago-

ga), ażeby ten zgładził młodzieńca zapomocą trucizny. Ale bóg w cudowny sposób przy pomocy gołębi udaremnia zamach na swego sługę. Wobec tego, że zamach wyszedł najaw, Kreuzie grozi kara śmierci. Ścigana przez Iona i pospólstwo chroni się ona do ołtarza. Ratuje ją od śmierci zjawienie się kapłanki świątyni, która przynosi koszycek z przedmiotami, dodanemi niegdyś przez Kreuzę porzuconemu niemowlęciu. Kreuza wita w Ionie swego syna. Ale Ion, słysząc, że nie Xuthos, lecz Apollo jest jego ojcem, popada w wielką rozterkę z sobą samym: nie wie teraz, której odpowiedzi wyroczni ma wierzyć, dawniejszej czy obecnej. Wątpliwości te rozprasza zjawiająca się Atena. Potwierdza ona tajemnicę pochodzenia Iona i przepowiada mu świetną przyszłość.

Mit. *Ion* osnuty jest na podaniach attyckich. *Hezjoda Katalog* (fr. 7) mówi: „Hellen zrodził Dorosa, Xuthosa i Aiolosa“. Zwykle przyjmuje się, że w *Katalogu* była wzmianka i o synach Xuthosa. Według przepowiedni, danej przez Atenę na końcu *Iona*, Xuthos i Kreuza mają prócz Iona mieć jeszcze dwóch synów: Dorosa i Achaiosa. Xuthos i Ion są jednak nieznanymi najstarszym tradycjom jońskim. Żadne miasto Jonji czy wysp nie uważa ich za założycieli, ani ich nie zna; stwierdza to ich początek czysto literacki i uczony. Ion, fikcyjny eponym Jończyków, jest widocznie wynaleziony w VIII lub w początku VII w. przez poezję genealogiczną. Ale Xuthos i Ion nieznanymi są i liście najstarszych królów ateńskich; począwszy od Hellanika nie figurują w niej nigdy. Stara tradycja attycka mówiła, że Xuthos, syn Hellena, wypędził Traków z Eleusis, pojął za żonę (bezimienną) córkę króla Erechteusa, dostał w nagrodę maratońską

Tetrapolis oraz prawo obywatelstwa i podzielił lud na 4 fyle. Później, wypędzony, udał się do peloponeskiej Achai (Strabon i Pauzanjasz, ten drugi we wst. do ks. VII). Kiedy Xuthos tam panował, mieszkańcy Achai nazwani zostali od syna jego Iona Jończykami (Hdt. VII 94). — Takie są tradycje literackie. — Najstarszym świadectwem pochodzenia Iona od Apollina jest dopiero eurypidesowy *Ion*; po nim mówi o nim Platona *Eutydem* (302 d). Ojcem Iona zrobiono Apollina dlatego, że Apollo był patronem starych rodów szlacheckich (*πατρῶος*, Plato *Euthyd.* w w. m.). — Według eurypidesowego *Iona* miejscem miłości Kreuzy i Apollina była grotta na Akropoli ateńskiej. Opowiadanie to ma pewne oparcie w podaniu miejscowym, bo grotta na północnym stoku Akropoli była najstarszym miejscem kultu tego boga w Atenach.

Osoba Iona sama jest tworem sztucznym, stosunkowo późnym. Ion nie został jednak wymyślony bardzo późno, bo grób jego pokazywano w demos Potamos koło przylądka Sunion.

Eurypides znalazł więc w micie mało co więcej nad osoby i ich genealogję. Znalazł jednak w podaniu także wzmiankę o miłości Apollina i Kreuzy, na co dotąd nie zwrócono uwagi¹⁾. Wszak poeta zwalcza gwałtownie niemoralność tego podania a byłoby niedorzeczne przypuścić, że poeta walczy przeciw temu, co sam wymyślił. Polemizować można tylko z tem, co już przedtem istniało. — Poza tem fikcją poety jest stanowisko Iona jako sługi świątyni, pielgrzymka matki i Xuthosa do Delf, wyrocznia dana Xuthosowi, zamach

¹⁾ Mynie więc sądzi A. Dieterich (Pauly-Wissowa art. Eurypides), że Eurypides wynalazł również miłość Apollina i Kreuzy.

przedsięwzięty przez matkę, cudowne ocalenie młodzieńca, śmierć grożąca matce i szczęśliwe zakończenie w formie rozpoznania syna zapomocą przedmiotów, znajdujących się w koszyczku.

Mowa Ateny pod koniec utworu zawiera dalsze genealogje i przepowiednie co do losów potomstwa Xuthosa i Iona; w rozbiór ich niepodobna tu wchodzić¹⁾.

Niewątpliwie przed Eurypidesem powstał *Ion* Sofoklesa. Akcja sztuki eurypidesowej jest jednak pomysłem naszego poety, bo nosi całkiem jego piętno. Napisał też Sofokles *Kreuzę*, z pewnością również przed *Ionem* Eurypidesa. Temat jej był inny niż eurypidesowego *Iona*, jak dowodzą fragmenty²⁾. O Xuthosie wspomina też zachowany prolog eurypidesowej *Melanippy wolnomysłnej* (wystawionej w r. 411) w w. 8 nn.

[Literatura o podaniu: Ermatinger, Die alte Autochthonensage, Berlin 1897; mowa tu i o innowacjach Eurypidesa. — Grégoire we wst. w III t. wyd. franc. — Wilamowitz we wst. do wyd. objaśn.]

Budowa i charakter. Akcja sztuki zdąża do rozpoznania syna przez matkę. Do rozpoznania tego nie dochodzi jednak w sposób prosty, lecz odbywa się ono w drodze zawilej intrygi. Intryga omal nie sprowadza katastrofy, a kończy się w sposób, zadowolający zarówno żonę jak męża. Matka i syn rozpoznają się dopiero wtedy, kiedy każde z nich omal nie zginęło za sprawą drugiego. Mamy tu zatem konflikt podwójny: najpierw matka chce bezwiednie zgładzić syna,

¹⁾ Zob. o nich obszerniej u Grégoire'a i Wilamowitza (literatura niżej).

²⁾ Inaczej Zieliński, Tragod. str. 74 nn. Według niego cały mit o Ionie opracował przed Eurypidesem Sofokles w *Kreuzie*.

potem syn matkę. Przytem sztuka ma właściwie nie jedno, lecz dwa rozpoznania: jedno fałszywe (Xuthos-Ion), drugie prawdziwe (Kreuzza-Ion). A i prawdziwe rozpoznanie odbywa się dwojaką drogą: najpierw za pośrednictwem kapłanki delfickiej, później Ateny. Intrygą kieruje sam Apollo. Ale plany boga ulegają pokrzyżowaniu przez ludzi. Apollo wskazuje Xuthosowi Iona jako jego syna. Kreuzza i Ion byłiby się rozpoznali później i sprawa byłaby zakończona ku zadowoleniu obojga małżonków. Ale plan krzyżuje Kreuzza, wiedzioną zazdrością, a podniecają jej opór kobiety jej orszaku i stary sługa. Kreuzza usiłuje zgładzić Iona i wtedy ocala go Apollo. Zkolei grozi śmierć Kreuzzie. I tej śmierci zapobiega bóg, wysyłając kapłankę. Zdawałoby się, że po rozpoznaniu się wzajemnem matki i syna akcja dobiegła do końca. Tymczasem nie. Stoją teraz naprzeciw siebie dwie wyrocznie, z których tylko jedna może być prawdziwa. Plan boga zostaje po przeszkodach ze strony interesowanych osób doprowadzony przez tegoż boga za pośrednictwem Ateny do szczęśliwego końca. Plan sztuki jest więc wielce kunsztowny, jak w żadnej innej sztuce Eurypidesa. Nigdzie też nie znajdujemy u tego poety tak zawilej i n t r y g i. Wobec zawilości intrygi konieczny był prolog, inaczej widz nie orjentowałby się w zawilościach. Przebiegu konfliktu poeta nie zapowiada w prologu, wiedziony trafnym instynktem dramatycznym.

Interes sztuki leży nie w wielkich charakterach ani potężnych namiętnościach. Herosi są tu bardzo zbliżeni do ludzi codziennych. Leży on w falowaniu akcji, która kolejno to napręza ciekawość, to przynosi niespodziany zwrot. Ledwie widz

odetchnął po ocaleniu Iona od zamachu, już widzi zagrożeniem życie drugiej osoby sztuki: jego matki.

Skutkiem tych nagłych zmian położenia osób, sztuka pełna jest emocyj, falowania uczuć między trwogą a radością. Drżymy o życie młodzieńca, a kiedy po jego cudownem ocaleniu zapomocą otrutego gołębia zamierzona zbrodnia Kreuzy wychodzi najaw, widz oczekuje z wielkiem naprężeniem, jak będzie ocalona matka. Radość Kreuzy z rozpoznania syna jest tem większa, im większa była przed chwilą jej trwoga wobec grożącej jej śmierci.

By zwiększyć jeszcze zaciekawienie widza, poeta w chwili największego naprężenia ucieka się do środka opóźnienia (retardacji): przed historją zamachu na życie młodzieńca daje opis budowania namiotu, kobierców namiot zdobiących i uczty, opis długi, ale nadzwyczaj żywy i zajmujący. Dla zwiększenia sensacji nie gardzi cudownością (cud z gołębiami).

Kreuza przybywa do Delf wcześniej niż mąż w tym celu, by przed przybyciem męża dowiedzieć się o losie syna. By jej umożliwić wcześniejsze przybycie, poeta każe Xuthosowi wybrać się przedtem do wyroczni Trophoniosa ¹⁾.

Rozmowa Kreuzy z Ionem (w. 1520 nn.), który podejrzywa, że ojcem jego był śmiertelnik, przypomina rozmowę króla Demarata z matką u Herodota (VI 68).

Kreuz a przedsięwzięcie zamach na życie syna. Ten moment akcji mógł Kreuzę pozbawić sympatji widza. By temu zapobiec, poeta każe plan zamachu wymyślić nie jej, lecz staremu słudze. Kreuza w na-

¹⁾ Zieliński, Tragodum. str. 120. 128.

głym wybuchu żalu do Apollina i przystępie zazdrości jest na tyle słaba, że godzi się na zbrodniczy plan. Zmniejsza też jej winę to, że jest ona podjudzona przez chór kobiet ateńskich, które w swem przywiązaniu do starych władców Aten i w poczuciu autochtonicznym niechętnie widzą rzekomego intruza do rodu królewskiego i tronu. To też, mimo planowany zamach, Kreuza, ciężko skrzywdzona przez Apollina i tęskniąca za potomstwem a pełna czułości macierzyńskiej i uczuciowa, nie traci sympatji widza. Poeta chciał w niej odmalować jedynie kobietę, nie starał się dać jej rysów indywidualnych. Z wielkim artyzmem i prawdą psychologiczną przedstawił, jak zaraz przy pierwszym ujrzeniu nieznanego syna odzywa się w matce głos krwi (akt II).

Kreuza jest główną osobą sztuki¹⁾. Obok niej pierwszorzędną postacią jest I o n. Postać to zachwycająca i jedyna w tym rodzaju nie tylko w tragedji, ale w całej literaturze greckiej. Co najwyżej, przypominają go młodzieńcy w dialogach platońskich *Charmidesie* i *Lysisie*. Z postaci eurypidesowych podobny jest do niego Hippolit. Dziecięco niewinny, pobożny i świątobliwy, wesoły i zadowolony ze swego skromnego, ale swobodnego i wolnego od trosk położenia, lekceważący bogactwa i zaszczyty, naiwny a przytem o żywej inteligencji, czystością i świeżością przypomina, jak słusznie powiedziano, postaci zakonników Giotta. Religja nie jest dla niego tylko formą, ale treścią moralną wypełnia mu życie. To też, gdy widzi, że czyny Apollina nie licują z jego nakazami moralnemi, czuje się rozczarowanym i przykro dotkniętym. Zasa-

¹⁾ Spostrzegł to już G. Hermann.

dami religijnymi tak jest nawskróś przepojony, że gdy spotyka u innych odstępstwa od nich, wysnuwa z nich od razu wnioski praktyczne. Pobożność jego ocala mu życie, ocala także życie jego matce. Po rozpoznaniu matki robi wyrzuty nie matce z powodu jej zbrodniczego zamachu, lecz sobie, że tak bliski był matkobójstwa. Jest to idealny typ młodzieńca ateńskiego, w rodzaju ideałów Xenofonta: pobożny a praktyczny i pełen rozsądku. Przy całym idealnym kierunku charakteru patrzy na rzeczy trzeźwo: gdy Xuthos po otrzymaniu wyroczni spotyka jego pierwszego i uszczęśliwiony chce go uściskać, Ion zachowuje się chłodno, nie rozumiejąc tego wybuchu czułości u obcego człowieka (w. 517 nn.). Głos krwi nie mówi tutaj, jak mówił przy Kreuzie. Posiada też Ion świadomość swego stanowiska duchownego. Z realizmem przedstawione są zajęcia jego jako sługi świątyni (*neokoros*)¹⁾. Natomiast politycznej dojrzałości, którą mu daje poeta, Ion nie mógł posiadać przed zetknięciem się z polityką. Poza tem Ion postępuje zawsze zgodnie ze swym wiekiem. Ten efeb, przypominający pięknych efebów sztuki greckiej²⁾, wchodzi nagle w zetknięcie z gwałtownymi namiętnościami i troskami świata. Otwarty, prawie jeszcze dziecinnie, oświadcza bez ogródek Kreuzie, że historia, opowiedziana mu przez nią, jest podejrzana, a Apollina strofuje poufale za jego prowadzenie się (w. 436 nn.). Ten miłośnik życia dewocyjnego jest równocześnie, jak prawdziwy Ateńczyk, człowiekiem czynu. Umie schwytać winnego na gorącym uczynku, przeprowadzić doraźnie dochodzenie, zrobić bezzwłocznie doniesienie do władz. Ma przytem nietylko rozum, ale

¹⁾ O tych zajęciach pouczyły nas napisy delfickie.

²⁾ Wilamowitz, wstęp do *Iona*.

i serce. — Postać Iona, pełna delikatnego wdzięku, jest jedną z najbardziej prawdziwych, pociągających i świetnych postaci, jakie Eurypides stworzył. Był to nowy typ sceniczny, przez niego pierwszego na scenę wprowadzony.

Postaci główne wycieniowane są tak starannie, że niewiele miejsca zostało w sztuce na postaci drugorzędne, których też jest tylko dwie. Xuthos ma prostą, żołnierską duszę; po odnalezieniu rzekomego syna okazuje wobec żony wiele delikatności (w. 657 nn.). Była to dla poety postać niełatwa do odmalowania; poeta wywiązał się z zadania bardzo zręcznie a największą zręczność okazał, usuwając w drugiej połowie sztuki ze sceny Xuthosa. Z równą zręcznością nie wprowadził na scenę samego Apollina, choć obecność boga poza sceną czujemy ciągle.

Stary sługa byłby wstrętny, gdyby czynu jego nie łagodziło ślepe oddanie pani. Z przywiązania gotów jest nawet do zbrodni. Podobnie oddanego sługę poeta wprowadził później w *Elektrze*. Widocznie w Atenach wśród niewolników nie brakło sług, szczerze przywiązanych do swych panów; z tego nasuwa się dalszy wniosek, że musiano się z nimi dobrze obchodzić.

Chór jest współnikiem akcji i to winnym. Kobiety te ateńskie są postaciami żywymi, nie manekinami, jakimi bywają często kobiety w chórach Eurypidesa. Ciekawie dopytują Iona, czy w świątyni jest rzeczywiście omfalos.

Artyzm. Jedną z wielkich zalet *Iona* jest prześliczny koloryt miejscowy Delf. Zwłaszcza zachwycająca jest scena początkowa, malująca życie ranne w świątyni. Ion najpierw zajęty jest zamiataniem, po-

tem na widok ptaków, zanieczyszczających miejsca święte, chwyta za łuk, by je wypłoszyć, ale robi mu się ich żal. Scen takich, malujących życie poranne, mamy w literaturze greckiej mało. Należy do nich obraz budzącego się rano do życia pałacu Odysseusza w *Odyssei*. Czar religijny pierwszej części *Iona* nie ma nic równego w tragedji greckiej. Ciekawy jest też opis zarówno dzieł sztuki w Delfach (w. 190 nn.) jak i budowy namiotu i scen na kobiercach. Delfy opisane są malowniczo i z poezją.

Sztuka kreśli przeważnie uczucia, poczęści i namiętności. W uczuciach jest wiele delikatności. Przewszystkiem w uczuciach Kreuzy. Kreuza maluje uczucia swe jako porzuconej kochanki, nieszczęśliwej matki, rzekomo zdradzonej żony, z wstydlivością a zarazem z siłą. Opowiadanie o porzuceniu dziecka powtarza się pięć razy, a za każdym razem ton i szczegóły są urozmaicone i stopniowane. Kreuza opowiada swą historję najpierw niejasno pod wstydliwą osłoną, później coraz wyraźniej, aż wkońcu musi wyznać wszystko. Dusza Kreuzy odsłania się w tych opowiadaniach coraz więcej. Widzimy, ile ją kosztuje przyznanie się do niezawinionego upadku. Opowieść końcowa uczy, jak ciężko jej przyszło niegdyś porzucić wyciągające do niej rączęta dziecię. Monodja, w której Kreuza apostrofuje uwodziciela, jest patetyczna i śmiała i z pewnością wpłynęła na elegję miłosną aleksandryjską.

Prawda życiowa występuje nawet w takich drobnych rysach jak tym, że Kreuza użyła jako powijaka nieukończzonej robótki kobiecej.

Sztuka zawiera też monolog, tak jak *Hekabe*. Monodje jej są świetne.

Braki sztuki są przeważnie nieznaczne. Tu należy źle zastosowana retardacja w opisie budowy namiotu w chwili największego naprężenia ciekawości widza; dalej znajomość życia politycznego u Iona, nim w to życie wszedł; dodatek uczony w postaci dziwaźnej historii o drugiej Gorgonie (Aigis-Gorgona) i truciźnie. Ważniejszym brakiem jest to, że po zamachu matki na życie syna rozpoznanie obojga nie może być serdeczne, a tem mniej może być serdeczny w przyszłości stosunek Iona do matki. Głównym jednak i to organicznym brakiem jest to, że Xuthos ma być całe życie utrzymywany w błędzie, jakoby Ion był jego synem. To też przy całej świetności wielu scen i subtelności charakterów całość nie robi wrażenia zadowalającego i nie pozwala zaliczyć sztuki do arcydzieł Eurypidesa. W dodatku założenie, że Xuthos będzie uważał odtąd Iona za swego syna, jest błędne: istotny stan rzeczy znają Delfijczycy i służebne Kreuzy i z pewnością pozna go niedługo i Xuthos.

Sztuka zawiera pewne drobne sprzeczności. Raz słyszymy, że Kreuza powiła niemowlę w sypialni (w. 14. 344), to znowu, że w jaskini (947 nn.). Kreuza przypuszczała, że niemowlę umrze (w. 18. 27); według innego miejsca spodziewała się, że ocali je Apollo (w. 965)¹⁾.

Myśl zasadnicza sztuki. Powszechnie przyjmuje się, że poeta miał w *Ionie* na oku cel patryjotyczny, kiedy głosił, że przodek Ateńczyków Ion nie jest synem przybysza-wodza, lecz potomkiem prastarego króla Erechteusa po matce a synem boga²⁾.

¹⁾ Zieliński, *Tragodum.* 25 n.

²⁾ Tak już G. Hermann i K. O. Müller. Po nich m. i.: Mahaffy, Christ-Schmid, A. Dieterich, Geffcken ii.

Czy ta myśl przyświecała poecie, jest rzeczą wątpliwą¹⁾. Sztuka pełna jest gwałtownej polemiki przeciw bogu, który uwodzi Kreuzę a potem ją porzuca. W sztuce Apollina nie chce się przyznać do ojcostwa i używa swej wyroczni do wprowadzenia Xuthosa w błąd. Na kilka wieków przed Eurypidesem uchodziło to w Grecji za łaskę boga, że zniża się do śmiertelniczki; Eurypides jest innego zdania; według niego postępek Apollina skrzywdził Kreuzę i uwłacza bogu. Otóż z tym poglądem trudno jest pogodzić zdanie wymienionych uczonych, że w oczach poety pochodzenie Iona od Apollina ma na celu uświetnić Attykę. Eurypides stoi na stanowisku, zajętem przez siebie w niedochowanej sztuce *Bellerofontes*: „jeżeli bogowie czynią źle, nie są bogami“. Mit o Ionie przedstawia się poecie jako niemoralny. To też podczas gdy Aischylos kreślił w *Prometeuszu* miłość boga ku śmiertelniczce w sposób delikatny, to u Eurypidesa, zdaniem naszym celowo, Kreuzą jest typową kobietą uwiedzioną a historia jej miłości traktowana realistycznie.

Hipoteza Verralla. Verrall (Cambridge 1890) tłumaczy sobie sztukę tak, że poeta nie wierzy w ojcostwo Apollina; sprawcą upadku Kreuzy był w pojęciu poety jakiś nieznany człowiek. Dziecko umarło, zaś Ion był synem kapłanki delfickiej. Racjonalistyczna ta hipoteza jest zgoła chybiona²⁾ i nie znalazła też uznania.

Data. Sztukę kładzie się powszechnie na czasy między r. 421 a 409 a więc zalicza się ją do p ó ź-

¹⁾ Odrzuca ją i Wilamowitz (wst. do *Iona* str. 17).

²⁾ Odrzucił ją między innymi Wilamowitz (wst. do *Iona* str. 18).

n y c h ¹⁾). Dla określenia daty trzymać się trzeba następujących wytycznych. Sztuka pełna jest pogody. Eurypides powiedział wyraźnie, że poeta tworzyć może rzeczy, zachwycające innych, tylko wtedy, gdy sam się czuje zadowolony (zob. niżej). Z tego wniosek, że poeta, tak przykro odczuwający wojnę, sztukę tę mógł napisać tylko w czasie pokojowym. Stało się to więc po pokoju Nikjasza (421) a przed wojną jońsko-dekelejską. Ateny w oczach własnych i obcych wyszły z wojny archidamijskiej zwycięsko. Państwo było silniejsze niż przedtem; dochody państwa były wielkie, bo utrzymano ciężary, nałożone na poddanych w czasie wojny. O nadmiarze sił świadczy wyprawa sycylijska. Wniosek ten co do czasu powstania potwierdzają i inne argumenty. Niema w sztuce polemiki ze Spartą, co u poety jest wyjątkowe i wskazuje, że panuje pokój. W proroctwie, mieszczącym się pod koniec sztuki, jest szczególnie geograficzny, że drugi syn Xuthosa, Achaios, będzie królem kraju morskiego blisko przyładka Rhion (w. 1592) ²⁾. Otóż Tuczdydes (V 52) podaje, że Alcybiades, wybrany strategiem w r. 419, za-

¹⁾ Dindorf: 427—412, Wilamowitz (Herm. 18, 242) i Dieterich: 421—413, Chr. - Sch.: po 421, Geffcken (GLG. I 2) i Grégoire (wst.) w okresie pokoju, 419 lub 418; W. Aly (Gr. LG.): przed *Trojankami*, t. j. przed 415, w okresie *Heraklesa*; Pischinger (Vogelgesang bei d. gr. Dichtern, pr. Eichstätt 1901, 75): przed *Plakami* Arystofanesa (414), Ermatinger (D. att. Autochth. sage, 1897): 416—412, B. Funke (Quaest. Eur. chronol., Monasteri 1924): 414, Enthoven (De I. fab. Eur., dyss., Bonn 1880): 412, Norwood (Gr. tr. 236): „późna tragedia“, Körte (PhW. 1926, 883): 415—410, Zieliński (Tragod. 239): 409.

²⁾ Właściwe zrozumienie tego wiersza utworował dopiero Grégoire (wst. do *Iona*), zwracając pierwszy uwagę na miejsce Tuczdydesa.

mierzał ufortyfikować przylądek Rhion w Achai. Celem tego kroku było wciągnąć Achaję w przymierze z Atenami i okolicę Spartę i jej sprzymierzeńców. Dzięki przymierzu Alcybiadesa z Argos, Mantineją i Elidą Sparta w latach 420—418 była zagrożona i ze strony tych państw. *Ion* powstał więc najwcześniej w r. 419. W tem samym proroctwie Ateny pod koniec sztuki słyszymy, że wszyscy Jończycy mają obowiązek wzmocnić ojczyznę ateńską. Taka ambicja ateńska i ufność w związkowych jest możliwa dopiero po pokoju Nikjasza¹⁾. Z temi argumentami rzeczowemi zgadzają się i argumenty metryczne. Metryka *Iona* zbliża tę sztukę do utworów późnych²⁾ a nawet najpóźniejszych. W prologu mamy pieśni, w sztuce przeważają niestroficzne pieśni aktorów i wogóle monodje; częste rozwiązania trymetru jambicznego łączą *Iona* ze sztukami, powstałemi ok. r. 412 (*Helena*)³⁾. Upodobanie w opisywaniu dzieł sztuki przywodzi na myśl *Elektrę* (ok. 413). — Wilamowitz dopatruje się nawet w w. 1073 aluzji do zajmowania Dekelei przez Spartan. Powstał więc *Ion* po wyprawie sycylijskiej, t. j. ok. r. 412 lub w latach najbliższych. Nie zwrócono dotąd uwagi, że Xuthosa wspomina też prolog *Melanippy wolnomyślnej* (wystawionej przed r. 411); i ten szczegół przemawia za datą, przez nas przyjętą. Całe pojmowanie epoki heroicznej łączy go z sztukami jak *Helena* (413), *Elektra* (412) i *Orestes* (408)⁴⁾. Przyszłość

¹⁾ Wilamowitz w w. m.

²⁾ Wilamowitz (wst. do *Iona* str. 24).

³⁾ Enthoven w w. m. — Zieliński kładzie *Iona* na podstawie metryki (i na podstawie stanowiska poety wobec wyroczni delfickiej) na r. 409.

⁴⁾ W *Helenie* i *Elektrze* mamy jeszcze aluzje do wyprawy sycylijskiej, tu ich już niema (Grégoire).

Aten i Jończyków przedstawia się poecie w *Ionie* w jasnych barwach. Sztuka nasza jest dramatem przygód, jak *Helena*. Nazywano ją nieraz dramatem „romantycznym“.

Jest zadziwiające, że sztukę tak świeżą i pogodną, tyle wnoszącą nowego do tragedji, poeta napisał, licząc już co najmniej 70 lat wieku.

Wpływ sztuki *Ion* ze swą poplątaną intrygą był więcej niż jakakolwiek inna sztuka Eurypidesa wzorem dla komedji nowej. Uwiedzenie, porzucenie dziecka, rozpoznanie go zapomocą dodanych przy porzuceniu przedmiotów, błąd młodości Xuthosa, niewolnik przywiązany i gotów do wszelkich usług, to wszystko są motywy, które się później powtarzają w komedji nowej. Pokrewieństwo sztuk Eurypidesa o charakterze „mieszczańskim“ jak *Ion* z komedją nową spostrzegła już krytyka starożytna¹⁾.

W nowszych czasach naśladował postać Iona Racine. W swej *Athalie* stworzył on postać Joasa, dziecka nieznanego rodziców, wychowanego w świątyni a skupiającego na sobie nadzieje Izraela. Racine mówi sam, że wzorem jego był *Ion*. Racine czytał i zaopatrzył uwagami całego Eurypidesa. — *Iona* przełożył Wieland. — Opracował *Iona* scenicznie A. W. Schlegel (1803). Schlegla słusznie raziło w sztuce starożytnej kłamstwo bogów i ludzi, ale nie miał on zmysłu dla dramatyczności ani dla efektu scenicznego i przeróbka jego przedstawia pogorszenie w porównaniu z wzorem. — Goethe podziwiał *Iona* z powodu moralnej czystości młodzieńca i zręczności poety. *Ion* był ostatnią tragedją grecką, którą Goethe czytał. — Lepiej od Schle-

¹⁾ Innemi sztukami tego typu były: *Helena* (412), *Antiopa*, *Andromeda*, *Hypsipyła*, *Auge* (413—406).

gła opracował *Iona* Leconte de Lisle (*L'Apollo-nide*, 1888). Poeta ten podniósł poziom moralny charakterów Iona i Kreuzy: usunął oszukanie Xuthosa, Kreuza wyznaje swój błąd młodości, Ion nie odrywa matki od ołtarza. Kreuza namawia wprawdzie niewolnika do zamordowania młodzieńca, ale niebawem tego żałuje. Ion i jego matka są w tem opracowaniu postaciami klasycystycznymi, nie żywymi ludźmi. Wiersz poety francuskiego jest dźwięczny, ale w dziele widać manierę. Poeta zatrzymał pieśni chórowe, a jako obraz końcowy dał wizję Aten Peryklesa, co było myślą wcale szczęśliwą. — *Ion* jest więc do dzisiaj sztuką żywą, podobającą się i zachęcającą do naśladowania.

[Literatura. O. Klotz, *Untersuchungen zu Eur. Ion*, dyss., Freiburg 1917. — Grégoire wst. w III t. zbior. wyd. franc. — Wilamowitz, wstęp do wyd. (Berlin 1926). — Heinemann, *D. trag. Gest. d. Gr.* II 80—86].

Fenicjanki (*Φοίνισσαι*)

po dramatach o charakterze prawie mieszczańskim przenoszą nas znowu w atmosferę czysto heroiczną.

Treść. Znajdujemy się przed pałacem królewskim w Tebach. Iokasta opowiada w prologu prehistorję tragedji. Eteokles i Polyneikes trzymają oślepionego Edypa jako więźnia w pałacu; za to Edyp przeklął ich, życząc im, aby dziedzictwo podzielili między siebie mieczem. Synowie umówili się, że co rok będą się zmieniać kolejno w panowaniu. Ale Eteokles po roku nie chciał bratu odstąpić rządów. Polyneikes stoi pod Tebami z wojskiem argiwskiem. Iokasta postanowiła pośredniczyć między zwaśnionymi braćmi i nakłoniła Polyneikesa, aby za poręką brata przybył

do Teb. Zjawia się Antygona, jeszcze na pół dziecko, ze starym piastunem. Ten pokazuje jej z terasy dachu wojsko nieprzyjacielskie, otaczające Teby. Iokasta wita niebawem wzruszona dawno niewidzianego Polyneikesa. Prawdziwie po kobiecemu wyrzuca mu wnet po powitaniu, że zawarł małżeństwo w obcym kraju. Polyneikes opowiada, z jakim wzruszeniem, idąc przez miasto, oglądał miejsca dzieciństwa. Matka wypytuje go, jakie było życie jego na obczyźnie. Nadchodzi Eteokles i między obu braćmi wywiązuje się spór. Eteokles, który wie, że słuszność nie jest po jego stronie, chce rozmowę zbyć krótko, nie wchodząc w argumentację brata. W rezultacie spotkanie braci nie prowadzi do pogodzenia się. Brat Iokasty Kreon wzywa Eteoklesa, by u każdej z siedmiu bram postawił dowódcę. Eteokles żąda, aby Kreon zarządził się Tejrezjasza, jak doprowadzić do zwycięstwa. Jeżeli Polyneikes zginie, zakazuje go grzebać na ziemi tebańskiej. Wchodzi Tejrezjasz z młodziutkim synem Kreona, Menoikeusem. Przepowiada zwycięstwo, jeżeli Menoikeus zginie. Kreon nie chce słyszeć o poświęceniu syna, ale Menoikeus postanawia oddać życie za ojczyznę. Goniec przynosi Iokaście wiadomość, że synowie jej gotują się do śmiertelnego pojedynku. Iokasta biegnie z Antygoną na miejsce spotkania się orężnego synów. Zjawia się Kreon, pogrążony w ciężkiej żałobie z powodu śmierci Menoikeusa. Goniec opowiada przebieg pojedynku braci. Eteokles prosił boginię, by jego miecz trafił dobrze w pierś brata. I rzeczywiście, Eteokles ugodził śmiertelnie brata, ale ten miał jeszcze tyle sił, że również zadał bratu śmiertelną ranę. Gdy matka i siostra nadbiegły, Eteokles mógł już tylko pożegnać je gasnącym wzrokiem. Polyneikes, który

był jeszcze w stanie mówić, wyraził litość nad bratem : „był on moim wrogiem, ale przecież bratem“. Prosił, by go pochowano na ziemi ojczystej, i konającą ręką położył sobie jeszcze dłoń matki na oczach, by mu je matka zamknęła. Goniec kończy wieścią, że Iokasta odebrała sobie z żalu życie. — Teby odniosły zwycięstwo. Wnoszą zwłoki poległych braci ; za nimi idzie Antygona z ślepym Edypem ; oboje oplakują śmierć bliskich sobie osób. Kreon zarządza, że Antygona ma poślubić syna jego Hajmona, Edyp ma pójść na wygnanie, a Polyneikes zostać niepogrzebany. Antygona odrzuca myśl o małżeństwie z Hajmonem ; pogrzebie ona Polyneikesa, a potem towarzyszyć będzie ojcu na wygnanie.

Mit. Eurypides opracował już przedtem mit o siedmiu wodzach pod Tebami w *Hiketydach*. Mit o oblężeniu Teb przez siedmiu wodzów i pojedynku braci był treścią *Siedmiu Aischylosa*. Eurypides opracował w *Fenicjankach* mit ten na nowo, ale wyszedł daleko poza treść sztuki Aischylosa. Treść jego utworu jest aż zanadto bogata, tak że rozsadza sztukę (sztuka liczy 1766 wierszy). Zawiera ona całą treść cyklicznej *Tebaidy*. Poeta wprowadził nadto kilka nowych motywów, przedewszystkiem motyw poświęcenia się młodego Menoikeusa. Także rola pośrednicząca Iokasty jest jego pomysłem ; mit jej nie znał. Poeta wbrew mitowi każe Iokaście być przy życiu w czasie sporu i śmierci synów dla tej roli pośredniczącej i dla tego, by była obecna przy ich śmierci na polu bitwy. Eurypides też, jak się zdaje, wymyślił, że Antygona towarzyszy ślepeму ojcu na wygnanie¹⁾ ; od niego do-

¹⁾ Wilamowitz, Aisch. Int. 91 i u syna Tychona 317 nn.

piero przejął ten pomysł Sofokles w *Edypie w Kolonie*. *Fenicjanki* Eurypidesa i *Edyp król* Sofoklesa stworzyły dla potomnych kanoniczną formę mitów tebańskich. U obu poetów ślepego Edypa Antygona prowadzi na obczyznę. Wyrocznia apollińska obiecuje mu przyjęcie, a więc spokojną śmierć, w attyckiem Kolonos hippios. W naszej sztuce Eurypides oparł się na micie demu Kolonos, jak w *Ifigenji tauryjskiej* na micie świątyni w Halai. Sofokles, każąc w *Edypie w Kolonie* zakończyć życie Edypowi w tej miejscowości, poszedł, zdaje się, za *Fenicjankami*¹⁾. Przemawia za tem charakter Polyneikesa. W micie Polyneikes winien był waśni braterskiej; dowodzi tego etymologja imienia. Natomiast zarówno u Eurypidesa jak u Sofoklesa Polyneikes jest i lepszym bratem i niesprawiedliwie wygnanym. Któryż z obu poetów wprowadził tę przemianę charakteru braci? Niewątpliwie Eurypides, bo ta inwencja stanowi wprost podstawę jego *Fenicjanek*. Natomiast u Sofoklesa inwencja ta gra rolę podrzędną; prócz tego Sofokles nie miał żadnego powodu zmieniać roli braci z mitu i z *Siedmiu* Aischylosa. — Tejchoskopja w *Fenicjankach* powstała pod wpływem *Siedmiu* i oczywista pod wpływem III pieśni *Iliady* Homera. Eurypides zlagodził też mit *Edypa króla* Sofoklesa. Tam Kreon zakazał Polyneikesa wogóle gdziekolwiek grzebać. U Eurypidesa Eteokles nie zakazuje wogóle grzebać brata, lecz zakazuje grzebać go w ojczyźnie; do tego zakazu był uprawniony²⁾.

¹⁾ Wilamowitz (tamże), za nim Aly i Geffcken. Inaczej Zieliński (Tragodum. str. 28); por. wyżej pod Sofoklesem przy dacie *Ed. w Kol.*

²⁾ Zieliński, Tragodum. 29.

Budowa. Sztuce brak wewnętrznej jedności akcji; pochodzi to z nadmiaru treści. Sztuka jest szeregiem obrazów, luźnie między sobą związanych. Z powodu tej różnorodności treści trudno było poecie nazwać sztukę inaczej jak od chóru kobiet fenickich. Prolog zaczyna się od samoprzedstawienia się Iokasty („nazywają mnie Iokastą“, w. 12), co jest nieartystyczne. Iokasta wywodzi następnie genealogię swoją i Edypa. — Spotkanie wrogich braci, będące główną sceną tragedji, stanowi wielką i szczęśliwą nowość *Fenicjanek*. Środek ten, obmyślony celem pogodzenia braci, jeszcze ich więcej przeciw sobie rozjątrza i w ten sposób przygotowuje pojedynek. W opisie siedmiu par wodzów Eurypides nie tylko nie poszedł za Aischylosem, ale daje jego krytykę. U Aischylosa goniec opisywał Eteoklesowi szeroko siedmiu wodzów; było to dramatycznie niepotrzebne a artystycznie monotonne. Zamiast tego Eurypides wprowadził tejchoskopję; uzupełnienie jej stanowi opis bitwy przez gońca. Tejchoskopja psuje budowę, ale tworzy efektowną scenę. — Eurypides prowadził dalej Iokastę i Edypa, których u Aischylosa niema a którzy według Sofoklesa już nie żyją w chwili pojedyńku synów. Te dwie postaci posłużyły poecie do stworzenia efektownych scen: Iokasta stara się pogodzić wrogich braci, a ślepy Edyp zostaje przez Kreona wygnany z kraju. — Epizod z Menoikeusem nie wpływa na akcję, był więc dramatycznie niepotrzebny. Wprowadzony jest dla efektu tej sceny. — Antygoną towarzyszy ojcu, idącemu na wygnanie; jak wobec tego pogrzebie brata, niewiadomo. — Partja końcowa sztuki zawiera zdaniem naszym ustępy autentyczne

obok późniejszych dodatków¹⁾. Na eurypidesową wygląda druga połowa partji a także wzmianka o Atenach. — Zmienił także Eurypides skład chóru: u Aischylosa chór składał się z dziewięciu tebańskich, strwożonych wojną; u Eurypidesa składają go niewolnice ze zdobyczy fenickiej, wysłane przez króla fenickiego Apollinowi do Delf na znak podziękowania; w drodze zawadziły one o Teby i zostały tu zatrzymane przez wojnę. Skład chóru wiąże się o tyle z treścią sztuki, że Teby założone zostały przez fenickiego Kadmosa. Z akcją chór pozostaje w luźnym związku. — Obok modnych aryj widzimy w sztuce archaiczną stychomitję. — Tragiczną postacią nie jest Eteokles, jak u Aischylosa, lecz Polyneikes. — W sztuce pełno efektownych obrazów, jak to zwykle bywa w końcowej sztuce trylogji. — Pojedynek słowny braci wykazuje echa sofistyki i retoryki. Eteokles wygłasza poglądy czysto sofistyczne, np. że władza jest rzeczą najcenniejszą; przypomina on zupełnie Kalliklesa w platońskim *Gorgjaszu*. Skargi na tyranję są echem sofistycznych rozważań o powstaniu państwa i uprawianiu różnych form ustroju²⁾.

Charaktery. Żadna z osób nie jest główną. Osoby występują w sztuce jedna po drugiej. — Trudno

¹⁾ Podobnie sądzi Norwood. A. Boeckh odrzucał koniec sztuki od w. 1746; Wilamowitz (Drei Schlussscenen griech. Dramen, SB. Berl. Akad. 1903, 592) uważa ww. 1736 nn. za dublet wierszy 1710—35 i tylko ten dublet odrzuca. Wydawca zdaniem jego znalazł go w innym rkp i dopisał do pierwszego końca. Według Kunsta (str. 171) partja końcowa jest nieautentyczna.

²⁾ Pewne uderzające szczegóły w sztuce (łaka Hery na Kijajronie i wyklucie sobie oczów przez Edypa sprzączką) wyjaśnił Zieliński (Tragodum. str. 31 n.).

o postaci bardziej od siebie się różniące, jak kontrast: Eteokles i Polyneikes. Charaktery obu, jak wspomniano, różnią się od charakterów ich u Aischylosa. Eteokles jest człowiekiem o ambicji bez granic. Niema w tragedji greckiej postaci o równej żądzy władzy i pod tym względem Eteokles jest postacią nową. Wyznaje on brutalnie i bez osłon moralność „panów“, odrzucającą wszelkie więzy moralne. Człowiek to twardy, zimny i bez serca, kieruje się wyłącznie rozumem. Zaraz przy wejściu na scenę odpycha nas nienawiścią, okazywaną bratu. Grozi mu śmiercią, jeżeli natychmiast nie opuści miasta; nie pozwala mu nawet pożegnać się z ojcem i siostrami. W przeciwieństwie do aischylosowego Eteoklesa jest nieszczególnym wodzem, mimo to zarzuca Tebanom tchórzostwo. Aby obraz Polyneikesa wystąpił tem jaśniej, poeta nakreślił Eteoklesa tylko w całkiem czarnych kolorach, chociaż w tej epoce lubi odnajdować w złych ludziach strony dodatnie. — Polyneikes jest miękki, prawie sentymentalny. Poznajemy go głównie z wielkiej sceny szermierki słownej z bratem; ujmuje nas zaraz miłością ku Tebom, która robi mu życie na obczyźnie nieznośnem i która wzrusza nas w opowiadaniu jego o wejściu do miasta. Tylko krzywda, doznana od brata, popchnęła go do walki przeciw ojczyźnie. W rozprawie słownej z bratem przemawia prostym językiem słusznej sprawy. Jego wstręt do walki z bratem dowodzi szlachetnego charakteru. Jest on jednolitym, i n d y w i d u a l n y m c h a r a k t e r e m. — Iokasta jest inna od sofoklesowej. Jej radość na widok syna wnosi jasny promień w ponure sceny tragedji. W świetnej mowie usiłuje ona napróżno pogodzić zwaśnionych braci. — Antygona pojawia się na po-

czątku w tejchoskopji a potem dopiero pod koniec sztuki. Z początku całkiem młode, skromne i nieśmiałe dziewczę, wyrasta skutkiem nieszczęść rodziny na heroinę. — Przy charakterystyce siedmiu wodzów poeta chciał okazać swą sztukę w rozróżnieniu tych, którzy w podaniu są do siebie podobni¹⁾.

Artyzm. Poeta chciał w tej sztuce złączyć wszystkie motywy starych podań tebańskich o Labdakidach w jeden wielki obraz pełen grozy, podobny do obrazu niedoli zdobytego miasta w *Trojankach*, i to mu się udało. Starożytni zaliczają sztukę słusznie do najświetniejszych utworów Eurypidesa²⁾. Posiada ona istotnie niezwykle piękności. Pełno w niej głębokiego tragizmu, pełno siły, ducha wojennego i gwałtownych namiętności. Sztuka poety wzruszania widza występuje znów w całej pełni. Tejchoskopja i świetne opisy bitwy, pełen siły pojedynek słowny braci (główna scena tragedji), wzruszające opowiadanie o walce i śmierci braci, poświęcenie się Menoikeusa i lament Kreona nad jego zwłokami, oto szereg świetnych scen, a ukoronowaniem ich jest Edyp, który, jak starożytny Ojciec zadżumionych, po stracie synów i żony pozostaje sam jeden przy życiu, aby patrzeć na niedolę rodu. Ślepy ojciec może tylko dotykać trupów synów, nie może ich widzieć. Pojedynek i śmierć braci robią wstrząsające wrażenie (tego motywu nie wyzyskał jeszcze Aischylos), a pożegnanie konającego Polyneikesa z matką i siostrą wzrusza głęboko. W całości tragedia Eurypidesa jest bogatsza i patetyczniejsza od pokrewnych utworów jego poprzedników.

¹⁾ Ivo Bruns, *Das lit. Porträt d. Griechen*, Berlin 1896, daje tu charakterystyki wodzów.

²⁾ Hypothesis i schol. Arystof. *Żab* 53.

Ironja tragiczna występuje w scenie, gdy po odparciu szturmego Iokasta cieszy się, że synowie zostali przy życiu. Po opisie przygotowań do pojedynku goniec przerywa na chwilę opowiadanie w momencie, gdy walka ich ma się zacząć; retardacja jest tu zastosowana z wielkim artyzmem. Środkowa część sztuki (wystąpienie Tejrezjasza) jest znacznie słabsza i w starożytności mniej się podobała. Chór ma ważną rolę muzyczną.

Data. Scholjasta do *Żab* Arystofanesa w. 53, wystawionych w r. 405, powiada, że Eurypides wystawił krótko przed *Żabami* *Hypsipyle*, *Fenicjanki* i *Antiope* a 8 lat przed *Żabami* (t. j. w r. 412) *Andromedę*. Wypływa z tego, że *Fenicjanki* wystawione były między r. 411 a 408¹⁾. Na rok 408 przypada *Orestes*. Jeżeli scholjasta wymienia z każdego roku jedną sztukę, co jest możliwe, to *Fenicjanki* przypadłyby zapewne na r. 409, t. j. na rok, w którym Sofokles wystawił *Filokteta*. Hipoteza do *Fenicjanek* mówi, że sztuka otrzymała drugą nagrodę. Eurypidesa zwyciężyć mógł w tym czasie tylko Sofokles. *Filoktet* otrzymał pierwszą nagrodę, więc bardzo jest możliwe, że obie sztuki wielkich tragiczków przypadły na r. 409. (Inną możliwością byłoby to, że Eurypides wystawił *Fenicjanki* razem z *Orestesem* w r. 408, ale ta ewentualność mało jest prawdopodobna, bo bogactwo efektów scenicznych w *Orestesie* przemawia według nas za tem, że i ta sztuka, jak *Fenicjanki*, była sztuką końcową trylogji).

¹⁾ *Fenicjanki* nie były wystawione w r. 411 (Wilamowitz u syna Tychona 317 nn.). W takim razie zostawałyby lata: 410, 409, 408. Wilamowitz przyjmuje: ok. r. 409.

Fenicjanki były sztuką końcową i nie pozostały w ściślejszym związku wewnętrznym z resztą trylogji. Poprzedzały je sztuki: *Oinomaos* i *Chrysippos*; pierwsza z nich związana była z drugą przez osobę Pelopsa; Pelops był ojcem Chryzypa, porwanego przez Laiosa; to łączyło luźnie drugą sztukę z trzecią, ale poeta nie uwydatnia tego związku w *Fenicjankach*.

Wpływ. Sztuka była niezmiernie popularna w starożytności, stąd wiele jest cytowana i wykazuje dodatki w tekście. Wywarła wielki wpływ na poezję i sztukę starożytną. Istniały jej parodje, zatytułowane *Fenicjanki*, pióra Arystofanesa i Strattisa. Scholia do niej są bardzo obfite. W Bizancjum weszła razem z *Hekabą* i *Orestesem* do wyboru szkolnego. W Rzymie napisał tragedję o tym tytule Accius, a po Senecie (*Phoenissae*) pozostały trzy sceny, nie będące z sobą w związku, przeznaczone pewno do recytacji. — Scenę końcową sztuki znajdujemy na puharze Muzeum brytyjskiego¹⁾.

W czasach nowszych Racine napisał *Thébaïde ou les Frères ennemis* (1663), dorzucając niepotrzebnie nowe motywy do sztuki Eurypidesa, która sama ma ich za wiele. W porównaniu z grecką, sztuka jego jest chybiona. Charaktery osób są obniżone. Iokasta jest gwałtowna, Polyneikes gorszy od brata, a Kreon jest wprost nikiemnikiem: podnieca on spór braci, by po ich śmierci dostać się na tron, a cieszy się ze śmierci syna swego Hajmona, bo rywalizuje z nim o miłość Antygony. Iokasta odbiera sobie życie przed walką synów. — Za Racinem poszedł Alfieri (*Polinice*, 1782). U niego

¹⁾ Reprodukcyjne wymienia Christ-Schmid 370, 4.

Eteokles usiłuje otruć (!) Polyneikesa, wkońcu zabija go zdradziecko. — Schiller dał przekład głównej sceny a wiele motywów sztuki przeniósł do swojej *Braut von Messina oder die feindlichen Brüder*. Przedewszystkiem przeniósł główny motyw: próbę pogodzenia braci, zmodyfikowawszy go odpowiednio: matce udaje się pogodzić synów, ale nieszczęśliwy przypadek sprowadza katastrofę. W *Marji Stuart* Schiller wymyślił spotkanie Marji z Elżbietą i również zrobił z niego główną scenę tragedji; przyjaciele Marji sprowadzają to spotkanie dla pogodzenia obu królowych, tymczasem spotkanie rozjątrza jeszcze więcej Elżbietę, a przez to przyśpiesza śmierć Marji. Naśladowania Schillera uczą, jak dramatyczny był pomysł Eurypidesa.

[Literatura. H. Weil, *Études* 143—178. — Wilamowitz, *Drei Schlussscenen der griech. Dramen*, w SB. Berl. Akad. 1903, 592 nn. — Tenże, w książce syna Tychona 317. — Heinemann, *D. trag. Gest. d. Gr.* II 50 nn.].

Bakchantki (*Βάκχαι*),

tragedja, wystawiona w Atenach już po śmierci poety wraz z *Alkmeonem w Koryncie*, który zaginął, i z *Ifigenją w Aulidzie*¹⁾. Tytułu dramatu satyrowego, który wchodził w skład tetralogji, nie znamy. Tetralogję wystawił syn poety, również Eurypides imieniem. Zdobyla pierwszą nagrodę, co dowodzi, że niedawny atak na poetę, podjęty przez Arystofanesa w *Żabach* (w r. 405), niewiele Eurypidesowi zaszkodził w oczach publiczności ateńskiej. Między trzema tragedjami nie istniał żaden związek wewnętrzny. Co

¹⁾ Schol. Arystof. *Żab* 67 według dydaskalji.

więcej, między dwiema zachowaniami zachodzi tak wielki kontrast, iż musimy podziwiać, że poeta mógł równocześnie stworzyć dwie tragedje w tak odmiennym duchu. Pokazują nam one 80-letniego poetę na tak zdumiewającej wyżynie twórczości, iż ubolewać należy, że przedwczesna, nagła jego śmierć pozbawiła poezję szeregu arcydzieł, które poeta mógł jeszcze stworzyć. *Ifigenja* każe przypuszczać, że poeta byłby doszedł do czystego dramatu mieszczańskiego, który jedynie imionami osób byłby przypominał tragedję heroiczną. *Bakchantki* powstały prawdopodobnie w Makedonji, do której poeta przeniósł się na zaproszenie króla Archelaosa. Widać to stąd, że poeta sławi makedońską Pierję i rzeki Axios i Ludias. (Sztuka wystawiona była w Pelli)¹⁾. Tutaj to poeta poznał kult Dionysosa w całej jego pierwotnej, trackiej świeżości, sile, ale i dzikości, tutaj zrozumiał właściwe znaczenie tego boga, który w Grecji już się zhellenizował, i znalazł w jego kulcie podniecie do porywającego, zarazem jednak przerażającego obrazu, który dał w *Bakchantkach*. Jest to jedyna zachowana tragedja grecka na tle mitu dionizyjskiego. Osnute na tym micie tragedje Aischylosa: trylogja *Lykurgeja* i *Pentheis* nie dochowały się do dzisiaj. Mit z zakresu świata bogów Eurypides przedstawił jedynie w tej tragedji i w niedochowanym *Faetonie*. *Bakchantki* dają nam dokładniejszy i żywszy obraz kultu Dionysosa i lepsze pojęcie o istocie tego boga niż jakiegokolwiek inne dzieło starożytne lub uczone dzieła nowożytne. Tragedja jest całkiem odmienna od wszystkich dotych-

¹⁾ Według Ridgeway'a (Class. Quarterly 20, 1926, 1 nn.) *Bakchantki* i *Rezos* miały być przedstawione podczas igrzysk pogrzebowych królów makedońskich w Aigai.

czasowych sztuk Eurypidesa. Występuje w niej w szerokim zakresie cudowność i nadprzyrodzoność. Efekty sceniczne, w które obfituje, wskazują zdaniem naszym, że pomyślana była jako sztuka końcowa trylogji.

Treść. W zwycięskim pochodzie przez świat Dionysos doszedł do miejsca swego urodzenia, Teb, przebrany za własnego proroka. Stanąwszy przed pałacem królewskim, oznajmia, że przybył ukarać młodego króla Penteusza, który stawia przeszkody jego kultowi. Następnie oddala się w góry Kitajron do bakchantek tebańskich; wśród nich jest matka Penteusza Agaue i jej siostry. Zjawiają się dwaj starcy: sędziwy król Kadmos i kapłan Tejrezjasz; są oni zwolennikami nowej religji, Kadmos z oportunistu, kapłan z przekonania. Nadchodzi Pentusz i czyni wyrzuty obu czcicielom nowego boga. Widzi on w obcym kulcie niebezpieczeństwo dla religji narodowej (w. 482. 779), dla porządku publicznego i dla obyczajności kobiecej. Stąd też każe uwięzić Dionysosa. Wprowadzają skrupowanego boga i obaj przeciwnicy stają naprzeciw siebie oko w oko. Dionysos przemawia śmiało, jak Chrystus przed Piłatem. Król urąga mu, a wkońcu każe go zamknąć w stajni pałacowej. Chór, złożony z kobiet lidyjskich, które przybyły za głosicielem nowej religji, oczekuje cudu. I rzeczywiście, nagle przychodzi trzęsienie ziemi a pałac zdaje się walić w gruzy. Za chwilę bóg stoi przed pałacem wolny od więzów. Wpada oburzony Pentusz, ale po cudach, których był świadkiem, lęka się już tajemniczego czarodzieja. Od starego pasterza z Kitajronu dowiaduje się o zachowaniu się i cudach przebywających tam bakchantek tebańskich. Rozgniewany sprawozdaniem oświadcza, że przeciw czcicielkom boga wystąpi na czele

siły zbrojnej. Jest to pierwsza zapowiedź szału, który go niebawem za sprawą boga ogarnie: król, zamierzający ruszyć na czele armji przeciw bezbronnym kobietom, nie czuje, że się ośmiesza. Dionysos odradza mu taką wyprawę i podsuwa myśl, by przebrany za kobietę wybrał się śledzić zachowanie się bakchantek. Taki wywiad zapewni powodzenie jego wyprawie. Król czepia się tej myśli, nie zdając sobie sprawy z upokarzającej swej roli w przebraniu kobiecem. Obłąd jego wzmagą się w sposób widoczny. Chór kobiet cieszy się, że kara, która według zapowiedzi boga dotknie króla, zapewni im wolność. Za chwilę Penteusz ukazuje się w stroju bakchantki i rusza na Kitajron. Niebawem nadbiega goniec z Kitajronu i przynosi przerażającą wieść. Król wdrapał się na wierzchołek sosny, by śledzić bakchantki, ale te odkryły go, poczem własna matka Agaue z towarzyszkami w szale dionizyjskim rozszarpała go w kawałki. Agaue w triumfie wnosi na scenę głowę syna. Towarzyszący jej stary Kadmos przynosi krwawe szczątki wnuka i powoli doprowadza nieszczęsną matkę do przytomności. Agaue, wróciwszy do zmysłów, poznaje z przerażeniem, co uczyniła. Następuje lament Kadmosa nad tem, że ze śmiercią wnuka stracił podporę i pociechę starości. Lament Agaury, który z pewnością następował po lamencie Kadmosa, nie zachował się w rękopiśmie; stratę jego niebardzo odczuwamy, bo byłby raził smak nowoczesny: Agaue brała w rękę każdą część rozszarpanego ciała syna i przemawiała do niej czule¹⁾. Sztukę zamykał Dionysos jako *deus ex machina*.

¹⁾ Treść lamentu Agaury znamy z retora Apsinesa i z naśladowania w dramacie religijnym średniowiecznym *Χριστὸς πάσχων*.

Tekst sztuki, jak uczy brak trenu Agauy, jest na końcu uszkodzony; zachowany koniec jest nadto w części zepsuty. Dłuższa z dwóch hipotez w rkp P znała inne zakończenie.

Artyzm *Bakchantki* są jedną z najświetniejszych tragedyj Eurypidesa. Wprowadzają nas na wzniosłe wyżyny tragizmu. Są one najwspanialszym obrazem religji ekstatycznej w literaturze świata. Uderza w nich śmiałość pomysłu; na taki pomysł mógł się zdobyć i przeprowadzić go tak świetnie tylko wielki poeta. Wrażenie sceniczne sztuki jest nadzwyczajne. Czyn Agauy nie jest dziełem zemsty, jak w *Medei*, lecz popełniony zostaje w szale, zesłanym przez boga. Mimo to zdaniem naszym sztuka pokrewna jest tragedjom namiętności. Zdumiewające jest, że tak gorący zwolennik racjonalizmu jak Eurypides zdołał się tak głęboko przejąć sposobem myślenia mistycyzmu. Kara, spotykająca młodego króla, jest okropna. Okropność mogła łatwo wyrodzić się w śmieszność; dowodem talentu Eurypidesa jest, że tego uniknął. Czar leśnych ustroni górskich, który poeta roztoczył w pieśniach, stanowi jedną z wielkich piękności sztuki. Pieśni tej sztuki są wogóle świetne (zwłaszcza parodos i dytyrambiczna pieśń w. 862 nn.); nie są one dźwięcznymi igraszkami słów, jak to często bywa w ostatnich tragedjach poety, lecz są pełne powagi religijnej, gorąco sławią życie pobożne i ekstazę, wykazują, jaką błogość i jakie nadzieje daje wiernym poddanie się bóstwu. Tragedja grecka kończy się więc pieśniami religijnymi, któremi zaczęła się u Aischylosa. Pieśni w sztuce zajmują wiele miejsca, sztuka otrzymała też tytuł od chóru. Wielkich aryj aktorów niema. Równie jak pod względem ducha, charakterystyczne są pieśni

pod względem rytmu. Tańce i niedochowana muzyka musiały oddawać ekstazę. Styl i język przypominają raczej tragedję heroiczną. Chór przed scenami pełnymi tragizmu, jak opowiadaniem gońca o rozszarpaniu króla i ukazaniem się na scenie szalonej Agaury, wytworza pieśniami nastrój. Opowiadania gońca o menadach w lesie Kitajronu (w. 677—774) a zwłaszcza o rozszarpaniu Penteusza są wspaniałe a scena przebudzenia się Agaury z szału wstrząsająca. Kadmos wzrusza nas w scenie końcowej swą boleścią. Sztuka zawiera dojrzałe refleksje poety nad życiem ludzkim.

Cuda odgrywają w *Bakchantkach* wielką rolę. Pałac wśród trzęsienia ziemi zdaje się walić w gruzy ¹⁾, Dionysos w sposób tajemniczy oswobadza się z więzów. Także bakchantki robią cuda. Penteusz wpada w obłęd, podobnie Agaury ²⁾.

Budowa sztuki jest prosta i zwarta. Aluzyj politycznych brak zupełny, co zdaniem naszym tłumaczy się miejscem powstania sztuki; zresztą byłyby one obniżały powagę sztuki. Chór kobiet lidyjskich (w. 64 nn.) jest w Tebach trochę nieprawdopodobny; przypomina on chór Fenicjanek w Tebach w sztuce, od

¹⁾ W rzeczywistości pałac stoi aż do końca sztuki nienaruszony.

²⁾ Norwood (*The riddle of Bacch.*, London 1908) z angielskim realizmem usuwa tu cudowność: Dionysos wobec chóru posługuje się zdaniem jego hipnotyzmem (!). Za Norwoodem poszedł naturalnie Verrall (*The Bacchantes of Eur.*, Cambridge 1910); natomiast słusznie oświadczył się przeciw temu nowoczesnemu racjonalizmowi, burzącemu wszelkie złudzenie poetyckie, Francuz R. Nihard (*Le problème des Bacchantes d' Eur.*, Mus. belge 16, 1912, 91—119; 297—375). O cudach w sztuce mówi Zieliński (*Tragodum.* str. 63 nn.), który też wyjaśnił powód, czemu chór składa się z kobiet lidyjskich.

nich nazwanej. Wprowadzony jest dlatego, że Pentusz nie pozwoliłby bakchantkom tebańskim być świadkami akcji w pobliżu pałacu; przed koniecznością sceniczną ustąpić musiały wszystkie inne względy.

Charaktery osób w sztuce tej treści nie wysuwały się z natury rzeczy na pierwszy plan. Są one proste i wyraziście zarysowane. Pentusz jest przedstawicielem racjonalizmu, jak Eteokles w *Fenicjankach*. Jak Kreon w *Antygonie* Sofoklesa, myśli tylko o interesie państwa, dla którego nowy kult wydaje mu się niebezpiecznym z powodu dzikich wykroczeń bakchantek. Jest zarozumiały i pewny siebie aż do zaślepienia, jak tenże Kreon, przytem chwiejny a nawet — rys w tragedji greckiej wyjątkowy — zmysłowy. Świetnie przedstawione jest, jak król pod wpływem boga przeistacza się wewnątrz, jak odrazu czuje jego wyższość; subtelna psychologia tych scen mało ma sobie równych nawet u Eurypidesa. Kadmos jest nieszczególnym charakterem: uznaje nowego boga nie z wewnętrznego przekonania, lecz dla korzyści. Tkwią w nim jeszcze resztki racjonalizmu; poeta dał mu je dlatego, by Kadmos mógł rozumowo uzasadniać mistycyzm. Agaue najpierw nie wierzy w Dionysosa, jak i syn, potem staje się zwolenniczką boga. Dionysos, przywiedziony przed króla, ma spokojną dostojność, jak na obrazie Velasqueza; w jego słowach przebija ironja. Dionysosa gani jeden z śmiertelników z powodu jego mściwości, niegodnej boga. Dionysos jest okrutny na zimno, jak Artemida w *Hippolicie* lub Atena w sofoklesowym *Ajasie*¹⁾. Poeta chciał jednak przedstawić zgubne skutki oporu przeciw re-

¹⁾ Norwood zestawia go z szekspirowskim Ryszardem III.

ligji. Chór ma tak ważne znaczenie jak w tragedji Aischylosa.

Mit. O śmierci Penteusza była mowa już w *Teogonji* Hezjoda (przed w. 976 n.). Dramatycznie zużytkował mit Aischylos w tetralogji o Penteuszu, w której skład wchodziły tragedje: *Πενθεύς*, *Βάκχαι* i *Ἐάντριάαι*. Z hypothesis można wnosić, że Eurypides poszedł za wersją tragedji *Pentheus. Lykurgeja* Aischylosa przedstawiała opór króla trackiego Likurga przeciw Dionysosowi i jego religji. I tam bóg przywiedziony był przed króla, jak u Eurypidesa. Była to sławna scena i oczywiście znał ją Eurypides. Jeden z wierszy *Bakchantek* (w. 726) jest prawdopodobnie naśladowaniem wiersza Aischylosa¹⁾. Poeta nasz miał więc widocznie przed oczyma i tę drugą trylogję²⁾. — Sofokles nie opracował naszego mitu. — Fresk pompejański z domu Vettiusów przedstawia trzy bakchantki, rzucające się na Penteusza. Żadna z nich nie wygląda na Agauę. Zdaniem archeologów fresk malowany jest według oryginału z końca V w. a więc powstałego jeszcze przed *Bakchantkami*. W takim razie mit znał już przed Eurypidesem śmierć Penteusza, ale dopiero Eurypides kazał strasznego czynu dokonać rodzonej matce³⁾.

Problem religijny. Tendencja sztuki. Zdania krytyków o celu sztuki są nadzwyczaj rozbieżne. Jedni widzą w niej protest poety przeciw religji ekstatycznej, ostrzeżenie przed religją, która

¹⁾ Wilamowitz, wst. do prz. 19.

²⁾ Według Zielińskiego (Tragod. str. 66 n.) poeta wzięł z *Lykurgei* chór lidyjski i motyw uwięzienia bakchantek tebańskich przez Penteusza.

³⁾ Wilamowitz, tamże 35.

prowadzi do takich okropnych czynów¹⁾. Dowód tego widzą w okrutnym charakterze boga i w scenie z Kadmosem i Tejrezjaszem; poeta przedstawia ujemnie Kadmosa, który uznaje nowego boga tylko dlatego, że widzi w tem korzyść dla swego domu. Ze stanowiska Kadmosa wobec nowego kultu nie można jednak zdaniem naszym wnosić, co poeta sądzi o Dionysosie²⁾.

Według drugich³⁾ poeta pozostał do końca życia sceptykiem religijnym, ale wczuł się w religję Dionysosa i przedstawił jej poetyczny urok z upodobaniem artysty. Zajmuje on stanowisko bezstronne, powiadają ci krytycy, stąd niejasna tendencja sztuki.

Trzeci pogląd widzi w sztuce dowód, że poeta pod koniec życia zerwał ze sceptycyzm^{em} religijnym

¹⁾ Wilamowitz, tamże 42. Podobnie H. Weil (str. 106), Ew. Bruhn (wst. do wyd. 18 nn. 24, P. Decharme, R. Y. Tyrrell, Wilh. Nestle (Philol. 58, 1899, 362 nn. i BphW. 1912, 356), Ed. Schwartz (Charakterköpfe¹ 43), A. M. Verrall (The Bacchants of Eu., Cambridge 1910), Norwood (Gr. trag. 282), najradzykalniej Cl. Lindskog (Studien zum ant. Drama, Lund 1897). Według nich poeta wypowiada swój prawdziwy sąd tylko w w. 1348. — Ironiczny stosunek poety do religji Dionysosa przyjmują: P. Girard (REG. 17, 1904, 175 nn.), G. Dalmeida (w wyd. B., Paris 1908), Otto Schroeder (ZfGW. 64, 1910, 193 nn.).

²⁾ Przeciw Wilamowitzowi oświadczył się także Geffcken (I 2, 194).

³⁾ Geffcken I 1, 215. Podobnie już przed nim v. Arnim (wst. do prz., Wien 1903). Zdaje się, że tu zaliczyć też należy A. Dietericha (Pauly-Wissowa s. Euripides), o ile można to wnosić z krótkich jego słów. K. Kunst (Frauengest. 171 n.) widzi w sztuce protest przeciw jednostronnemu kierowaniu się rozumem z podeptaniem uczucia.

a nawrócił się do dawnej wiary¹⁾. *Bakchantki* są jego „palinodją“. Już biograf starożytny Eurypidesa, Satyros, starał się w tym duchu dowieść, że Eurypides był człowiekiem religijnym. Pokrewny temu trzeciemu zdaniu jest sąd Zielińskiego²⁾. Według niego sceptycyzm religijny był tylko przejściową fazą w życiu duchowem poety; zaczął się wnet po *Medei*, wystawionej w r. 431, a skończył w r. 413, roku katastrofy sycylijskiej, czyli trwał tylko przez pierwsze dwa okresy wojny peloponeskiej. Nie możemy tu wchodzić w rozbiór tego ostatniego twierdzenia w całej jego rozciągłości; musimy się ograniczyć głównie do naszej sztuki. Najpierw niepodobna brać pod uwagę³⁾ wyłącznie tylko charakteru boga w sztuce i jednej jedynej sceny z Tejrezjaszem i Kadmosem a pomijać wszystkiego innego, przedewszystkiem bijącego w oczy zakończenia sztuki: w sztuce wkońcu wiara triumfuje nad niewiarą. Niema w niej dalej zwykłego sceptycyzmu religijnego⁴⁾. Chór śławi gorąco wyzwalającą siłę kultu Dionysosa, żąda poddania się nowej wierze i ostrzega przed sceptycyzmem. Jest dalej rzeczą ważną, że wysławienie wiary w naszej sztuce nie jest

¹⁾ Tak już Lobeck i Otrf. Müller (str. 620), później Rohde (253, 4), Nietzsche, Th. Gomperz (str. 12), Mahaffy (str. 150), A. Croiset („konflikt rozumu ludzkiego i egzaltacji religijnej, przedstawionej jako prawdziwa mądrość“), Christ-Schmid (I⁶ 375). Także Hugo Steiger (Philol. 80, 1924, 113—135) broni pobożności poety.

²⁾ Zieliński, L' évolution religieuse d' Euripide (REG. 36, 1923, 459 nn.).

³⁾ Jak to czyni Wilamowitz.

⁴⁾ Nie jest jego objawem próba poety objaśnienia mitu o urodzeniu się Dionysosa z biodra Zeusa (w. 287 nn.) nieporozumieniem: pomieszaniem *μηρός* i *δμηρός*.

u Eurypidesa objawem odosobnionym. Urok życia czystego, bóstwu oddanego, poeta przedstawia z widocznym upodobaniem już w *Hippolicie* i w *Ionie*, w tym pierwszym przedstawia z sympatją także mistyczne odwrócenie się od świata. Można w tych dwu postaciach upatrywać zapowiedź późniejszego zwrotu. Odstraszający przykład, do czego prowadzi wyłączone kierowanie się rozumem, mamy w osobie Eteoklesa w *Fenicjankach*, powstałych w tym samym okresie; nie zawadzi też przypomnieć *Cyklopa*. Tendencja *Ifigenji w Taurydzie* (ok. r. 414) nietylko niema w sobie nic antyreligijnego, ale uczy, że bóstwo prowadzi wprawdzie człowieka nieraz przez ciężkie próby, ale wkońcu doprowadza do szczęśliwego celu: rozkaz Apollina, aby Orestes przywiózł do Attyki posąg jego siostry, położył wkońcu kres jego szałowi, a niewinnie wyrwanej z łona rodziny Ifigenji przywrócił ojczyznę. A zatem nawet to bóstwo, które jeszcze w *Ionie* nie odgrywało zaszczytnej roli, a w *Andromasze* wprost nędzną, przedstawia się w *Ifig. taur.* jako rozumnie i życzliwie kierujące losami ludzkiemi. W późniejszej o dwa lata (412) *Helenie* kapłanka Theonoe nakreślona jest równie sympatycznie, jak później Tejrezjasz w *Bakchantkach*. Wprawdzie w wystawionej prawdopodobnie w r. 413 *Elektrze* poeta potępia Apollina, który nakazał Orestesowi matkobójstwo, ale temu nie można się dziwić; zresztą poeta poszedł za szeroko znanym i przez obu wielkich poprzedników opracowanym mitem. Podobnież w *Orestesie* (408) potępia surowo tenże nakaz Apollina. Ale Atena, która w *Trojankach* przedstawiona jest jako mściwa, w *Ifigenji tauryjskiej* jako *deus ex machina* ma rolę sympatyczną: wstrzymuje Thoasa od ścigania zbiegów. Wobec tych zapowiedzi

zwrotu do religji, obejmujących od r. około 414 okres około ośmiu lat, nawrócenie się poety, którego dowodem są *Bakchantki*, nie może dziwić. Byłoby ono uderzające, gdyby w *Bakchantkach* występowało po raz pierwszy, nagle i niespodzianie. Tymczasem dawna namiętna krytyka bogów staje się już od r. 420 rządzoną (ostra jest jeszcze w *Ionie*). Znużony jałowym sceptycyzmem poeta zrozumiał w Makedonji potęgę religji, w mistycyzmie ujrzał odświeżający pokarm dla ducha. Odnalazł w tym kraju spokój wewnętrzny, jak to widać z pieśni chóru¹⁾. Przemawia pogodnie, jak ktoś, co się zabiera odchodzić w spokoju ze sceny ziemskiej, i pod tym względem *Bakchantki* przypominają sofoklesowego *Edypa w Kolonie*. Tak więc nic nie stoi na przeszkodzie, by w *Bakchantkach* widzieć tendencję, która się sama przez się w sposób naturalny nasuwa. Wszelkie inne objaśnienie tej sztuki zadaje gwałt przedstawieniu poety. Tendencja sztuki, rozważana bez uprzedzeń, robi takie wrażenie: poeta szydzi ze wszystkiego, co się wydaje mądrością (w. 395. 427. 887); niedostateczność tej mądrości przedstawia w Penteuszu, który zamyka się przed wszystkim, czego nie rozumie; szydząc z mądrości ludzkiej, poeta maluje wielkość innej mądrości, która wygląda na szalą²⁾.

Że bóg okazuje się nielitościwym, nie może dziwić; leżało to w założeniu sztuki: bóg jest łaskawy dla tych, którzy go przyjmują, ale srogi dla tych, co go odrzucają. Taki sam był Dionysos wobec Likurga, podobnie postępowali zresztą wszyscy bogowie greccy.

¹⁾ A. Dieterich w w. m.

²⁾ Tak i A. Croiset.

Niema jednak w sztuce skruchy, której niektórzy usiłowali w niej się dopatrzeć¹⁾.

Uderza w *Bakchantkach* jeszcze jedno: nową wiarę przyjmują z gotowością jedynie starzy ludzie: Kadmos i Tejrezjasz, także Agaue; jedyny młody Penteusz trzyma się odpornie. Wygląda to nie na przypadek, lecz na rzecz zamierzoną: poeta chciał przeciwstawić sobie dwa pokolenia, starych i młodych, w ich stosunku do religji. Można by przypuszczać, że odbiły się w tem stosunki ateńskie, gdzie młodzi szli za modną nauką sofistów.

Wpływ. Temat *Bakchantek* cieszył się wielkiem powodzeniem w starożytności. Prócz Eurypidesa traktowali go: Iophon, Kleophon, Xenokles, Chairemon i Herakleides, w Rzymie Pacuvius i Accius. Eurypidesa *Bakchantki* były w starożytności sztuką bardzo ulubioną (por. napis delficki z II w. prz. Chr.). Czytano je w szkole (Callimach. epigr. 48 Wil.). Opracował je Teokryt w siel. 26 (jako część hymnu na Dionysosa). Cytują sztukę Eurypidesa retorowie i poeci rzymscy. Plutarch (Crass. 33) opowiada, że podczas przedstawienia *Bakchantek* na dworze dzikich Partów po klęsce Crassusa Agaue wniosła na scenę odciętą jego głowę. Sztuka wywołała też naśladowanie chrześcijańskie (*Χριστός πάσχων*), w którym miejsce Dionysosa zajął Chrystus.

Dzisiaj *Bakchantki* nie odpowiadają wymaganiom sceny z powodu cudów a i z powodu mściwości boga. Z pochwałami wyrażają się o nich A. W. Schlegel i Goethe; ten drugi przełożył scenę między Kadmosem a Agaumą.

¹⁾ Nägelsbach i Th. Gomperz (Gr. Denker II 12).

[Literatura. Najwięcej zajmowano się problemem religijnym i tendencją sztuki. Wilamowitz, wstęp do prz., ważny dla zrozumienia istoty Dionysosa i jego kultu. — Zieliński, L'évolution religieuse d' Euripide (REG. 36, 1923, 461—79) i: Dyonizos w religii i poezji, w: Z życia idei (Zamość 1925) 75—108. — Trafnie przedstawiają ją z nowszych: E. Rohde, Psyche. 7+8. II 46 n.; Th. Gomperz, Gr. Denk. II 12; Mahaffy 150; Christ-Schmid I⁶ 375; R. Nihard, Le problème des Bacchantes d' Eur., Musée belge 16, 1912, 91—119 i 297—375 (mnie nieznane; opieram się na streszczeniu). — Por. G. Murray, Eur. and his age str. 181 nn. (znane mi z drugiej ręki). — Ze stanowiska przeciwników nawrócenia się poety omawia wyczerpująco tendencję sztuki Ew. Bruhn, wst. do wyd. 18 nn.].

Dramat fantastyczny. Helena (*Ἑλένη*),

wystawiona w r. 412, razem z *Andromedą*, jest sztuką przygód i intrygi, o osnowie powieściowej a nastroju raczej baśniowym niż tragicznym. Poeta łączy rozdzielonych małżonków po wielu przygodach i zmienionych kolejach losu. I Szekspir snuje w starszych latach z upodobaniem bajki romantyczne. Krytyka angielska zwie podobne utwory „romansami dramatycznymi“; określenie to można zastosować i do naszej sztuki. Podobne połączenie fantastycznych przygód z intrygą znajdujemy w *Ionie*, pochodzącym z tego samego okresu. Akeja zawikłana, intryga, charakterystyczne codzienne zapowiadają, jak w *Elektrze*, komedję nową.

Treść. Hera sprawiła, że Parys uwiózł ze Sparty do Troi nie samą Helenę, lecz tylko jej cień, widziało (*εἰδωλον*). Rzeczywistą Helenę Hermes przeniósł

do starca Proteusza w Egipcie, który przedstawiony jest jako śmiertelny król¹⁾, mieszkający na wyspie Pharos (jak u Homera). Rzec dzieje się w Egipcie, w siódmym roku po zdobyciu Troi (w. 112). Proteusz już nie żyje. Następcą jego jest syn jego Theoklymenos; dziewicza córka Proteusza, Theonoe (dawniej zwana Eido)²⁾, prorokini, jest kapłanką. Theoklymenos pragnie pojąć Helenę za żonę, ta jednak, dochowując wierności Menelaosowi, szuka schronienia przed natrętem na grobie Proteusza. Zjawia się Teukros, który zablądził w drodze do Cypru i zboczył tutaj, by się dowiedzieć o drodze od Theonoi. Helena ostrzega go, że Theoklymenos zabija każdego Greka, ale nie daje mu się poznać. Teukros przynosi wiadomość o rzekomej śmierci Menelaosa. Helena nuci z chórem tren nad śmiercią męża; nosi się z myślami samobójczymi. Tymczasem niespodzianie zjawia się Menelaos, który ocalał po rozbiciu się okrętu. Helena, przestraszona z początku widokiem okrytego łachmanami rozbitka (jak Nausikaa w *Odysei*), poznaje w nim po chwili męża. Po sentymentalnym dialogu małżonków, w którym oboje przysięgają sobie wierność i postanawiają raczej umrzeć niż się rozłączyć, następuje obmyślenie planu wspólnej ucieczki. By ucieczka się udała, trzeba wprowadzić w błąd Theoklymena. Helena opowiada królowi, że chce złożyć na pełnym morzu ofiarę za zmarłego męża a potem gotowa jest go zaślubić. Gонец donosi niebawem, że ucieczka się powiodła; od pościgu wstrzymują króla Dioskurowie³⁾.

¹⁾ A nie nieśmiertelny starzec morski, jak w *Odysei*.

²⁾ Jest to Eidothee *Odysei*.

³⁾ O. Müller przypuszcza i tu, jak w *Ifig. taur.*, że podczas przemówienia Dioskurów widać było Helenę, odpływającą z mężem na okręcie.

Wartość sztuki. Pomysł sztuki jest dziwaczny a sztuka chybiona. Raz robi ona wrażenie melodramatu z fałszywą sentymentalnością, to znowu farsy. Homerowe przedstawienie niewiernej Heleny stało się dla Greka V w. niemal artykułem wiary, nabrało wartości historycznej. Ujrzeć Helenę w roli wiernej Penelopy było dla Ateńczyka V w. równą herezją historyczną, jakgdyby poeta polski przedstawił, że Zygmunt August nie pojął Barbary. Wszyscy poeci greccy od Homera aż do Eurypidesa — z wyjątkiem jednego Stesichora — wierzyli, że Helena czas wojny przepędziła w Troi. Przedstawienie odmienne miało dla Greków zgóry w założeniu coś fałszywego; próba rehabilitacji osławionego typu niewiernej żony nie powiodła się poecie z gruntu. Nie wierzymy jej trosce o Menelaosa ani sentymentalnym wylewom uczucia. To też wszyscy późniejsi ignorują tę wersję zupełnie; przedstawienie Homera pozostało nadal panującym. Isokrates w *Pochwale Heleny* pomija wersję Eurypidesa milczeniem; widać, że nie bierze jej poważnie. Zresztą niewiele później sam Eurypides w *Orestesie* przedstawia Helenę jako lichą żonę. Zaraz w następnym roku po wystawieniu sztuki ośmiesza ją Arystofanes w *Thesmophoriazusai*. Ale nie tylko przekształcenie kobiety, którą Eurypides we wszystkich swoich utworach, np. niedawno temu w *Trojankach*, przedstawiał w najczarniejszych barwach, w idealną małżonkę było pomysłem chybionym. Równie razi drugie założenie sztuki, że do Troi dostało się tylko widziadło Heleny, razi zwłaszcza wobec realistycznego charakteru sztuki, jako niewyrównana dysharmonja. *Helena* należy wraz z *Heraklidami* do najsłabszych sztuk poety; tamtej sztuki pomysł był dobry, tylko wykonanie nie dopi-

sało, w tej wykonanie wykazuje wiele zalet, natomiast chybione jest założenie. Zresztą wzory cnót, jak tu Helena, nie udają się poecie.

Geneza pomysłu widziadła. Pomysł widziadła nie jest eurypidesowy. Wprowadził je już liryk Stesichoros. Ale Eurypides znalazł jeszcze inne punkty oparcia w podaniach, na które krytyka dotąd nie zwróciła uwagi. W XI pieśni *Odyssei* (*Nekyia*) bohater widzi w podziemiu cień Heraklesa (obok innych cieniów herosów); jest to tylko cień, bo sam Herakles zasiada wśród niebian. Ale i mity znają podobne widziadła. Zeus dla wypróbowania Ixiona stworzył widziadło Hery¹⁾. Pomysł widziadła, który nowożytnym zdaje się dziwnym, miał więc oparcie w podaniach i literaturze i Grekom nie wydawał się niczem rażącym.

Geneza i tendencja sztuki. Ale skądże poeta wpadł na dziwny pomysł zrobienia z Heleny idealnej małżonki?²⁾ W sztuce uderza najpierw wycieczka przeciw wieszczbiarstwu (w. 744 nn.) a następnie tendencja pokojowa sztuki, którą już dawno uważano. *Helena* wystawiono na wiosnę r. 412, w kilka miesięcy po nieszczęśliwym końcu wyprawy sycylijskiej. Z Tucydidesa (VIII 1) wiemy, że wieszczkowie zachęcali Ateńczyków do wyprawy, więc wycieczka przeciw nim jest w sztuce zrozumiała. W w. 1151 nn. czytamy, że nierozsądkiem było rozstrzygać spór

¹⁾ Zieliński, Sof. 354.

²⁾ Genezę pomysłu wyjaśnił w ostatnim czasie częściowo J. Geffcken (GLG. I 1, 207), ale uczynił to bez należytego nacisku. L. Rademacher zwrócił słusznie uwagę na w. 744 nn., widząc w tem miejscu aluzję do wyprawy sycylijskiej z r. 413 i powołując się na Tucyd. VII 11 (RhM. 53, 1898, 497 nn.).

o Helenę orężem, zamiast słowami. W tej pacyfistycznej aluzji leży zdaniem naszym klucz do zrozumienia genezy sztuki. *Helena* jest satyrą przeciw wojnie. Poeta, który zawsze był przeciwnikiem wojny a zwolennikiem pokoju, daje tu przykład dwóch narodów, prowadzących wojnę o jakiś majak. Nieszczęśliwy koniec wyprawy sycylijskiej robi zrozumiałem rozgoryczenie poety. Arystofanes wyszydził fantastyczne rojenia Ateńczyków w *Ptakach*, Eurypides zwalcza zwolenników wojny w poważnej tragedji. Wyraźnie nie mógł wypowiedzieć ze sceny swego sądu, bo to było niebezpieczne.

Ale poeta był umysłowością zbyt złożoną, żeby i inne czynniki nie złożyły się na ten, nam dziś niezrozumiały pomysł. Wchodziło tu w grę przede wszystkim upodobanie w fantastycznej baśniowości, które u poety w tym czasie się pojawia. Wystawiona razem z *Helena Andromeda* również pełna była fantastycznych efektów. W naszej sztuce chodzi o ocalenie bohaterki i jej męża przy pomocy dobrej wróżki. Poeta napisał tę sztukę dla zabawy, dla igraszki ¹⁾, aby spróbować się w nowym dla siebie rodzaju, może dla rywalizacji z fantastyczną komedją starą (krótko przedtem Arystofanes wystawił swe baśniowe *Ptaki*).

Trzecim czynnikiem był sofistyczny duch negacji wobec powagi tradycji. Wszak nie tak dawno temu Gorgjasz napisał *Pochwałę Heleny* ²⁾. Jak w wystawionej rok pierwej *Elektrze* poeta przewartościował Klytaimestrę, w nieco starszym *Heraklesie* wyidealizował brutalnego bohatera, a jeszcze dawniej w *Herakli-*

¹⁾ H. Weil, *Études* 118.

²⁾ Eurypides nie czerpał jednak z utworu Gorgjasza (Wilamowitz, *Gr. Trag.* 154).

dach potępionego przez mit Eurysteusza, tak tu próbuje rehabilitować Helenę. Tamte próby udały się, ta nie. Zresztą zapewne sam poeta nie brał sztuki poważnie; wszak Helena jest postacią, której stale niecierpi (por. Helenę w *Trojankach*, wystawionych trzy lata wcześniej).

Wreszcie na genezę sztuki wpłynęło widoczne powodzenie wystawionej, zdaje się, dwa lata wcześniej *Ifigenji w Taurydzie*. Sztuka nasza jest kopją planu tamtej, tylko bogatszą w motywy i wprowadzającą motywy więcej skomplikowane, co świadczy o jej młodszości¹⁾. Rozmowa Teukra z Heleną o losach Achajów a zwłaszcza Atrydów przypomina rozmowę Ifigenji i Orestesa o tym samym przedmiocie. Poznanie męża przez Helenę podobne jest do poznania Orestesa przez siostrę. Spisek Heleny i jej męża jest analogją do spisku Ifigenji i Orestesa. Dziewicza kapłanka Theonoe jest repliką dziewiczej kapłanki w *Taurydzie*.

Okrucieństwo Theoklymena w *Helenie* jest niemotywowane i wyjaśnia się tylko jako naśladownictwo barbarzyńskiego Thoasa. Oczyszczenie skalanego Orestesa jest w *Ifigenji* uzasadnione, ofiara Heleny na pełnem morzu niezrozumiała²⁾.

Do Sparty ani Spartan niema w *Helenie* nieprzyjaznych aluzji. Menelaos, gdzie indziej u poety przedstawiony jako dosyć tchórzliwy, jest tu jedynie nieszczęśliwym rozbitkiem.

Mit. Stesichoros opowiadał, że Helena nie była nigdy w Troi, że Parys uwiózł tam tylko jej wi-

¹⁾ Tak słusznie Ew. Bruhn we wst. do wyd. *If. taur.* (Berlin 1894); za nim idzie Wilamowitz (Eur. Her. I² 143, 50).

²⁾ Gregoire, wst. do wyd. *If. taur.* u Budégo t. IV.

dziadło. Za tem opowiadaniem poszedł Eurypides. Oprócz tego znalazł u Herodota (II 113 nn.) wersję, że Parys z Heleną dostał się do Egiptu, że ją tam musiał zostawić a Grecy prowadzili wojnę z Troją bez realnej podstawy¹⁾. Poza tem Eurypides zmienił tradycję zupełnie. Mit mówił jedynie o pobycie u Proteusza i tułactwach Menelaosa. Wszystko inne w tragedji jest inwencją Eurypidesa. Pomysłem jego jest Theoklymenos i siostra jego, wieszczka Theonoe²⁾, para dzieci Proteusza, dalej cała intryga i ucieczka Heleny, której podanie nie znało. O zabijaniu cudzoziemców w Egipcie Herodot nic nie wie; Proteusz odgrywa u niego wobec Parysa i Menelaosa rolę życzliwą.

Zajmująca, fantastyczna treść i intryga jest w tej sztuce wszystkim. Charaktery, jak w baśni, odgrywają rolę podrzędną. Pieśni chóru, złożonego z branek greckich, nie wykazują przeważnie związku z akcją. Tren Heleny jest rozwlekły, dialog jej z mężem sentymentalny. Siostra króla, Theonoe, pełna serca, poznaje jako wieszczka Menelaosa i przenika jego plan, później pomaga małżonkom do ucieczki; jest to jedyna piękna postać w sztuce³⁾. Brat jej, Theoklymenos, jest ograniczonym barbarzyńcą. Wprowadzenie Teukra ma jedynie na celu okazać niepokój Heleny o los męża. Chór kobiet, jak w *Ifigenji*, stoi po stronie bohaterki; stara on się odwrócić zemstę króla od jego

¹⁾ Na Herodota zwrócił uwagę Zieliński (Trag. str. 107).

²⁾ Poeta znalazł w tradycji tylko jej imię (Eido Od. IV 365 i późniejsi). Imię Theoklymena wziął z jakiegoś źródła prozaicznego, bo metrycznie jest ono niewygodne (Wilamowitz, Gr. Trag. 154).

³⁾ O celu wprowadzenia wieszczki w sztuce zob. wyżej w ustępie o *Ifig. taur.*

siostry. Stara odźwierna żyje później w typach komedji nowej.

Język miejscami zbliża się do potocznego.

Wpływ Homera przebija w różnych motywach. Jak Odysseusz po rozbiciu okrętu ratuje się na belce, tak ratuje się Menelaos po rozbiciu koło Afryki. Jeden i drugi pokazuje się kobiecie niedostatecznie odziany. Całe zachowanie się Menelaosa wobec starej odźwiernej i jego monolog (zwłaszcza w. 505 nn.) wykazują wpływ *Odyssei*.

Wpływ. Arystofanes ośmiesza sztukę w *Thesmophoriazusai* (w. 850 nn., por. schol. Ar. Thesm. 1012 i 1060). Sztuka dla swej fantastycznej treści była wiele czytana w starożytności, ubogiej w powieści. Horacy w *Carm.* III 3, 17 nn. miał zdaje się w pamięci w. 878 nn. Poeta angielski Christopher Marlowe w swej *Tragicznej historii o doktorze Fauście* (1588) wykazuje wpływ sztuki Eurypidesa, podobnie jeden mierny utwór włoski z XVIII w. U nas Kochanowski, kreśląc charakter Heleny w *Odprawie posłów greckich* (w. 97 nn.), miał na myśli między innymi naszą sztukę. W czasach nowszych zwrócił uwagę na sztukę Wieland a motywy z niej zużytkował Goethe w drugiej części *Fausta*.

[Literatura. Genezę i tendencję sztuki wyjaśnił częściowo pierwszy J. Geffcken GLG. I 1, 207. — Heinemann, D. trag. Gest. d. Gr. II 115 nn.].

Późne sztuki Eurypidesa

Świat heroiczny przedstawia się Eurypidesowi w innych barwach niż jego poprzednikom. Dla tych herosi byli nadludźmi, w dobrem czy w złem (Klytai-

mestra u Aischylosa). Eurypides przekonany był, że i herosi byli ludźmi codziennymi, z ich słabościami i wadami. Jeżeli w czynach wznieśli się kiedy ponad zwykłych ludzi, to popychała ich do tego często tylko gwałtowna namiętność (Medea). I w ich świecie musiało istnieć samolubstwo, małostkowość, chwiejność woli, brak odwagi cywilnej, złość, nawet niczemność. Ludzie zawsze byli na świecie jednakowi, obok zalet posiadali wady. Naodwrot osoby, które mit przedstawia w ciemnych barwach, musiały mieć i dobre strony, bo ludzie nie dzielą się tylko na czarnych i białych. Klytimestra nie mogła być tylko odpychająca, musiała mieć jakieś zalety; więc w jednej z późniejszych tragedyj Eurypidesa nie wypiera się ona swej winy wobec córki i stara się przynieść jej w chorobie pomoc. Elektrę, w dotychczasowej tragedji prawie wstrętną, poeta przedstawia jako czułą siostrę.

Tragedje Eurypidesa z pierwszych kilkunastu lat nie zachowały się wprawdzie, ale już pierwsza sztuka z r. 455, *Peliady*, wprowadza demoniczną Medeę i niewątpliwie wykazywała odmienny kierunek od tragedji poprzedników. Pierwsza zachowana sztuka, *Alkestis* (438), okazuje już charaktery pospolite. Admetos jest egoistą, podobnie stary jego ojciec Pheres. Ale Admetos obok wad ma i zalety: jest gościnnie i w gościnności idzie tak daleko, że zataja przed Heraklesem, iż w domu panuje żałoba. Admetos jest zatem charakterem złożonym, odmiennym od charakterów dawniejszej tragedji. Jazon w *Medei* nie ma w sobie nic a nic heroicznego, podobnie narzeczona jego Glauke. Eurysteusza mit przedstawiał jako despotę; w *Heraklidach* okazuje on się męskim, otwartym i rozumnym. Bohater wystawionego w tym samym roku 438 *Telephosa*

pojawił się na scenie w łachmanach żebraka. Wskazywało to, że poecie nie imponuje tradycyjne dostojństwo herosów.

Wszystko to były tylko próby i zapowiedzi; obok takich charakterów ujemnych czy złożonych występowały w tej samej tragedji charaktery heroiczne. Ale z biegiem czasu ten mieszany świat przestał poecie wystarczać. Wydało mu się, że taki świat nie daje wiernego obrazu rzeczywistości. To też, robiąc krok niezmiernie śmiały, poczyna w ostatniej dobie twórczości przedstawiać cały świat heroiczny na modłę ludzi sobie współczesnych. W *Elektrze* czy *Orestesie* niema już ani jednej osoby na miarę heroiczną; wszystkie postaci to ludzie całkiem zwyczajni. Historyczne znaczenie tego nowego kierunku było epokowe: dramaty ostatniej doby stały się zarodkiem nowoczesnego dramatu obyczajowego.

W świecie heroicznym moralność według poety nie mogła być z gruntu odmienna od moralności jego świata. Już w *Heraklesie* samobójstwo herosa przedstawione było jako tchórzostwo wobec życia. Obecnie poeta idzie dalej: zbrodnie jak matkobójstwo nie mogły i wtedy uchodzić bezkarnie w oczach społeczeństwa.

Tragedję nową w czystej formie przedstawiają trzy sztuki Eurypidesa: *Elektra*, *Orestes*, *Ifigenja aulijska*. Nie należy tego tak rozumieć, że u poety pojawia się nagle nowy pogląd na świat, skoro postaci na miarę codzienną spotyka się w wielu z jego dawniejszych tragedyj. Mają je prócz już wymienionych sztuk *Andromacha* i *Ion*. Tylko w dawniejszych utworach świat heroiczny był mieszany: obok natur pospolitych znalazła się w każdej z tych tragedyj przynajmniej

jedna prawdziwie heroiczna. Natomiast w trzech tragedjach ostatniej doby cały świat heroiczny jest dziwnie szary i bezbarwny; ledwie w ostatniej odrzyna się od niego bohaterska postać Ifigenji, choć i ta ma z początku rysy codzienne; Achilles jest wprawdzie rycerski, ale nie jest już herosem dawnego pokroju.

Elektra (*Ἠλέκτρα*)

jest nowem opracowaniem tematu *Choefor* Aischylosa i *Elektry* Sofoklesa.

Treść. Elektra jest żoną wieśniaka, pochodzącego z zubożałej rodziny szlacheckiej, ale jest żoną jego tylko z imienia. Mieszka na wsi w górach, gdzieś na granicy Argolidy. O świcie idzie z dzbanem na głowie po wodę do źródła. Mąż wyrzuca jej, że oddaje się pracy, która nie jest dla niej konieczna. W tej chwili nadchodzi Orestes; przybywa on z Pyladesem do ojczyzny, by pomścić śmierć ojca; na grobie ojca złożył przed chwilą ofiarę. Na widok Elektry obaj przyjaciele usuwają się na stronę; po pewnym czasie Orestes wychodzi z ukrycia i przedstawia się Elektrze jako wysłaniec jej brata, przynoszący od niego wieści. Wypytuje o los Elektry i stara się wybadać, co Elektra myśli o dziele zemsty. Elektra żali się na swe ciężkie położenie; ona nosi liche szaty, matka stroi się w klejnoty ze zdobyczy trojańskiej. Nadchodzi stary pasterz, przynosząc wiadomość, że na grobie Agamemnona złożył ktoś pasmo włosów; przekonywa Elektrę, że brat jej musiał wrócić. Ujrzawszy Orestesa, poznaje go po bliźnie. Rodzeństwo wita się z najwyższą radością i przystępuje do obmyślenia planu zemsty. Elektra podejmuje się zabić matkę, Orestes zabija Aigista. Orestes odchodzi szukać Aigista. Niezadługo

zjawia się goniec i opisuje zamordowanie Aigista w chwili, kiedy ten składał ofiarę, do uczestniczenia w której zaprosił obu rzekomych cudzoziemców. Ciało zabitego przynoszą na scenę, a Elektra wygłasza do zmarłego przemowę pełną nienawiści. Zbliża się Klytimestra; wezwała ją córka pod pozorem, że odbyła poród. Orestes na widok zbliżającej się matki waha się, czy ma ją zamordować, i tylko z niechęcią przypomina sobie, że wyrocznia nakazała mu zemstę. Elektra zachęca go do czynu. Orestes oddała się, a między matką i córką wywiązuje się rozmowa, w której Elektra w gwałtownych słowach wyrzuca matce zamordowanie ojca. Klytimestra przedstawia powody, które ją do tego skłoniły; mówi o prawach kobiety i równości płci; jeżeli mąż jest niewierny żonie, to i żona ma prawo odplacić się niewiernością. Broni swego czynu bardzo zręcznie, ale Elektra zbija wśród szuderstw jej argumenty. Królowa wchodzi do wnętrza domu dla dopełnienia obrzędów religijnych, związanych z narodzinami dziecka. Za chwilę daje się słyszeć jej krzyk. Orestes, któremu Elektra pomagała w zabiciu matki, wychodzi z siostrą z domu i oboje wybuchają skargami, żałując dokonanego przed chwilą czynu. Wgórze zjawiają się Dioskurowie: Kastor i Polydeukes, ubóstwieni bracia Klytimestry, i ganią matkobójstwo, przypisując winę jego Apollinowi. Orestesowi każą udać się do Aten, zapowiadając mu, że sąd Areopagu uwolni go równością głosów. Elektrę Orestes ma dać za żonę Pyladesowi.

Stosunek do poprzedników. Główna zmiana, wprowadzona przez Eurypidesa, polega na przeniesieniu herosów mitu w świat życia powszedniego. Wielkość bohaterów znikła tak dalece, że wśród

osób *Elektry* niema ani jednego wielkiego charakteru; wszyscy są ludźmi codziennymi. Poeta zmienił też całkowicie środowisko, wśród którego dokonywa się matkobójstwo. Wydawało mu się rzeczą niemożliwą, by młody cudzoziemiec jak Orestes zdołał zamordować władcę, mającego liczną straż przyboczną, i jego małżonkę w ich własnym pałacu. Dążąc do realizmu w przedstawieniu, doszedł do przekonania, że czynu takiego można było dokonać tylko poza stolicą, najłatwiej na wsi. Podstęp, którego Orestes musiał użyć, nie mógł być tak prosty, jak to przedstawiali Aischylos i Sofokles, lecz musiał być więcej skomplikowany. Aigista można było tylko zabić, uderzając na niego, kiedy przy jakiejś czynności, najłatwiej religijnej, nikt nie oczekiwał zamachu, a Klytimestrę trzeba było pierwiej zwabić podstępem na wieś i wciągnąć w pułapkę. Jeżeli zaś Elektra miała żyć na wsi, to musiała być zameżna, a nie mogła być zameżna za nikim innym jak za wieśniakiem, bo na wsi w tej epoce nikt inny nie mieszkał¹⁾. Jak królowie łachmanami, tak Elektra wzruszać miała ubogim strojem wieśniaczki a więcej jeszcze swoim zameżciem i pracą, którą pociągało za sobą ubogie jej stanowisko. To są założenia, które zadecydowały o tle tragedji i jej intrydze. Powszedni obraz musiał mieć i zakończenie powszednie: małżeństwo bohaterki, jak w komedji. Małżeństwo to jest w sztuce przygotowane od początku: zaraz w ekspozycji słyszymy, że wieśniak jest mężem Elektry tylko z imienia. — Eurypidesa oburzało, że bóg nakazał mat-

¹⁾ O wydaniu Elektry za wieśniaka niema wzmianki w późniejszym *Orestesie* (w. 1658), więc fakt ten wynaleziony jest w naszej sztuce wyłącznie dla celu tej sztuki.

kobójstwo. Dla niego w czynie Orestesa istnieje przede wszystkim strona moralna. (Jest on tu bliższy Aischylosa niż Sofoklesa)¹⁾. To też Apollina ganią Diokurowie, nakaz jego nazywają „szaleństwem“ (w. 1294. 1296 n. 1302), a i gdzie indziej poeta kilkakrotnie potępia boga i jego rozkaz²⁾. W sztuce Sofoklesa raziło naszego poetę, że zabójcy nie okazują skruchy i że niema mowy o karze. W jego własnej sztuce Orestes i Elektra zaraz po zabójstwie poznają grozę swego czynu i czują wyrzuty sumienia.

Charaktery osób uległy zmianie; głównie doznał zmiany charakter Klytimestry. Poeta starał się ją zrozumieć; powiedział sobie, że musiała ona przy całej swej zbrodniczości mieć i jakieś zalety, że przede wszystkim musiała posiadać przecieź trochę serca dla swej córki Elektry. Mąż Elektry opowiada, że matka wydała ją na wieś, by ją ochronić od zamachu Aigista (w. 25 nn.). Wprawdzie Elektra przedstawia rzecz tak (w. 60 n.), że Aigist wydał ją za wieśniaka z obawy przed mścicielem, ale raczej wierzyć będziemy bezstronnemu sądowi jej męża. Elektra sama przypuszcza, że matka jest jej na tyle życzliwa, że ją poruszy wiadomość o rzekomym połogu. Istotnie Klytimestra śpieszy do córki, by jej nieść pomoc. Mąż Elektry mówi, że Klytimestra nie zamordowała męża sama, lecz była tylko obecna przy jego zamor-

¹⁾ Aischylos widział w nakazie boga sprawiedliwość prymitywną i niedoskonałą (L. Parmentier, wst. do wyd. *Elektry* Euryp. u Budégo t. IV).

²⁾ Oczywiście nie może braknąć wycieczek przeciw religji. Chór kobiet argolskich pyta Dioskurów, czemu oni, bogowie i bracia Klytimestry, nie przeszkodzili zagładzie rodu.

dowaniu przez Aigista (w. 9 n.)¹⁾. Ponieważ poeta po-
tępia nakaz Apollina i czyn Orestesa, musiał ofiarę
tego czynu, Klytaimestrę, zrobić jak najmniej winną.
Z tego też powodu zamordowanie Agamemnona przypisuje
Aigistowi. W rozmowie z córką Klytaimestra, za-
miast się unosić i grozić, jak u Sofoklesa, przyjmuje
z wzruszającym poddaniem się wyrzuty i obraźliwe
słowa córki. Czynu swego do pewnego stopnia żałuje.
Słowem, Klytaimestra Eurypidesa nie jest heroiną-
zbrodniarką, lecz zbliża się do zwykłych natur, jest
kobietą słabą. Czujemy dla niej pewną sympatję i pa-
trzymy na nią z tą samą pobłażliwością, co na matkę
Hamleta²⁾. Jest to jeden z najwyrazistszych i naj-
delikatniej wycieniowanych charakterów kobiecych
Eurypidesa.

Ale postaciami heroicznymi nie są także ani
Elektra, ani Orestes. Elektra nie ma tej goryczy
i zawziętości co u Sofoklesa³⁾. Wprawdzie ona to ob-
myśla zasadzkę na Klytaimestrę, wzruszenie brata na-
zywa tchórzostwem, wahającego się zachęca do mordu.
Ale przy tem pozornem bohaterstwie łatwo upada na
duchu. Pieśń nienawiści i zemsty przerywa na widok
dwóch obcych i drży, biorąc ich za rozbójników. Kiedy
Orestes zabija Aigista, Elektra, słysząc krzyk, chce
sobie odrazu odebrać życie, bo sądzi, że Orestes

¹⁾ Podobnie mówi dwukrotnie Orestes (86. 599); natomiast
chór przypisuje raz (1159) mord Klytaimestrze; tu pewno poeta
zapomniał się i powtórzył zwykłą wersję tragiczną; jest to więc
objaw szczałkowy (K u n s t, Frauengest. 135).

²⁾ M a h a f f y 136.

³⁾ Zresztą bliższa jest ona Elektry sofoklesowej niż aischy-
losowej: podczas gdy u Aischylosa Elektra usunięta jest od czyn-
nego udziału w mordzie, tu pomaga w matkobójstwie.

został pokonany. Eurypides kilkakroć przedstawia zgodnie z tem, czego uczy obserwacja życiowa, takie charaktery, nie wykazujące ścisłej konsekwencji. Najmniej sympatycznym rysem Elektry jest lżenie zmarłego Aigista. Wolelibyśmy, żeby Elektra wytykała mu jego czyny za życia, ale etyka grecka nie trzymała się zasady: *de mortuis nil nisi bene* i ustęp ten widzów ateńskich raził mniej niż nas. Ubóstwo Elektra znosi z poddaniem się, ale lubi się niem popisywać; sama mówi, że bez konieczności idzie po wodę do źródła, by uchodzić za nieszczęśliwą w oczach Mykeńczyków. Eurypides zna psychologję kobiety: Elektra czuje się nieszczęśliwą na myśl, że nie ma się w co ubrać, podczas gdy matka żyje w zbytku. Naogół Elektra Eurypidesa jest sympatyczniejsza od sofoklesowej, jest więcej od niej kobietą. — Orestes jest prawie tylko narzędziem siostry¹⁾. Elektra poświęca wiele słów (w. 962—987), by przekonać go o konieczności zemsty. W sztuce Orestes jest osobą dosyć podrzędną. — Aigist jest gościnny wobec przechodniów, więc inny niż sofoklesowy. Twierdzenie Elektry, że Aigist wydał ją za wieśniaka a nie za kogoś znakomitego z obawy, że potomstwo jej z małżeństwa ze znakomitym człowiekiem mogłoby być kiedyś dla niego niebezpieczne przez swój wpływ i znaczenie, twierdzenie to, jak powiedzieliśmy, nie zasługuje na wiarę. — Najsympatyczniejszą osobą sztuki jest wieśniaczy mąż Elektry, szlachetny, uczciwy i gościnny. Widać w tej postaci demokratyczny sposób myślenia Eurypidesa. — Doskonałą figurą jest stary pasterz, dawniejszy piastun dzieci Agamemnona. Zachowanie się jego na widok

¹⁾ U Eurypidesa ocalił go dzieckiem piastun (w. 16. 182. 416).

Orestesa przedstawione jest z humorem (w. 553 nn.)¹⁾. Obie ostatnie figury i wiejskie tło sztuki tworzą rys sielankowy; przed Teokrytem życie wiejskie najpiękniej może przedstawione jest w *Elektrze*. Przypominają się nam sielankowe sceny *Odyssei*. Wogóle cały obraz stosunków, wśród których Elektra żyje na wsi, jest nowy i pełen świeżości. — Chór towarzyszek Elektry nie wpływa na to, co się dzieje w sztuce.

Budowa. Sztuka na temat, w którym Eurypides miał już dwóch poprzedników, nie mogła przynieść wiele nowego. Elektra ze swem życiem duchowem nie tworzy w niej ośrodka tragedji; równie ciekawi jak ona są Klytaimestra i mąż Elektry. Scena poznania zesłała na dalszy plan. Orestes zostaje poznany przez starego sługę domu dopiero w dalekiem stadjum akcji. Plan zamordowania obmyślony jest przez Elektrę bardzo zręcznie. Z wizyty matki u Elektry poeta korzysta, aby pokazać kontrast między ubóstwem córki a przepychem matki. Czemu poeta zakończył sztukę małżeństwem Elektry z Pyladesem, trudno odgadnąć. — Eurypides, który gani u poprzedników nieprawdopodobieństwa, sam popełnia niemniejsze. Gani poprzedników, że Orestes wszedł u nich zbyt łatwo do dobrze strzeżonego pałacu. Ale sam posługuje się przypadkiem. Orestes trafia przypadkiem na odległą wioskę górską, w której mieszka siostra; przybywa właśnie na chwilę, kiedy ta rozwodzi skargi przed domem, i to właśnie tego dnia, kiedy Aigist ma składać ofiarę²⁾. Słowami Orestesa „przychodzę, pokonaw-

¹⁾ Wtrąca on wyrazy z życia codziennego (ἔφοις = ἐορτή w. 625).

²⁾ L. Parmentier, wst. do wyd.

szy Aigista nie słowami, lecz czynami“ (w. 893) zdaje się wyśmiewać scenę sofoklesowej *Elektry* (w. 1470 nn.), w której odbywa się długi spór między Aigistem a Orestesem. Słowami Elektry do Orestesa (w. 883 nn.): „przybyłeś do domu nie po bezużytecznym 6-pletrowym biegu, lecz zabiwszy Aigista“ ośmiesza opowiadanie tejże *Elektry* o agonii pityjskim. Przełamując złudzenie dramatyczne, wyszydza w sztuce scenę poznania z Aischylosa *Choefor*. Krytyka jego nie wydała się starożytnym uzasadnioną: Arystoteles cytuje nadal scenę poznania Aischylosa jako przykład zręcznych środków poznania się dwóch osób.

Artyzm. Sztuka należy do najciekawszych sztuk greckich i zawiera wielkie piękności. Niema w niej wprawdzie ustępów wzruszających — przy pracy nad nią, jak i nad wcześniejszą *Ifigenją*, czynny był u poety głównie rozum — ale scena zamordowania Aigista (w. 774—858) — korona sztuki — jest arcydziełem; widz drży o życie Orestesa i czeka z napięciem, czy mu się powiedzie dzieło zemsty. Aigist daje sam Orestesowi nóż do ręki! Jest tu oryginalność inwencji i urozmaicenie. Sceny sielskie na początku sztuki mają równy wdzięk jak obrazy w *Ionie*. Natomiast pieśni chórowe są proste i wykazują zwykłą manierę eurypidesową: poeta daje w nich obrazy opisowe, zestawione obok siebie, wewnątrznie niepowiązane.

Data. *Elektra* wystawiona została prawdopodobnie w r. 413, bo w epilogu (w. 1347 n.) Dioskurowie zapowiadają, że śpieszą na Sycylię, by chronić tam okręty od niebezpieczeństwa. Odnosi się to do floty

posiłkowej, wysłanej Nikjaszowi z wiosną r. 413, wi-
docznie przed W. Dionizjami¹⁾). W tymże epilogu Dio-
skurowie wspominają, że Helena wylądowała niedawno
temu z Menelaosem w Nauplii (w. 1280). Jest to zapo-
wiedź eurypidesowej *Heleny*, wystawionej w roku na-
stępnym, 412. Poeta albo więc miał tę sztukę już goto-
wą albo przynajmniej plan jej obmyślony²⁾). — *Elektra*
napisana jest po *Elektrze* Sofoklesa³⁾).

Polemika z Aischylosem. W naszej sztuce
mamy bezwzględnie pewny przykład krytyki literac-
kiej Eurypidesa, skierowanej przeciw poprzednikowi,
mianowicie przeciw Aischylosowi⁴⁾). Piastun przy-
tacza dowody, że Orestes musiał być u grobu Aga-
memnona, ale Elektra odrzuca je pogardliwie. „Czy
Orestes dorosły nosi tę samą szatę, którą nosił dziec-
kiem?“ Jest to najwyraźniejsza krytyka sceny pozna-

¹⁾ Zieliński (L'évolution relig. 469) przyjmuje z powo-
dów metrycznych, że sztuka napisana być musiała na długo przed
jej wystawieniem w r. 413.

²⁾ Dioskurowie oświadczają, że śpieszą na Sycylję i że złym
nie pomagają, natomiast pomagają pobożnym i sprawiedliwym
(1354 n.). Niektórzy widzą w tych słowach nieprzyjazną aluzję
do wygnanego Aleybiadesa i życzliwą do pobożnego Nikjasza.
(Przyjmują ją np. A. Dieterich i Christ-Schmid, prze-
czy L. Parmentier). Aluzja jest tu możliwa.

³⁾ Por. wyżej przy dacie *Elektry* Sofoklesa. Dawniej sądzono,
że Sofokles napisał swą sztukę, by obniżonemu przez Eurypidesa
tematowi przywrócić wielkość heroiczną, że Eurypides nie byłby
przeciwstawiał „słabej“ swej *Elektry* arcydziełu Sofoklesa. Pogląd
ten okazał się mylnym. Dziś przyjmuje się, że Eurypides pisał
po Sofoklesie, bo raziło go, iż Sofokles przedstawił matkobójstwo
bez nagany ze swej strony. U Eurypidesa nie tylko rodzeństwo
czuje po czynie wyrzuty sumienia, ale i Dioskurowie potępiają
nakaz Apollina.

⁴⁾ L. Radermacher, RhM. 58, 546 nn.

nia w *Choeforach*. Ten przykład krytyki literackiej przypomina komedię średnią.

Wątpliwa jest natomiast polemiczna aluzja do Sofoklesa *Elektry* w w. 883 n.

Wpływ sztuki i sądy o niej. Plutarch (Ly-sand. roz. 15) opowiada, że podczas narad nad losem zdobytych Aten aktor odśpiewał monodję *Elektry* i tak wzruszył wszystkich obrazem księżniczki w niedoli, że to wpłynęło na ocalenie miasta od zguby.

W epoce klasycystycznej tragedia nasza, przedstawiająca herosów jako ludzi zwykłych, nie mogła mieć powodzenia. *Elektrę* traktowano lekceważąco a nawet pogardliwie, ogłaszając ją za najsłabszą z eurypi-desowych, za nieudaną próbę oryginalnego traktowania tematu, opracowanego już przez poprzedników. A. W. Schlegel wypowiedział te zarzuty z miną wyższości i wielką pewnością siebie. Pokrewieństwo tematu sztuki z tematem utworów Aischylosa i Sofoklesa szkodziło sztuce; uważano ją za ciche naśladowanie i kosztem jej wynoszono Sofoklesa. Ale i po obudzeniu się historycznego poglądu na greckość sąd klasycystyczny utrzymywał się i utrzymuje do dzisiejszego dnia niemal bez wyjątku. Jeżeli Bernhardy (G. d. gr. Poesie II 2, 490) mówił o „głębokim upadku sztuki i smaku“ w *Elektrze*, to można to jeszcze zrozumieć, ale i dziś niedoceniają jej np. Christ-Schmid, Aly a nawet Geffcken, który zalicza ją do najsłabszych¹⁾. Należy oceniać ją prawie jeden Mahaffy. Krytyka filologiczna okazała tu zadziwiający brak wniknięcia w intencje poety, w jego śmiałe nowatorstwo. Nawet uroku

¹⁾ „Unerfreuliches Stück“, „tiefes Wellental“. — Parmen-tier mówi o braku godności i powagi tragicznej.

scen sielskich w ekspozycji sztuki nie odczuto ; umiano tylko szydzić z tej części sztuki. Co więcej, nie zanosi się na to, by krytyka w najbliższym czasie miała zejść z tych manowców.

Sztuka należy do najciekawszych i najcharakterystyczniejszych utworów Eurypidesa a zarazem i do sztuk najowocniejszych w skutki. *Elektra* przedstawia najczyściej nowy kierunek tragedji greckiej, który zrodził nową komedję, wpłynął na poezję miłosną hellenistyczną i rzymską i na romans; kierunek ten występuje tu nawet czyściej niż w *Ifigenji aulijskiej*. Gdyby czyn Klytaimestry, za który mszczą się Elektra i jej brat, był zaszedł nie kilka lat przed początkiem *Elektry*, lecz świeżo, mielibyśmy w sztuce wprost dramat mieszczański.

[Literatura. Weil, wst. w Sept trag. — Mahaffy (dobrze). — L. Parmentier we wst. do wyd. u Budégo t. IV. — Heinemann, D. trag. Gestalten d. Gr. I 57 nn.]

Orestes (*Ὀρέστης*),

wystawiony w r. 408 (schol. do w. 371). Jest to dramat sensacyjny, przenoszący zarazem herosów w życie codzienne, jak *Elektra*, której jest dalszym ciągiem.

Treść. Temat sztuki jest ten sam co w Aischylosa *Eumenidach*, ale jakże odmiennie przeprowadzony! Rzecz dzieje się w Argos, w czasie powrotu Menelaosa i Heleny do tego miasta. Orestes z Elektrą, skazani na śmierć za zamordowanie Klytaimestry i Aigista, mszczą się na Menelaosie, który odmówił im pomocy, i na jego rodzinie.

Orestes i Elektra po zabiciu Klytimestry i Aigista internowani są w swym domu przez państwo argiwskie; w dniu, w którym się sztuka zaczyna, ma nastąpić rozstrzygnięcie o ich winie. Jeżeli zostaną uznani za winnych, grozi im ukamienowanie. Orestes miał przed chwilą napad szału; śpi on obecnie przed domem wyczerpany, a nad jego snem czuwa siostra Elektra, która w tej sztuce, inaczej niż w *Elektrze*, występuje jako niezamężna (w. 206). Elektra lieży na to, że ocali ich Menelaos, który właśnie wrócił do Argos z żoną Heleną. Helena wchodzi i prosi Elektrę, by poszła w jej zastępstwie złożyć ofiarę na grobie Klytimestry; podaje za powód, że sama jest niepopularna w mieście a jej córka Hermiona za młoda. Przybywa chór kobiet argiwskich. Orestes się budzi. Elektra opiekuje się czule bratem i spełnia wszystkie kaprysy chorego¹⁾. Orestes odpłaca siostrze równą czułością. Za chwilę nieszczęśliwy dostaje nowego napadu szału. Zjawia się Menelaos, który zaraz po przybiciu okrętu do brzegu dowiedział się o dawnym zamordowaniu Agamemnona i świeżem Klytimestry. Potępia on czyn Orestesa, choć z nim współczuje i wypytuje się go o jego smutne położenie. Orestes okazuje tak głęboki żal z powodu swego czynu, że wzrusza nas szczerze. Elektra błaga Menelaosa o pomoc. Nadchodzi stary ojciec Klytimestry, Tyndareos; przybywa on ze Sparty, by spełnić na grobie zamordowanej córki libację i rozmówić się z Menelaosem. Jest dotknięty do żywego śmiercią córki swej Klytimestry; wyrzuca Orestesowi, że sprawy przeciw

¹⁾ Uczy to, jak czule było w Atenach życie rodzinne, co stwierdzają płaskorzeźby nagrobkowe.

Klytimestrze nie skierował na drogę prawa. Orestes i Elektra usprawiedliwiają się. Tyndareos radzi Menelaosowi nie stawać w obronie Orestesa. Orestes po odejściu Tyndareosa błaga ponownie Menelaosa, by nie odmawiał mu pomocy; wszak Agamemnon podjął wyprawę przeciw Troi w jego sprawie. Menelaos powinien teraz odwdzińczyć się za to jego synowi. Odpowiedź Menelaosa jest wymijająca: należy wyczekiwać, aż gniew ludu się uśmierzy; jedyna nadzieja jest w zgromadzeniu ludowem. Orestes odgaduje, że Menelaos opuszcza go z tchórzostwa i samolubstwa. Pylades radzi Orestesowi wystąpić na zgromadzeniu po męsku, poczem obaj udają się na zgromadzenie. Orestes mówi tutaj Argiwom cierpkie słowa: nie są oni tubylcami, lecz tylko posiadaczami kraju; byli najpierw Pelazgami, później potomkami Danaid, morderczyń własnych mężów. Stara się w swej mowie obronnej przekonać zgromadzonych, że zabił matkę zarówno w interesie ojca, jak samych Argiwów. Zgromadzenie ludowe uznaje Orestesa i Elektrę winnymi; mają oni odebrać sobie życie sami. Przebieg zgromadzenia poznajemy z opowiadania gońca. Następuje wzruszająca scena pożegnania się rodzeństwa ze sobą. Pylades w tej ostatniej chwili dotrzymuje im wiernie towarzystwa; oświadcza, że umrze razem z nimi. Radzi im zemścić się przed śmiercią na Menelaosie w ten sposób, że zabiją żonę jego Helenę, to źródło wszystkiego złego. Elektra poddaje myśl, by schwytać córkę Menelaosa Hermionę i zatrzymać jako zakład; przez to zmusi się Menelaosa do ocalenia skazanych. Orestes z Pyladesem odchodzą do wnętrza domu dla zgładzenia Heleny, która się tam ukrywa ze strachu przed Argiwami. Elektra, stojąc przed drzwiami domu

na straży, dodaje Orestesowi i Pyladesowi zachęty do zamordowania Heleny. Eunuch frygijski Heleny uciekł z domu i schronił się ze strachu w otwór metopowy belkowania. Z ust przerażonego niewolnika dowiadujemy się o losie Heleny: bogowie cudem uratowali ją od śmierci; zniknęła ona w tajemniczy sposób. Zato w ręce Orestesa i jego towarzysza dostała się córka Heleny, Hermiona. Orestes wraca, a za chwilę widzimy dom w płomieniach. Wpada Menelaos i spostrzega Orestesa na płaskim dachu domu z mieczem u gardła Hermiony. Orestes grozi Hermionie śmiercią, jeżeli go ojciec jej Menelaos nie wyratuje. Elektra trzyma jeszcze w ręce pochodnię, którą podpaliła dom. Nad domem zjawia się Apollo, obok niego ukazuje się Helena. Bóg wytrąca miecz z ręki Orestesowi, nakazuje zaprzestać sporu i doprowadza do pogodzenia się przeciwników. Orestesowi każe zamieszkać przez rok na wygnaniu w Arkadii a potem udać się do Aten, gdzie go uwolni od winy Areopag. Później poślubi Hermionę, zaś Pylades pojmie za żonę Elektrę. Orestes panować będzie w Argos, Menelaos w Sparcie. Sztuka kończy się wezwaniem do czczenia bogini Pokoju (Eireny).

Stosunek do mitu. W sztuce niewiele pozostało z mitu. Osnowa jest całkiem dowolnie wymyślona przez poetę. Poeta przeniósł fakty tragedji niejako w własną epokę. W Argos rządzi zgromadzenie ludowe, jakby rzecz działa się w V wieku. W dyskusji, która rozstrzyga o losie Orestesa, nakaz Apollina nawet nie jest wymieniony, tak małą odgrywa rolę. Orestes gani Apollina, że go zmusił do zbrodniczego czynu a potem go opuścił. W trylogji Aischylosa chory jest tylko umysł Orestesa, u Eurypidesa także jego ciało.

Budowa. Akcja sztuki wykazuje jedność. Poeta zaczyna od scen, przedstawiających bohatera po napadzie szału; potem następuje scena na zgromadzeniu ludowym, a kończy się sztuka zamachem bohatera, jego siostry i przyjaciela; od fikcji przechodzimy więc do obrazu codziennej rzeczywistości i wracamy ponownie do fikcji. — Dlaczego Orestes pokłada całą nadzieję w Menelaosie, nie wiemy; wszak Menelaos zupełnie nie ma wpływu w Argos. Epifanja Apollina pod koniec sztuki niweczy całą jej podstawę: powstrzymuje karę Argiwów. Bóg wprowadzony jest dlatego, żeby zapowiedział, iż Orestes zostanie uwolniony w Atenach; widzowie znali z mitu to zakończenie i poeta nie mógł kazać Orestesowi ponieść śmierci w Argos. Jest to więc nawrót do tradycji mitycznej. Koniec działał kojąco: oczyszczał Elektrę i jej brata z nienawiści. Sztuka kończy się triumfem religii. Orestes powiada do Apollina (w. 1666): „Nie jesteś więc prorokiem kłamliwym, lecz prawdziwym“. Krytyka starożytna ganiła, że w zakończeniu sztuki Orestes ma zaślubić Hermionę, którą dopiero co zamierzał zgładzić. — Arja Frygijczyka zastępuje treścią opowiadanie gońca. — Chorego bohatera wprowadził na scenę rok przed Eurypidesem (409) Sofokles w *Filoktecie* (w. 826—867). — Zamach trojga przyjaciół ma na celu ich wyratowanie.

Śpiewy aktorów ogromnie przeważają nad pieśniami chórowemi; chór wygłasza wszystkiego tylko jedną pieśń. Rola jego jest tak podrzędna jak w *Filoktecie* Sofoklesa.

Artyzm. Sztuka pełna jest świetnych efektów zewnętrznych i dlatego zdaniem naszym musiała być

końcową sztuką trylogji¹⁾. Zwłaszcza koniec jej jest efektowny: płomienie sięgają belkowania pałacu, mury zapadają się z łoskotem, kobiety i chór uciekają w przerażeniu na okręty. Orestes i Pylades ukazują się na terasie dachu pałacowego z mieczami, Elektrę widzimy z pochodnią. Efektowne jest też opowiadanie (w niespokojnych rytmach) przerażonego Frygijczyka o nieudanej próbie zamordowania Heleny i panicznej ucieczce jej sług. Cokolwiekby można zarzucić całości, sceny, wzięte każda z osobna, są znakomite, pełne życia i prawdy. Rzecz ma się tu podobnie jak w *Heraklesie*, gdzie także można podnosić zarzuty przeciw całości, ale sceny oddzielnie wzięte musi się zaliczyć do najświetniejszych. *Orestes* jest dramatem niezmiernie ciekawym i charakterystycznym i wśród tego typu utworów stoi nawet wyżej od *Elektry*. Na widzów ateńskich robił wrażenie prawie dramatu współczesnego. Tyn-dareos żali się na kłopoty z córkami (w. 540 n.), jak Ateńczyk w *Chmurach* na kłopoty z synem. Zgromadzenie ludowe argiwskie to w gruncie rzeczy ekklezja ateńska. Menelaos dowiaduje się o śmierci Klytaimestry „od kilku marynarzy“. Zakończenie sztuki jest komedjowe (małżeństwo), co już zauważyli starożytni²⁾. Orestes otrzymuje pouczenie, że powinien był matce wytoczyć proces, jakgdyby żył w Atenach V wieku. Psychologja w sztuce jest wspaniała. Napad szału Orestesa i wzruszająca opieka siostry nad chorym po jego przebudzeniu się (w. 211—313) są sceną, która nie zatrze się w pamięci tego, kto ją raz czytał. Obraz przyjaźni Orestesa i Pyladesa należy do najpiękniej-

¹⁾ Hypothesis powiada o niej: τὸ δράμα τῶν ἐπὶ σκηρῆς εὐδοκιμοῦντων.

²⁾ Hypothesis: κωμικώτερον ἔχει καταστροφῆν.

szych scen przyjaźni w poezji świata. Opowiadanie o przebiegu zgromadzenia ludowego jest zasłużenie sławne. Wielka arja niewolnika frygijskiego wnosi w ponure plany mordy, jak u Szekspira, żywioł komiczny. Zastępuje ona technicznie opowiadanie gońca. Niewolnik powtarza słowa, jak człowiek, który z trudnością znajduje wyrazy obcego języka; jako człowiek niewykształcony a do tego wystraszony opowiada bałamutnie i bez związku. W opisie zgromadzenia występuje żywioł satyryczny. Trzy pierwsze wiersze Elektry z prologu miał podziwiać Sokrates. Sztuka zawiera bardzo mądre refleksje polityczne o znaczeniu praw i konieczności podporządkowania namiętności pod ich przepisy. Pochwała snu, który przynosi błogą pociechę nieszczęśliwym (w. 174 nn.), cieszy się zasłużoną sławą. Elektra i Helena tworzą w scenie, w której razem występują, efektowny kontrast. Ostatnie sceny sztuki następują po sobie z oszołamiającą szybkością i są wysoce zajmujące. Retoryka widoczna jest w słowach i myślach: „ciało moje zginęło“, powiada Orestes, „zostało tylko moje imię“; „skutkiem mych trosk nie żyję; patrzę jedynie na światło dzienne“. Matkobójstwu winien jest Tyndareos, który wydał na świat tak lichą córkę. Racjonalizm Eurypidesa nie uznaje Erynij; Orestes mówi tylko o halucynacjach chorej wyobraźni (w. 248 n.).

Charaktery osób nie mają prawie nic wspólnego z charakterami osób w starym micie. Osoby z wyjątkiem jednego Pyladesa są złe i pospolite. Portret Orestesa jest bardzo wyrazisty. Matkobójca okazuje w pierwszej połowie sztuki pewną szlachetność: poczuwa się do winy, jest czułym bratem i kochającym przyjacielem. Wszyscy go potępiają; tylko miłość sio-

stry powstrzymuje go od zupełnego upadku ducha. Ponieważ potępia sam siebie, retoryczna jego mowa przed zgromadzeniem, usprawiedliwiająca morderstwo, nie może mieć siły przekonywającej. W drugiej połowie sztuki Orestes przypomina nocnego awanturnika komedji, *Ἐορέστης μαυρόμενος*. — Elektra jest gwałtowna i podstępna. Ona to poddaje myśl schwywania Hermiony. Tyndareos wskazuje na nią jako na najwięcej winną. Helena przypisuje postępowanie Elektry temu, że nie ma męża ani dzieci. Charakter Elektry nakreślony jest po mistrzowsku. — Świetny jest też portret Menelaosa; jest to najznakomiciej skreślony charakter w sztuce. Samolubny, dwulicowy, Menelaos pozbawiony jest odwagi cywilnej. Arystoteles (*Poet.* 15 p. 1454 a 28) zarzuca, że jest on „przykładem złego charakteru, który nie był konieczny“; sąd filozofa jest jednostronny, bo wychodzi tylko z punktu widzenia teorii dramatycznej a ignoruje tendencję polityczną poety. — Helena przedstawiona jest jako próżna kokietka; gdy chodzi o złożenie ofiary grobowej, żałuje pukła włosów i ucina tylko kilka włosków (w. 126). Elektrę prosi, by jej imieniem złożyła ofiarę na grobie Klytimestry, której Elektra nienawidzi; dowodzi to braku delikatności i taktu, a zarazem okazuje, jak Helena bierze wszystko lekko. Jest to kobieta wyrachowana. — Stary Tyndareos jest popędliwy i gwałtowny. — Młodociana Hermiona występuje w mistrzowskim epizodzie. Przedstawiona jest jako miłe, dobre stworzenie, więc całkiem inaczej niż w wcześniejszej *Andromasze*. — Chór jest bierny.

Tendencja występuje w sztuce bardzo wyraźnie i to w kilku kierunkach. Przedewszystkiem uderza w niej napiętnowanie dwulicowości Sparty w osobie

Menelaosa. Satyryczny jest dalej obraz przebiegu zgromadzenia ludowego i jego mowców. Występuje wśród nich nawet demagog; scholjasta domyśla się w nim portretu współczesnego demagoga ateńskiego Kleofonta, który właśnie na krótko przed wystawieniem sztuki, bo w r. 410, uniemożliwił rozejm między Atenami a Spartą (Philochoros); „wymową swą popchnie kiedyś lud do złego“ czytamy o demagogu (w. 902 nn.), który widocznie był cudzoziemcem, bo jedna z osób sztuki wyraża się o nim: „Argiwczyk, nieargiwczyk“. Kleofon pochodził z Tracji, co przemawia za tem, że poeta jego ma na myśli. „Gdy przywódcy źli“, czytamy (w. 772), „tłum staje się rzeczą niebezpieczną“. Dostaje się i modnemu wychowaniu młodzieży: „czy chcesz być pytającym czy odpowiadającym?“, zapytuje „metodą sokratyczną“ Orestes Menelaosa. Helena ukrywa się w domu przed Argiwami; w tem, zdaniem naszym, leży protest przeciw przedstawieniu Homera; poetę raziło i wydawało mu się nieprawdopodobnem, by Helena była tak szanowana po powrocie, jak to przedstawia *Odyseja*. — Ale zarówno ta jak i poprzednia polemika dotyczą rzeczy w tragedji ubocznych. Jakże się poeta zachowuje wobec problemu pomsty rodowej? Jeszcze Aischylos porał się ciężko z tym problemem. Dla Eurypidesa nie istnieje tu już problem. On potępia pomstę rodową bezwzględnie, wykazując w nowy sposób jej nieszczęsne skutki: matkobójstwo jest źródłem dalszych zbrodni (tak się wyjaśnia nierozumiana często druga część tragedji)¹⁾, ono to rodzi plan zamordowania Heleny i porwania Hermiony. *Orestes* jest dramatem psy-

¹⁾ Geffcken I 1, 212.

chologii występku. Tylko bóg (Apollo) jako *deus ex machina* może położyć kres temu łańcuchowi zbrodni¹⁾. Orestes winien był według Tyndareosa wytoczyć matce proces i wypędzić ją z domu a nie propagować gwałtu z pokolenia na pokolenie (w. 500 nn.); zemsta jest naruszeniem prawa i porządku społecznego; tylko państwu przysługuje prawo karania za zbrodnie. Kwestja religijna (nakaz Apollina) odgrywa w związku z temi innemi kwestjami w sztuce podrzędną rolę. Wyrok zgromadzenia ludowego jest za surowy; zgromadzenie nie uwzględnia, że Orestes był mścicielem męzo-bójstwa. Zdaniem naszym poeta chce może także przedstawić zgubne skutki niesłusznych wyroków zgromadzenia czy sądu: zbyt surowa kara popycha skazanych do rozpacz²⁾. Dla oceny kwestji winy Orestesa główną sceną jest scena z Tyndareosem.

Sceptycyzm religijny nie jest w tej sztuce tak wyraźny jak np. w *Ionie*. Oczywiście poeta krytykuje nakaz Apollina, aby Orestes zabił matkę (w. 417).

Wpływ sztuki i sądy o niej. Sztuka była w starożytności ogromnie popularna. *Orestes* częściej jest cytowany w starożytności, niż wszystkie dzieła Aischylosa i Sofoklesa razem³⁾. Ulubioną sztuką był on zwłaszcza w Bizancjum. Cytaty i naśladowania sztuki oraz przekłady sceny głównej były we wszystkich epokach liczne, co dowodzi, że sztuka zawsze miała wielki zastęp czytelników, ale naśladowanie jej było w czasach nowożytnych niemożliwe. Myśli o śnie

¹⁾ Falszywie ocenia tę część sztuki Christ-Schmid nazywając Orestesa, jego siostrę i przyjaciela „trójką bandytów“.

²⁾ Orestesa nie ocalają sztuczki jego wymowy; ocala go łaska bóstwa (Zieliński, Tragod. str. 130).

³⁾ Paley według Norwooda 277, 3.

jako pocieszycielu nieszczęśliwych są często powtarzane. Jedną ze scen naśladował Goethe, ale prawdą nie dorównał Eurypidesowi.

Krytyka filologiczna nie mogła przeoczyć wielkich piękności utworu, to też ocenia go naogół sprawiedliwiej niż *Elektrę*. Mimo to ganili *Orestesa* za A. W. Schleglem Gotfr. Hermann i Bernhardy. Ale nie brak i dziś sądów, świadczących o niezrozumieniu dzieła i jego daleko sięgającego znaczenia. Sądy, uznające w całej pełni jego zalety, są w nowszej literaturze filologicznej rzadkie¹⁾.

[Literatura. Weil, wst. w Sept trag. — Heilmann, D. trag. Gest. d. Gr. I 62 nn.]

Ifigenja w Aulidzie (*Ἰφιγένεια ἢ ἐν Αὐλίδι*).

Ostatnie to dzieło Eurypidesa nietylko nie wykazuje osłabienia talentu poety, ale genjusz jego jaśnieje tu w całej pełni. Dzieło jest szczytem nowego kierunku tragedji Eurypidesa. Osoby tragedji mają charakter jeszcze może więcej mieszczański, niż w poprzednich sztukach. Wystawione zostało już po śmierci poety, razem z *Alkmeonem w Koryncie*, *Bakchantkami* i nieznanym z tytułu dramatem satyrowym²⁾. Otrzymało pierwszą nagrodę. Widać z tego, że świeży atak

¹⁾ Christ-Schmid widzi w *Orestesie* „upadek sztuki eurypidesowej“. Nawet Mahaffy, który umiał ocenić *Elektrę*, powiada o *Orestesie*: „żadna sztuka Eurypidesa nie jest tak nieprzyjemna“, „*Orestes* najdobitniej wykazuje zarówno zalety jak wady autora“, a nawet zarzuca sztuce „niski ton moralności“. — Oceniają należycie utwór z nowszych uczonych Körte („pierwsza jego połowa jest koroną twórczości Eurypidesa na starość“, PhW. 1926, 885) i Norwood („arcydzieło“).

²⁾ Schol. do Arystof. *Żab* 67.

Arystofanesa w *Żabach* nie zaszkodził poecie w oczach Ateńczyków. Niektórzy sądzili, że poeta przeznaczył sztukę do wystawienia w Makedonji; za tem przypuszczeniem nic nie przemawia, a przeciw niemu ostre przeciwstawienie Greków barbarzyńcom (w. 1400). Eurypides zostawił sztukę, zdaje się, nie wykończoną; dowodzą tego późniejsze dodatki w tekście, zwłaszcza na końcu, zdaniem niektórych i w parodos. Wystawił sztukę po śmierci poety syn jego, również Eurypides imieniem¹⁾; on też może uzupełnił sztukę ojca.

Sztuka wyprzedza pod względem treści *Ifigenję w Taurydzie*.

Treść. Ma się pod koniec nocy. Agamemnon, miotany niepokojem, przepędził ją bezsennie. Jest on w rozpaczliwym położeniu: flota grecka, zgromadzona w Aulidzie, nie może wyruszyć pod Troję, bo zagniewana Artemida zesłała przeciwne wiatry. Wieszczy Kalchas oznajmił, że gniew bogini ustanie, jeżeli Agamemnon ofiaruje swą córkę Ifigenję. Agamemnon wezwał był żonę Klytimestrę, by przysłała córkę do obozu, pod pozorem, że da ją za żonę najdzielniejszemu bohaterowi greckiemu, Achillesowi. W duszy jego walczą sprzeczne uczucia: miłość rodzicielska i pragnienie sławy wojennej. W ciągu nocy wzięło górę serce: Agamemnon napisał nowy list do małżonki, polecając jej, by nie przysyłała córki. List ten wręcza staremu słudze. Ale brat jego Menelaos, w którego interesie wyprawa trojańska się odbywa, przejął list, przybywa do namiotu i wyrzuca bratu słabość i złamanie słowa. Spór braci przerywa i wahaniu się Agamemnona kładzie koniec wiadomość, że Ifigenja przybyła z matką

¹⁾ Schol. Aristoph. *Żab.* 67.

i braciszkiem Orestesem. Z przybyciem żony i córki położenie Agamemnona staje się rozpaczliwe. Mene-laos, widząc ból ojcowski brata, cofa swe żądanie. Ale tymczasem Agamemnon pod wpływem ambicji zmienił zdanie i gotów jest poświęcić córkę. Prześliczna scena maluje powitanie wysiadającej z wozu królowej, córki i synka z pełnym zakłopotania Agamemnonem. Mnóstwo tu zachwycających drobnych rysów. Klytimestra pełna jest szczęścia z powodu bliskiego zamężcia córki. Młoda Ifigenja wzrusza nas w rozmowie z ojcem otwartością i dziecinną naiwnością; jej rozkoszny szczebiot budzi w ojcu gorzkie wyrzuty sumienia. Wesole często słowa Ifigenji odbijają od pełnych ukrytej troski i zakłopotania odpowiedzi ojca. Ifigenja wlot odgaduje z wyrazu twarzy ojca jego zmieszanie. Z uporem dziecka nie chce mu dać spokoju, póki go nie rozweseli. Agamemnon na pytania żony i córki odpowiada niejasno i dwuznacznie. Chce, by Klytimestra wracała do domu a jemu zostawiła urządzenie wesela, ale królowa odmawia, podnosząc swe prawo do obecności przy ślubie córki. — Achilles przybywa do Agamemnona, by się dowiedzieć, kiedy nareszcie wyruszą z Aulidy. Klytimestra wita go jako przyszłego zięcia. Bohater w grzeczny sposób zaprzecza. Nadchodzi stary sługa i zdradza królowej i Achillesowi prawdziwy zamiar Agamemnona. Klytimestra pada przed Achillem na kolana i błaga go, by bronił jej córki przed własnym ojcem. Achilles przyrzeka bronić Ifigenji choćby z mieczem w ręku. Nadchodzi Agamemnon. Przed odwołaniem się do pomocy Achillesa królowa próbuje jeszcze zmiękczyć męża prośbą; przypomina, że była mu wierną i posłuszną małżonką, że opiekowała się troskliwie dziećmi. Potem powoli przechodzi do ukry-

tych gróźb; przedstawia mężowi w sposób bardzo wymowny, jakie będą jej uczucia w czasie jego pobytu pod Troją, jeżeli odda na zabicie córkę, jaki będzie jego powrót do domu, jak będzie przyjęty przez dzieci. Nieszczęsna Ifigenja pada wraz z braciszkiem na kolana przed ojcem, w wzruszających słowach prosi go, by jej darował życie, zwraca się do braciszka, by i on błagał za nią ojca. Agamemnon jest niewzruszony. Po jego odejściu zjawia się Achilles uzbrojony i oznajmia, że nie tylko jego własni Mirmidonowie, ale cały obóz jest przeciw niemu, że mu grozi, podburzony przez Odysseusza, który broni interesu publicznego, że omal go nie ukamienowano; on mimo to będzie walczył w obronie Ifigenji, nie lękając się śmierci. Ifigenja w tem ciężkiem położeniu dojrzeła z dziecka w dziewicę; nie może pozwolić na to, by największy bohater grecki narażał z powodu niej życie; oświadcza, że postanowiła poświęcić się za ojczyznę; poświęcenie jej wybawi w dodatku ojca z ciężkiego położenia. Achilles, pełen podziwu dla jej wielkoduszności, wyraża żal, że jej nie może poślubić. Dziewica żegna się z matką i braciszkiem, upomina matkę, by nie nienawidziła ojca, i broni go przed jej wyrzutami, poczem bez żalu do ojca idzie po bohatersku na śmierć. Goniec opowiada ofiarowanie dziewicy; w ostatniej chwili księżniczka w tajemniczy sposób zniknęła, a bogini zamiast niej podsunęła łąnię.

Charaktery osób stanowią tę stronę tragedji, której poeta poświęcił główną uwagę. Jesteśmy znowu wśród ludzi codziennych. Wszystkie charaktery są nowe i pełne świeżości. Postać Ifigenji, nakreślona po mistrzowsku, pełna jest subtelnych rysów, subtelniejszych niż w *Ifigenji tauryjskiej*. Prawie jeszcze dziecko, od

żałów za życiem i trwogi przed śmiercią przechodzi do śmiałego spojrzenia tej śmierci w oczy. Walka wewnętrzna ojca, przerażenie matki wywołują w niej nagle postanowienie dobrowolnego poświęcenia życia, o które niedawno tyle błagała ojca. Wywołało to krytykę Arystotelesa (*Poet.* 15 p. 1454 a 31)¹⁾, ale nam wydaje się właśnie naturalnem. Poetę greckiego zrozumiał Schiller; podziwia on w postaci Ifigenji zespolenie słabości i heroizmu. Makarja w *Heraklidach* jest heroiną od początku; Ifigenja staje się nią z zwykłego dziewczęcia w naszych oczach. Jest w niej zachwycające połączenie dziecka i dorosłej kobiety. Poświęcić życie postanawia po ciężkiej walce i przez to postać jej jest prawdziwie ludzka. Heroizm poświęcenia przybrał w tej sztuce nowe kształty. Ponieważ Ifigenja jest jeszcze prawie dzieckiem, jej trwoga przed śmiercią a potem imponująca decyzja chwytają tem więcej za serce. — Niema może w poezji świata sceny tak zachwycającej jak scena powitania Ifigenji z ojcem; widokiem ojca uradowana, jest ona pełna swobody i naturalna. — Charakter Agamemnona zarysowany jest bardzo wyraziście: naczelnny wódz Greków jest tak chwiejny jak w *Iliadzie*. Nie jest on nic a nie heroiczny. Okoliczności postawiły go wobec zadania, wymagającego siły woli nieładą; Agamemnon jednak, ulegający kolejno każdemu wpływowi, nie dorósł do trudnego położenia. Kieruje nim namiętność ambicji i pod tym względem jest on pokrewny Eteoklesowi z *Fenicjanek*. Sofistyka namiętności, która popycha go do wyszukiwania urojonych obaw (w. 528 nn.), przedstawiona jest świet-

¹⁾ A i dziś jeszcze Christ-Schmid widzi w tem „salto mortale psychologiczne“!

nie, jak u Klytimestry w *Agamemnonie* Aischylosa. — Klytimestra jest zwykłą kobietą a nie postacią demoniczną jak u Aischylosa. Kochająca żona i dobra matka, przedstawia ona się tu jeszcze lepiej niż w *Elektrze* Eurypidesa. Duchowo przewyższa męża; rozum jej i zręczność występują w rozmowach z mężem a jeszcze więcej w rozmowie z Achillesem; w tej ostatniej królowa orjentuje się szybko w zmienionej sytuacji i umie w lot zużytkować sposobność, by zapewnić córce pomoc Achillesa. Gdy w sposób świetny przedstawia mężowi, jakie będą względem niego jej uczucia po zabiciu córki, to mamy w jej słowach zawarte motywy jej późniejszego mężobójstwa; jest to jakby dodatkowe wyjaśnienie do poprzednich tragedyj. — Nową postacią w tragedji jest Achilles¹⁾, rycerski opiekun Ifigenji, wkońcu pełen dla niej podziwu. Jest on rycerski, nie heroiczny. I on jest gotów do poświęcenia swej osoby jak Ifigenja; wszakże oboje są młodzi. Ale i on jest tylko zwyczajnym człowiekiem, nie bohaterem *Iliady*. — Menelaos przedstawia się lepiej niż w poprzednich tragedjach. Z początku jest samolubem, ale wkońcu okazuje serce. — Chór nie ma prawie żadnego związku z akcją. Składa się z kobiet i dziewięciu aulijskich (w w. 176 kobiety nazywają się zamężnymi, w w. 1492 dziewicami).

Artyzm. Sztuka, pełna scen głęboko wzruszających, należy do najświetniejszych Eurypidesa. Intryga odgrywa w niej znaczną rolę. Rozmowa króla z starym sługą w prologu należy do scen niezapomnianych: kontrast ciszy nocnej i gwiazdzonego nieba

¹⁾ Podobnie przedstawiony był Perseusz w *Andromedzie* Eurypidesa z r. 412.

a trawiącej namiętności i gryzących trosk ludzkich jest niezrównany. Agamemnon, dręczony niepokojem wewnętrznym, pisze w nocy listy i drze je jeden po drugim. — Parodos, niezwykle długa, pełna reminiscencyj homerowych jak w żadnej innej sztuce Eurypidesa, daje katalog bohaterów trojańskich. Arje aktorów są długie i kunsztowne. Motyw poświęcenia się Ifigenji jest koroną między motywami poświęcenia u Eurypidesa: dziewica początkowo lęka się śmierci i prosi o łaskę; Achilles podejmuje się ją ocalić; ale i jego życie okazuje się zagrożone; wtedy Ifigenja decyduje się na śmierć. — Wynalezienie perypetji i gra uczuć w całej sztuce zasługują na najwyższe pochwały. — Opowiadanie gońca o ofiarowaniu jest świetne. Ofiarowanie kończy się cudem: ofiara znika. — Goniec, wpadający z wiadomością o przybyciu Ifigenji do obozu, przerywa mówiącemu w środku zdania; tak poeta stara się tu o oddanie rozmowy rzeczywistej i o nowe efekty. Język i styl, zwłaszcza w sporze Agamemnona z Menelaosem, ma swobodę języka i stylu życia codziennego. Także trymeter jambiczny oddaje tę swobodę języka potocznego. Mowa, którą Achilles pociesza Klytimestrę (w. 919—974), jest retoryczna. Pieśni chóru kobiet aulijskich są luźnie związane z akcją, ale piękne. Dają one barwny obraz świetności floty i armji greckiej. Monodja przedśmiertna Ifigenji nie dorównywa monodji sofoklesowej Antygony.

Układ sztuki jest doskonały. Prolog ma formę dialogu między królem a sługą (w anapestach); w środek jego wpleciony jest zwykły monologiczny prolog (Agamemnona) o charakterze opowiadającym (w trymetrach jambicznych, w. 49—114). W żadnej innej tra-

gedji nie znajdujemy nic podobnego, dlatego też niektórzy uważali prolog środkowy za nieautentyczny i przypisywali autorstwo jego synowi poety; ale analogje spotykamy w *Rycerzach* i w *Osach* Arystofanesa¹⁾. — W pierwszej części sztuki główną osobą jest Agamemnon, w drugiej wysuwa się naprzód postać Klytimestry, w trzeciej obie te osoby ustępują miejscą Ifigenji²⁾. — Większe trudności przedstawia scena końcowa tragedji, opowiadająca o ofiarowaniu Ifigenji i cudownem jej porwaniu. Eljan (*Historia animalium* VII 39) znał jeszcze inny koniec sztuki; występowała w nim jako *deus ex machina* Artemida i oznajmiała, że w miejsce Ifigenji da na zabicie łanię. Wiersze z tego drugiego zakończenia znał już Arystofanes z Bizancjum. Większość krytyków uznaje zachowany koniec za nieautentyczny³⁾, gdy jednak przychodzi oznaczyć, gdzie się zaczyna interpolacja, występuje różnica zdań: podczas gdy jedni widzą początek interpolacji w w. 1510, inni posuwają się do

¹⁾ Wilamowicz uważał dawniej (Eur. Her. I¹ 8) prolog anapestyczny za nieautentyczny (choć stary, bo istniał już w IV wieku), ale prolog ten jest tak mistrzowski, że nie może pochodzić od nikogo innego jak od samego poety. Później uczony ten słusznie zmienił zdanie i dziś (wstęp do przekł. *Bakch.* 7 nota) uważa oba prologi za autentyczne, t. j. widzi w nich dublety.

²⁾ Zieliński, *Tragod.* str. 274 n.

³⁾ Tak m. i. Porson, G. Hermann, O. Müller, naturalnie Dindorf, dalej Kirchhoff, Nauck, z nowszych Vitelli, Christ-Schmid, Norwood, Kunst i Zieliński (co najmniej od w. 1578), zbliża się do tego poglądu i Aly („tylko naszkicowany i daje zakończenie niewystarczające“). (Zieliński uważa za autentyczny koniec sztuki u Eljana). — Autentyczności dzisiejszego końca bronili: Firnhaber i H. Weil. Wilamowicz uważa koniec za niezupełny a sztukę może za przerobioną.

w. 1577¹⁾. H. Weil (1868) przypuszczał, że Eljan przez pomyłkę przypisał Eurypidesowi wiersze innego poety, O. Müller, że to był koniec pióra młodego Eurypidesa. Wilamowitz uważa oba zakończenia za autentyczne, t. j. za dublety. Zdaniem naszym w dzisiejszym zakończeniu są ustępy pod względem stylu zupełnie eurypidejskie. Kilka wyrazów nieco uderza, nietrafficzny jest wyraz *αἴφνης* (= *ἐξαίφνης*). Metrum nieraz szwankuje (anapesty). Co do treści, trudności są tylko pozorne. Achilles dokonywa przed ofiarowaniem Ifigenji libacji; nie może to dziwić: odkąd dziewica zgodziła się na śmierć, dawniejsza jego rola obrońcy Ifigenji się skończyła. Nie może też decydować взгляд na inne sztuki Eurypidesa, w których Klytimestra nie wie o ocaleniu córki i mści się za nią na mężu, bo Eurypides nie uważa się za skrępowanego dawniejszemi swemi sztukami. Dalej: jeżeli poeta wykończył sztukę, poco ktoś miał dorabiać inny koniec? Może Eurypides zostawił w papierach dwa dublety zakończenia sztuki, nie mogąc się chwilowo zdecydować, jak ją zakończyć.

Tekst sztuki jest mocno popsuty²⁾.

Sceptycyzm religijny występuje i tutaj: poeta kwestjonuje istnienie bogów i podnosi przeciw nim zarzuty; wątpli w podanie o Ledzie.

Reminiscencję z *Antygony* Sofoklesa znajdujemy w jednym miejscu³⁾.

Mit. Eurypides czerpał z epos cyklicznego *Kypria* i z *Stesichora*. — Ofiarowanie Ifigenji zużytk-

¹⁾ Porson w w. 1532 (podobnie P. Girard, REG. 17, 1904, 173 nn.), Nauck w w. 1540, H. Weil w w. 1577, Wilamowitz w w. 1510.

²⁾ Wilamowitz we wstępie do *Iona* 28.

³⁾ *συνσφραγεῖν σοι βούλομαι, ἀλλ' οὐ συννοσεῖν.*

kowali tragicznie już przed nim Aischylos i Sofokles, utwory ich jednak poszły w zapomnienie, przyémione przez utwór Eurypidesa. Stary mit przedstawiał ofiarowanie Ifigenji jako przymusowe. Tak też było w *Ifigenji* Sofoklesa. W naszej sztuce Agamemnon chce podstępem zwabić Ifigenję do obozu. U Sofoklesa czynił to przy pomocy Odysseusza (fr. 284 N.)¹⁾. Eurypides pierwszy zrobił z przymusowego ofiarowania dobrowolne²⁾, przez co uzyskał świetny efekt dramatyczny.

Wpły w. Forma mitu naszej tragedji przyémiała wersję dawniejszą i stała się panującą. Sceny sztuki znajdujemy na puharze starożytnym (K. Robert, 50. Winckelmannsprogramm, 1890, 51 nn.). — Z poetów rzymskich opracowali dramatycznie mit o ofiarowaniu Ifigenji Naevius i Ennius. Racine (*Iphigénie en Aulide*, 1674) napisał piękną sztukę na podstawie Eurypidesa, ale w tej przeróbce zaginęła prostota greckiej a sztuka przybrała koloryt dworski. Racine wprowadza miłość Achillesa ku Ifigenji i córkę Heleny Eriphilę jako rywalkę Ifigenji; z tej rywalki robi osobę główną. Intrygancka Eriphila odbiera sobie wkońcu życie. Menelaosa Racine zastępuje Odysseuszem a w spór Agamemnona z Achillesem wprowadza rysy z I pieśni *Iliady*. Sam Racine przyznaje, że ustępy, wzięte wprost z Eurypidesa i Homera, najbardziej się podobały widzom paryskim. Agamemnon ma w jego sztuce absolutną władzę nad rodziną a Ifigenja okazuje układowość i maniery dworskie, przez co straciła naturalność i prostotę, którą ma u Eurypidesa. Nie widzimy we-

¹⁾ Zieliński, Tragod. 94. 118.

²⁾ H. Weil, Études 123.

wewnętrznej przemiany Ifigenji, nie poświęca się też ona dobrowolnie za ojczyznę. Błaganie jej o życie nie wytrzymuje porównania z oryginałem greckim.

Na tekście przerobionej przez innego poetę francuskiego sztuki Racine'a oparł swą słynną operę Gluck (*Iphigenie in Aulis*, 1774).

Znaczną część sztuki Eurypidesa przełożył wolno Schiller. Przekład opatrzył uwagami, w których w duchu klasycystycznym odkrywa w sztuce greckiej niedostatki, ale równocześnie podnosi jej piękności. Chwiejny Agamemnon, który w naszych oczach tyle posiada prawdy życiowej, razi naturalnie zwolennika posągowych postaci herosów. Rażą go też ukryte groźby Klytimestry, zwrócone przeciw mężowi. — W ciągu XIX w. przerobiło *Ifigenję* w Niemczech trzech poetów, prócz nich planował *Ifigenję* Platen.

[Literatura. Weil, wst. w Sept trag. — Zieliński, Tragodumena str. 241 nn. (zwłaszcza 277 nn.) (traktuje wyczerpująco o dziejach mitu). Tenże: Ifigenja (szkic popularny), w książce: Z życia idei, Zamość 1925. O końcu sztuki mówi tenże w Tragodumena 277—84. — O wpływie sztuki Mahaffy 147 nn. i Heinemann t. I 101 nn.].

Dramat satyrowy Cyklop (*Κύκλωψ*).

Tragedja utraciła już wcześniej charakter dionizyjski. Konserwatywny kult grecki starał się utrzymać go przynajmniej szczątkowo i w tym celu ostatnią sztukę tetralogji tworzył zwykle dramat satyrowy. W dramacie tym nie występował wprawdzie Dionysos, ale występowało zwykle jego otoczenie, satyrowie. Satyrowie tworzą w dramacie satyrowym stale chór. Postaci satyrów stworzył lud grecki, zanim jeszcze kult

Dionysosa dostał się do Grecji. Z przyjęciem kultu boga trackiego weszli oni w orszak Dionysosa wraz z starym Sylenem, który uchodzi za ich ojca.

Jedynym w całości zachowanym dramatem satyrowym greckim jest *Cyklop* Eurypidesa. Razem z zachowanymi do połowy *Tropicielami* Sofoklesa daje on nam jakie takie wyobrażenie o tym archaicznym gatunku dramatu.

Treść. *Cyklop* jest udramatyzowaną baśnią homerową o Polifemie z IX pieśni *Odysei*. — Cyklop Polifem żyje w jaskini nadmorskiej. Razem z nim nocują tam jego trzody. Żyje odludnie, nie uznaje bogów ani jakichkolwiek praw. Pod nieobecność Cyklopa przybywa w pobliże jaskini Odysseusz z towarzyszami. Kupuje od satyrów, którzy są niewolnikami Polifema, ser Cyklopa, gdy wtem nadchodzi Polifem. Odysseusz prosi Cyklopa o litość, ale nadaremnie. Cyklop wchodzi do jaskini i każe wejść za sobą Grekom. Tutaj mimo błagania Odysseusza pożera dwóch jego towarzyszy. Odysseusz gotuje zemstę. Przywiezionem winem upija Cyklopa, a następnie przy pomocy konara z drzewa oliwnego oślepia śpiącego. Zemsta ta odbywa się za sceną. Cyklop zatarasowuje swem ogromnem cielskiem wyjście z jaskini, Odysseuszowi udaje się jednak wymknąć razem z towarzyszami. Cyklop wychodzi przed jaskinię. Odysseusz szydzi z niego, poczem udaje się wraz z satyrami na okręt. Cyklop rzuca za nimi głazem, ale okręt uchodzi cało.

Mit. Jak widać, poeta trzyma się w głównych punktach dosyć wiernie opowiadania Homera, wprowadza w niem jednak pewne zmiany. Główne z tych zmian nakazane były naturą dramatu satyrowego, przedewszystkiem więc chór stanowić musieli satyro-

wie, którzy u Homera nie mają nic wspólnego z Cyklopem. Eurypides poszedł za hymnem homerowym o Dionysosie i korsarzach tyrreńskich i finguje, że Sylen i satyrowie w jednej z podróży morskich z Dionysosem, przypędzeni burzą na wybrzeża Sycylii, dostali się w niewolę Polifema. Nastąpiło tu więc umiejscowienie tej rozkosznej baśni homerowej. U Homera Polifem mieszka na jakiejś nienazwanej bliżej wyspie, u Eurypidesa na Sycylii w pobliżu Etny. Na Sycylii umieszczano Cyklopów w V wieku ogólnie. — Zmienił też u Eurypidesa charakter Cyklopi. Nie są oni u niego kowalami, kującymi pioruny Zeusa, jak u Hezjoda, nie są nawet wyłącznie pasterzami, jak w *Odyssei*, lecz myśliwymi, żywiącymi się mięsem upolowanych lwów i jeleni, a pasterzami o tyle, że Cyklop chowa krowy i owce. Pozostał Polifem przytem dzikim ludożercą, jakim jest u Homera.

Satyrowie, którym w dramacie satyrowym przypada rola komiczna, są tchórzami i samochwałami, Sylen, również postać komiczna, łągarzem i opojem.

Jak postaci Sylena i satyrów są stałemi postaciami dramatu satyrowego, tak typowa bywa jego myśl przewodnia. Jest nią wyższość rozumu greckiego nad dziką siłą barbarzyńców. Na 7 dramatów satyrowych Eurypidesa, o których coś bliższego wiemy, myśl ta występuje w czterech. Obok Cyklopa bywają u Eurypidesa główną osobą potwory jak Busiris, Skiron i t. d. Triumf rozumu i przemyślności nad siłami przeciwnemi bywa częstym motywem także w tragedji (*Medea*, *Ifigenja w Taurydzie*, *Helena*).

Akcja musiała się zakończyć tego samego dnia, dlatego poeta skrócił opowiadanie homerowe. Zato rozszerzył je, wprowadzając Sylena z satyrami.

Przed Eurypidesem opracowali dramatycznie baśń homerową: Epicharm, który napisał komedię *Cyklop*, i syn Pratinasa Aristias w dramacie satyrowym o tym samym tytule. Ten drugi z pewnością wywarł wpływ na Eurypidesa.

Data sztuki jest niepewna. Zdania krytyków różnią się znacznie między sobą. Kaibel (Kratinos Ὀδυσσεύς u. Eur. *Kyklops*, *Hermes* 30, 1895, 71 nn.) widział w sztuce dzieło młodości poety, wyprzedzające *Hekabę* a nawet *Alkestis* (438), które to sztuki z większym artyzmem rozwijają motywy, w *Cyklopie* mniej zręcznie przeprowadzone¹⁾. Przed r. 438, choć z wahaniem, kładł *Cyklopa* również Murray (w wyd.). — Wilamowicz (Gr. Trag. übersetzt, VIII, 1906, 13) sądził na podstawie techniki poety, że sztuka powstała wnet po *Hippolicie* (428). Zbliża się do niego L. Méridier, który uważa *Cyklopa* nie za dzieło młodości, ale za utwór wcześniejszy od arystofanesowych *Rycerzy* (424), w których widzi reminiscencje z *Cyklopa* (t. I wyd. zbior. franc. str. 15), może nawet wcześniejszy od *Acharnejczyków* tegoż poety (425)²⁾. — Na dosyć późny okres działalności Eurypidesa kładzie utwór J. Geffeken (G. L. G. I 1, 213), po r. 420 W. Schmid (u Christa) (bo *Cyklop* ma rysy sofistycznego „nadcześniaka“), kilka lat przed r. 415 Aly (GLG. 81), na ostatnie lata R. Marquart (dyss., Lipsk 1912), bo po *If. taur.* i *Helenie* (412) a przed *Fenicj.* i *Orestesem* (408), a to na podstawie języka, metryki, równoczesnego użycia trzech aktorów i inscenizacji. Niewiele pomaga nam waza, zależna od

¹⁾ Przeciw temu W. Schmid (Philol. 55, 1896, 165 nn.).

²⁾ Podobnie Jiraný, Listy filologické 1907, 401 nn. (między 426 a 424, tj. po Kratinosa Ὀδ. a przed Eur. *Hek.*)

Cyklopa, ogłoszona przez Fr. Wintera w Arch. Jb. 1891 tab. VI, ponieważ archeologowie podają szerokie granice jej powstania (425—400). (Por.: Furtwängler, Meisterwerke 150, Reisch, Festschr. f. Gomperz 455). W rezultacie data powstania jest niepewna.

Wartość *Cyklopa* jest niezbyt wielka. Muzy poskąpiły Eurypidesowi humoru, sztuka zawiera głównie rysy parodystyczne. Gatunek literacki pociąga za sobą przesadę, zbliżającą się do karykatury. Z utworu wieje świeża poezja gór, wód i kwiatów.

Wpływ. *Cyklop* wpłynął, jak się zdaje, na *Burzę Szekspira*. Kaliban przypomina Polifema, Stephano Odysseusza. Postaci te nie pochodzą z Homera, choć może i *Odysseja* zostawiła ślady w *Burzy*; spotkanie Ferdynanda z Mirandą przypomina spotkanie Odysseusza z Nausikaa.

[Literatura. Wilamowicz we wst. do prz. — Witold Kling'er, Przegląd Warszawski 1922, 352 nn. (Szekspir znał Eur. w przekładzie łacińskim i z Eur. pochodzi burza, wyspa i Kaliban)].

Fasti sceniczne Eurypidesa

455	<i>Peliady</i> (pierwszy występ); 3 nagroda
442	pierwsze zwycięstwo
438	<i>Alkestis</i> ; 2 nagroda; Sof. 1 nagroda
431	<i>Medea</i> ; 3 nagroda; Sof. 2 nagroda, Euphorion 1 nagroda
428	<i>Hippolit</i> (<i>στυπαιας</i>); 1 nagroda
430—427	<i>Heraklidzi</i>
427—425	<i>Andromache</i>
424	<i>Hekabe</i>

422	<i>Hiketydy</i>
(425) 420—415	<i>Herakles</i>
415	<i>Trojanki</i> ; 2 nagroda; Xenokles 1 nagroda
ok. 414	<i>Ifigenja tauryjska</i>
413	<i>Elektra</i>
412	<i>Helena</i>
ok. 412	<i>Ion</i>
ok. 409	<i>Fenicjanki</i>
408	<i>Orestes</i>
wystaw. po 406	} <i>Bakchantki</i> <i>Ifigenja aulijska</i>
?	

Fragmenty Eurypidesa

Dla braku miejsca nie możemy tu omawiać szerzej sztuk, fragmentarycznie zachowanych. Przy pomocy streszczeń mitografów i waz można odtworzyć dosyć dobrze treść kilku sztuk, z których zachowały się obszerniejsze ustępy w papirusach. Około 350 wierszy posiadamy z *Hypsipyli*. Najulubieńszą z sztuk niezachowanych była w starożytności *Antiope* (dosyć późna). Posiadamy z niej 127 wierszy (z III w. prz. Chr.; ogłoszone w r. 1891). Dłuższe ustępy doszły nas nadto z dwóch *Melanipp*: *wolnomyślnej* (*ἡ σοφή*) i *M. w więzicach* (*δεσμώτις*), z *Andromedy*, bardzo sławnej (z r. 412), z *Stheneboi*, z *Faetona*, *Oineusa* i *Peirithoosa* (autorem ostatniego inni mienili Krytjasza).

Faetona próbował rekonstruować Goethe.

[Literatura. Fragmenty zbierał już Valckenaer, *Diatribes in Eur. perditorum dramatum rell.*, Lugd. Bat. 1767. — Fragmenty *Antiope* wyd. Ma-

haffy, The Flinders Petrie papp., Dublin 1891, fragmenty *Hypsipyli* Grenfell i Hunt, The Oxyrh. papp. VI, London 1908. — Nowo znalezione fragmenty zebrał Hunt, Trag. gr. fragmenta papyracea, Oxonii 1912, dziś najdostępniejsze są w Supplementum Euripideum ed. I. de Arnim, Bonnae 1913 (z krótkim komentarzem). — Wszystkie fragmenty (prócz nowszych) u Naucka TGF². — O fragmentach mówią: najszerzej Norwood, Greek tragedy 395—410, krócej Geffcken (GLG. I 1 *passim*); literaturę, ich dotyczącą, zestawia Christ-Schmid (I⁶ § 204). — O *Hypsipyli* Gust. Przychocki, Ad Eur. Hyps. adnotationes, W. St. 31 (1909)].

Eurypides jako poeta i myśliciel

Eurypidesa znamy dobrze, jak niewielu poetów greckich, bo nietylko posiadamy 18 jego sztuk, ale prócz nich przeszło 1000 fragmentów, z tych niektóre bardzo obszerne, nadto zachowały się niezwykle liczne aluzje do zaginionych sztuk, tak że możemy sobie wytworzyć wyobrażenie zupełnie wystarczające o jego twórczości. Mimo to jest on bardzo trudny do scharakteryzowania, bo to natura nietylko zmienna jak kameleon, ale nawet nie wolna od sprzeczności. Np. w istnienie bogów czasem wierzy, czasem wątpi. Eurypidesowi obca jest wszelka jednostronność. Był on umysłowością raczej wrażliwą, żywą i bystrą niż silną. Bujna wyobraźnia i bystra refleksja, zwykle rzadko się łączące w jednej umysłowości, u niego idą w parze, jak u Platona. Ma on w sobie coś niespokojnego, w czem odbiła się epoka wstrząśnień umysłowych; niema u niego tego skupienia wewnętrznego i równo-

wagi, które cechowały dwóch starszych tragików. Choć był młodszy od Sofoklesa tylko o 10 lat, zdaje się należeć do całkiem innego pokolenia. Przyswaja sobie wszystko, ale nie zatrzymuje niczego trwale. Nerwowe czasy, w których żył, możemy z niego lepiej poznać niż z któregośkolwiek innego pisarza epoki. Eurypides był umysłem gorąco czującym, inaczej nie byłby został poetą namiętności.

a) Eurypides jako myśliciel

W tragedjach Eurypidesa wysuwają się na pierwsze miejsce kwestje religijne. Jakiejże zmianie uległ stosunek jego do bóstwa w porównaniu z poprzednikami! Aischylos spoglądał ku bóstwu, korząc się przed jego majestatem, Eurypides bogów krytykuje. Przypisuje im słabości ludzkie, jak mściwość i inne wady. Wygląda to na obniżenie ideału religijnego. Ale w tem obniżeniu leży zarazem podniesienie i uszlachetnienie owego ideału: ideał boga jest u Eurypidesa znacznie wyższy, niż u jego poprzedników. To, co poeta głosił, było wyższą religją, niż wiara kapłanów. Mity były wytworzone przez epokę z innymi pojęciami moralnymi; te nie godziły się już z pojęciami moralnymi V wieku. Poeta nie unikał wprowadzania bogów, którym mit przypisywał rolę niegodną, ale już to ich krytykował, już to przekształcał mit. Poprzednicy jego dramatyzowali tylko mit; pogląd ich godził się z poglądem tradycyjnym. Eurypidesa oburza, gdy widzi, że bogom przypisuje się czynności lub pobudki niskie. Jest on w tem poprzednikiem Platona. „Czyż rzecz słuszna“, powiada, „by bogowie, którzy dali prawa ludziom, sami je przekraczali?“ „Jeżeli bogowie popełniają czyn niegodny, nie są bogami“

(fr. 292). Nie głosi on ateizmu¹⁾, choć w licznych miejscach wyraża się: „jeżeli bogowie istnieją“, „jeżeli bogowie są rozumni“²⁾ i choć się waży na pytanie, czy Zeus nie jest równoznaczny z „koniecznością natury“; chce tylko oczyścić wierzenia religijne narodu. Szedł w tem drogami Aischylosa. Wystarczy przypomnieć sobie ostatnią scenę *Hippolita*; jakąż ulgę przynosi tu Artemida bohaterowi w jego strasznych męczarniach! Nastrój jednej z wcześniejszych tragedyj, *Hiketyd*, jest nawskróś religijny³⁾. Tezeusz jest tu odmalowany z upodobaniem jako wzór pobożności. Oczywista niepodobna zaprzeczyć, że w wielu tragedjach Eurypidesa bóstwa odgrywają niegodną rolę: mściwość Afrodyty w *Hippolicie*, Hery w *Heraklesie*, Apollina w *Andromasze* — to szereg ataków na te bóstwa. Apollo mści się w *Andromasze* na Neoptolemie w chwili, gdy ten odczuwa skruchę i chce boga przebłagać za dawną winę. Dla zrozumienia stosunku poety do Apollina nie należy zapominać, że bóg ten w początku wojny peloponeskiej stanął otwarcie po stronie nieprzyjaciółki Aten, Sparty; patryjotyczny poeta musiał to odczuć boleśnie. Ale już w drugim dziesięcioleciu wojny poeta przedstawia w *Ifigenji tauryjskiej* Apollina w roli daleko sympatyczniejszej: wyrocznia jego wykazuje wkońcu jego mądrość, bo sprowadza Ifigenję do ojczyzny, a tem samem naprawia krzywdę, wyrządzoną dziewicy przez

¹⁾ Weil, *Études* 102. 104 podnosi to słusznie.

²⁾ Por. *Hypsipyle* fr. 63: „jeżeli bowiem istnieje przeznaczenie, nie trzeba boga, a jeżeli bogowie mają siłę, niczem jest przeznaczenie“.

³⁾ Poddanie rozumu mądrości boga (w. 218 nn.), powierzenie się kierownictwu bogów (w. 595 nn.), rządowi Zeusa nad światem (w. 737 nn.). Por. Erw. Rohde, *Psyche* 544 uw. 4.

siostrę boga. Rola Ateny tak w tej sztuce jak w *Ionie* polega na pocieszeniu i wlaniu nadziei. Hekabe w *Trojankach* wierzy w sprawiedliwość w losach ludzkich, choć drogi tej sprawiedliwości są dla nas niepojęte. Postaci kapłanek: Pitji delfickiej w *Ionie* i egipskiej Theonoi w *Helenie* są pociągające, a młody wychowanek świątyni Ion ma ten wdzięk czystości, który czarował nas w Hippolicie. Postaci te bogów i ludzi zapowiadały zwrot ku religii tradycyjnej, który dokonał się w duszy poety w ciszy rozmyślań w Makedonji, a którego szczytnym wyrazem są *Bakchantki*. Poeta doszedł więc po latach burz wewnętrznych do tego stanowiska religijnego, na którym stał całe życie Sofokles. Znużony walką, na starość zawiął do spokojnego portu ¹⁾. *Bakchantki* nie są tylko obiektywnym obrazem dramatycznym ekstazy religijnej, malowanym przez obojętnego artystę; artyzm, nie idący w parze z przekonaniem, nie potrafiłby się zdobyć na akcenty równie silne i głębokie. Eurypides nie uznawał nigdy kompromisów; zawsze był szczery i otwarty; czyż religia miałaby być wyjątkiem? Walczył, dopóki mu to nakazywały przekonania; gdy porzuca walkę, widać przestała ona odpowiadać jego poglądom.

Zapatrywania poety na życie pośmiertne są dosyć nieokreślone; raz mówi o tradycyjnym Hadesie, może dlatego, że tego wymagał mit i treść sztuki, kiedy indziej według niego dusza ulatuje po śmierci w eter, ma jednak świadomość tego, co się dzieje na ziemi (*Hel.* 1016).

¹⁾ Uwagi godne jednak jest, że w *Ifig. aul.*, pochodzącej z tego samego czasu, co *Bakchantki*, poeta kwestjonuje istnienie bogów i podnosi przeciw nim zarzuty; wyraża też wątpliwości co do podania o Ledzie i Zeusie (w. 793 nn.).

Mantykę poeta atakuje: wieszczby ludzkie są zwodnicze (*Hel.* 747 n.); najlepszą wieszczbą jest rozum (*Hel.* 757; chór potakuje 758 nn.).

[Literatura. Erw. Rohde, *Psyche*, II³ 247 nn. — Th. Zieliński, *L' évolution religieuse d' Euripide*, REG. 36, 1923, 459 nn.].

Poglądy polityczne. Eurypides jest wrogiem tyranji i wrogiem wojny¹⁾. Pochwał demokracji nie należy u niego brać zbyt dosłownie²⁾; i Sofokles nie był zdecydowanym demokratą, jak okazał czynem w r. 411; nie był nim i Aischylos. Chwaliło się demokrację ze sceny, bo lud słuchał tych pochwał chętnie, a w czasie wojny przeciwstawianie demokracji arystokratycznemu przeciwnikowi było czynem patriotycznym³⁾. O parlamentaryzmie ma niewysokie wyobrażenie, dla demagogji czuje wzgardę i piętnuje ją przy każdej sposobności. (Por. obraz demagoga *Orest.* 772). Radykalna demokracja jest mu wstrętna. Mówi o „bezzurządzie majtków“ (*ναυτική ἀναρχία Hel.* 611 i *Ifig. aul.* 919), a ci byli w Atenach tak liczni. Szanuje uczciwego człowieka, który otwarcie wypowiada swe zdanie, a niecierpi ludzi, dla których polityka jest narzędziem popularności. Na długo przed Demostenesem demaskuje ich cele. *Palamedes* podkopywał powagę suwerennego ludu a nawet sądów przysięgłych. Postać Tezeusza w *Hiketydach* dowodzi, że uznaniem poety cieszy się

¹⁾ Pokój sławi na końcu *Elektry*, podobnież na końcu *Orestesa*, wystawionego w r. 408 w dwa lata po niedojściu do skutku układów pokojowych ze Spartą. Por. fragmenty *Kresphontesa*.

²⁾ *Orest.* 905 mówi o ἀμαθής παρηγορία, a przecież wolność słowa była filarem demokracji.

³⁾ W *Hiketydach* (w. 400 nn.) król Tezeusz toczy z heroldem tebańskim rozprawę na temat demokracji a monarchji.

silny władca, w rodzaju Peryklesa. Eurypides jest zwolennikiem stanu średniego, zwłaszcza rolniczego, jak Arystoteles. W jego oczach jest to stan, podtrzymujący państwo (*τριῶν δὲ μοιρῶν ἡ ᾽ν μέσῳ σφίσει πόλιν Hik. 247*). Nie lubi ani warstw najwyższych, ani proletariatu (*Hiket. 238 nn.*; w tem miejscu najwyraźniej przedstawia swój pogląd polityczny). Radykalna demokracja musiała go równie zwalczać jak konserwatyści. Ojczyznę kocha głęboko i pragnie jej sławy.

[Literatura. O poglądach politycznych najlepiej Karol Schenk l, *Die polit. Anschauungen d. Eur.*, *ZföG. 13, 357 nn. 485 nn.* — Por. także Ribbeck, *Eur. u. seine Zeit*, Bern 1860 = *Reden u. Votr. 146 nn.*, gdzie i o innych poglądach].

Poglądy społeczne. Demokratą jest Eurypides raczej na polu społecznem. Broni on tu równości ludzi. Odbił się w tem wiek oświecenia, poddający rewizji dotychczasowe poglądy na wszystkich polach. Postępowość Eurypidesa objawia się w walce o stanowisko dwóch warstw upośledzonych: kobiet i niewolników. Zwłaszcza w walce o niewolników Eurypides wyprzedził swój czas. W sztukach swoich wprowadza niewolników wiernych, uczciwych, przywiązanych do panów, zdolnych do poświęcenia (np. w *Helenie* niewolnik, przywiązany do Menelaosa; por. *Hel. 726 nn.*). Wypowiada zdanie, że sposób myślenia niewolnika jest nieraz szlachetniejszy niż człowieka wolnego (frg. 511 i 831)¹⁾, że szlachetny niewolnik różni się od wolnych tylko imieniem a bynajmniej nie jest od nich gorszy (*Ion 854—6*), że tylko prawo a nie natura zna różnicę

¹⁾ Podobnie fragment *Melanippy i δεσμῶτις* w. 41 Arnim i fragment 13 tejże sztuki.

między niewolnikami a wolnymi. Niewolnicy grają w jego sztukach znaczną rolę. Śmiałe jego poglądy nie mogły się podobać; wszak podważały fundament społeczeństwa starożytnego: niewolnictwo; przyczyniały się też do niepopularności jego tragedji.

Bogactwo i zaszczyty nie są jego ideałem¹⁾. Głosi on, że nie należy brać żony ze złego rodu dlatego tylko, że jest bogata (*Androm.*), że między bogatymi nie brak ludzi nikkzemnych a między ubogimi charakterów szlachetnych. Wyższość szlacheckiego urodzenia kwestjonuje²⁾. Uczciwie myślący i rozsądny wieśniak w *Orestesie* góruje moralnie nad osobami sztuki królewskiego pochodzenia³⁾.

Małżeństwo jest dlań rzeczą świętą. Plagę życia greckiego, homoseksualizm, potępia; ignoruje go stale, a potępia w *Chryzypie*, choć Laios powoływał się na naturę (*φύσις*). Oddaje się mu tylko Cyklop.

Jeżeli poeta nie lubi pewnych zawodów, to nie lubi ich tylko z powodu ich wad moralnych. Eurypides zauważył, że zawód wpływa na charakter człowieka. Heroldów przedstawia jako ludzi, pochlebiających temu, kto ma władzę (*Orestes*). Ujemny sąd ma też o wieszczkach⁴⁾; uważa ich za skłonnych do intryg i chciwych. Atletów, których cały świat grecki podziwiał, dumnych z mięśni a ciężkich umysłem, nie znosi; dla niego wielkość polega na sile rozumu⁵⁾.

¹⁾ *Hek.* 623 nn.

²⁾ Chór kobiet z Ftyi sławi wartość i znaczenie znakomitego pochodzenia w związku z dzielnem wystąpieniem starego Peleusza (*Andr.* 766 nn.).

³⁾ W. 917 nn. *ἀπιουργός, οἵπερ καὶ μόνοι σφῆζουσι γῆν.*

⁴⁾ Miejsca zestawia Wecklein do *Ifig. aul.* 956.

⁵⁾ Przeciw atletom występuje w *Elektrze* 390 i w fragmentach.

Poczucie wyższości kulturalnej greckiej dyktuje mu słowa, że Grecy winni panować nad barbarzyńcami a nie odwrotnie (*Ifig. aul.* 1400 n.)¹⁾.

Poglądy filozoficzne Eurypides czytał bardzo wiele. Rozkosze nauki sławi z przejęciem uczonego. Idee myślicieli popularyzuje wśród szerokiej publiczności; stąd nazwano go „filozofem sceny“, *scaenicus philosophus*. Nie idzie jednak wyłącznie za jednym myślicielem; wywarli na niego wpływ różni, jedni głębszy, inni powierzchowniejszy. Poglądy jego są eklektyczne i nie dadzą się wtłoczyć w żaden system filozoficzny. *Żywot*, Suidas i Gellius powiadają, że poeta był uczniem lub słuchał różnych filozofów: Anaxagorasa, Protagorasa, Prodikosa, „fizyka“ Archelaosa, Sokratesa. Twierdzenia te są wnioskami, wysnutymi z dzieł poety, a nie tradycją. Przeważnie są trafne, o ile chodzi o wpływ, ale nie rozstrzygają pytania, o ile ten wpływ był osobisty.

Najsilniej wpłynęła na poetę sofistyka. Eurypides sam jest właściwie sofistą; w każdym razie on wpłynął najsilniej na rozpowszechnienie się poglądów sofistów. Wpływał silniej i dłużej niż Protagoras i inni sofisci. Mimowoli przyczynił się do podkopania pojęć moralnych, bo uczył opozycji przeciw powadze tradycji, *nomos*. Wprawdzie w jego sztukach przeciwmowa zbijała mowę, ale poglądy, zwalczane przez poetę, wsiąkały również w tłumy, ile że były przedstawiane z potęgą dialektyki. Leżał w tem tragizm poety, bo mało poetów świata było tak czułych na kwestje moralne jak Eurypides. Komedja zarzuca mu, że szerzył bez-

¹⁾ Inne miejsca zestawia Wecklein ad l. — Trojanie jako barbarzyńcy, którzy nie czczą po śmierci znakomitych ludzi, przeciwstawieni są przez Odysseusza Grekom w *Hekabe* 328 nn.

bożność i niemoralność. Pogląd Eurypidesa na człowieka i naturę ludzką jest atoli daleko wyższy od poglądu racjonalizmu. Rozum ludzki nie rozstrzyga dla niego ostatecznie, jak dla racjonalisty.

Z sofistów najwięcej wpłynął na niego Protagoras. Już samo zdanie tego filozofa-retora, że o każdej rzeczy można równie dobrze mówić za i przeciw, musiało poecie dramatycznemu trafiać do przekonania. Działalność tego sofisty przypada w części na młode lata Eurypidesa. Tradycja mówi o stosunkach osobistych. Według Diogenesa z Laerty Protagoras miał odczytywać swe pisma w domu Eurypidesa. Tradycji tej moglibyśmy wierzyć, gdyby nie to, że kto wie, czy nie jest osnuta na scenerji jakiegoś dialogu filozoficznego¹⁾. Eurypides wykształcił sztukę zbijania twierdzenia (*τοῦ ἀντιλέγειν*) więcej niż niejeden retor²⁾.

Wpływu innych sofistów nie widać; jeżeli istniał, nie był wielki. Gorgjasza uczniem Eurypides nie był; w r. 427, gdy Gorgjasz przybył do Aten, poeta był już na to za stary. Nie widać też, by wpłynęła na niego synonimika Prodikosa. Osobiście Eurypides obcować miał z Anaxagorasem. Filozof ten żył 30 lat w Atenach. Obcowanie mogło się zacząć, gdy Eurypides był młodzieńcem, i trwać przez przeciąg całego pokolenia. Filozofowi, wypędzonemu z Aten

¹⁾ Philochoros widział aluzję do śmierci Protagorasa w tragedji *Ixion*.

²⁾ O stosunku do Protagorasa Wilamowitz, *Eur. Her.* I 22 nn., Diels, *Vorsokr.* 518 (frg. 189). Różnica poglądów na znaczenie wychowania (Nestle u Zellera-Nestlego *Philos. d. Gr.* I 2, 1453, Geffcken I 2, 172, 9) jest możliwa, ale nie przemawia przeciw wpływowi Protagorasa w innych kierunkach.

nietyle z powodu bezbożności, ile z powodu sympatyj dla Persji, poeta poświęcił zaszczytną wzmiankę w jednej ze sztuk (*Alkest.* 902). Anaxagoras wpłynął bardzo silnie na Eurypidesa¹⁾, jak dowodzą liczne miejsca tragedyj (zwłaszcza *Melanippa* fragm. 488 i *Chrysispos* fragm. 836)²⁾. Ciało i duch (*νοῦς* i *σῶμα*) występują u Eurypidesa dualistycznie; ziemia i „eter Zeusa“, z których rzeczy świata powstały, istnieją dualistycznie obok siebie. Przypomina to dualizm Anaxagorasa, ale zdania Eurypidesa nie są prostym upoetyzowaniem nauki Anaxagorasa; dla tego filozofa eter jest elementem. Echo nauki Anaxagorasa o słońcu jako bryle ognistej znajdujemy w *Orest.* 982 nn., gdzie poeta mówi o bryle (*βῶλος*), wiszącej między niebem a ziemią³⁾. Jak Aischylos wiadomości geograficzne, tak Eurypides lubi wplatać wiadomości astronomiczne, zapewne z Anaxagorasa⁴⁾ (choć nie w tym stopniu co Sofokles). Eurypides nie idzie jednak wyłącznie za Anaxagorasem; przedstawia on i wprost sprzeczne nauki innych filozofów. Obaj myśliciele mają ten sam ideał: kto żyje bez trosk i jest sprawiedliwy, jest szczęśliwy.

Nie da się też wykluczyć u Eurypidesa wpływ epigona fizyków jońskich, lekarza Diogenesa z Apol-

¹⁾ Wilamowitz, Eur. Her. I 25. Weil, Études 93. Por-Parmentier, Eur. et An. (Paris 1893), Rohde, z dawniejszych Valckenaer.

²⁾ Wilamowitz w w. m. (Przeczy W. Nestle u Zeller-Nestlego, Phil. d. Gr. I 2, 1447). W *Melanippie* widział ślady nauki Anaxagorasa już Dionysios z Halikarnasu.

³⁾ Podobnie *Phaeth.* fr. 777. — Od Anaxagorasa poeta przejął pogląd, że Nil wzbiera skutkiem tajania śniegów w górach, por. Aristoteles de inundatione Nili i Diod. I 38, 4.

⁴⁾ Por. Wecklein do *Orest.* 982.

lonji (tylko *Trojan.* 884¹⁾), w miejscu, mówiącem o eterze; dla Diogenesa powietrze było pierwiastkiem). Pewne miejsca przypominają też pisma hippokratejskie (wpływ ziemi i klimatu).

Chóry Eurypidesa głoszą często wprost filozofję przyrody.

Z innych współczesnych filozofów nie zostawili ech Empedokles ani Leukippos.

Możliwy jest wpływ Archealosa z Miletu, filozofa, który pierwszy uczył o etyce²⁾. Uważano go za nauczyciela Eurypidesa i Sokratesa. U Platona znajdujemy myśli o Erosie, bardzo przypominające Eurypidesa; Platon ma je pewno od tego poety. Platona pociągał z tragedyj Eurypidesa najwięcej *Hippolit*.

Ze starszych filozofów wpłynęli na Eurypidesa Xenofanes³⁾ i Heraklit²⁾. Polemika Xenofanesa z mniemaniami tłumu zostawiła u Eurypidesa ślady⁴⁾, natomiast niema u niego śladu nauki tego filozofa o wiecznym bycie ani śladów poglądów monoteistycznych. — Dzieło Heraklita poeta czytał⁵⁾, a naukę jego poznać też mógł za pośrednictwem zwolenników tego filozofa, żyjących w Atenach.

Orfikę Eurypides znał, ale mistycyzm orfików nie był mu jako racjonalistycznie sympatyczny. Mówi o faryzeuszostwie orfików (*Hipp.* 953). Poważnie traktował

¹⁾ E. Rohde (*Psyche* 539 nn.), F. Dümmler, *Akademika* 140 nn., Diels (*Verhandl.* 35. *Philol. Vers. zu Stettin* 108 i *Vorsokr.* I⁴ 431, 22 n.), Nestle (w w. m.), Wilamowitz (w w. dz.).

²⁾ Wilamowitz, *Eur. Her.* I² 24.

³⁾ Wilamowitz w w. m. — Diels, *Vorsokr.* I⁴ 66, 18 nn. — Nestle w w. dz. 1445.

⁴⁾ *Herakles* 1341—6 i fr. 282.

⁵⁾ *Herakles* 104; por. fr. 638. 833 i *Fenicj.* 535 nn.

ich naukę w *Kretyjkach*; w Minosie, mężu Pazyfai, wprowadził zwolennika nowej religji orfickiej¹⁾.

Co do stosunku do Sokratesa niema dotąd w nauce zgody. Słyszemy, że Sokrates był wielbicielem sztuk Eurypidesa i że chodził do teatru tylko na jego sztuki, nawet do teatru w Pireju²⁾. Jest to zupełnie zrozumiałe; obaj byli znawcami natury ludzkiej, obu zajmowały najżywiej zagadnienia etyczne a mało zajmowała przyroda, trzeźwego Sokratesa pociągał realizm poety. Sokrates był blisko o 15 lat młodszy od Eurypidesa. Wprawdzie Sokrates zaczął swą rolę dopiero około r. 430, kiedy Eurypides zbliżał się już do starości, ale oczywista obaj ci ludzie znali się osobiście³⁾. Któż w Atenach nie znał Sokratesa, nie tylko z ulicy, ale z obcowania w najwykształceńszych sferach? Słowa Arystofanesa (*Żaby* 1491 nn.) zrozumiałe są tylko wtedy, jeżeli obaj ci myśliciele się spotykali⁴⁾. Chór przypisuje w tem miejscu po-

¹⁾ Wilamowitz, Eur. Her. 24 n., Gr. Tr. 159.

²⁾ Zupełnie bez powodu odrzuca tę tradycję Wilamowitz (Eur. Her. I 22 n.). Dlaczego według tego uczonego obaj ci ludzie musieli się odpychać, niepodobna zrozumieć. Naszem zdaniem wszystko raczej musiało ich ku sobie pociągać. (Tak i Weil, Ét. 23 n.).

³⁾ Przeczyć mogą stosunkom osobistym tylko ci uczeni niemieccy, którzy nie mogą się wyzwolić ze starego przesądu, że poeta był „ein stiller Grübler“, który się trzymał zdala od świata i ludzi. Osobistym stosunkom obu tych wielkich ludzi przeczą m. i.: Wilamowitz (Eur. Her. I 23), Nestle (w w. dz. 1456 n.) i Geffcken (I 1, 178); natomiast przyjmują je słusznie Weil (Études 23 n.), A. Dieterich (Pauly-Wiss. s. Eur. szp. 1280), Christ-Schmid (I⁶ 349). Wpływ Sokratesa uznawał już O. Müller (I⁴ 590).

⁴⁾ A. Dieterich, Pauly-Wiss. s. Euripides 1280. Słowa chóru u komika brzmią: *χαρίεν οὖν μὴ Σωκράτει παρακαθήμενον λαλεῖν, ἀνοβαλόνα μουσικῆν κτλ.*

rażkę Eurypidesa i błędy jego tragedyj obcowaniu z Sokratesem. Podobnie współczesny komik Telekleides (fr. 39. 40 K.) robił z Sokratesa współpracownika Eurypidesa. Stosunki osobiste obu tych ludzi stwierdza zgodnie tradycja starożytna¹). Jakże się teraz ma rzecz z ich nauką? Według Sokratesa cnota jest wiedzą; człowiek uczyni to, co jest dobre, gdy to dobre pozna. Eurypides twierdzi: „poznajemy to, co jest dobre, ale nie wprowadzamy tego w czyn, bo stoi nam na przeszkodzie potęga namiętności i słabość woli naszej“. Pogląd Eurypidesa nie jest kontrastem sokratyki, jak wielu sądzi, lecz jej korekturą. Eurypides stoi na stanowisku, które, idąc w jego ślady, zwięźle wyraził Owidjusz słowami: *video meliora proboque, deteriora sequor* (Medea, Fedra). Zdaniem naszym wpływ nauki Sokratesa o wiedzy i wychowaniu jest u Eurypidesa zupełnie widoczny. „Gdyby było dla wszystkich jasne, co jest dobre a co złe, każdy wybrałby dobre“, powiada poeta w *Orestesie* 492 nn. Czyż to nie jest najczystsza nauka Sokratesa? Nauka ta występuje jeszcze i pod koniec życia Eurypidesa. *Ifig. aul.* 561—567 czytamy: „Wiedza (*σοφία*) mieści w sobie uczucia moralne (*τὸ αἰδέσθαι*) i tę ważną korzyść, że rozum ocenia obowiązki (*τὸ δέον*)“. Co więcej, twierdzimy, że nauka Sokratesa zmieniła poglądy Eurypidesa na wychowanie, na znaczenie wychowania i wpływ jego na wrodzone skłonności i charakter człowieka. Jeszcze w *Phoinixie* (fragm. 810)²) poeta przeczył, by wychowanie mogło zmienić złe

¹) Satyros 4, col. IV 20 nn.; Cicero *Tusc.* IV 29, 63 (anegdotycznie upiększone); Eljan *v. h.* II 13 p. 23, 26 Herch.; *Vita* 1, 10 nn.

²) Wecklein do *Ifig. aul.* 558.

skłonności. Natomiast począwszy od *Hekaby* (592 nn.), a więc od r. mniej więcej 424, poczyną przypisywać wychowaniu znaczenie. W *Hekabie* (w. 599—602) powiada jeszcze tylko, że wychowanie wywiera także wpływ. Natomiast w *Hiketydach* (w. 911) staje już bez zastrzeżeń na stanowisku Sokratesa; za rzecz główną uważa tu wychowanie i głosi zasadę, że cnoty można nauczyć. W *Elektrze* (w. 367 nn.) zwalcza mniemanie, jakoby szlachetność charakteru zależała od szlachetności rasy. Sokratesowski pogląd wypowiada jeszcze w *Ifig. aul.* (w. 558). Jeżeli wychowanie jest wogóle ulubionym tematem Eurypidesa, to kto wie, czy do zastanawiania się nad tym tematem nie pobudził go Sokrates¹⁾.

Wysoko cenili też Eurypidesa Sokratycy (Plato *Phaedr.* 268 c, *republ.* VIII 568 a).

Zna też Eurypides poezje (nie komedje) *Epicharma*²⁾.

Retoryczna biegłość Eurypidesa nie płynie z jednego źródła, lecz z wielu. Dyspozycja mów odpowiada nieraz przepisom retorów. Np. retoryczna mowa Heleny (*Hel.* 894 nn.) traktuje najpierw o *δίκαιον*, potem o *ἔλεος*.

[Literatura o stosunku Eur. do filozofji: Wilamowitz, *Eur. Her.* I 22—42 (podstawowe). — W. Nestle, *Untersuchungen üb. d. philos. Quellen d. Eur.*, *Philol.*, *Ergänzungsband VIII* 557 nn. i w *Zellera*, *Philos. d. Gr.*].

¹⁾ Pogląd, tu przedstawiony, uległby zmianie tylko w tym razie, gdyby się dało wykazać, że Eurypides przejął pogląd na znaczenie wychowania z nauki sofistów. Por. co do tego notę Weckleina do *Orest.* 492.

²⁾ Wykazał to niezbitcie Wilamowitz (*Eur. Her.* I 29, uw. 54).

Stosunek do innych nauk i do dawniejszej poezji. Wpływu historyków na Eurypidesa nie widać, mimo że poeta musiał spotykać w Atenach Herodota. W przeciwieństwie do Aischylosa nie zajmuje go ani historja, ani geografja, ani obyczaje ludów obcych. Gdy akcję sztuki przenosi do Egiptu czy Krymu, o koloryt miejscowy nie dba, nie stara się też nadać barbarzyńcom cech etnograficznych. Choć powtarza nieraz zapatrywania fizykalne Anaxagorasa czy innych uczonych jońskich, kwestje fizykalne nie obchodzą go żywiej.

Wpływ Homera nie jest znaczny, w każdym razie mniejszy niż u Aischylosa i Sofoklesa. Tylko w *Cyklopie* poeta dramatyzuje wprost opowiadanie Homera.

Z liryków chórowych wpłynął na Eurypidesa Stesichoros, zwłaszcza przy kreśleniu postaci Heleny. Natomiast nie widać wpływu Pindara, Bakchylidesa ani Simonidesa.

Pogląd Eurypidesa na życie jest zdecydowanie pesymistyczny, jak można wnosić z niezliczonych wyrzeczeń jego osób. „Nowonarodzonego powinny witać ponure tony smutku z powodu cierpień, które mu grożą, natomiast do grobu powinien mu towarzyszyć radosny śpiew“ (fr. 449). „Szczęśliwy ten, komu dzień mija bez cierpień“ (*Hek.* 627 n.). Życie kryje w sobie pełno niedoli. Między ludźmi zdarzają się wprawdzie charaktery szlachetne, porywy idealne, zwłaszcza u młodych, ale obok uczciwych pełno ludzi nikczemnych, samolubnych, przewrotnych, mściwych, okrutnych, inni są słabi i chwiejni. Na ludzi spadają nieszczęścia, jedno za drugim, całe życie ludzkie jest nieobliczalne (*Orest.* 979—81). Z bogactwem łączy się

obawa, że się je może utracić. Wysokie pochodzenie jest niebezpieczne, bo nie chroni od zubożenia, a wtedy duma utrudnia pracę na życie. Poeta kreśli w przejmujący sposób cierpienia rodziców, ciężko dotkniętych przez los; rzuca nawet pytanie, czy nie lepiej jest nie mieć dzieci. Oburza go nie tyle chciwość i grzechy jej pokrewne, ile niski sposób myślenia, egoizm, krzywdzenie bezbronnych.

Pesymizm Eurypidesa nie pochodzi stąd, by poeta był odludkiem, stroniącym całe życie od ludzi; stykał on się z ludźmi wiele, bo tylko tą drogą mógł osiąść tak głęboką ich znajomość, ale widział w nich więcej wad niż zalet. Musiał też mieć ciężkie przejścia w życiu. A i czasy były ciężkie: długo trwała wojna działała na poetę przygnębiająco. Wyznaje on (*Hiket.* 180 nn.): „poeta może tworzyć tylko w radosnem usposobieniu; gdy jest smutny i nieszczęśliwy, nie może zachwycać innych“. Stosunki ekonomiczne stały się ciężkie, jak to widać z walk klasowych, do tego przyszły rewolucja roku 411 i zbliżający się upadek Aten. Sofistyka prowadziła do egoizmu; wada ta musiała się wtedy bardzo rozszerzyć, skoro tak często zwalcza ją Eurypides. Zresztą Grecy wogóle skłonni byli do pesymizmu, jak to widać już u Homera i najstarszych liryków. Rosnąca refleksja uświadamiała ludziom coraz bardziej nędzę życia¹⁾. Prawda, że znaczną część tych gorzkich myśli osoby tragedji wypowiadają wśród ciężkich przejść, ale na dnie tych skarg leży smutek poety. A przecież jakże ten poeta rozumie równocześnie radości życia, jak umie cenić jego wartość! Jak czuje wdzięk wszystkiego, co

¹⁾ Th. G o m p e r z, Gr. Denker II³ 10.

to życie upiększa! Zachwycają go zwłaszcza istoty młode, czyste, naiwne, nie znające złego, zaledwie dotknięte brutalną rzeczywistością życia. „Dla starca nie miłszego nad córkę“, powiada w *Hiket.* 1101 n. Jeszcze tylko u młodzieży widzi porywy idealne; młodzieńcy i dziewice są u niego prawie jedynymi istotami, zdolnymi poświęcić życie za ojczyznę. Zwłaszcza sztuki ostatniego okresu pełne są przykładów najszlachetniejszego poświęcenia, najszczytniejszej cnoty¹⁾. Nie wiedzieć, czy poeta na starość stawał się optymistą, czy też uciekał tylko od smutnej rzeczywistości w krainę ideału. Dzięki tym idealnym postaciom poezja Eurypidesa działa dziwnie uszlachetniająco i podnosząco. Samobójstwo nie jest w pojęciu poety ucieczką od nędz życia; jest ono wpływem rozstroju umysłowego (*Hel.* 97). Ajas w tragedji Sofoklesa, stworzonej za czasów Peryklesa, odbierał sobie życie, gdy się ośmieszył w oczach ludzi; Herakles Eurypidesa po zamordowaniu dzieci i żony postanawia żyć dalej, choć życie będzie ciężkie. Jest to doskonała ilustracja zmiany pojęć, która się dokonała w okresie wojny peloponeskiej.

Eurypides nie wierzy w wrodzoną dobrą naturę człowieka. Ceni mądrość i dobro moralne.

Objektywny obraz życia ludzkiego daje w *Antiope* (str. 10 wyd. Arnima w. 6): „takie jest życie ludzkie: człowiek ani jest całkiem szczęśliwy, ani nieszczęśliwy; jest szczęśliwy, a z drugiej strony nie jest szczęśliwy“.

Eurypides jako obserwator. W ciągu 80 lat rozwoju tragedji pogłębiła się obserwacja psy-

¹⁾ Ed. Schwartz, Charakterköpfe aus d. ant. Lit. 33 nn.

chologiczna jej twórców. Zwłaszcza trzy ostatnie niespokojne dziesięciolecia V wieku przyniosły znajomość ludzi i życia.

Według zapatrywań Eurypidesa szczęście i nieszczęście człowieka płynie nie z woli niebios, nie z ślepego przeznaczenia ani przypadku, lecz z natury człowieka (*φύσις*). Katastrofy tragiczne leżą w duszy jego ludzi. Przez to Eurypides należy do tych wielkich poetów, którzy otwarli ludziom oczy na osobistość. Jeżeli poeta kiedy przedstawia, że nieszczęście spada na człowieka z woli boga (*Hippolit, Ifigenja aul.*), to idzie tu za mitem, nie za własnym przekonaniem. Wychowanie i wpływ otoczenia mają ważne znaczenie, ale natura człowieka jest rzeczą główną. Dla Eurypidesa nie istnieje grzech dziedziczny ani przekleństwo rodowe, o czynach człowieka nie rozstrzygają jego stan ani pochodzenie. Człowiek winien kierować się rozumem (widać w tem epokę sofistów i Sokratesa). W konflikcie rozumu i namiętności zwycięża zwykle namiętność. „Widzę, jak straszny czyn popełniam“, mówi Medea, „ale namiętność jest silniejsza od rozważa“.

Eurypides jest wyborym znawcą ludzi. Helena, usłyszawszy, że mąż żyje, z radości zapomina zapytać się, czy powróci (*Hel. 535 nn.*). Człowiek, który wie, że nie ma słuszności, nie lubi długich wywodów ani rozumowań; okazuje to Eteokles w *Fenicjankach* w rozmowie z bratem. Starzec wzdycha: gdybym mógł na nowo zacząć żyć, jakże inaczej żyłbym! Uwagi poety nie uszło, że wartość pewnej osoby poznajemy nieraz dopiero wtedy, gdy jej zabraknie. Admetos, dopiero wracając z pogrzebu żony, czuje pustkę w domu.

Ta znajomość życia odbija się w licznych trafnych, często głębokich sentencjach. Żaden z tragiczków nie zawiera takiego bogactwa myśli, stąd lektura Eurypidesa jest niezmiernie pociągająca. Ogromna liczba fragmentów zawdzięcza swe zachowanie głównie myślom ogólnym. Te myśli nie dadzą się ułożyć w określony system; czasem są między sobą sprzeczne. Wiele z nich stało się dziś prawdami ogólnymi; należy pamiętać, że źródłem ich jest Eurypides. „Przyjaciela poznajemy najlepiej w biedzie; gdy jesteśmy w szczęściu, przyjaciel znajdzie się sam“ (*Hek.* 1226). „Stara miłość nie gaśnie“ (*Troj.* 1051). „Świat patrzy na pozór, nie na wartość“ (*Medea*). Eurypides pierwszy wypowiedział zdanie: śmiałemu sprzyja bóstwo. Danteeskie *ricordarsi del tempo felice* znajdujemy w *Troj.* 472 n. „W nieszczęściu stajemy się bezradni“ (*Ion* 971). „Nieszczęśliwi krzywo patrzą na szczęśliwych“ (*Ifig. taur.* 352). Jeden rzut oka na człowieka uczy często o jego szlachetności (*eugeneia*)“ (*Ion* 239 n.). „Gdy komuś zależy na czemś, to nawet drobna rzecz jest dlań ważniejsza od zdobycia Troi“ (*Androm.* 368 n.). „Nie to samo znaczenie mają słowa człowieka wybitnego co zwykłego“ (*Hek.* 264). „Nikt z ludzi nie jest niezależny; jeden jest niewolnikiem pieniądza, drugi losu, inny opinii publicznej, jeszcze inny praw“ (*Hek.* 864). „Nieśmiałość uchodzi za oznakę człowieka bez znaczenia“ (*Med.* 217 n.). „Rzadko się zdarza, by syn dorównał ojcu“ (*Heraklidzi* 328). „Życie spokojne mają raczej ludzie nieznani, prości, niż ludzie na wysokich stanowiskach“ (*Ifig. aul.* 17 n.). „Sława jest rzeczą miłą, ale pełną kłopotów“ (*Ifig. aul.* 22 n.). „Mądrość współczuje z drugimi i mędrzec okupuje ją“ (*Hel.* 295). Nad problemem ubóstwa i bogactwa żaden myśliciel sta-

rożytny nie zastanawiał się tak gruntownie jak Eurypides.

A już co do kobiet, to Eurypides jest ich z nawałą niezrównanym. Ośmielamy się twierdzić, że nie dorównał mu na tem polu nawet Szekspir. W literaturze nowoczesnej poza Balzakiem niewielu może iść z nim w zawody. Dla Pindara, Sokratesa i większości Sokratyków kobieta nie istnieje. Kobietę dla poezji odkrył Eurypides. Takie u niego bogactwo charakterów kobiecych, tak subtelne odcienie w ich charakterystyce, że mężczyźni w porównaniu z niemi wydają się mocno upośledzeni. Widać z tego, że Eurypides studjował głównie kobiety. Pochwycił nawet drobne rysy ich natury. Helena ucina na ofiarę grobową tylko małe pasemko włosów, dbała o swą piękność, a Elektra przy całym smutku (*Orest.* 128 n.) nie zapomina zwrócić na to uwagi. Znamienne jest, że próżność Heleny oburza tu szczególnie kobietę. — Mężczyzna, wróciwszy wieczór z uczty, rzuca się odrazu na łożo i zasypia, kobieta nie zapomina przedtem zrobić toalety nocnej. Xuthos zakazał niewolnicom pod karą śmierci rozpowiadać o znalezieniu syna; one nie będą tego głosić, ale szepną Kreuzie do ucha (*Ion* 695 nn.). W niedoli kobiety szukają ulgi w narzekaniach (*Androm.* 93—5); lubią robić plotki i obmawiać się nawzajem (*Fenicj.* 198—201), są zazdrosne (*Andr.* 621 n.). Kobiety potrafią nieraz udzielić wybornej rady. Cechuje je solidarność. Wszystko to są uwagi trafne. Zbyt pochopne uogólnienie zawiera tylko *Andr.* 220 n.; Andromacha powiada tam: „więcej jesteśmy zmysłowe od mężczyzn“ (220 n.).

Zwrócił Eurypides uwagę i na różnice między naturą mężczyzny a kobiety. Namiętność nie ogarnia

mężczyzny z tak żywiołową siłą i nie sprowadza tak z drogi jak kobietę. W scenach poznania widzimy u kobiety jedynie wylew uczuć; u mężczyzny pierwsza radość ustępuje wnet miejsca rozważaniom¹⁾.

Niewyczerpane są spostrzeżenia poety o małżeństwie. „Nie piękność, ale zalety kobiece są podstawą szczęścia w małżeństwie“ (*Androm.* 207 n.). „Inne niedole są dla kobiety drugorzędne, ale gdy się zawiedzie na mężu, zawodzi się na życiu“ (*Andr.* 372 n.). Kobieta wyższego rodu lub bogata robi męża niewolnikiem (*Melanippe ἡ δεσμώτις* fr. 17 nn. Arnim); robi nim starca młoda żona; głupia żona przynosi mężowi wstyd; podobne trafne spostrzeżenie o małżeństwie między nierównymi zawiera *El.* 932 nn. Dobrane małżeństwo daje szczęście, złe unieszczęśliwia życie, zarówno domowe jak pozadomowe (*Or.* 602 nn.). Kobieta nie powinna wobec męża chełpić się rodem ani bogactwem (*Andr.* 213 n.). Kobietę (zameżną) uczą złego kobiety; jedne czynią to dla zysku, drugie, same winne, chcą mieć współwinną, inne ze zmysłowości (*Andr.* 943 nn.). Dzieci uważa Andromacha za największe szczęście w życiu (w. 419 nn.). (Najwięcej spostrzeżeń o kobietach zawiera *Andromacha*; można ją nazwać wprost „zwierciadłem kobiet“). Pożałowania godny jest według poety, kto nie ma żony ani dzieci, kto trafił na złą lub głupią żonę, kto ma złe dzieci lub utracił dobre.

Eurypides „wróg kobiet“. We wszystkich sztukach Eurypidesa kobiety grają rolę główną a przynajmniej ważną. Poeta wplata często w utwory refleksje współczesnej sofistyki na temat natury kobiety

¹⁾ Wilamowitz do *Iona* 1485.

i jej powołania, stosunku jednej płci do drugiej. U poprzedników dramatycznych poety główną rolę grali mężczyźni. Eurypides uchodził za wroga kobiet, bo nie brak w jego utworach surowych sądów o kobietach i kobiety mają w nich często ujemną rolę. Podstępny i intrygi wymyślają u niego zwykle kobiety¹⁾ (Medea, Hekabe²⁾, Ifigenja taur., Helena, częścią także Elektra w *Elektrze* i w *Orest.* 1177). Kobiety są u niego mistrzyniami w złem. W złem małżeństwie według poety większa wina spada na kobietę (*Or.* 605 nn.). Oczywiście nie można wszystkich ujemnych sądów o kobietach kłaść na karb poety. Jeżeli Hippolit po wyznaniu piastunki (616 nn.) wyraża wstręt do płci niewieściej, to się to tłumaczy sytuacją. Nie można też przykładać większej wagi do ujemnego sądu Jazona o kobietach (*Med.* 573—5). Jeżeli w *Ifig. aul.* czytamy (w. 1394): „jeden mężczyzna godniejszy zostać przy życiu od tysiąca kobiet“, to mówi to Ifigenja, która chce poświęcić życie za ojczyznę i ojca³⁾. Najostrzejszy sąd znajdujemy *Androm.* 271 n.: „Istnieją środki przeciw gadzinom a niema ich przeciw kobiecie, która gorsza jest od echidny i od ognia“.

Ale obok tych surowych sądów nie brak i sprawiedliwych: „są złe kobiety, ale są i dobre“ (*Hek.* 1185 n. po ostrym sądzie o nich w. 1181 n.). Podobny przedmiotowy sąd o kobietach czytamy w *Protesilaosie* (u Stobeusza 69, 9) i w *Melanippie δεσμῶν* (fr. 6, 25 nn. Arnim): „(czyż należy) ganić kobiety wszystkie jednakowo, jeżeli się znalazła jedna zła?... nad złą kobietę

¹⁾ δεινὰ γὰρ αἱ γυναικες ἐδρασαν τέρας (*Iph. taur.* 1032).

²⁾ Hekabe w rafinowanie podstępny sposób oślepią Polymestora.

³⁾ Inne miejsca zestawia Wecklein do tego m.

niema nic gorszego, nad dobrą nic lepszego“. Poeta uznaje, że kobietom nie brak rozumu i sprytu (*Med.* 1089, chór), co więcej, kobiety są u Eurypidesa zwykle sprytniejsze od mężczyzn (por. Kreuza wobec rad piastuna, *Ion* 979. 984). W krytyce kobiet widać pesymizm, ale nie złośliwość. Kobiet, jak Goneryla i Regana, któreby urządzały spisek na życie męża lub podobne popełniały zbrodnie, niema w zachowanych utworach. Eurypides chce tylko obiektywnie pokazać, do czego jest zdolna natura kobieca, w złem czy w dobrem. Obok ujemnych cech kobiety maluje jej delikatność uczuć, ofiarność, cierpliwość w znoszeniu cierpień, gotowość do czynu bohaterskiego. Poświęcenie się kobiety za dzieci czy męża dopiero u niego pierwszego występuje z taką siłą; u niego dopiero widzimy wielkość kobiety w całym jej blasku. Medea stacza straszliwą walkę wewnętrzną między żądzą zemsty a miłością macierzyńską: płacze, patrząc w czyste i jasne oczy dzieci i gładząc ich włosy. Miłość macierzyńska pobudza matki jego tragedyj do straszliwej zemsty. Hekabe mści się potwornie na mordercy synka. Sędziwa Alkmena okazuje gwałtowną nienawiść prześladowcy swego syna, Eurysteuszowi. Klytaimestra nie może darować mężowi, że poświęcił życie jej córki. Iokasta boleje głęboko nad waśnią synów. — Andromacha gardzi żoną, która po śmierci męża może kochać drugi raz. Alkestis poświęca się za męża, który w dodatku jest człowiekiem pospolitym; Euadne skacze na stos, nie mogąc przeżyć śmierci męża. Makarja ofiarowuje życie za braci i siostry, Ifigenja za ojczyznę i ojca, Polyxena idzie bohatersko na śmierć. Ileż to razy poeta mówi, że dobra żona jest szczęściem domu! Eurypides broni praw kobiety zameężnej, wykazuje

znaczenie kobiety, odczuwa głęboko niedolę kobiety bezbronnej i gnębionej. Mężczyźni jego są słabi, nie dziwnego przeto, że narzekają na kobiety, którym ulegają.

Barbarzynki, jak Medea i Hekabe, okazują większą gwałtowność i bezpośredniość uczuć niż Greczynki, którym obyczaj i konwencja grecka nakładają hamulec.

[Literatura. P. Masqueray, Eur. et les femmes, Rev. d. ét. anciennes 5 (1903) 101 nn. — J. Geffcken, Griech. Menschen, Leipzig 1919, 91 nn.

b) Eurypides jako poeta

Eurypides zastał formę tragedji całkiem rozwiniętą, wobec tego nie potrzebował na tem polu wprowadzać istotnych ulepszeń¹⁾. Zmiany, wprowadzone przez niego, dotyczą więcej wewnętrznej strony tragedji.

Budowa sztuk

Tragedja eurypidejska ma swój odrębny schemat budowy. Rozpoczyna ją prolog monologiczny o charakterze afisza teatralnego. Po nim następuje scena dialogiczna²⁾. Obie te części, razem wzięte, tworzą ekspozycję³⁾. Potem następuje parodos chóru. Stałymi częściami tragedji są dalej: pojedynek słowny (agon), dotyczący najczęściej istoty konfliktu tragicznego, i opo-

¹⁾ Stychomitji używa dalej podobnie jak tragedia archaiczna.

²⁾ U Sofoklesa znajdujemy prolog monologiczny w *Ichneutach* i w powstałych pod wpływem Eurypidesa *Trachinkach*.

³⁾ Skutkiem tej budowy ekspozycja nie jest już tak zwarta jak u Sofoklesa; związek jej przerwany bywa w połowie przypadek zmianą osób (D e t s c h e f f dyss. str. 40).

wiadanie gońca. Kończy tragedję przeważnie *deus ex machina*.

O głównych zmianach, wprowadzonych przez Eurypidesa, uczy parodja Arystofanesa nie tyle w *Acharnejczykach* i *Thesmophoriazusai*, ile w *Żabach*. Poeta ten szydzi nie z osoby Eurypidesa, lecz z kierunku jego sztuki, szydząc jednak, mimowoli oddaje hołd poecie.

Prolog niema formy dramatycznej, jak u Aischylosa i Sofoklesa, lecz epiczno-opowiadającą. Zaczyna się od monologu. Jedna z osób dramatu lub bóg, przedstawivszy się, wymienia miejsce akcji, opowiada prehistorję sztuki, informuje o występujących osobach i szkicuje główny przebieg mającej nastąpić akcji. Potem wywiązuje się dialog między tą a przybywającą drugą osobą. Akcja zaczyna się nie już w prologu, lecz dopiero po prologu. Prolog oddziela się coraz wyraźniej od właściwego dramatu. Osoba prologu jest często bardzo luźnie związana z akcją sztuki. Osoba ta mówi czasem drugiej osobie rzeczy, które tej drugiej osobie są wiadome, np. w *Ifig. aul.* Agamemnon opowiada staremu słudze żony o jej ojcu i siostrach, o jej wyjściu zamąż. Widać z tego, że prologi przeznaczone są dla widza i nie liczą się z tem, że burzą złudzenie sceniczne. Prologi są nieraz za długie, co już nieraz wytykali starożytni. Dziwiono się zawsze, jak taki mistrz budowy dramatycznej mógł obrać podobnie suchą i jałową technikę; zarzucano, że obznajomienie widza zgóry z przebiegiem sztuki osłabiało jego interes dla treści. Ale najpierw widz najczęściej znał dawno treść mitu. Powtóre już Lessing w *Hamburgische Dramaturgie* wyjaśnił rzecz doskonale, mówiąc: „Eurypides starał się wzruszać nie tyle

tem, co się ma stać, ile tem, jak się ma stać“. Choć widz wiedział od początku, że Fedra i Hippolit zakończą śmiercią, był ciekawy, jak do tego dojdzie. Technika Eurypidesa niezupełnie była nowa: już u Aischylosa znajdujemy jej zarodki, gdy osoby tego poety, pojawiające się na scenie, opowiadają, po co przychodzą (Io w *Prometeuszu*, Aigistos w *Choeforach*, Atena w *Eumenidach*). U Sofoklesa osoby, zjawiając się, również mówią o powodach przybycia, lecz nie czynią tego zaraz po ukazaniu się, lecz dopiero przy nadarzonej sposobności¹⁾. W tych prologach leżał zarodek nowego środka dramatycznego: m o n o l o g u. Monolog nie mógł się rozwinąć w tragedji z powodu stałej obecności chóru na orchestrze. Rozwinął się dopiero w komedji nowej, w której chór przestał odgrywać wszelką rolę²⁾. Prolog oddawał usługi widzom, gdy poeta zmieniał mit, a oddawał usługi i poecie, bo dawał w krótkiej formie wyjaśnienie, któreby poeta był musiał dawać szerzej w pierwszych scenach. Gdyby zaś był dawał wyjaśnienie w szeregu scen, brakłoby mu było czasu na należyte rozwinięcie głównych scen tragedji. Poinformowanie widza zgóry o treści tragedji było potrzebne zwłaszcza wtedy, gdy ta treść była bogata i rozległa, tem więcej, że poeta, nie tworząc już trylogicznie, musiał treść bogatego nieraz mitu zamknąć i wyczerpać w jednej tragedji. Czasem także inne względy uzasadniały ten rodzaj prologu. W *Hippolicie* Afrodyta mówi na początku, że chce się zemścić na bohaterze. Ta zapowiedź zmniejszała w widzu poczucie goryczy, że bohater ginie niewinnie.

¹⁾ Deckinger, Die Darstellung der persönlichen Motive bei Aisch. u. Soph., Leipzig 1911.

²⁾ Fr. Leo, Plautin. Forsch. 170 nn.

Deus ex machina. Zjawiania się bogów pod koniec akcji również nie wymyślił Eurypides pierwszy. Wzór tej techniki znalazł właściwie już u Homera na końcu *Odysei*. Tutaj Atena łagodzi wzburzenie poddanych Odysseusza, ojców zamordowanych zalotników, którzy chcą pomścić synów. Tylko w 6 dramatach Eurypidesa, a więc zaledwie w trzeciej części sztuk, znajdujemy „koniec naturalny“: w *Alkestis*, *Heraklidach*, *Hekabie*, *Trojankach*, *Heraklesie* i *Fenicjankach*. A i w czterech z tych sztuk znajdujemy coś pokrewnego z *deus ex machina*. W *Trojankach* Posejdon i Atena występują na początku sztuki zamiast na końcu. W *Heraklidach*, *Hekabie* i *Fenicjankach* ogłasza wyrocznie boską jedna z osób sztuki. Jedynie w *Heraklesie* niema nic podobnego do *deus ex machina*. Posługując się tym środkiem, poeta chciał, zdaniem naszym, uczynić zadość potrzebom widzów, wymagających od tragedji nastroju religijnego. Nadto z powodów estetycznych chciał dodawać tragedji zakończenie uroczyste; finał taki podnosił na wyższy poziom zwłaszcza te tragedje, które przedstawiały szarzyznę życia; stanowił do niej efektowny kontrast. Ten *deus ex machina*, począwszy od starożytności, równie był ganiony jak prolog. Rola jego jednak dramatycznie niezawsze jest u Eurypidesa jednakowa. Czasem daje on jedynie rzut oka na przyszłość osób sztuki (tak dzieje się w 4 tragedjach: *Androm.*, *El.*, *Bakch.* i pierwotnie w *If. aul.*, gdzie występowała Artemida; podobnie w *Rezosie*), kiedy indziej zapowiada jakiś obrządek religijny (*If. taur.*) lub urządzenie polityczne (*Androm.*, *Ion*)¹⁾. Taka rola leżała właściwie poza sztuką, była zewnętrznym

¹⁾ O *Ionie* por. Norwood, Gr. tr. 314.

do niej dodatkiem. Zwykle chodziło w takiej scenie końcowej o ustanowienie jakiegoś kultu, założenie jakiegoś miasta, jakąś przepowiednię i t. d. Poeta, wprowadzając takiego *deus ex machina*, był poczęści usprawiedliwiony tem, że, nie tworząc trylogicznie, nie mógłby bez niego widzów poinformować o dalszych zdarzeniach. Nie mogąc tych dalszych zdarzeń zmieścić w ramach jednej tragedji, uciekał się do środków, które pozwalały część treści przedstawić w najkrótszej formie. Arystoteles uważa w *Poetyce* to użycie za dopuszczone. — Kiedy indziej wersja poety odbiegała tak znacznie od ogólnie znanego mitu, że poeta, nie czując się w prawie zerwać z nim zupełnie, nawiązywał do zakończenia, znanego z mitu, czyli do „prawdy historycznej“. To zdarza się u Eurypidesa bardzo często, mianowicie w 7 tragedjach, jeżeli wliczymy tu Medeę z jej cudownym wozem. Medea nie mogła uniknąć zemsty Koryntjan a Orestes kary śmierci ze strony Argiwów bez pomocy nadprzyrodzonej. Tymczasem widzowie wiedzieli z mitu, że Medea żyła później w Atenach i że Orestes został uwolniony przez Areopag. Wprowadzenie „niehistorycznego“ zakończenia byłoby raziło równie, jakgdyby poeta polski kazał Zygmuntowi Augustowi skutkiem napotkanych trudności wbrew prawdzie historycznej porzucać Barbarę Radziwiłłównę. W innych tragedjach powód był więcej natury wewnętrznej. Gdyby nie pośrednictwo bóstwa, *Hiketydy* musiałyby się skończyć bez układu między obiema stronami. Ifigenja i Helena mogły być umknąć bez pomocy nadprzyrodzonej, ale poecie chodziło zdaniem naszym o podniesienie efektu dramatycznego przez zwiększenie trudności ucieczki. W *Hippolicie* Tezeusz bez interwencji bóstwa

nie byłby się przekonał o niewinności syna. Tu powód był wewnętrzny i takie użycie najtrudniej jest usprawiedliwić.

Budowa sztuk bywa nieraz zwarta (np. *Medea*). Czasem jednak bogactwo treści przygniata poetę; wtedy budowie brak pożądanej przejrzystości (*Fenicyjanki, Ion*). W przeważnej liczbie tragedyj sceny nie wypływają z pewną koniecznością jedna z drugiej. Poeta szuka efektów patetycznych, niespodzianek, kontrastów. Eurypides lubi budowę **d w u d z i e l n ą**; dramat wtedy rozpada się na dwie części, nieraz luźnie ze sobą związane (*Hekabe, Herakles, Andromacha*). Tę dwudzielność spotykamy już i u Sofoklesa. Często jest ona tylko pozorna. — Gdzie trudno było o jedność dramatyczną akcji i sztuka składała się z szeregu obrazów, poeta stara się osiągnąć **j e d n o ś ć e s t e t y c z n ą** drogą stopniowania efektów (*Trojanki*, gdzie osoba Hekaby jest centralną osobą sztuki). Części sztuki tworzą nieraz między sobą **k o n t r a s t**, np. szermierkom słownym z ich związłymi stychomitami przeciwstawione są szerokie opowiadania gońców. Aluzje do polityki bieżącej, rozrzucone często po długich mowach, przyczyniają się do zatarcia linii przewodniej sztuk. (Brak ich tylko w *Andromasze, Bakchantkach* i *Ifigenji aulijskiej*). **I n t r y g a** odgrywa wielką rolę. Eurypides jest uznanym mistrzem zawiązywania i rozwiązywania zawiąkania dramatycznego. **P e r y p e t j a** bywa często wstrząsająca (np. *Herakles*). **C h ó r y** biorą nieraz udział w akcji w charakterze współników lub powierników, przeważnie jednak związek ich z akcją jest luźny. W tym drugim razie chóry opowiadają historje, tylko luźnie związane albo całkiem niezwiązane z akcją. Poeta na starość robił to

coraz częściej, rywalizując z dytyrambem (*Hel.*, *Fenicj.* obie *Ifigenje*). Chór stał się dla niego rekwizytem, odziedziczonym z tradycji scenicznej, potrzebnym głównie do wypełniania pauz akcji, nieraz do zapowiadania nowych osób, często jednak wprost ciężarem. Ciężarem stawał się mianowicie w intrygach, gdy potrzeba było, aby osoba jakaś nie była przez nikogo słyszana. W takich razach osoba tragedji albo żąda od chóru zachowania tajemnicy¹⁾ albo też poeta w odpowiedniej chwili usuwa chór z orchestry (np. w *Helenie* przed zjawieniem się Menelaosa). Gdy w tejże sztuce chór radzi Helenie, by dowiedziała się prawdy od wieszce córki Proteusza (w. 315 nn.), to oczywista na ten pomysł Helena mogła się zdobyć sama, bez rady chóru, i poeta każe tę radę dawać chórowi tylko dlatego, by go czemś zatrudnić. Pieśni chórowe stają się coraz więcej wkładkami (*ἐμβόλιμα*), zbytecznymi dla zrozumienia tragedji. Usamodzielnianie się pieśni a nawet ich strof jest coraz wyraźniejsze. Widać je zwłaszcza w takich razach, gdy chór omawia pewien temat nie w porę, za późno. Tak np. drugie stasimon *Heleny* zastanawia się nad przyczyną nieszczęść bohaterki w chwili, gdy ta ma już odpłynąć z Egiptu do ojczyzny. W takich razach ma się wrażenie, jakgdyby poeta pisał te wkładki już po skończeniu lub przed napisaniem dramatu. Pewne myśli są czasem w ustach chóru niestosowne; np. złe żony potępia w *Orestesie* (w. 605 n.) chór kobiet; są to myśli poety.

Chóry kobiece są u Eurypidesa znacznie częstsze niż męskie.

¹⁾ Por. Wecklein do *Medei* 263.

Ulubione są u niego arje solowe aktorów i duety; już też Arystofanes zauważył upodobanie Eurypidesa w kommach.

Przypadek nie odgrywa u Eurypidesa większej roli. Przykładami jego są: niespodziewane przybycie Egeusza do Koryntu w *Medei* i przejęty list w *Ifig. aul.*

Trafnie zauważono, że tragedia Eurypidesa wywiera wrażenie malarskie¹⁾. Pod tym względem różni się ona od tragedji Aischylosa, u którego występują przedewszystkiem wyraziste linje rzeźbiarza. Przyczynia się do tego wrażenia malarskiego nieraz i wielka liczba osób, a także bogactwo (czasem nadmiar) motywów, jak w *Fenicjankach*.

Trylogiczną budowę znajdujemy u Eurypidesa rzadko. Ostatnia sztuka trylogji miewa tę właściwość, że poeta nie stara się w niej o akcję jednolitą, lecz usiłuje działać na widza bogactwem efektownych, urozmaiconych obrazów²⁾. — W trylogji poeta daje zwykle dwa chóry kobiet i jeden starców³⁾.

Niezręczności budowy, jak sprzeczności i t. d. są u Eurypidesa rzadkie, co świadczy o wrodzonym talencie dramatycznym. Elektra, którą widz zna już z rozmowy jej z mężem, wymienia niepotrzebnie swe imię, gdy Orestes zjawił się wpobliżu (*El.* 118 n.); poeta umożliwia w ten najkrótszy sposób Orestesowi poznanie siostry. W *Hek.* 100 chór Trojank wie, jakich panów dostanie, w w. 448 nie wie.

Późniejsze tragedje (np. *Helena*, *Orestes* i t. d.) bogactwem scen i urozmaiceniem treści zbliżają się do powieści.

¹⁾ Christ-Schmid str. 384.

²⁾ Wilamowitz u syna Tychona 373—6.

³⁾ L. Parmentier w III t. wyd. u Budęgo str. 15.

[Literaturę o technice budowy dramatu Eur. zob. na końcu rozdziału o Eur. Technika ta mało jest dotąd zbadana. Po Wilamowitzu jednym z pierwszych był Detscheff, De tragoediarum gr. conformatione scaenica, dyss., Gottingae 1904. Tycho Wilamowitz wykazał na Sofoklesie, że technika zawsze jest obliczona na widza i że ostatecznym jej celem jest porywające wrażenie. Ten rezultat wpływa także na ocenę techniki Eurypidesa].

Zmiany wewnętrzne w tragedji

a) Treść. Wobec tego, że Eurypides znalazł formę tragedji zupełnie rozwiniętą i wykształconą, zwrócił się do rozwinięcia tragedji nawewnątrz. Mity, znane widzom z epepei, z pewnych rodzajów liryki (jak dytyramb, epinikion i t. d.) i z tragedji starszych poetów tragicznych, spowszedniały zczasem. Stąd Eurypides czuł potrzebę szukania nowej treści; w tym celu wprowadza albo nieznane mity, zwłaszcza miejscowe, albo przekształca treść dawnych. Tragedje jak *Helena*, których treść jest prawie całkiem wymysłem poety, stały się zarodkiem nowej komedji.

b) Duch. Heroiczność nie leżała w duchu czasu. To też na epokę mityczną Eurypides patrzy okiem trzeźwym, ludzi jej nie obleka w aureolę idealnej wielkości, jak jego poprzednicy. Szuka najpierw bohaterów, którzy górują nad otoczeniem wielkością namiętności (zemsta, miłość). Jako znawca natury ludzkiej, przedstawicielkami ich robi najczęściej kobiety. On pierwszy wprowadził do dramatu miłość i to w różnych formach: miłość występna macochy ku pasierbowi, zawiedzioną miłość opuszczonej kobiety, nawet miłość kazirodczą. Poprzednicy jego nie wpro-

wadzali miłości, boby to obniżało naturę heroiczną, gdyby podlegała instynktowi. Eurypides odkrył w miłości strony tragiczne. Osoby jego rzadko się kierują instynktem; najczęściej zdają sobie dokładnie sprawę z tego, co czynią. Duch czasu odbił się też w pochwałach rozsądku, tak u Eurypidesa częstych a tak niezgodnych z wielkością heroiczną. Ale artysta, szukający całe życie nowych dróg, jak Eurypides, nie mógł stworzyć jednego tylko typu tragedji, jak Sofokles, i na nim poprzestać. Sofokles szukał przede wszystkim jedności dramatycznej; Eurypides dąży do różnaitości. W innych sztukach wprowadza już nie namiętności, lecz położenia tragiczne, spadające na ludzi bez ich winy (*Trojanki*), lub położenia, w których zamach zbrodniczy przeciw osobie bliskiej w ostatniej chwili zostaje szczęśliwie udaremiony (*Ion*).

Charakter sztuk Eurypidesa jest więc różnorodny. Stosownie do tego rozróżnić można u niego kilka typów tragedji: tragedję charakteru (*Medea*), tragedję położenia (*Trojanki*), tragedję przygód (*Ion*, *Helena*), tragedję intrygi, zależnie od interesu, który w pewnej tragedji przeważa. Typy te nie są od siebie ściśle odgraniczone, lecz mieszają się, przechodzą jeden w drugi; np. tragedja intrygi lub przygód nie wyklucza rysunku charakterów (*Ion*) czy malowania wzruszających położzeń. Zwłaszcza wzruszające położenie jest jednym z głównych rysów tragedji Eurypidesa.

Jak niepodobna jest rozgraniczyć na czysto typów, tak nie udało się podzielić twórczości Eurypidesa na okresy, w którychby jeden typ panował¹⁾; różne typy występują obok siebie równocześnie.

¹⁾ Próbę taką przedsięwziął A. Dieterich (Pauly-Wisowa s. Euripides szp. 1268). Przyjmuje on: 1. okres nowych,

Sofistyczno-retoryczny duch czasu odbił się w dramatach Eurypidesa bardzo wybitnie. Herosi jego rozumują nieraz o problemach filozoficznych, a prawie zawsze uzasadniają teoretycznie swe postępowanie, zwłaszcza gdy wykraczają przeciw prawom państwowym, moralności, obyczajom, religji; te ich pojedynki słowne robią wrażenie prawie procesów i dziś mniej budzą interesu. Lubi też Eurypides wkładać w usta osób roztrząsania aktualnych kwestyj bieżących, zwłaszcza politycznych, przyczem obce mu jest dążenie do zachowania charakteru epoki heroicznej. Z pod maski osób wyziera co chwila poeta. Sofoklesa osoba znika całkiem za jego sztukami, Eurypidesa nigdy. Zapominając nagle o stanowisku społecznem osoby lub położeniu dramatycznym, Eurypides wkłada w usta ludziom prostym, niewolnikom i kobietom refleksje filozoficzne¹). To też anachronizmów pełno u Eurypidesa. Złudzenie dramatyczne pryska skutkiem nich w jednej chwili. Anachronizmy w ścisłym tego wyrazu znaczeniu nie są rzadkie: równocześnie z Tezeuszem istnieją

głównie miłosnych, tematów i opozycji przeciw religji; 2. okres dramatów politycznych i patrijotycznych (od początków wojny pelop.); 3. okres zwątpienia politycznego; 4. okres dramatu mieszczańskiego, dramatu z intrygą i dramatu fantastycznego; 5. okres pobytu w Makedonji. Sam jednak przyznaje, że trudno jest rozgraniczyć czasowo okresy 1 i 2. — Christ-Schmid przyjmuje 3 okresy: 1) 455—431: nowe mity, 2) pierwsza połowa wojny peloponeskiej: tematy, dające sposobność do aluzji politycznych, 3) druga połowa wojny: stare mity, ale zmienione, i tematy romantyczne; archaizowanie, naśladowanie form Aischylosa. — Według motywów poetyckich grupuje sztuki Weil (Ét. 115 nn.).

¹) W części też dlatego nie udawał mu się dramat satyrowy, wymagający prostoty; jego dramaty satyrowe zaginęły wobec tego wcześniej.

w Atenach roczne urzędy (*Hik.* 406 nn.). Ale w tych samych *Hiketydach* poeta stara się równocześnie zachować koloryt archaiczny: Tezeusz walczy maczugą, jak głosiło podanie; w bitwie występują heroiczne rydwany. Rzeczywistość poeta niekiedy lekceważy; w wymienionej sztuce Atena, przemawiając do epigonów, zwraca się i do synka herosa Adrastosa, choć tego synka niema między dziećmi na scenie. Wody wezbranego Nilu nazwane są „dziewiczo czystymi“ (*Hel.* 1).

Przeżycia, które się odbijają w dramatach, niezawsze są poetyckie, często polityczne lub filozoficzne.

Najstarsze z zachowanych tragedyj przedstawiają tragiczne konflikty rodzinne (*Alk., Med., Hipp.*). Ale, już począwszy od *Heraklidów*, poeta poczyna malować wielkie obrazy o szerokiem tle historycznym, w których zmagają się z sobą całe państwa (*Hiket., Troj., Fenic.; Andromacha* i *Ion* z Delfijczykami, *Orestes* z zgromadzeniem ludowem; *Bakchantki*, w których chodzi o kult państwowy, *If. aul.* z flotą, płynącą pod Troję). W nich coraz wyraźniej występuje niespokojny i zawily splot gwałtownych namiętności i sprzecznych interesów ludzkich.

Charaktery osób

Jedną z głównych cech tragedji Eurypidesa jest to, że poeta nie lubi skupiać interesu widza koło jednego charakteru, górującego nad otoczeniem, lecz dzieli go między dwie lub więcej osób. Hippolit i Fedra mają równe znaczenie w tragedji *Hippolit*, podobnie *Ion* i *Kreuz* w *Ionie*; obok *Agamemnona* zajmuje w *Ifigenji aulijskiej* niepoślednie miejsce i *Achilles*. Dzieje

się to zwłaszcza często w późniejszych sztukach. U Sofoklesa Antygona czy Edyp usuwają w cień inne postaci sztuki. U Eurypidesa widzimy to tylko wyjątkowo (*Medea*). Takie wprowadzanie dwóch dramatycznie równorzędnych charakterów wzbogaca i urozmaica interes sztuki, ale przynosi uszczerbek posągowości charakterów.

Dopiero Eurypides odkrył charakterystyczne, złożone z zalet i wad. Sofokles jeszcze ich nie znał¹⁾.

Uderza dalej, że Eurypides wyjątkowo tylko maluje silne charakterystyki męskie. Bohaterowie jego są przeważnie słabi i chwiejni. Może leżało to w charakterze samego poety, może w charakterze ludzi, których widział dokoła siebie. Najsympatyczniejsze postaci męskie w jego tragedji to Ion i Hippolit; uwagi godne, że obaj są młodymi, dziewiczo czystymi ludźmi. Typy takie spotykamy po raz pierwszy dopiero w jego tragedji. Neoptolem Sofoklesa jest także młody, ale nie ma tego powabu młodzieńczego.

Kobiety Eurypidesa posiadają zato gwałtowne namiętności. Eurypidesa przypomina pod tym względem Goethe, który także jest świetny w malowaniu charakterów kobiecych, podczas gdy nie udają mu się postaci męskie. Natomiast przeciwieństwem Eurypidesa był Sofokles, który umie rzeźbić posągowe postaci męskie (Edyp, Ajas, Filoktet), a nawet kobietom daje wiele rysów męskich (Antygona, Elektra). Więcej ateński jest w tem Sofokles, bo w Atenach kobieta miała znaczenie podrzędne. Główne charakterystyki kobiece Eurypidesa są wielkie w złem (*Medea*, *Fedra*); Antygona Sofoklesa była postacią dodatnią.

¹⁾ Radermacher, wst. do *Ajasa* 13.

Gdy Eurypides maluje podobne do siebie postaci kobiece, to każdą z nich wyróżniają od innych subtelne rysy.

U Sofoklesa osoby występują na scenę już z gotowem postanowieniem i walczą tylko o to, by je przeprowadzić (*Antygona*); charakter ich jest gotowy od początku. Eurypides lubi przedstawiać, jak to postanowienie rodzi się w duszy, nieraz wśród chaosu wątpliwości (*Medea*, *Fedra*).

Charakter pewnej osoby w jednej tragedji nie jest dla poety obowiązujący przy późniejszych tragedjach. Helena w *Trojankach* jest winna i broni swej winy sofistycznie, w *Helenie* staje się wzorem wiernej małżonki, w *Orestesie* występuje jako kokietka bez serca. Najnędniejszym charakterem męskim jest Menelaos. Jest on chępliwy a słaby; wkońcu rola jego staje się tak nikczemna, że razila już Arystotelesa; mimo to w *Helenie* ten sam Menelaos występuje nagle jako sentymentalny kochanek.

Postaci Eurypidesa są przeważnie typami indywidualnemi charakterami są np. Fedra i Polyneikes. Postaci nie skupiają motywów swego postępowania około jednej idei, któraby pochodziła z głębi ich charakteru. Eurypides też pierwszy wprowadził charaktery, które zmieniają się w ciągu sztuki (Ifig. aulijska; także Hermiona w *Andromasze*, która z początku jest dumna i gwałtowna, później inna).

Typ matki poeta przedstawia często i z nieporównaną prawdą. Kilkakroć wprowadził także matkę. Nim jeszcze Glauke w *Medei* zaślubiła Jazona, już dzieci pierwszej żony są jej solą w oku. Glauke jest zresztą stworzeniem powierzchownem i próżnem.

Młoda macocha Fedra pała zdrożną namiętnością ku pasierbowi.

Nieszczęśliwą żoną jest Medea. Hermiona z zadróści chce w okrutny sposób pozbawić życia brankę męża Andromachę z dzieckiem. Żoną kokietką jest Helena. Kreuza (*Ion*), choć na jej własnej przeszłości ciąży plama, chce zgładzić rzekomo nieślubnego syna męża.

Ifigenja dumna jest, że poświęceniem życia za ojczyznę zdobędzie sławę, Medea, że będzie należeć do sławnych przedstawicielek swej płci. Cierpi na tem naturalność tych postaci; przybierają one pewien rys teatralny.

Ujemnym typem kobiety z niższego stanu jest piastunka Fedry, pośrednicząca między zakochaną macochą a pasierbem. Natomiast piastunka w *Hypsipyli* przywiązuje się do dziecka jak rodzona matka.

Z tego przeglądu widać, że Eurypides poznał typowe strony kobiety.

Mężczyźni mają więcej cech ujemnych. Samolubami są Admetos i Jazon. Ten drugi widzi w życiu tylko interes; chce poprawić swój los bogatym małżeństwem, nie dbając o to, że unieszczęśliwia pierwszą żonę, która dla niego poświęciła wszystko. Do tego w cynicznej obłudzie udaje, że pragnie szczęścia Medei. Zupełnie zasłużone obelgi ze strony żony przyjmuje obojętnie. Lepszy od niego jest Pheres. Starzec ten, przywiązany do życia, nie chce umierać przed synem i cieszy się, że tegoż żona poświęca się za niego. Ale Pheres przynajmniej przybywa po śmierci synowej, by ją oplakać i uczcić. Natura to pospolita. Agamemnon w *Ifig. aul.* ma słabą wolę, ulega wpływom otoczenia, zachowuje się jak każdy pospolity śmiertelnik.

Menelaos odgrywa lichą rolę w *Orestesie* i *Ifig. aul.* a wprost nędzną w *Andromasze*. W tej ostatniej sztuce jest zimnym egoistą. By dogodzić zazdrości córki, chce śmierci bezbronnej kobiety i jej dziecka, a chce tego na chłodno, z wyrachowaniem. Z lojalności szydzi, jest wstrętny i cyniczny. Odyseusz w *Hekabie* odpycha błagania matki, pragnącej ocalić córkę; działa wprawdzie w interesie publicznym, ale czyni to z świadomą twardością, bez cienia litości; z zarzutu niewdzięczności szydzi z całkowitą obojętnością. Poeta daje w nim podobny obraz polityka jak w Menelaosie *Orestesa*. Menelaos, błagany w tej sztuce o pomoc przez nieszczęśliwego syna brata, nie obiecuje ani nie odmawia. Jest to polityk, który nie chce się kompromitować¹⁾. Aigistos w *Elektrze* jest poprostu „mężem swej żony“. — Ojcowie w przywiązaniu do dzieci nie ustępują matkom. Kreon jest w podobnej rozpacz, gdy mu przychodzi poświęcić syna, jak Hekabe i Klytaimestra, gdy widzą zagrożone życie córek. Agamemnon w walce między ambicją a uczuciami ojca boleje, że musi poświęcić Ifigenję; Tyndareos sądzi surowo postępowanie swej córki Heleny, mimo to nie może przebaczyć Orestesowi, że zamordował drugą jego niegodną córkę, Klytaimestrę. — Idealnych postaci jest mało: Hippolit, Ion, także Achilles, ideał rycerstwa. Idealnymi władcami są Tezeusz w *Heraklesie* i *Hiketydach* i Demofon w *Heraclidach*.

Bogowie, którzy występują głównie w prologu i w scenie końcowej, pod względem moralnym stoją na poziomie ludzi. Dionysos jest mściwy do okrucieństwa (ma jednak dostojność boską).

¹⁾ A. Croiset w swej Hist. lit. gr.

W charakterystyce dramatycznej Eurypides stał najwyżej pomiędzy tragikami greckimi.

[Literatura. Ze znanych mi prac omawia sztukę charakteryzowania poety najlepiej książka: Joh. Geffcken, Griech. Menschen, Leipzig 1919. — Subtelne uwagi poświęca jej także A. Croiset w swej historii literatury. — Karl Kunst, Die Frauengestalten im att. Drama, Wien 1922.]

Odmienne od swych poprzedników poeta ma nieraz na oku w tragedjach cele uboczne. Tendencji politycznej poświęca czasem prawdę psychologiczną¹⁾. Szkodzi to artystycznemu wrażeniu jego utworów.

Kilka razy udało mu się rozwinąć całą akcję z charakteru osoby głównej.

Rozterkę wewnętrzną jako motyw psychologiczny Eurypides pierwszy wprowadził na scenę (*Ifig. aul.*).

Eurypides maluje nieraz uczucia codzienne i powszechne, unika jednak popolitości. Osoby jego mają wrodzoną szlachetność. Hekabe, Andromacha czy Iokasta są podobne do wszystkich matek, a jednak nie są pospolite. Hekabe, rzucając się do nóg Odysseusza, by uzyskać ulaskawienie córki, zachowuje godność królowej; postępuje tylko jak matka.

Największy urok osób Eurypidesa leży w ich naturalności. Wykazują one najsubtelniejsze zespolenie sprzecznych właściwości: heroizmu i prostoty. Podobnej subtelności nie osiągnął żaden poeta dramatyczny²⁾. Ifigenja, ściskając ojca, zasypując go pytaniami, okazuje się młodem dzieckiem naiwnem, ciekawem, przywiązaniem, a jednak równocześnie czu-

¹⁾ K. Kunst, Frauengestalten 132.

²⁾ Croiset w w. dz.

jemy w niej córkę Agamemnona: cieszy się sławą i wielkością ojca i potrafi w właściwej chwili poświęcić życie za tę wielkość.

Eurypides dąży do wartościowania ludzi (już w *Medei*), co Sofoklesowi jest obce.

Artyzm

Bogactwo talentu Eurypidesa okazuje się w tem, że poeta nigdy nie powtarza sam siebie, nigdy nie jest monotony. Nie powtarzają się u niego osoby, jak u Sofoklesa Ismena powtarza się w osobie Chryzotemidy. Jeżeli powtarzają się pewne motywy, to dzieje się to zawsze z urozmaiceniem; np. motyw poświęcenia się dziewic wykazuje coraz nowe odmiany. Powtarzając pewien motyw, poeta dąży do coraz większej doskonałości. O bogactwie typów tragedji była już mowa wyżej. Sztuka Eurypidesa jest pełna życia, coraz inna. Jeszcze tuż przed śmiercią pisze *Bakchantki* i *Ifigenję w Aulidzie*, każdą w odmiennym stylu. Jest tu jakby radość artysty-malarza z próbowania się w rozmaitych stylach¹⁾.

W wykonaniu poeta rozwija niezrównany realizm. Plastyka opowiadania występuje w najświetniejszy sposób w opowiadaniach gońców; wyrazistością przypominają one utwory ówczesnej rzeźby i malarstwa. Takie opowiadanie Polymestora o jego oślepieniu jest w swoim rodzaju arcydziełem. Czasem Eurypides szuka efektów naturalizmu, nie staje się jednak przytem nigdy odrażający. Opowiadania o wleczeniu Hippolita przez rozhukane rumaki, o roztrzaskaniu dziecka o mur w *Trojankach* lub o stra-

¹⁾ Przykład Eurypidesa uczy, jak należy być ostrożnym przy wysnuwaniu z różnicy stylu wniosków o autorze utworu.

szej śmierci Penteusza w *Bakchantkach* zbliżają się już do ostatniej granicy tego, co jest w poezji dopuszczalne. Orestes po napadzie szału każe siostrze otrzeć sobie pianę z ust (*Or.* 219 n.); włosy jego skutkiem długiego niemycia się są pełne brudu. W takich obrazach Eurypides jest poprzednikiem naturalizmu Herodasa.

Obok tego poeta umie roztaczać czarowne krainy fantazji: jego *Alkestis*, kapłanka-czarodziejka w *Helenie* czy srogi król barbarzyński w *Ifigenji tauryjskiej* przywodzą na myśl rozkoszne motywy i postaci baśni, jak *Ptaki* Arystofanesa. W *Bakchantkach* poeta rozwija przed nami tak świetną fantazję, jakiej nie spotykamy u żadnego z poetów greckich prócz Arystofanesa, a to samo można powiedzieć o wielu scenach *Iona*. W *Bellerofontesie* bohater podejmował fantastyczną jazdę w przestwory powietrzne, by się przekonać, czy Zeus istnieje¹⁾.

Ale geniuszu Eurypidesa nic nie okazuje w takim blasku jak siła patetyczna jego tragedji. Eurypides umie wstrząsać i wzruszać, jak nikt przed nim, a po nim jeden tylko Szekspir, i to jest główny tytuł jego wielkości i sławy po wszystkie czasy, nie wyłączając dzisiejszych²⁾. Gdy maluje niedole, spadające na bezbronne kobiety i niewinne dzieci, na bezsilnych starców, gdy maluje wybuchy serca, łzy i cierpienia, nikt go nie przewyższa w sile patetycznej. Sceny, jak nieszczęścia branek w *Trojankach* lub śmierć, wisząca nad opuszczonemi przez wszystkich

¹⁾ Pomysł ten naśladowuje Arystofanes, każąc w *Pokoju* wznieść się Trygaiosowi do tronu Zeusa.

²⁾ Stwierdza to i nowoczesny teoretyk i znawca dramatu, Gustaw Freytag (*Technik d. Dramas*, Leipzig 1863, 239).

dziećmi i żoną bohatera w *Heraklesie*, stanowią szczyt wzruszeń, które może osiągnąć poezja. W sztukach wcześniejszych stara się widzom wstrząsać, w późniejszych (od r. 415) woli go wzruszać¹⁾. (Patos Eurypidesa jest inny niż Sofoklesa). To też już Arystoteles nazwał Eurypidesa najtragiczniejszym z poetów (*τραγικώτατος*)²⁾. Przytem patos Eurypidesa nigdy nie jest fałszywy, choć tu tak łatwo przekroczyć granicę. Do najbardziej wzruszających motywów należy ofiara dziewicy (*Heraklidzi, Hekabe, Ifig. aul.*; żony Alkesty w tragedji od niej nazwanej i Euadny w *Hiketydach*; chłopca Menoikeusa w *Fenicjankach*). Czasem szkodzi wrażeniu to, że dziewice są zanadto świadome swego heroizmu. To poświęcenie się jest impulsywne, nieoczekiwane, takie, na jakie zdobędzie się wielu ludzi pod wpływem silnego uczucia (np. Polyxena pod wpływem poczucia godności). Mniej ono wysokie od heroizmu Antygony, ale więcej wzrusza. Dla zwiększenia wzruszenia i z realizmu każe poeta królom występować w lachmanach, z czego szydził Arystofanes³⁾. — Innym wzruszającym motywem jest motyw ołtarza (*Heraklidzi, Hiketydy, Andromacha, Ion*; najgłębiej wzrusza ten motyw w *Heraklesie*). Naprężenia widza, czy uciśnieni, siedzący u ołtarza, zostaną w chwili największego niebezpieczeństwa uratowani, nie przewyższy nieraz naprężenie żadnego dramatu nowoczesnego (tak zwłaszcza w *Heraklesie*). Mo-

¹⁾ Sch ad e w a l d t.

²⁾ Aryst. *Poet.* 13 p. 1453 a 28 n. — Parodja w *Acharn.* Arystofanesa.

³⁾ Arystof. *Żaby* 842; nazywa on poetę *πρωχοποιός και ῥαμιοσυραλιάδης*. Menelaos występował w *Helenie* jako rozbitek, otulony kocami.

tyw ołtarza występował już u Aischylosa, ale Eurypides dopiero nadał mu prawdziwy patos.

A jak poeta umie przedstawiać niedolę i poniżenie tych, których los zepchnął ze szczytów społecznych i szczęścia w niewolę (Andromacha)! Jak wstrząsająco maluje w podobnych razach nieszczęśliwość ludzką (np. niskie i wiarołomne podejście Andromachy)! Wzruszające są też sceny poznania (*ἀναγνώρισμός*); przeszły one do komedji nowej jako jeden z głównych środków efektu (*Ion, Ifig. taur.*, w tych dwóch najpiękniej; nadto *Elektra, Helena*).

Na wzruszenie widza były też obliczone sceny bólu fizycznego. Cierpienia fizyczne zajmują u Eurypidesa więcej miejsca, niż u Sofoklesa, i przemawiają do widza silniej.

Talent Eurypidesa występuje dalej świetnie w opowiadaniach, zwłaszcza w opowiadaniach gońców, o czym wspomniano wyżej.

Podziw budzi wreszcie sztuka dialektyczna poety. W niezrównany sposób poeta umie demaskować obłudę, zbijać kłamstwo, odpierać fałszywe twierdzenia (np. Hekabe obłudę Polymestora, w. 1196 nn.). Znajduje wtedy tak trafne a przytem zwięzłe określenia, że lepsze pomyśleć sobie trudno. Sofistyka namiętności argumentuje u niego w sposób świetny i olśniewający (np. gdy chodzi o zdrożną miłość Fedry). Agony czyli spory osób rozwijają także przedziwnie zręczną dialektykę w obronie krańcowo sprzecznych poglądów. Agonów tych nie znał wcale Aischylos (żył przed sofistami!), Sofokles posługiwał się niemi z umiarkowaniem, u Eurypidesa stoją one na pierwszym planie interesu. Poeta dopuszcza zawsze do głosu obie strony i także obrońcom stanowiska,

którego sam nie podziela, wkłada w usta argumenty tak silne, że lepszych nie wymyśliłyby żaden retor. Wogóle osoby jego są wymowne i lubią rezonować. Dialog Eurypides zmodernizował.

Koniec sztuk bywa natomiast tak nieciekawym, jak w komedji starej. Znamienne jest, że Eurypides lubi szczęśliwe zakończenie; jest to może ustępstwo dla upodobań publiczności, ale może powód leżał i w jego naturze.

Efekt sceniczny

Poeta poświęca bardzo często zwartą budowę dramatyczną dla efektu scenicznego. Chce wtedy działać efektownymi, wzruszającymi scenami. Temat *Trojanek* np. nie był dramatyczny, ale szereg obrazów, z których się sztuka składa, wywiera wrażenie wstrząsające. Dla efektów poeta traktuje dowolnie mity i przekształca je swobodnie.

My dziś poznajemy sztuki Eurypidesa z czytania, a to daje niedostateczne wyobrażenie o ich wrażeniu scenicznym. Aby ocenić pełny ich efekt, należałoby widzieć je, grane przez wybitnych artystów, i słyszeć ich pieśni chórowe, obliczone na efekt muzyczny, wykonane przez pierwszorzędnych śpiewaków, bo tak widziała i słyszała te utwory publiczność ateńska¹⁾. Starożytni poświadczają wyraźnie, że Eurypides okazuje całą swą świetność dopiero na scenie, że jest

¹⁾ Kto zna tylko z czytania scenę nocną z lady Makbet po morderstwie, nie domyśla się, jak potężne jest jej wrażenie sceniczne. Dopiero kto widział *Modrzejewską*, jak w ciszy nocnej jako małżonka Makbeta błądzi po komnatach w bieliźnie i pociera ręce, na których widzi krew, może ocenić w całej pełni niezatarte wrażenie owej sceny.

nawskrós poetą teatru¹⁾. Tu dopiero żywe słowo wzruszało i przejmowało do głębi; role dzieci zalanych łzami, radosne sceny poznania, szal Heraklesa czy wybuch oślepionego Polymestora, żywe i plastyczne opowiadania gońców, burza walki wewnętrznej Medei, dziecinny szczebiot Ifigenji, żar miłosny Fedry, obliczone były na widzów, nie na czytelników.

Na oko widza poeta działa rzadko, ale nie brak i takich efektów. Medea na wozie ciągnionym przez węże, Agaue z skrawioną głową syna w ręku, szal, pożar, stos płonący, trzęsienie ziemi, mury miasta zapadające się w gruzy, władcy w łachmanach — oto szereg efektów zewnętrznych.

Najtrudniej wyrobić sobie pojęcie o wrażeniu muzyki w ustępach lirycznych. Ideał dramatu Eurypidesa zbliżał się w ostatniej dobie poety do ideału dramatu muzycznego Wagnera.

Eurypides wprowadza na scenę kilka razy objawy szału (*Herakles*, *Ifig. taur.*, *Orestes*). Były te sceny już u Aischylosa (Io, Kassandra, Orestes); u tego poety szal zsyła bóstwo. U Eurypidesa szal pojęty jest po ludzku; źródłem jego jest choroba; poeta przedstawiał objawy jego realistycznie, tak jak je opisują lekarze greccy. Szal Heraklesa i Agawy był furją, objawiającą się w czynach krwawych; innym rodzajem szaleństwa dotknięty jest Penteusz w *Bakchantkach* i Kassandra w *Trojankach*.

Liryka Eurypidesa

Pieśni chórowe Eurypidesa nie dorównywają pieśniom Aischylosa ani Sofoklesa; są one słabą stroną

¹⁾ ἐπὶ σκηνῆς εὐδοκιμεῖ, ὁλος τὸ θεῖον εἶσιν (schol. *Troad.* 1, *Or.* 128, schol. *Soph. OR.* 264).

jego tragedji. Mimo to mają swój własny charakter. Niema w nich wielkości ani głębokości religijnej Aischylosa, mają jednak te pieśni elegancję i wdzięk, jak pieśni Horacego, są lekkie, lotne. Przeważa w nich żywioł opisowy, nie uczuciowy czy refleksyjny. Są one igraszkami umysłu, nie wyrazami uczucia. Zawierają albo opisy przyrody albo szeregi szkicowych obrazów mitologicznych, opowiadających zdarzenia dawne, związane do pewnego stopnia z akcją sztuki. Na piękno przyrody Eurypides nie jest zbyt wrażliwy; obrazy przyrody w jego chórach nie są głębiej odczute. Przypomina on Sokratesa, który mawiał, że drzewa niczego go nie uczą, że uczy się tylko od ludzi w mieście. Eurypides lubi obrazy natury pogodnej, np. w *Helenie* mamy opis spokojnego zwierciadła morza, jest mowa o delfinach i żórawiach (w. 1451 nn.), o słowiku (w. 1109 nn.). Poeta bierze porównania najczęściej z życia żeglarzy, nie z natury morskiej, jakby to robił głębszy miłośnik natury. Opis poranku znajdujemy w *Faetonie* (w. 19 nn. Arnim). Poeta lubi wspominać źródła, lasy, kwieciste łąki, strumyki, góry ożywione przez bóstwa, wietrzyk, trzody, morze w słońcu, ale są to wzmianki, nie opisy. Ruchliwa jego myśl buja z przedmiotu na przedmiot. Lubi szczegóły, zatrzymuje się często na powierzchni rzeczy. Pieśni chórowe bardzo często nie stanowią pod względem treści jednolitej całości; w pieśni niema jednej głównej idei. Treść pieśni bywa dosyć uboga. Ale to dowodzi tylko, że muzyka wzięła w nich górę nad tekstem. Słowo stało się tylko podkładem melodji. (Z *Bakchantek* widzimy, że Eurypides potrafił tworzyć także pieśni chórowe pełne treści). Sztuk z takimi wkładkami lirycznymi o błażej treści jest jed-

nak bardzo niewiele. W pieśniach tych sztuk chodzi Eurypidesowi tylko o dźwięczność i ozdobność. Mnóstwo w nich epitetów, powtarzań dwukrotnych wyrazu, długich zdań zawile zbudowanych, pełno szczegółów niekoniecznych. W *Hekabie* Trojanki opisują bolesne przejścia nocy, w której zdobyto Troję, w obrazach smutnych i ponurych. Nagle zjawia się obrazek rodzajowy: wojownik trojański, wróciwszy z uczty, kładzie się odrazu spać; żona, zajęta jeszcze wiązaniem włosów, przegląda się w lustrze. Nagle daje się słyszeć śpiew Greków; Trojanka ucieka, półubrana, „jak dziewczyna dorycka“; Grecy wpadają, biorą ją w niewolę, mordują jej bliskich. — W innych pieśniach poeta maluje ciekawość i gadatliwość kobiecą. W *Ionie* towarzyski Kreuzy opisują obrazy w świątyni delfickiej. W *Ifigenji aulijskiej* dziewczęta z Aulidy opowiadają, jak zwabione ciekawością zobaczenia obozu greckiego chciały dotrzeć aż do namiotu Agamemnona, i opisują, co widziały. W *Hippolicie* kobiety trojeńskie przybywają do pałacu Fedry i powtarzają pogłoski, które słyszały u studni. Obrazki takie mają wiele wdzięku.

Monodje (arje) aktorów są dla Eurypidesa rzeczą główną. Śpiewacy-aktorzy rozwijali tu swój talent wirtuozów, głównie muzyczny. W dramacie nie jest rzeczą podrzędnego znaczenia, czy pewne części jego są śpiewane czy mówione, bo te same uczucia i myśli zmieniają swą fizjognomję zależnie od tego, czy są mówione czy śpiewane¹⁾. Na polu muzyczno-metrycznem Eurypides jest daleko więcej wynalazczy niż Sofokles²⁾. Arje znajdujemy już w *Andromasze* i *Hekabie*. Od roku okragło 420 poeta idzie za nowym kierun-

¹⁾ Zwraca uwagę na tę ważną różnicę H. Weil, *Études* 30.

²⁾ Wilamowitz, *Eur. Her.* I¹ 22.

kiem muzycznym, który wprowadził dytyramb Melanippa, Timotheosa i Philoxenosa a który zwalcza komedja. Pod względem językowym dytyramb ten posługiwał się śmiałem słowotwórstwem i śmiałymi przenośniami, nawiązując w tem do Pindara. Wpłynął na niego zwłaszcza Timotheos z Miletu; nauczyła nas o tem środkowa część (omfalos) *Persów* tego dytyrambika i porównanie jej z pieśniami Iokasty i Antygony w *Fenicjankach*, Elektry i Frygijczyka w *Orestesie*¹⁾. Eurypides miał być nawet osobiście zbliżony do Timotheosa. Podział na strofy z biegiem czasu ustaje, pieśni stają się ciągłe (*ἀπολελυμένα*). Szczytem kompozycji aryj jest arja popisowa Frygijczyka w *Orestesie*²⁾. Parodję jednej z monodyj Eurypidesa daje Arystofanes (*Żaby* 1331 nn.); jest ona podobna do hellenistycznej „Skargi dziewczęcia“. W monodjach osoby dają wyraz swemu afektowi, malują swe cierpienia, niedolę, rozpacz; na polot myśli, podniosłe idee niema tu miejsca. Eurypides dąży w nich głównie do urozmaicenia patetycznego; mamy więc tu kontrasty i nagłe zmiany; zdańka są krótkie, pełno wykrzyków i pytań; ustępów prawdziwie wzruszających niema. Arystofanes (*Żaby* 1301) zarzuca Eurypidesowi, że wprowadził do tragedji melodje brukowe. Muzykę mieli Eurypidesowi układać nieznanii bliżej muzycy Kephisophon i Timokrates (*Vita*); oczywista uprawiali oni modny kierunek muzyki, odznaczający się błyskotliwością i pompą. Partytury niektórych co

¹⁾ Wilamowitz, Timotheos' Perser str. 100 n. — O stosunku Eurypidesa do Timotheosa tamże str. 67.

²⁾ Wilamowitz, Orestie II 258 i Gött. Nachr. 1896, 218 daje jej analizę; analizy innych pieśni Eurypidesa znajdują się w jego komentarzach i w *Griech. Verskunde*.

najmniej pieśni Eurypidesa istniały jeszcze za czasów cesarstwa, jak uczy wiedeński fragment *Orestesa* i Dionysios z Halikarnasu.

Sofokles i Eurypides, ograniczając pieśni chórowe, rozwijają układ kommatyczny (aktor i chór) a tem samem partje aktora.

Surowość **metryczna** dawniejszej tragedji ustępuje u Eurypidesa czasem miejsca swobodniejszej budowie. Trymeter jambiczny dialogu początkowo wykazuje budowę surową, później, zwłaszcza od r. 420, staje się coraz swobodniejszy, coraz częściej spotykamy w nim rozwiązania długich i podział wiersza między dwie osoby, słowem, budowa jego zbliża się coraz więcej do mowy życia codziennego. Rytmy pieśni są u Eurypidesa więcej urozmaiczone niż u Sofoklesa¹⁾. W pieśniach epoki późniejszej przeważają swobodnie zbudowane glykoneje. Eurypides od r. 415 wprowadza ze starej tragedji na nowo tetrametry trochaiczne, najpierw w *Trojankach* i *Heraklesie*, potem coraz częściej (obie *Ifig.*, *Helena*, *Ion*, *Fenicyjki*, *Orestes*, *Bakchantki*)²⁾.

[Literatura. Ze znanych mi prac daje najlepszą charakterystykę liryki Eurypidesa A. Croiset, Hist. litt. gr. — Rozwój trymetru jambicznego poety

¹⁾ Wilamowitz.

²⁾ *Her.*, *Troj.*, *If. taur.*, *Helena* mają po 20—30 tetrametrów trochaicznych, późniejsze sztuki więcej: *Fen.* 61, *Orestes* 109, *If. aul.* 211. *Ion* ma ich równie dużo (84) jak późne tragedje. Późne *Bakch.* mają ich znowu mało (38) i pod tym względem przypominają wcześniejsze sztuki. *Elektra* nie wykazuje trochejów całkiem (Karl Kunst, Frauengestalten. — Funke, Quaestt. Eur. chronologicae, Monasteri 1924 dyss.). Na polu wiersza Eurypides jest wierniejszym następcą Aischylosa niż Sofokles (L. Radermacher, wst. do *OC.* 7).

zbadał C. F. W. Müller, *De pedibus solutis in dialogorum senariis Aeschyli, Sophoclis, Euripidis*, Berolini 1866; — rozwój trymetru zużytkował dla określenia chronologii tragedyj i fragmentów Tad. Zieliński, *Tragodumenon libri tres*, Cracoviae 1925, 133—240].

Język i styl

Nowatorem jest Eurypides także na polu języka. Język jego zasługuje na najwyższe pochwały. Naturalność i płynność jego podziwiał i według własnego wyznania wpływowi tego języka ulegał Arystofanes (fr. 471 N. i K.), mimo że tak zacięcie zwalcza Eurypidesa i sam jest mistrzem języka. Chwali on gładkość i giętkość języka Eurypidesa (*τοῦ στόματος τὸ στρογγύλον*). Język ten zbliża się do języka potocznego wykształconego Ateńczyka czasów Eurypidesa; cechuje go zachwycające zespolenie stylu prostego z poważnym, naturalność, jasność i żywość, brak wszelkiej sztuczności i maniery. Język ten jest daleki od napuszystej górności Aischylosa i mniej ma wyrazów poetycznych niż język Sofoklesa, od którego też jest jaśniejszy. Od języka Sofoklesa różni się nie tyle doborem wyrazów, ile ich znaczeniem.

Język Eurypidesa nadaje się znakomicie do oddawania wszystkich subtelności dialogu. Nikt nie umie tak prowadzić dialogu jak Eurypides; z późniejszych dorównał mu w tem jedynie Platon. Język Eurypidesa posiada niezrównaną giętkość zarówno w wyrazie namiętności, jak w dyskusjach i sporach. W rozprawie Eteoklesa z Polyneikesem (*Fen.* 469 nn.) Eteokles przemawia tonem zuchwałym, wyzywającym, szorstkim i dumnym, Polyneikes prostym językiem słusznej sprawy. — Prośba Klytimestry, zwrócona do Aga-

memnona (*If. aul.* 1146 nn.), jest arcydziełem wymowy. W duszy królowej kipi, ale umie ona się opanować. W miarę, jak mówi, zaczyna się unosić. Chce prosić, a grozi, wzrusza nas i przeraża równocześnie. — Poeta wyraża w sposób godny podziwu zarówno gniew i oburzenie — język jego staje się wtedy gwałtowny jak lawina — jak czułość i boleść, przerażenie i szal, cierpienie i niedolę, dumę i skargę; zawsze jest pełen prawdy. Z takim realizmem i bogactwem tonów nikt nie umiał oddać tragizmu przed Szekspirem i po nim. „Podziwu godzien w malowaniu wzruszeń i budzeniu współczucia“ — powiada o nim Kwintyljan. Wystarczy przeczytać pożegnanie nieszczęśliwej matki Andromachy z synkiem, przeznaczonym na śmierć (*Troj.* 749 nn.). Niezrównanym mistrzem jest w wyrażaniu słowami ukrytych stanów duszy. Język tragiczny wzbogacił i rozwinął niezmiernie. W dyskusjach dialektycznych wykazuje niezwykle ścisłość, w czem widać wykształcenie filozoficzne poety. Dokładne oddanie odcieni myśli nie sprawia poecie nigdy trudności. Eurypides należy do największych mistrzów języka wszystkich czasów. W świetności dialektyki porównać go można z Platonem. Osoby jego nadzwyczaj zręcznie bronią swej sprawy i odpierają zarzuty, tak że podziwiał go nawet nauczyciel wymowy Kwintyljan. Osobny talent Eurypidesa polega na niezwykle zwięzłym formułowaniu myśli ogólnych. Eurypides przed Menandrem najzręczniejszy i najkrócej umiał wyrażać prawdy ogólne; naśladował go w tem Menander. Kwintyljan porównywa w tem Eurypidesa z siedmiu mędracami.

Eurypides szedł i w języku za wytyczną swego pojmowania tragedji. Odkąd herosów zaczął przedstawiać jako ludzi codziennych, musiał obniżyć i ich je-

zyk i zbliżyć go jeszcze więcej do potocznego. Styl późniejszych sztuk jest też inny niż wcześniejszych.

Żywiołu retorycznego niema jeszcze w *Alkestis*, ale jest go już sporo w *Medei*. Wpływ sofistyczno-retoryczny przypada więc na czasy między r. 438 a 431. Figury mowy znajdujemy u Eurypidesa już przed wystąpieniem Gorgjasza (np. w *Medei*, wystawionej cztery lata przed wystąpieniem Gorgjasza w Atenach). Albo zatem sofiści znali te ozdoby mowy jeszcze przed Gorgjaszem¹⁾ albo poeta wziął do nich pobudkę z retora Trazymacha²⁾.

Wpływ języka Aischylosa czasem jest widoczny (np. *πλοῦτον λιμήν Or. 1077* por. z Aisch. *Pers. 253*; *χιονοθρέμμων Hel. 1323* na wzór aischyl. *πελειοθρέμμων*)³⁾.

I u Eurypidesa znajdujemy niekiedy wyrażenia pospolite (*μόσχος*, jałówka, o dziewicy, *πῶλος* o młodzieńcu, *λέχος*, *λέκτρον* o małżeństwie, *λόχευμα* „plód“, *παιδοποιὸς ἄδονά* i t. d.); dowodzi to, że zróżnicowanie społeczne jeszcze nie jest dokonane.

W partjach lirycznych poeta idzie za językiem liryki chórowej. Oddaje tu z przedziwną lekkością marzenia i rojenia. W pieśniach lubi dwa razy powtarzać wyraz (*ἔβαλον*, *ἔβαλον*), z czego szydził Arystofanes.

Mit u Eurypidesa

O mitach Eurypidesa była już mowa przy rozbiórce utworów poety. Tutaj jeszcze kilka spostrzeżeń. Eurypides więcej wynalazł nowych tematów i bar-

¹⁾ Ed. Norden, Ant. Kunstprosa 29.

²⁾ Wilamowitz, Eur. Her. II² 61.

³⁾ Zob. nadto Wecklein do *Phoen.* 1194.

dziej zmienił dawne, niż Aischylos i Sofokles. Potrzebował nowych tematów, bo zajmowały go nowe problemy. W zręcznym wynajdywaniu tematów i śmiałym ich przetwarzaniu przewyższa nawet Szekspira¹). Mity miejscowe attyckie on pierwszy wprowadził do tragedji. *Kresphontes* miał za temat powstanie messeńskie, które Ateny wznieciły podczas wojny archidamijskiej. Tematami epicznymi, zwłaszcza homerowemi, Eurypides nie posługiwał się w tych rozmiarach co jego poprzednicy. Stosunek jego do mitu staje się z biegiem czasu coraz swobodniejszy. W pierwszym okresie twórczości ubiega się o nowe tematy. Ale i wtedy już zaczyna zmieniać dawne mity. Już w r. 431 w *Filoktecie* zmienia mīt radykalnie, dodając motywy, mitowi zupełnie obce. W ostatnim okresie nowe tematy wprowadza już rzadko, zato zmienia dawne w zadziwiająco śmiały sposób. Zmiany wprowadza jużto dlatego, że wersja mitu zdaniem jego nie odpowiadała psychologii natury ludzkiej albo rozwojowi społecznemu (sąd nad Orestesem w *Orestesie*), jużto dla osiągnięcia efektu scenicznego. Wersja, przyjęta przez niego w jednej tragedji, nie jest obowiązująca dla późniejszej. W *Elektrze* plan zamordowania Aigista obmyśla Elektra, w *Orestesie* Pylades (w. 1158). Według wersji *Heleny* w. 1666 (r. 412) Helena, wróciwszy do Sparty, żyje tam długie lata, według *Orestesa* w. 1684 nn. (r. 408) wnet po powrocie do ojczyzny zostaje przeniesiona między bogów.

Jednem z źródeł, z których Eurypides lubił czerpać, był liryk Stesichoros²).

¹) Wilamowitz, Gr. Lit.³ 81.

²) M. Mayer, De Eur. mythopoeia, Berol. 1883 o *Trojan-kach*, obu *Ifig.*, *Hel.*, *Elektrze* i *Orestesie*.

Wpływ Eurypidesa

Komedja uderza na Eurypidesa co najpóźniej od wystąpienia Arystofanesa, a więc od pierwszych lat wojny peloponeskiej¹⁾. Dowodzi to, że tragedia jego wywiera wpływ ze sceny. Eurypides wpływa na twórczość Sofoklesa w jej ostatniej dobie. Arystoteles podnosi pewne zarzuty przeciw Eurypidesowi, ale uznaje, że jego tragedia wywiera najsilniejsze wrażenie. Późniejsi teoretycy dramatu widzą w Eurypidesie jego prawodawcę. Przez dramaty ostatniej doby Eurypides jest ojcem komedji nowej; bierze ona z niego tematy, charaktery, intrygę, motywy miłosne, ulega wpływowi języka jego dialogu. Zakończenie tragedji małżeństwem (Elektra wychodzi za Pyladesa, Hermiona za Orestesa) wskazywało drogę komedji; w niej intryga prowadzi także do małżeństwa. *Helena* nie jest właściwie tragedją; nie ginie tu żadna z osób. U Menandra znajdujemy aluzje do 20 blisko tragedyj Eurypidesa²⁾. Menander i Philemon wypowiadają otwarcie swój podziw dla Eurypidesa. Równy podziw czuł dla niego Aleksander W.³⁾. Monodje Eurypidesa o budowie ciągłej wpływają na lirykę hellenistyczną, która kontynuuje lirykę Eurypidesa, jak dowodzi t. zw. *Skarga dziewczęcia*. Później kontynuują ją *cantica* komedji rzymskiej⁴⁾. Do niego nawiązuje elegja mi-

¹⁾ Miejsca Arystofanesa zebrał N a u c k Eur. I¹ praef. XL. Eurypides odplacił komikom tylko raz (w *II. Melanippie* fr. 495 N.²⁾.

²⁾ A n d r e w s, Class. Quarterly 1924, 1 nn.

³⁾ Excerpta Vatic. ed. Leo Sternbach, W. St. 16, 1894, 9. nr. 188.

⁴⁾ Fr. Leo, Die plautin. Cantica u. d. hellenist. Lyrik, Abh. Gött. G. W. NF. I, 7, 1897.

łosna hellenistyczna a przez nią rzymska. Jeżeli w epoce hellenistycznej przedstawiano stare tragedje, to wybierano zwykle tragedje Eurypidesa. W dalekiej Dodonie grano w tej epoce jego *Andromedę* (inskr.). Ta sama sztuka wywierała wielkie wrażenie jeszcze za Nerona. Scena z niej przedstawiona jest na kraterze berlińskim. W ów wieczór letni, gdy krwawą głowę Crassusa przyniesiono do namiotu zwycięskiego dowódcy Partów, grano tam *Bakchantki* i Agaue mogła wnieść na scenę rzeczywiście krwawe trofea. Liczne papiirusy tak tej jak rzymskiej epoki świadczą, jak wiele w nich czytano poetę. Talentu dialektycznego Eurypidesa dowodzi fakt, że retorowie widzą w nim wzór malowania namiętności i dyskusyj. Czerpie z jego mądrości życiowej i refleksyj oraz z jego obrazów namiętności filozofja, zwłaszcza popularna. Cenią go stoik Chryzyp i akademik Krantor. Cynicy najczęściej cytują Homera i jego. Tragik Aleksander z Pleuronu wielbi jego utwory, nazywając je „miodem i śpiewem syrenim“. O zajęciu się nauki starożytnej Eurypidesem będzie mowa niżej. Satyros z Kallatis, żyjący współcześnie z Kallimachejszym Hermippem (II w. prz. Chr.), pisze jego *Żywot* (znaleziony w r. 1912). Prace nad Eurypidesem docierają w II w. prz. Chr. i do Rzymu; zna je tu poeta Ennius, który go naśladuje, podobnie jak Pacuvius i Accius. (Accius pierwszy naśladuje obok tego Aischylosa i Sofoklesa). Tragik Seneka stanowi pomost między Eurypidesem a Szekspirem.

Fenicjanki i *Hiketidy* Eurypidesa wpłynęły na *Tebaidę* Stacjusza ¹⁾.

¹⁾ Reussner, De Statio et Eur., dyss. Halle 1921.

Wpłynął też Eurypides na sztukę starożytną, jak żaden inny pisarz starożytny¹⁾.

Ceniono Eurypidesa i w średniowieczu, jak dowodzi choćby dramat bizantyński *Christos paschon*.

W epoce Odrodzenia szerzył pierwszą jego znajomość przekład łaciński *Hekaby* i *Ifig. aul.*, którego dokonał Desiderius Erasmus (1507).

Eurypides w czasach nowszych

Sztuka Eurypidesa nie odpowiadała ideałowi epoki klasycystycznej. Dał temu wyraz A. W. Schlegel w *Vorlesungen üb. dram. Kunst u. Lit.* Niekorzystny jego sąd o Eurypidesie utrzymywał się w Niemczech długo²⁾, a echa jego znajdujemy nawet jeszcze w *Römische Geschichte* Teodora Mommsena. Na wielkości Eurypidesa poznali się jednak poeci niemieccy; Schiller tłumaczy z niego ustępy i podnosi jego zalety, a Goethe w dzienniku z r. 1831 pisze: „Czytałem... ponownie *Iona* Eurypidesa dla nowego zbudowania i pouczenia. Dziwi mię, że arysto-

¹⁾ Wspomnimy tu tylko o jednym przykładzie. W ogrodach rzymskich Sallustjusza znaleziono grupę, przedstawiającą, jak Artemida odrywa Ifigenję od ołtarza i podsuwa zamiast niej łanię. Grupa ta jest repliką oryginału greckiego z IV lub II w. prz. Chr. Wobec wszechwładnego wpływu poety w czasach późniejszych była ona pomyślana z pewnością według Eurypidesa (według pierwotnego zakończenia jego sztuki). — Czy szalejąca Bakchantka według Skopasa (reprod. Baumgarten-Poland-Wagner, *D. hell. Kultur* str. 391) była przedstawiona pod wpływem tragedji Eurypidesa, równie jest trudno powiedzieć, jak wskazać źródło obrazu głośnego malarza angielskiego XIX wieku F. Leightona „*Andromacha w niewoli*“ (oryginał w Liverpoolu).

²⁾ W oczach Schlegla Eurypides jest lichym poetą a sztuka jego zaznacza upadek tragedji greckiej.

kracja filologów [ma tu na myśli G. Hermann] nie pojmuje jego zalet, że, idąc za Arystofanesem, stawia go niżej od poprzedników“; Goethe podnosi dalej, że Eurypides wywierał ogromny wpływ na epokę, z czego widać, że był wybitny, i kończy: „Czy wszystkie narody wydały po nim poetę dramatycznego, któryby był godzien podać mu pantofle?“

Dopiero z nastaniem historycznego sposobu patrzenia na Greków genjusz Eurypidesa zaczyna być rozumiany i oceniany. Ale i w tej epoce stał na zawadzie należytemu ocenieniu jego wielkości pogląd na tragedję wyłącznie z punktu widzenia teorii dramatu. Uчени, dla których *Poetyka* Arystotelesa jest kodeksem literackim, zarzucali mu stale, że źle buduje tragedję, że różne sceny jego tragedyj nie wiążą się między sobą i nie tworzą organicznej całości. Zapominano przytem o istotnych tytułach jego wielkości: potężnej sile patetycznej, raz wzruszającej głęboko, kiedy indziej wstrząsającej, o jego niezrównanej sile dialektycznej. Niemieccy historycy literatury nie są do dziś dla niego sprawiedliwi. Christ-Schmid za wiele mówi o jego wadach, a nie zdołał się zdobyć na należyłą ocenę jego zalet. Lepiej rozumiał poetę przed Schmidem O. Müller, który daje dobrą jego charakterystykę. Nawet obdarzony talentem psychologicznym Geffcken częścią go niedocenia, podobnie Ed. Schwartz (*Charakterköpfe*). Co więcej, Wilamowitz, który od lat młodych poświęcał Eurypidesowi coraz nowe studia i zwalczał stale klasycystyczne o nim sądy, nie wyraża się o poecie z tem ciepłem, jakiegobyśmy od niego oczekiwali. Za największego tragika uważa Ai-

schylosa, Sofoklesa i Eurypidesa za równych między sobą¹⁾).

Francuscy uczeni pojmują dramat subtelniej od niemieckich dzięki wrodzonemu uzdolnieniu dramatycznemu rasy romańskiej. Ci też zawsze lepiej rozumieli Eurypidesa. Prym wiedzie tu znakomity Henryk Weil²⁾. Obok niego wymienić należy Patin'a, pełnego wytwornego smaku Alfreda Croiseta i ostatnich wydawców poety: Parmentiera, Méridiera i Grégoire'a.

Dobrze rozumieją Eurypidesa również nowsi uczeni angielscy, bezwątpienia dzięki Szekspierowi: Mahaffy, Murray i Norwood. Norwood ocenia go należycie, mimo że zwraca uwagę głównie na budowę sztuk. Trafna jest również charakterystyka poety u Mahaffy'ego, choć może nie zawiera wszystkich światła, których oczekujemy. W każdym razie nikt dotąd nie określił trafniej od Mahaffy'ego stanowiska Eurypidesa w tragedji greckiej: „był on mniejszym artystą od Sofoklesa, ale był napewno większym genjuszem i daleko głębszym (*more suggestive*) myślicielem“ (str. 165)³⁾.

[K. Heinemann, Die tragischen Gestalten der Griechen in d. Weltliteratur, 2 tomy, Leipzig 1920].

Znaczenie Eurypidesa

Ktoby chciał mierzyć Eurypidesa miarą Arystofanesa, musiałby go uważać za nierównego poprzedni-

¹⁾ Gr. Lit.³ 78.

²⁾ Weil, oceniając w całej pełni genjusz Eurypidesa, daje mimoto pierwszeństwo Sofoklesowi (*Études* 151).

³⁾ Bernardakis w swoim patriotyzmie greckim uważa nawet Eurypidesa za największego tragika wszystkich czasów (wst. do wyd. *Fenicj.*).

kom a nawet za znacznie od nich mniejszego. W gruncie rzeczy Eurypides jest pod pewnym względem pomiędzy nimi największy. W historii tragedji greckiej były tylko dwa czyny wielkie: stworzenie tragedji przez Aischylosa i przekształcenie jej wewnętrzne w nowy dramat przez Eurypidesa. Sofokles jest może największym artystą-wirtuozem między trzema, ale jest tylko talentem. Nowych dróg nie wskazał. Talent może stworzyć dzieło formalnie doskonalsze niż genjusz, bo wybuchy genjuszu idą często w parze z wadami. Gdzie jest światło, musi być cień. Powiedziano słusznie, że poeta, który zdobywa nowe wartości, musi pewne wartości tracić¹⁾.

Aż do Eurypidesa tragedia żyła w świecie nadludzi. Był to „piękny sen heroiczny“²⁾. Uczucia herosów Aischylosa czy Sofoklesa były uczuciami, właściwymi ludziom wyjątkowym; uczucia, wspólne im z ogółem ludzi, istniały wprawdzie i dla tych poetów, lecz odgrywały dla nich rolę drugorzędną, jeżeli nie podrzędną. Mit, na którym się ci dwaj poeci opierali, opowiadał o zbrodniach herosa, a nie wspominał o żadnych jego zaletach. Dla Eurypidesa herosi, przynajmniej niektórzy, byli ludźmi codziennymi. Nie mieli wielkości charakteru, mieli namiętności. Poeta spróbował przedstawiać ich z ich codziennymi uczuciami, wspólnymi zarówno wielkim jak małym. Wprowadzając osoby królewskie, kreślił w nich to, co je łączyło z tłumem, a nie to, co je wyróżniało od niego. Był to wpływ ducha demokratycznego. Przy osobach zbrodniczych, jak Klytimestra, malował zarazem ich dobre strony. Ale publiczność ateńska szukała w święta Dionysosa w te-

¹⁾ H. Weil, Etudes 29.

²⁾ A. Croiset, Hist. litt. gr.

atrze nastroju uroczystego i wzruszeń religijnych i niechętnie widziała przenoszenie własnego szarego życia na scenę; chciała w teatrze żyć w świecie ideału. Pęta tradycji nie pozwoliły więc poecie wprowadzić na scenę życia codziennego w całej pełni¹⁾, choć kto wie, czy jego śmiałość artystyczna nie byłaby się i na ten krok odważyła, gdyby los nie był przeciął nagle pasma jego życia. W jednej ze sztuk pośmiertnych Eurypidesa ojciec, nie wiedząc o tem, kupuje własną córkę jako niewolnicę; akcja zdąża do jej poznania. Jest to już dramat codzienny. A i w *Ifigenji aulijskiej* poeta jest już bliski życia codziennego. Kto wie, czy do opuszczenia Aten nie przyczyniło się i oczekiwanie, że w Makedonji teatr nie będzie krępował jego sztuki. W ostatnim okresie ateńskim poeta starał się pogodzić swe dążenia artystyczne z wymaganiami publiczności w ten sposób, że zostawił skorupę mitologiczną a wypełniał ją treścią życia współczesnego. Wśród herosów widział nie tylko ludzi silnych, o wielkich namiętnościach, ale i charaktery słabe, a nawet niskie; świat ich miał dla niego swe blaski, ale i swe nędze. Dla pięknego świata heroicznego Sofoklesa nie nadawały się takie postaci. Później spostrzeżono, że dla sceny niema przedmiotu ciekawszego nad obyczaje współczesne; wtedy powstała komedja nowa. Z upodobaniem też poeta wprowadzał na scenę wszelkie problemy, które zajmują ludzi, dając i w tem odbicie życia codziennego. Słusznie porównano go z współczesnym mu Sokratesem, który filozofję ściągnął z niebios na ziemię, w codzienną rzeczywistość²⁾. Spadek

¹⁾ Mylnie sądzi Christ-Schmid, że tragedia nie mogła się zdecydować brać poważnie życia codziennego.

²⁾ Christ-Schmid^o str. 386.

objęła po Eurypidesie komedja nowa, której nie krępował przymus mitologiczny. Eurypides poświęcił powodzenie zewnętrzne swym ideałom tragicznym. Bo twórczość jego nie znajdowała uznania wśród szerokich kół. Ganiono go za te właśnie zmiany, które dla nas są tytułem jego wielkości. Zwolenników dawnych surowych obyczajów gorszyło, że poeta wprowadza miłość cudzołożną a nawet kazirodczą, że kobietę wyrwa z jej domowego odosobnienia, że szerzy ze sceny poglądy sofistyczne. *Żaby* Arystofanesa zawierają atak, którego świetny dowcip budzi nasz podziw, ale który nie przynosi zaszczytu autorowi jako człowiekowi. Poeta ten zarzuca Eurypidesowi, że muzyka jego jest dekadencją, że pieśniom jego chórowym brak treści a dialogowi namaszczenia i powagi, że prologi są nużące i stereotypowe. Ateńczyków gorszył Telephos w łachmanach, tak jakby widzów polskich gorszył Sobieski w ubraniu żebraczem. Zewnętrzne zmiany raziły widzów więcej, niż mniej wpadające w oczy przekształcenie wewnętrzne herosów w ludzi codziennych. Wiele z zarzutów Arystofanesa nie jest pozbawionych słuszności¹⁾. Akcja nieraz pod koniec zabrnje u Eurypidesa w taką matnię, że z niej prawie niema wyjścia a na pewno niema powrotu do mitu. W długiej walce z wymaganiami publiczności poeta torował drogę nowemu dramatowi. Nie bał się niepopularności. O wielkości jego świadczy, że opozycja nie sprowadziła go z drogi, którą uważał za właściwą. Krótkowidząca krytyka starożytna zarzucała o s o b o m Eurypidesa, że się z m i e n i a j ą w ciągu sztuki; dla nas leży w tem

¹⁾ Za daleko idzie w obronie Eurypidesa Norwood (str. 313—15), starając się dowieść, że *deus ex machina* nie istnieje u tego poety w rzeczywistości, że jest fikcją krytyki.

właśnie wielkość poety. Jeżeli poeta wprowadzał w monodjach efekty muzyczne, to chciał, by dramat jego działał na widza wszystkimi środkami, wiodącymi do osiągnięcia pełni wrażenia; przyświecał mu podobny ideał jak Wagnerowi, który w swym ideale dzieła muzycznego jest zupełnym Grekiem. Talentu Eurypidesa dowodzi też okoliczność, że po całym długim rozwoju tragedji przed r. 431 tragedia jego jest całkiem świeża, że nie wykazuje znużenia ani skostnienia.

Największym nowatorem był Eurypides w ostatnim swym okresie; dramat jego z tego czasu jest najbliższy naszego. Już od początku twórczości poeta był nowatorem przez swój realizm, mający za cel przedstawiać ludzi, jakimi są. Jeżeli podziwiamy u Platona ustępy, niezrównane w realizmie, to część zasługi za nie przypada Eurypidesowi. Ale tem, co nas najwięcej czaruje w poezji Eurypidesa, jest gorące serce poety dla wszystkiego, co cierpi. *Cor cordum* napisano na grobie Shelleya. Z większą słusnością możnaby te słowa powtórzyć na grobie Eurypidesa. Jest u niego pełnia nieskończonego współczucia dla rodzaju ludzkiego i jego doli, tak samo jak u Szekspira. Tak czułym na nędzę drugich można się stać tylko w szkole własnych cierpień. Patos jego ma w sobie coś, co szczególnie przemawia do serca człowieka dzisiejszego, coś nowożytnego; to go czyni drogim czytelnikowi. W *Trojankach* sympatja poety stoi po stronie pokonanych, bo ci cierpią. Wywalcza dla nich poszanowanie. Eurypides czuje nietylko głęboko, ale i subtelnie. Tragizm niewinnych ofiar, tragizm nieszczęścia wzruszał go i pobudzał do współczucia. Eurypides głosił szczytny pogląd, że ci, którzy ulegają w obronie ojczyzny, wyżsi są moralnie od zwycięzców. Wyprawę trojańską przed-

stawił z nowego punktu widzenia: sympatja jego jest po stronie zwyciężonych Trojan. Kreśli niedolę zburzonego miasta i zapowiada karę na zwycięzców. Całe życie poeta był wielkim szermierzem sprawiedliwości, jednym z największych, jakich zna poezja wszystkich czasów, całe życie bojownikiem prawdy. Wszystko, co moralnie niskie: przemoc nad bezbronnymi, wyzysk i ucisk, oburza go do głębi. Świetny znawca duszy i serca ludzkiego, pierwszy wprowadził na scenę miłość, pierwszy namiętność. On pierwszy wprowadził na scenę nieświadome stany duszy, zwłaszcza w miłości: tajne niepokoje wewnętrzne, pragnienia napół nieświadome. Osoby Sofoklesa działały z jasną świadomością.

On też pierwszy wprowadził do dramatu przywiązania naturalne: czułość ojców i matek względem dzieci, serdeczne uczucia między rodzeństwem, głębokie przywiązanie w małżeństwie. Aischylos prawie całkiem ignorował tę stronę duszy ludzkiej; Sofokles uwzględniał ją już więcej, ale podporządkowywał ją uczuciom, które uważał za wyższe. Antygona kocha brata, ale ważniejszym motywem działania jest dla niej pietyzm wobec zmarłego, religijny obowiązek rodzinny. Elektra również kocha brata, ale więcej kocha w nim przysłego mściciela ojca¹⁾.

Eurypides odkrył kobietę dla sceny, jak równocześnie odkrył jej piękność dla sztuki Fidjasz. Bogactwo postaci kobiecych jest w poezji Eurypidesa niewyczerpane. Z utworów tragiczków tylko jego utwory zdobyły naprawdę literaturę świata; postaci jak Medea, Fedra, Ifigenja stały się nieśmiertelne. Muzy odmówiły

¹⁾ A. Croiset w w. dz.

mu jedynie dowcipu. Brak mu klasycznej doskonałości Sofoklesa, mimo to jest on wielkim artystą. Głębokość myśli, dziwna trafność i dojrzałość sądu, moralna dostojność zbliżają go do Szekspira. Zarówno myśl jak serce znajdują obfity pokarm w jego poezji, stąd był ukochanym poetą tylu wieków starożytności. Dał on cudownie bogaty, wielostronny obraz życia ludzkiego, jakiego nie dał Aischylos ani Sofokles, a w tej pełni nie dał nawet Homer, obraz społeczeństwa wysoce cywilizowanego. Poeta nie zaznał w życiu spokoju, do którego tęsknił, nie znalazł uznania. Następne wieki oceniły genjusz jego sprawiedliwiej niż współcześni i wielki tragiczny żyje nieśmiertelny w swej poezji. Zmieniły się z gruntu obyczaje, poglądy, warunki teatralne; mimo to postaci jego i dziś po tysiącach lat wywierają potężne wrażenie, porywają, unoszą, wzruszają głęboko, a to dane jest osiągać tylko genjuszom. Optymiści życiowi i idealisci przekładać będą może Sofoklesa mimo jego pesymistycznych refleksyj; ci, którym życie rozwiało złudzenia i przyniosło rozczarowania, będą woleli szukać ukojenia w poezji Eurypidesa.

Historja tekstu Eurypidesa

[Literatura. Podstawową pracą jest Wilamowitza Euripides Herakles t. I; zob. o niej wyżej. — Doskonale H. Weil we wst. do wyd. Sept tragédies, Paris 1879, str. XXIII nn. W nowszym czasie kreśli historję tekstu Eurypidesa krótko, ale dobrze L. Méridier w I t. zbiorowego wyd. franc. str. XIV—XXI. — Na historję tekstu naszego poety pada też światło z znakomitego dzieła A. Wilhelma, Urkunden dram. Aufführungen in Athen, Wien 1906].

Wiek V i IV. W w. V znajdujemy w Atenach wcale wysoko rozwinięte stosunki księgarskie. Utwory dramatyczne po ich wystawieniu przepisywano i sprzedawano publiczności. Tekst ich skutkiem niedbalstwa przepisywaczy narażony był na zmiany. Inne zmiany wprowadzali aktorzy. W IV w. sztuki Eurypidesa grywano częściej, niż sztuki Aischylosa i Sofoklesa¹⁾. Mowca Likurg kazał ok. r. 330 na mocy ustawy sporządzić urzędowy egzemplarz tekstu trzech wielkich tragików i złożyć go w archiwum; aktorzy obowiązani byli odtąd trzymać się tego urzędowego tekstu. Ustawa ta dowodzi, że tekst uległ już był samowolnym zmianom. Ale ustawa ateńska nie położyła kresu zmianom tekstu. W epoce następnej potworzyły się w Grecji trupy aktorskie, które dawały przedstawienia po różnych miastach i to nie tylko Grecji, ale wszystkich państw hellenistycznych, przedewszystkiem Syrii i Egiptu, a nawet poza obrębem świata greckiego. Słyszymy, że w I w. prz. Chr. grano Eurypidesa nawet na dworze dzikich Partów. I znowu w tej epoce Eurypides był poetą najulubieńszym.

Pierwszymi, którzy tragedją, a zwłaszcza tragedją Eurypidesa, zajęli się naukowo, byli Perypatetycy. Szli oni w ślady Arystotelesa, który pierwszy postarał się o zebranie cennych wiadomości z dydaskalij w osobne dzieło, a swą *Poetykę* rozpoczął egzegezę Eurypidesa. Ale prace Perypatetyków dotyczyły historii literatury, nie tekstu. Uczeń Arystotelesa, Aristoxenos z Tarentu, pisał o tragikach, Herakleides z Pontu *Περὶ τῶν παρ' Ἑβρωπίδῃ καὶ Σοφοκλεῖ*, Ptolemaios Pindarion o podobnych wyrażeniach u tragików

¹⁾ *Ifigenję* grają w Atenach w r. 341, *Orestesa* w r. 340, w r. 349 także jakąś sztukę Eurypidesa.

(*Τὰ ὁμοίως εἰρημένα τοῖς τραγικοῖς*). Mitami Sofoklesa i Eurypidesa zajął się inny uczeń Arystotelesa, Dikaiarch (*Ἐπιπέσεις τινὲς τῶν Εὐριπίδου καὶ Σοφοκλέους μύθων*); historyk Duris z Samos pisał *Περὶ Εὐριπίδου καὶ Σοφοκλέους*. Asklepiades z Tragilos w swoich *Τραγωδοῦμενα* w 6 ks. zestawiał, jak przed nim Dikaiarch, mity tragików; dzieło to często jest cytowane w naszych scholjach. Poza Perypatetykami Philochoros zajął się Eurypidesem w piśmie *Περὶ Εὐριπίδου*, które może było tylko partją jego dzieła *Περὶ τραγωδιῶν*.

Epoka hellenistyczna. Uczeni aleksandryjscy. W III w. prz. Chr. powstaje w Aleksandrji nauka filologii i z nią dopiero przychodzi do zajęcia się naukowego tekstem tragików. Skatalogował utwory tragików Aleksander Etolezyk, współpracownik Zenodota. Olbrzymie dzieło poety Kallimacha, *Πίνακες*, w 120 księgach, zawierało katalog pisarzy greckich i ich dzieł. Mieściły się tu wiadomości o życiu Eurypidesa, o treści i dacie jego utworów, o rękopisach i liczbie wierszy każdego dramatu, czy każdego tomu. Pierwsze naukowe wydanie tekstu tragików dał znakomity uczony, Arystofanes z Bizancjum, żyjący w drugiej połowie III i początku II w. Wydanie jego zaznacza epokę w historii tekstu Eurypidesa. Zwracał on uwagę na tekst także ze strony dramatycznej, a zaopatrzył go w znaki krytyczne, które wskazywały wiersze interpolowane. Każdy dramat poprzedzała *ὑπόθεσις* (streszczenie), omawiająca temat dramatu, miejsce akcji, skład chóru, podająca notatki z dydaskalji i informację, czy ten sam mit był już poprzednio opracowany przez Aischylosa i Sofoklesa. Często dodany był sąd estetyczny o sztuce. Wiele z tych hipotez zachowało się, mniej lub więcej wiernie, w naszych rękopisach

średniowiecznych Eurypidesa¹⁾. Biblioteka aleksandryjska posiadała bogaty zbiór rękopisów pisarzy greckich; tekst Arystofanesa oparty był na porównaniu tych rękopisów. Należał do nich i rękopis urzędowy Likurga, pożyczony z Aten przez Ptolemeusza III Euergetesa (i później już niezwrócony). Wydanie Arystofanesa było konserwatywne i rozumnie dokonane; atetezą uczony ten posługiwał się rzadko.

Wydanie Arystofanesa nie zawierało komentarza, ale uczony ten objaśniał teksty w Muzeum aleksandryjskiem ustnie. Scholjja nasze wymieniają nieraz jego imię i imię jego ucznia Kallistrata; widzimy z nich, że Arystofanes zestawiał nieraz lekcję tekstu z innymi miejscami i przez to porównanie ją usprawiedliwiał, że omawiał szczegóły inscenizacji i gry aktorów. Z notatek uczniów Arystofanesa i z komentarzy innych uczonych powstał komentarz (*ὑπομνήματα*), z którego czerpał Didymos.

Arystofanes ustalił dla całej starożytności tekst Eurypidesa. Na jego tekście opierają się wszyscy późniejsi uczeni aleksandryjscy. Arystarch, którego scholjja wymieniają tylko raz, zdaje się objaśniał również Eurypidesa. To samo uczynił, przynajmniej dla kilku tragedyj Eurypidesa, uczeń jego Parmeniskos. — O pracach uczonych pergamejskich wiemy mało. Słyszymy tylko, że Krates z Mallos, cytowany trzy razy w scholjjach, napisał komentarz do Eurypidesa.

Didymos. Dalszą epokę w historii tekstu Eurypidesa zaznacza Didymos Chalkenteros (I w. prz.

¹⁾ Z uczonych aleksandryjskich tylko Arystofanes pisał hipotezy. Część ich jest przekazana pod jego imieniem, ale niezawsze trzeba wierzyć tradycji co do autora (Th. O. H. Achelis, Philol. 72, 1914, 414 nn.).

Chr.). Był to uczony, pozbawiony samodzielności, kompilator, ale dzięki ogromnej pracowitości położył niemałe zasługi około tekstu Eurypidesa. Zebrał on materiały, zestawiony przez Perypatetyków i uczonych Aleksandryjskich. Jego wielki *Słownik tragiczków* (*Τραγικῆ λέξις*) opierał się na badaniach Arystofanesa z Bizancjum i leksykografów. *Ἰπομνήματα* były wyciągiem wiadomości historycznych z Perypatetyków. Wreszcie Didymos wydał tekst tragiczków, przeznaczając go dla szerokiej publiczności. Tekst ten zaopatrzony był pomimo popularnego celu w znaki krytyczne i metryczne, a zawierał też scholja marginalne.

Czasy cesarstwa. Z epoką hellenistyczną skończyły się prace samodzielne nad tragiczkami. Czasy cesarstwa są czasami kompilacji. W tej epoce interes zwraca się od tragiczków do eposu i liryki. Plutarch i Dion z Pruzy czytają jeszcze Eurypidesa¹⁾, ale szeroka publiczność poprzestaje na antologjach w rodzaju zachowanej antologii Stobeusza. Począwszy od II w. po Chr. ogół wykształcony coraz mniej się interesuje tragiczkami. Stan ten trwa aż do XI wieku, t. j. do czasu, kiedy powstają zachowane rękopisy. Pojawiają się tylko wybory dla szkół. Taki wybór z trzech tragiczków powstał, zdaje się, za Hadrijana. Jakiś uczony wybrał z Aischylosa i Sofoklesa po siedm sztuk, z Eurypidesa dziesięć. Z Eurypidesa są to sztuki, zachowane w I klasie naszych rękopisów: *Hekabe*, *Orestes*, *Fenicjanki*, *Hippolit*, *Medea*, *Alkestis*, *Andromacha*, *Rezos*, *Trojanki* i *Bakchantki*. Powstanie wyboru sprawiło, że inni, mniejsi tragicy poszli w zapomnienie i że zaginęła reszta tra-

¹⁾ Plutarch pisał też (niezachowane) *περὶ Εὐριπίδου* (wiemy o tem z katalogu Lampriasa pism plutarchowych).

gedyj wielkich poetów (z wyjątkiem dalszych 9 sztuk Eurypidesa). Wybór z Eurypidesa zaopatrzony był w scholja. Scholja te, przynajmniej dla niektórych sztuk, pochodzą z komentarzy Didymosa i innych interpretów, nadto z komentarza jakiegoś Dionysiosa.

Epoka bizantyńska zredukowała liczbę czytanych sztuk Eurypidesa z 10 do 3: *Hekaby*, *Orestesa* i *Fenicjanek*.

Rękopisy Eurypidesa

Z najstarszych rękopisów Eurypidesa zachowały się liczne fragmenty w papierusach. Pochodzą one jeszcze ze starożytności, podczas gdy nasze rękopisy pisane są dopiero w wiekach średnich. Będzie o nich mowa później.

Rękopisy średniowieczne. Przy Eurypidesie nie mamy rękopisu, któryby co do wieku i wartości mógł się równać z rękopisem Laurentianus XXXII 9 Aischylosa i Sofoklesa. Rękopisy Eurypidesa są niezbyt stare: pochodzą z wieków XII—XV i zawierają tekst dosyć popsuty. (Poklasyfikował je po raz pierwszy umiejętnie i opisał Ad. Kirchhoff w wydaniu z r. 1855; po nim wyjaśnili ich stosunek i wartość Wilamowitz w *Analecta Euripidea* i w *Eur. Herakles*, a w najnowszym czasie wydawcy francuscy w Coll. Budé, zwłaszcza Méridier we wstępie do t. I).

Rękopisy Eurypidesa dzielą się na dwie klasy.

Klasa I. Rękopisy kl. I wzięte razem zawierają Wybór 9 sztuk (Wybór zawierał ich początkowo 10), a opatrzone są scholjami. Użyte zostały do recenzji tekstu pierwszy raz przez Kirchhoffa.

1. Najstarszy i najlepszy ze wszystkich rękopisów Eurypidesa jest Marcianus 471 (M u Murraya

i wydawców franc., dawniej A) z XII w. Obejmuje 5 sztuk (*Hek. Or. Fen. Andr. Hipp.*) ze scholjami marginalnymi. Zawiera poprawki kilku rąk późniejszych (m).

2. Parisinus 2713 (B) z XII wieku, z obszernymi scholjami. Zawiera 7 sztuk (*Hek. Or. Fen. Hipp. Med. Alk. Andr.*). (Kirchhoff zaliczał go do rękopisów drugorzędnych).

3. Parisinus 2712 (A, dawniej E) z XIII wieku, ze skąpymi scholjami. Obejmuje 6 sztuk (*Hek. Or. Fen. Andr. Med. Hipp.*).

• 4. Kirchhoff uważał za bardzo cenny Vaticanus 909 (V, w wyd. franc. B) z XIII w., ze scholjami. Zawiera on 9 sztuk (*Hek. Or. Fen. Med. Hipp. Alk. Andr. Troj. Rez.*). Wydawcy francuscy przypisują mu mniejszą wartość, bo pisany jest niedbale. Znaczenie jego polega na tem, że on jedyny z rękopisów I kl. zawiera cały Wybór 9 sztuk, oraz na scholjach, które dla *Troj. i Rezosa* są naszymi jedynymi scholjami.

Prócz wymienionych rękopisów należy do I klasy jeszcze szereg rękopisów podrzędnych. Tu i ówdzie zachowały one dobrą lekcję. Wymienia je Méridier w I tomie wyd. franc. str. XXIV.

Klasa II obejmuje tylko dwa rękopisy. Wartość tej klasy polega na tem, że tylko ona zachowała nam wszystkich 19 sztuk. W niej więc jedynie doszło do nas 10 sztuk, niezachowanych przez klasę I. Klasa ta nie zawiera scholjów, nie pochodzi więc z wydania naukowego.

1. Laurentianus XXXII, 2 (L), z początku XIV wieku. Obejmuje 18 sztuk w następującym porządku: *Hek. Or. Fen. Hipp. Med. Alk. Andr. Rez. Bakch. Hel. El. Herakles. Heraklidzi. Cykl. Ion. Hik.*

*Ifig. taur. Ifig. aul.*¹⁾. Brak w nim dziś *Trojanek*, które wypadły przed *Bakchantkami*. Trzy tragedje zachowały się tylko w nim jednym.

Wśród tych 19 sztuk wyróżnić trzeba 2 grupy: 1) 9 sztuk (pierwotnie 10) pierwszej połowy (od *Hek.* do *Bakch.* włącznie) i 2) 9 sztuk drugiej połowy (od *Hel.* do *Ifig. aul.*). Grupa pierwsza przepisana jest z wydania komentowanego a więc z rękopisu I klasy. Sztuki grupy drugiej uporządkowane są alfabetycznie. Pochodzą one z wydania, w którym wszystkich 19 sztuk uporządkowanych było alfabetycznie. — I wykazuje poprawki różnych późnych rąk (l).

2. Palatinus 287 (w bibl. wat.) + Laurentianus 172, które pierwotnie stanowiły jeden rękopis (P). Pochodzą z końca XIV wieku. Rękopis ten powstał tak, że przepisywacz przepisał najpierw komentowany Wybór 10 sztuk a potem dopisał resztę (9) z niekomentowanego wydania zbiorowego. — Palat. znany jest od czasów Odrodzenia. Na nim oparł w przeważnej części tekst Aldyny Marek Musuros (Wenecja 1503). Zaginiony koniec *Ifig. aul.* wpisał do Palat. tenże Musuros. Wielu przypuszcza (np. Wunsch, RhM. 51, 138 nn.), że on go dorobił. Pal. zawiera 13 sztuk (między niemi *Trojanki*), nadto podrobiony przez Musurosa prolog *Danay*. Pal. nie jest kopją rękopisu Laur. 32, 2 (jak chciał Vitelli; wykazał to Radermacher, GgA. 1899, 692). Pisany jest daleko pobieżniej niż tenże Laur. Dla niektórych sztuk ma wartość tylko w miejscach popsutych. — I on zawiera późne poprawki (p).

Laur. 172 zawiera prócz 3 pierwszych sztuk rękopisu Pal. jeszcze 3 dalsze.

¹⁾ Fotografję tekstu całej *Ifig. aulij.* ogłosił Vitelli, *In-torno ad alcuni luoghi dell' Ifigenia*, Firenze 1877.

Stosunek wzajemny rękopisów. Mamy więc 6 głównych rękopisów Eurypidesa, które się dzielą na 2 klasy: MBAV i LP. Sztuki I klasy zaopatrzone były w scholjia i pochodzą z Wyboru. Wybór obejmował pierwotnie 10 sztuk, ale zaginęły z niego *Bakchantki*, które stały na końcu. Sztuki II klasy obejmowały prócz 10 sztuk Wyboru jeszcze 9 sztuk z poza Wyboru, niezaopatrzonych w scholia. Jakiż jest wzajemny stosunek rękopisów najpierw w każdej klasie a następnie pierwszej klasy do drugiej?

Stosunek wzajemny rękopisów w I kl. nie jest wcale prosty. Nie można ich sprowadzić do jednego wspólnego archetypu. Przy każdej sztuce stosunek wzajemny rękopisów przedstawia się odmiennie. Np. w *Androm.* panuje ścisły stosunek między V a A, ale już w *Medei* V zbliża się czasem do A, kiedy indziej do B i t. d.

Rękopisy kl. II (LP) pozostają między sobą w ścisłym pokrewieństwie. Wyróżnić tu należy 10 sztuk Wyboru i 9 sztuk z poza Wyboru. W sztukach Wyboru tekst klasy II różni się od tekstu klasy I (inaczej nie mogłoby być mowy o dwóch różnych klasach).

Co do wzajemnego stosunku L do P w sztukach, nie należących do Wyboru, zdania krytyków są podzielone. Wilamowitz, Radermacher, K. Robert, Pearson i Murray sądzili, że LP wypłynęły z wspólnego archetypu (L i P są sobie bardzo bliskie). Natomiast już dawniej Wecklein a obecnie wydawcy francuscy: Parmentier, Grégoire i Méridier zgodni są w tem, że P jest tylko kopją rękopisu L. Wydawcy francuscy sądzą przytem, że przepisowacz P przepisał go z L, ale dopiero w czasie, kiedy L doznał już był pierwszej rewizji (Lc). P ma wartość między innymi przez to, że on jeden zachował nam koniec *Bakchanteek*

a w *Trojankach*, których niema w L, przedstawia lepszą tradycję niż jedyny rękopis I klasy, który je posiada: V.

10 sztuk Wyboru, zachowanych zarówno w I jak w II klasie, ma tradycję tekstu pierwotnie jednolitą. Potwierdzają to między innymi papirusy, które nie idą wyłącznie ani za jedną, ani za drugą klasą, lecz raz za jedną, raz za drugą, nie dając żadnej klasie wyraźnego pierwszeństwa. Np. tekst *Hipp.* w pergaminie z Arsinoy stoi w środku między obiema klasami. Tradycja klasy I prowadzi nas poprzez Wybór do Didymosa a w ostatniej linii do Arystofanesa z Bizancjum.

Sztuki, stojące poza Wyborem, pochodzą pośrednio z wydania zbiorowego, które nie zawierało scholjów, lecz tylko *hypotheseis* i spis osób. Było to może również wydanie Arystofanesa z Bizancjum. Do 9 sztuk tego wydania dołączył ktoś 10 sztuk Wyboru i z tego zbioru pochodzi archetyp II klasy.

Wartość obu klas rękopisów. W sztukach, zachowanych w obu klasach, nie można iść wyłącznie za jedną z klas a tem mniej za jednym z rękopisów pewnej klasy, lecz trzeba uwzględniać obie klasy, postępując przytem eklektycznie. I przy Eurypidesie zatem filologja doszła w XX w. do rezultatu, który otrzymuje niemal przy wszystkich innych autorach. Nawet przy tym samym rękopisie wartość tekstu jest przy każdej sztuce inna.

Papirusy. Omówione rękopisy pochodzą ze średniowiecza. Starszy od nich a wogóle nasz najstarszy tekst zachował się w fragmentach licznych papirusów. Jedne z nich pochodzą z egzemplarzy księgarskich, inne z odpisów prywatnych. Papirusy, za-

wierające teksty dawno znane, sięgają co do czasu powstania od III wieku prz. Chr. do IV lub V w. po Chr. Najstarsze z nich są więc bliskie czasów samego Eurypidesa a starsze od recenzji Arystofanesa z Bizancjum. Mimo swój wiek papirusy nie zawierają tekstu lepszego od naszego. Uczą, że tekst Eurypidesa nie uległ od czasu starożytności pogorszeniu. Główne ich znaczenie polega na tem, że wykazały, iż w starożytności nie istniał podział rękopisów na dwie klasy¹⁾.

Szczególny interes budzi wiedeński fragment papirusowy z *Orestesa* a to z tego względu, że zachował ułamek partytury muzycznej z pieśni chórowej. (O nim: O. Crusius, *Philol.* 52, 1894, 174 nn. i *Delph. Hymnen* 147 nn.; Witkowski, *Nowe odkrycia w dziedzinie muzyki grec.*, odb. z *Przeglądu polskiego*, Kraków 1895, str. 6 n.).

Ale papirusy przyniosły nam ułamki i z nieznanych sztuk Eurypidesa. (O nich por. wyżej).

Prócz omówionej dotąd tradycji wprost istnieje jeszcze tradycja niewprost, t. j. cytaty u pisarzy starożytnych, w antologjach jak Stobeusza i t. d. Mają one, jak i przy innych pisarzach greckich, naogół mniejszą wartość od tekstu naszych rękopisów. Pochodzi to już stąd, że w starożytności cytuje się zwykle z pamięci.

Do tradycji niewprost należą też reminiscencje z 7 sztuk Eurypidesa, zachowane w utworze wierszowanym bizantyńskim p. t. *Χριστὸς πάσχων*. Utwór ten przypisywano dawniej św. Grzegorzowi z Nazjanzu; dziś wiemy, że powstał gdzieś w XI czy XII wieku.

¹⁾ W *Helenie* po w. 1317 istnieje luka jednego wiersza we wszystkich rękopisach, podobnie po w. 1476; wszystkie więc rękopisy wypłynęły z jednego archetypu.

[O rękopisach mówią: A. Kirchhoff, praefatio wyd. z r. 1855, Wilamowitz, Analecta Euripidea p. 131 sqq., H. Weil, Préface do Sept tragédies p. XXV nn. — Prinz w wyd.].

Scholja posiadamy tylko do 10 sztuk I klasy rękopisów; pierwotnie istniały scholja do daleko większej liczby sztuk. (Bardzo ważne są scholja do *Rezosa*). Scholja z epoki bizantyńskiej, obfite zwłaszcza dla wyboru 3 sztuk, wówczas czytanych: *Hekaby*, *Orestesa* i *Fenicjanek*, nie mają wartości. Natomiast cenne są zarówno dla krytyki tekstu jak egzegezy scholja starsze. Zawierają częścią wiadomości uczone, częścią parafrazę ciągłą. Cytowany jest w nich nieraz Didymos. Źródłami swemi sięgają w ostatniej linii w części do prac uczonych aleksandryjskich.

Hipotezy czyli streszczenia (*ὑποθέσεις*), zachowane w wielu rękopisach każda przed sztuką odnośną, są różnego rodzaju: podają jużto prehistorję i treść sztuki, jużto jedno lub drugie. Potem następują w nich nader cenne wiadomości, oparte na dydaskaljach: o czasie wystawienia sztuki, o poetach rywalizujących z Eurypidesem, o zwycięzcach, miejscu akcji sztuki, o opracowaniu tego samego mitu przez Aischylosa i Sofoklesa, czasem dodają sąd estetyczny. — Arystofanes z Bizancjum zaopatrzył swe wydania Eurypidesa w podobne streszczenia. Znaczne części w zachowanych hipotezach pochodzą z tych hipotez Arystofanesa.

Wydania

a) Wydania krytyczne.

Ed. princ. we Florencji 1496 przyniosła tylko 4 sztuki; dokonał jej J. Laskaris. Wszystkie sztuki (z wyjątkiem *Elektry*) ogłosiła Aldina, Wenecja 1503;

wydawcą był M. Musuros z Krety. Uzupełnił je *Elektra* P. Victorius w r. 1545, dając w ten sposób po raz pierwszy całego Eurypidesa. — Z scholjami i komentarzem ogłosił wszystkie sztuki J. Barnes (Cantabrigiae 1694); przedrukował je z własnymi notami (dobrze) lekarz S. Musgrave w Oxfordzie, 2 tomy, 1778. Wydanie to ma jeszcze dziś wartość z powodu Index verborum w III tomie. — Sławne jest wydanie objaśń. *Fenicjanek* L. C. Valckenaera, 1755 (poprawił tekst w licznych miejscach); tenże znakomity uczony ogłosił *Hippolita*, Leiden 1758 (1768). — Krytykę tekstu posunęli znacznie naprzód przez poprawki: Józef Scaliger (świetne) i Anglicy: J. Markland (3 sztuki, London 1763) a zwłaszcza Ryszard Porson (*Hekabe* i 3 inne sztuki, London 1797 nn. ze sławną Praefatio in Hecubam) z licznymi świetnymi poprawkami tekstu; bystry i metodyczny ten krytyk znał wybornie język i miary tragedji; po nim P. Elmsley (*Heraklidzi*, Oxford 1813, *Medea*, tamże 1818, *Bacch.* tamże 1821, Lips. 1822), Monk (2 sztuki, 1811, 1816) i doskonale Badham (2 sztuki, London 1851). — Po całkowitem wydaniu Matthiä'go (Lipsiae 1813—37) w 10 tomach¹⁾ przyniosło postęp przez znakomite poprawki wydanie 12 sztuk, dokonane przez Gotfr. Hermanna, 3 tomy (Berlin 1810—41). H. był wybornym znawcą języka i bystrym krytykiem, w krytyce dywinacyjnej niekiedy zbyt śmiałym, często szczęśliwym. Nie znał on jednak najlepszej tradycji rękopiśmiennej.

Epokę zaznacza dopiero wydanie Adolfa Kirchhoffa, 2 tomy, Berolini 1855 ed. mai. (ed. min., 3 tomy, tamże 1867—68); dał on pierwszą prawdziwą recen-

¹⁾ W X tomie jest początek leksykonu do Eur. ($\alpha-\gamma$).

zję tekstu, opartą na metodycznym poklasyfikowaniu i ocenieniu rękopisów, i stworzył podstawowy aparat krytyczny. Przed nim opierano tekst na II klasie. On pierwszy uwzględnił I klasę i pierwszy dał aparat krytyczny, ogarniający ogół rękopisów. Dawne nieużyteczne warjanty odrzucił i tem samem uprościł aparat. — 11 sztuk Eurypidesa wydali z kom. łać. w Bibl. Jacobsa i Rosta, Pflugk-Klotz-Wecklein, 3 tomy, Gothae et Erfordiae 1829—67, wyd. 2 i 3 Lipsiae (Teubner). — Wydanie z obszernym aparatem krytycznym dali R. Prinz (zaczął) i N. Wecklein, 3 tomy, Lipsiae (Teubner) 1878—1902 (niektóre sztuki dziś w 2 i 3 wyd.). Kollacja rękopisów jest tu najstaranniejsza (Wilamowitz).— Całkowity tekst ogłosił Nauck, 3 tomy (3 tom zawiera fragmenty), Lipsiae 1854 (Teubner) (ważne), t. I i II dziś w wyd. 3, t. III (fragmenty) w wyd. 2, 1889—95. — Najlepszym wydaniem krytycznym jest dziś wydanie Gilberta Murraya'a, 3 tomy, Oxford 1901—09, z nowemi kollacjami rękopisów włoskich i paryskich, z krótkim, ale wystarczającym aparatem. — Najnowszem wydaniem z wstępami i prz. franc. jest wydanie zbiorowe Leona Méridier'a (t. I—II), Leona Parmentier'a i Henri Grégoire'a (t. III—IV), jeszcze nieskończone, w Coll. Budé 1923 nn. Tekst nowego tego wydania polega w części na nowej kollacji rękopisów, a różni się dosyć znacznie od tekstu Kirchhoffa.

W XIX w. istniał okres konjekturomanji. Robiono konjektury często bez znajomości języka i metryki, bez zmysłu dla sztuki dramatycznej. Okres ten na szczęście ustał, a do położenia mu kresu przyczyniło się odkrycie papirusów.

b) Wydania objaśniające.

Całego Eurypidesa komentowanego nie posiadamy. Większą liczbę tragedyj objaśniają następujące zbiory: 1) Najlepszym częściowym wydaniem komentowanym jest *Sept tragédies d' Euripide* par Henri Weil, ¹Paris 1868 (Hachette), ³1896—1907 (*Hipp., Med., Hec., Iph. Aul., Iph. Taur., Alc., Or.*); ma ono znaczenie także pod względem krytycznym. — 2) W zbiorze *Haupta i Sauppego* (Berlin, Weidmann) wyszły: *Eur. ausgewählte Trag.*: *Bakchen* erkl. v. Ew. Bruhn, ³1891; *Iph. auf Tauris* erkl. v. Ew. Bruhn, ⁴1894; *Medea* erkl. v. Hans v. Arnim, ²1886; *Hippolytus* erkl. v. Th. Barthold, 1880. — 3) Większość sztuk (12) wydał w Lipsku u Teubnera N. Wecklein (*Ausgewählte Trag.*: *Med., Iph. taur., Bacchae, Hipp., Phoen., El., Or., Hel., Andr., Ion, Suppl., Iph. Aul.*, niektóre z nich w 2—4 wyd.).

Tu dodać można przekład kilku sztuk poety (bez tekstu greckiego) z ważnemi wstępami przez Wilamowitza (*Gr. Trag. übersetzt*, zob. wyżej pod Literaturą o tragedji w ogólności).

Tekst całego poety z przekł. łać. wydał Fix u Didota, Parisii 1844.

Z przekł. niem. (i uwagami) w 19 tomikach ogłosił Eur. Hartung, Leipzig 1848—53 (często radykalny).

Mistrzami objaśnienia gramatycznego byli z dawniejszych uczonych Anglicy Dobree i Elmsley, a zwłaszcza Gotfr. Hermann.

Wydania odrębnych sztuk (objaśniające i krytyczne).

Alcestis ed. H. Weil, Paris 1891. — *Medea* ed. P. Elmsley - G. Hermann (Lips. 1822) (ważne spo-

strzeżenia językowe i metryczne); — ed. Verrall, Lond. 1881; ed. E. Diehl cum scholiis, Bonnae 1911. — *Hippolytus*, gr. u. deutsch v. Wilamowitz, Berlin 1891. — *Hecuba* rec. Porson (ważne dla metryki tragiczków; por. wyżej). — *Hiketydy* z koment. wyd. Ammendola, Palermo 1922. — *Ion*, rec. Badham 1853, ²Lond. 1867; v. Herwerden, Utrecht 1875; Verrall, Cambr. 1890; Thompson & Burnet, Lond. 1891; erkl. v. Wilamowitz, Berlin 1926. — *Hercules*, Eur. Herakles erkl. v. Wilamowitz, Berlin 1889, ²1895 (i późniejsze przedruki; dzieło przełomowe). — *Elektra*, z kom. wyd. Ammendola, Torino 1923. — *Helena* i *Iph. taur.* rec. v. Herwerden, Leiden 1895. — *Iph. taur.* rec. Badham 1851, ³1904. — *Phoenissae*, sławne wyd. Valckenaera z obszernym, gruntownym koment. 1755. 1802. (1824) (zob. wyżej); z koment. nowogrec. i obszernym wstępem D. Bernardakis, Ateny 1888; tenże wydał i inne sztuki (8), razem 3 tomy; rec. Pearson, Cambr. 1909. — *Bacchae* z kom. JE. Sandys, ⁴Lond. 1904; G. Dalmeyda (z koment.), Paris 1908. — *Iph. aul.* ed. Vitelli, Florentiae 1878¹⁾.

Papirusy są liczne. Zestawiają je: W. Schubart, Einf. in d. Papyruskunde, 1918, 476 n.; Oldfather, The greek literary texts from graeco-roman Egypt, w: Univ. of Wisconsin studies, Madison 1923, 20 n.; Murray w It. wydania; obszerniejsze z nich Geffcken, GLG. I 2, 167 n. 169. Fragmenty papirusów zebrał i krótko objaśnił Hans v. Arnim, Supplementum Euripideum, Bonn 1913, Marcus u. Weber (brak tu fragmentu *Stheneboi*, znalezionego przez Reitzensteina). — Nowo znajdowane papirusy re

¹⁾ Inne, mniej ważne wydania wymienia Dieterich u Paulego-Wissowy s. Eur.

jestruje stale Wilckena Arch. f. Pap.forsch. — Fragment partytury do *Orestesa* w pap. wiedeńskim, zob. C. Wessely, *Mitteil. aus d. Samml. d. Pap. Erzherzog Rainer*, 5, Wien 1889, 65 nn.

Fragmenty starsze: *Tragicorum graecorum fragmenta* ed. Aug. Nauck, ²Lips. 1889 = 1926, Teubner (Eur. na str. 363—707 [716]); potrzebne byłoby nowe wydanie, któreby wciągnęło papiirusy i luźne fragmenty, jak z odkrytego przez H. Rabego koment. do *Hermogenesa* i z wydanego przez R. Reitzensteina początku leksykonu *Focjusza*. (Wymienia te przybytki *Geffcken* I 2, 169 n.).

Scholia wyd. Ed. Schwartz, 2 tomy, 1887. 1891 (doskonale). (Przed nim wydał je krytycznie W. Dindorf, Oxford 1863, 4 tomy).

Dzieła pomocnicze

Prace *Wilamowitza* wymienione są wyżej pod *Literaturą* tragedji w ogólności. Tutaj dodać należy: *Analecta Euripidea*, Berlin 1875 z wyd. *Hiketyd* i kollacjami rękopisów II klasy. — *Henri Weil*, *Études sur le drame antique*, Paris 1879 (str. 93—247, o dramacie Eur., o *Fenicj.*, *Heraklesie* i *Antiopie*; subtelne), dziś 10 éd. — *G. Murray*, *Eur. and his age*, Lond. 1922. — *Paul Masqueray*, *Eur. et ses idées*, Paris 1908 (bardzo dobre). — *P. Decharme*, *Eur. et l'esprit de son théâtre*, Paris 1893 (ważne). — *Wilh. Nestle*, *Eur. der Dichter d. griech. Aufklärung*, Stuttgart 1901 (nieco jednostronne) i tenże w nowem opracow. dzieła *Zellera*, *Philosophie d. Griechen* I 2⁶ (1920), 1441—59 (ważne). — *Erwin Rohde*, *Psyche*. II 7+8 247 nn. — *M. Wundt*, *Gesch. d. griech. Ethik* I (1908) 276—97. — *Th. Gomperz*, *Griech. Denker* I², Leipzig 1903. —

Ed. Schwartz, Charakterköpfe d. ant. Lit., Leipzig⁵ I 35 nn. — H. Steiger, Eur. Seine Dichtung u. seine Persönlichkeit, 1912 (Das Erbe d. Alten V) (ma braki). Z dawniejszych: Patin, Études sur les tragiques grecs, vol. III—IV: Euripide, ⁷Paris 1894.

O technice dramatycznej mówią: Wilamowitz (*passim*). — Friedr. Leo, Der Monolog im Drama (Abh. Gött. Ges. W., NF. 10 nr. 5, 1908) 14 nn. — Schadewaldt, Monolog u. Selbstgespräch, Berlin 1926 (obszernie). — v. Arnim, De prologorum Eur. arte et interpolatione, Gryphiae 1882. — L. Méridier, Le prologue dans la tragédie d' Eur., Bordeaux 1911. — Adolf Roemer, Üb. d. literar.-ästth. Bildungsstand d. ath. Theaterpublikums (Abh. bair. Akad. 1902, 50 nn.). — P. Hoffmann, De anagnorismo, dyss. Breslau 1910. — A. Gross, Die Stichomythie i t. d., 1905, 35 nn. — E. Howald, Untersuchungen zur Technik d. eur. Trag., Tübingen 1914. — Johanna Schmitt, Freiwilliger Opfertod bei Eur., 1921.

O wpływie Eurypidesa: Lucas, Eur. and his influence, Boston 1923 (na staroż., wieki średnie, Odrodzenie, neoklasycyzm i wiek XIX—XX).

O metryce: Otto Schroeder, Eur. cantica, ²Lipsiae 1910. — Wilamowitz, Griech. Verskunst, Berlin 1921. — Th. Zieliński, Tragodumena, Crac. 1925, 133—240 (trym. jamb.).

O języku i stylu: Ed. Norden, D. ant. Kunstprosa, I 28 n. — C. Amati, Studi ital. 9 (1901) 125 nn. — O. Lautensach, Gramm. Studien II 161, 6. — Prac o języku Eur. dotąd brak zupełny.

O stosunku do sztuki: J. Vogel, Szenen eur. Trag. in griech. Vasengemälden, Leipzig 1886. — J. H.

Huddilston, Greek art in Eur., Aisch. and Soph., München 1898, dyss.

Słowniki. Nie mamy dotąd słownika do Eurypidesa. Wyszedł tylko początek (*A—T*): C. et B. Matthiae, Lex. Eur. I, Lips. 1811. — Chr. Daniel Beck, Index verborum formularumque (Lipsiae 1788), przedrukowany p. t. Index graecitatis Eur. w 9 tomie wyd. glasgowskiego Becka 1811 i w IX t. wyd. Matthiaego (Lipsiae 1837) (przestarzały).

Sprawozdania z bieżącej literatury dawał u Bursiana S. Mekler.

[Prace szczegółowe wymienia P. Masqueray, Bibliogr. pratique (1914) 93 nn.].

Przekłady

a) polskie:

Jan Mihanowicz (żył 1783—1814) przełożył *Orestesa* (w Miesięczniku Połockim, 1818; z tym przekładem identyczny jest zapewne przekład wierszem *Orestesa*, wydany według Estreichera bezimiennie w Wilnie 1829). Tegoż przekład *Fenicjanek* spoczywa dotąd, jak się zdaje, w rękopisie, podobnie przekład *Medei* profesora filologii w uniwersytecie charkowskim Alfonsa Walickiego. Wyszła natomiast drukiem *Medea* w przekładzie Stanisława Grabowskiego, Warszawa 1880. — Całego Eurypidesa przełożył po raz pierwszy Zygmunt Węclewski (Poznań 1882); przekład pod względem literackim nie zadowala. — Wielką zasługę około kultury polskiej położył swoim całkowitym przekładem Eur. Jan Kasprowicz, 3 tomy (z obszernym wstępem Tad. Sinki), Kraków 1918, Akademia; przekład ma wartość artystyczną. — *Medeę* i *Hippolita* przełożył Bron. Butrymowicz (Bibl. Narod., Kra-

ków b. r. i 1928; do *Hippolita* dał wstęp i objaśnienia Seweryn Hammer).

b) obce: Prz. franc.: Leconte de Lisle, 2 tomy, Paris 1884.

Niemcy mają nadzwyczaj wierny przekład J. J. C. Donnera, 3 tomy, (Leipzig u.) Heidelberg 1859 nn., Winter, tak że może służyć jako komentarz.

Prace polskie starsze, odnoszące się do Eurypidesa, są skąpe. Wład. Kolanowski pisał *Quaestiones criticae in Eur. Alcestidem*, diss. philol., Posnaniae 1858 i *De natura atque indole fabulae Eur., quae Alcestis inscribitur*, progr. Ostrowo 1868. — Ludomir Szczerbowski *Wieczor, Eurypides, nieprzyjaciół kobiet* (Warszawa 1868, odb. z Bibl. Warsz.). — Z nowszych prac zob. o pracy Sew. Hammera pod *Hippolitem*. — Studjum o Eurypidesie dał T. Sinko jako wstęp do prz. J. Kasprowicza (zob. wyżej).

VII. Z DZIEJÓW TRAGEDJI IV WIEKU

Anonima Rezos (*Ῥήσος*).

Do najpewniejszych rezultatów krytyki tragików należy rozpoznanie, że zachowana pod imieniem Eurypidesa tragedia *Rezos* nie jest jego utworem. Jest ona udramatyzowaniem 10 pieśni *Iliady* Homera (t. zw. *Dolonei*). Od wszystkich zachowanych tragedyj greckich różni się tem, że cała jej akcja odbywa się w nocy, podobnie jak w owej pieśni *Iliady*.

Treść. Jesteśmy w obozie trojańskim. Z początkiem sztuki chór znajduje się już na scenie, sztuka nie ma więc właściwego prologu. Chór tworzy straż przednia obozowa. Straż przychodzi zawiadomić Hektora, że w obozie greckim widać ruch. Hektor chce zarządzić atak, ale Eneasza radzi wysłać przedtem szpiega. Jako ochotnik zgłasza się Dolon i rusza na nocną wyprawę. Pasterz z góry Ida przybiega z doniesieniem, że nadciąga wojsko posiłkowe Traków pod wodzą Rezos. Opisuje, jak szyki trackie w ciemnościach nocy przebywają góry. Hektor narzeka, że sojusznik przybywa tak późno, i przyjmuje przybyłego wyrzutami. Rezos tłumaczy się, zapowiadając chępliwie (w. 436), że jeden dzień wystarczy mu do zburzenia wież greckich i pokonania Greków; potem podbija całą Grecję (w. 460 nn.). Przybyłe wojsko trackie udaje się na

spoczynek, a chór idzie obudzić Likijczyków, którzy mają złuzować chór w straży. Odysseusz z Diomedesem wkradają się do obozu trojańskiego, by zabić Hektora. Spotkali oni w drodze Dolona i dowiedzieli się od niego o położeniu namiotu Hektora i o haśle. Zjawia się Atena, każe obu bohaterom greckim zabić Rezosa i uprowadzić jego wspaniałe rumaki. Podejrzenia nadchodzącego Parysa bogini usypia, przybrawszy postać opiekunki jego Afrodyty. Odysseusz z Diomedesem zabijają Rezosa i, prowadzeni przez Atenę, rzucają się na śpiących Traków. Obóz trojański zostaje zaalarmowany, straż chwyta Odysseusza, ten jednak wymyka się jej z rąk. Pokrwawiony woźnica Rezosa opisuje śmierć swego pana i uprowadzenie rumaków przez Diomedesa. O śmierć pana obwinia Hektora. Tego usprawiedliwia muza Terpsychora, matka Rezosa, która zstąpiła z nieba, by zabrać zwłoki syna. Hektor przyrzeka, że wyprawi jej synowi zaszczytny pogrzeb, ale muza oświadcza, że Rezos będzie żył w górach trackich jako demon. Hektor zarządza atak na Greków.

Kwestja autorstwa i czas powstania. Hypothesis donosi, powołując się na dydaskalję, że Eurypides napisał tragedję *Rezos*. Starożytni mówią o autentycznej (*γνήσιος*) tragedji Eurypidesa tego nazwiska; wnosić z tego prawdopodobnie należy, że obok niej istniał nieautentyczny *Rezos*; do nas doszedł ten nieautentyczny. Eurypides napisał swego *Rezosa* może około r. 435, kiedy Ateńczycy zakładali kolonję Amfipolis nad Strymonem. Ta sama hypothesis mówi, że obok zachowanego prologu dzisiejszego *Rezosa* w anapestach istniały dwa inne prologi w trymetrze jam-

biecznym; jeden z nich przypisuje aktorom¹⁾. Według hypothesis już starożytni powątpiewali, czy zachowana tragedia jest autentyczna. Krytycy aleksandryjscy przypisywali jej słusznie raczej charakter sofoklesowy. Gramatycy: Krates, filozof akademicki z II w. prz. Chr., dalej Dionysodoros i Parmeniskos sądzili, że zachowana sztuka jest utworem młodzieńczym Eurypidesa. Młodością poety tłumaczył Krates błędy astronomiczne sztuki (schol. do w. 528). — Podobnie podzielone były zdania autorów, będących źródłem naszych scholjów do *Rezos*. Jeden z komentarzy, na których scholja się opierają, starał się dowieść argumentami estetycznymi, że sztuka jest nieautentyczna; drugi, polemizując z nim, usiłował wykazać jej autentyczność.

Jesteśmy w tem szczęśliwem położeniu, że z całą pewnością możemy powiedzieć, iż zachowana tragedia jest nieautentyczna. Przeczytanie paru kartek, choćby samego prologu, uczy o tem niezbitcie. *Rezos* jest innym typem tragedji od wszystkich zachowanych sztuk, nie tylko eurypidesowych, ale i dwóch innych tragików. Nieautentyczność sztuki uznał już w XVI w. Scaliger, później najwybitniejsi znawcy, jak G. Hermann, Aug. Boeckh, w nowszym czasie Wilamowitz²⁾, potwierdzili jego zdanie. Przewszystkiem sztuka nie ma zupełnie charakteru eurypidesowego. Przeciw autorstwu Eurypidesa przema-

¹⁾ Dwa prologi, anapestyczny i jambiczny, posiada też *Ifigenja w Aulidzie*.

²⁾ Valckenaer, *Diatribes in Eur.* 88 nn. — G. Hermann, *Opusc.* III 262 nn. — Wilamowitz, *De Rhesi scholiis, Gryphiae* 1877, 12, *Analecta Eur.* 147 n., *Eur. Her.* I' 21, n. 41. — Hermann kładł sztukę na epokę hellenistyczną, ale jest to niemożliwe już choćby z tego powodu, że metryka pieśni chórowych jest za bogata i za kunsztowna jak na tę epokę.

wiają następujące fakty: 1) częsty podział wiersza między dwie osoby, 2) użycie 4 aktorów¹⁾, 3) *deus ex machina* użyty jest w niej dwa razy, z tego raz w środku sztuki, 4) język pełen jest niezwykłych i rzadkich wyrazów (wszystkie wymienione objawy wskazują na epokę późniejszą), 5) sztuce brak patosu eurypidejskiego (o tym przytaczanym przez niektórych krytyków argumencie zauważyć jednak trzeba, że nie jest bardzo pewny, bo mamy także takie tragedje Eurypidesa, w których poeta nie stara się wzruszać widza albo w których mu się to nie udaje, np. *Heraclidzi* lub *Helena* a przedewszystkiem *Elektra*); prócz patosu brak tak częstych u Eurypidesa sentencyj; 6) w sztuce widoczna jest sympatja dla orfiki (w. 943 nn., 966), której zresztą u Eurypidesa nie widzimy (por. *Alc.* 967, *Hipp.* 952 nn., *Cycl.* 646 n.)²⁾. Prócz tych przez krytykę przytaczanych argumentów dodamy tu od siebie szereg innych. Hektor nie pyta nadchodzącego strażnika, co za wiadomości przynosi, lecz zaczyna od wyrażenia swej gotowości do walki. Nie odpowiada to charakterowi tragedji eurypidesowej, której obce są takie gorączkowe charaktery; osoby Eurypidesa zawsze postępują z rozwagą. Tenże bohater, ignorując upomnienie chóru, uparcie powtarza swój domysł (w. 93) i to jako pewny. U Eurypidesa rozstrzyga osoba główna, a nie, jak tu, zdanie Eneasza i chóru, wobec których nierozważny Hektor ustępuje (w. 137). Tenże Hektor obiecuje zawiadomić o rezultacie Eneasza, co jest nieeurypidejskie (w. 142). Przedwczesne pochwały, udzielane Dolonowi przez

¹⁾ W jednej ze scen Parys zjawia się w chwili, gdy Diomedes i Odysseusz schodzą ze sceny; jako czwarta obecna jest Atena.

²⁾ Christ-Schmid 377, 1^e.

Hektora (w. 158 nn.), rażą. Hektor jest lekkomyślnie pewny siebie (w. 313 n., 317, 319), ale po upomnieniu zaraz się cofa. Jak osoba Hektora, tak i osoba Dolona jest nieeurypidejska. Odpowiedź jego w. 178 jest dziwna, a targ o nagrodę ciągnie się za długo. Wogóle Dolon jest równie gadatliwy jak chór (w. 201 nn.); zamiast działać, mówi (w. 206 nn.); opowiada chórowi, jak się uzbroi, — rys nieeurypidejski). Pomysł Dolona, że podejdzie pod obóz grecki przebrany za wilka (w. 208 nn.), jest naiwny. Rezos w pewności siebie jest sobowtórem Hektora; Eurypides nie wprowadza w tej samej tragedji dwóch charakterów tak do siebie podobnych. Atena uspokaja Parysa oszukańczemi słowami; tego nawet bogowie Eurypidesa nie czynią. *Deus ex machina* nie opowiada u Eurypidesa całej przeszłości bohatera, jak tu czyni Muza. Żale Muzy zostawiają nas chłodnymi. — Jak charakter osoby, tak i chór ma charakter nieeurypidejski. Najpierw zjawia on się na scenie już na początku sztuki, jak w najstarszych sztukach Aischylosa. Powtórę w pieśniach chóru, daleko dłuższych niż to bywa u Eurypidesa, obrazy nie zmieniają się kalejdoskopowo z każdą strofą, lecz istnieje między nimi związek (np. 330 nn.). Chór eurypidejski nie upomina tak osób, jak tu Hektora (w. 76 n.), ani nie oddaje się tak fantastycznym nadziejom, jak tutaj (w. 248 nn.). Dolona chór — niewiadomo, na jakiej podstawie — nazywa mądrym (w. 206).

Prolog nie ma charakteru eurypidejskiego.

Z zakresu języka przytoczyliby można litanję wyrazów i wyrażeń niezwykłych, rzadkich, nieraz nieścisłych i niezręcznych, w każdym razie nieeurypidejskich (np. *Ἀγρόλας* w. 41 = *Ἀργείος*; *ὦ δια κεφαλᾶ* w. 226

w przemowie do Apollina, *λύπην οἰκτιρῶ* w. 898; por. w. 149, 154 n., 262, 269).

Próbie niektórych krytyków nowoczesnych przypisania sztuki młodemu Eurypidesowi, podjętą za kilku wymienionymi wyżej uczonymi starożytnymi, należy uznać za chybioną¹⁾. Nawet najwcześniejsze utwory Eurypidesa nie mogły się tak różnić od zachowanych, jak się od nich różni *Rezosa*.

Sztuka nie jest więc eurypidesowa, ale wpływ Eurypidesa jest w niej widoczny. Świadczy o tem choćby użycie *deus ex machina*, przyczem dwukrotne jego wprowadzenie wskazuje na epigona, świadczą dalej myśli eurypidesowe, jak ta, że nie należy żenić się ponad stan (w. 168), eurypidejski zwyczaj powtarzania tego samego wyrazu (w. 243, 385, 524, 569, 698, 710, 814, 895 n.), eurypidejskie wyrażenie, w. 170; opowiadanie pasterza-gońca (w. 272 nn.) również zdaje się naśladować sposób Eurypidesa. O wpływie eurypidesowego *Faetona* na pieśń poranną *Rezosa* świadczy fragment *Faetona* w Berl. Klassiker-texte V 2, 81²⁾.

¹⁾ Młodemu Eurypidesowi przypisywali *Rezosa*: F. Vater (wyd., Berlin 1837), J. A. Hartung (Eur. restitutus I 38), dziś Norwood (str. 294); ten ostatni kładzie sztukę na 20 lat przed *Alkestis*, ok. r. 465, gdy Trakowie zburzyli kolonję ateńską, założoną na miejscu późniejszego Amfipolis. — A. Dieterich (Pauly-Wissowa szp. 1264 n.) uważa za możliwe, że sztuka jest daleko idącym opracowaniem autentycznego utworu Eurypidesa. Także Christ-Schmid nie wyklucza możliwości, że sztuka pochodzi z innego okresu twórczości Eurypidesa. — Mylne jest zdanie Ridgewaya (Class. Quarterly 20, 1926, 1 nn.), że *Rezosa* i *Bakchantki* miały być przedstawione w r. 408 w Makedonji, że więc *Rezosa* należy do ostatnich utworów Eurypidesa.

²⁾ Christ-Schmid w w. m.

Ale autor sztuki wzorował się nietylko na Eurypidiesie, lecz także na Aischylosie i Sofoklesie. Widać w tem epigona. Aischylojskie są, zdaniem naszym, złe przecucia chóru w czasie pomyślnego położenia (w. 305 n.), aischylojskim archaizmem jest fakt, że chór z początkiem sztuki znajduje się już na scenie¹⁾. Wpływ Sofoklesa widzieli w sztuce już starożytni, jak wspomniano wyżej. Wzorem autora zdaje się być *Ajas* w scenie, w której Odysseusz słyszy głos Ateny, albo gdy chór, który odszedł, wraca, szukając szpiegów greckich²⁾. Sofoklejski charakter ma też według nas pieśń chórowa w. 330 nn. Wpływ Sofoklesa wykazuje dalej metryka sztuki: autor jej skraca długą samogłoskę końcową przed samogłoską nagłosu, co przed Sofoklesem czynił Homer³⁾. Wzorem sztuki miała być tragedia Sofoklesa *Pasterze* (*Ποιμένες*)⁴⁾.

Rezos powstał prawdopodobnie w IV w. prz. Chr. Jest to dzisiaj przekonanie ogólne. Motywy, technika poetycka i charakterzy wskazują na ten wiek⁴⁾. — Narzekanie na brak ludzi odważnych (w. 240 n.) jest

¹⁾ Alfr. Croiset widzi wpływ Aischylosa także w napuśczości i efektowności stylu, co jest możliwe.

²⁾ W. Aly, G. gr. L. — Zdaniem O. Müllera (str. 622 uw.) utwór przypomina więcej Aischylosa i Sofoklesa niż Eurypidesa. Według A. Dietericha (w w. dz.) widać wpływ Sofoklesa w stylu i metryce. Wpływu Sofoklesa nie przyjmuje Christ-Schmid, wpływ ten jest jednak pewny. Uznaje go Wilamowitz (Eur. Her. I¹ 417 i i. mm.).

³⁾ Wilamowitz, Eur. Her. I¹ 21. — W w. 469 spotykamy błąd prozodyczny: *ἐπειδὴν* z krótkim *α* zam. długim (Wilamowitz, Aisch. Interpr. 79).

⁴⁾ Wilamowitz, Hermes 61, 1926, 277 nn. — Tenże uczony kładzie *Rezos*a na czasy drugiego związku morskiego (De Rhesi scholiis, Gryphiae 1877; Eur. Her. I¹ 41). — Bethe (Gereke-Norden, Einl. in d. Alt. wiss.³) określa czas: ok. r. 370.

zdaniem naszym odbiciem stosunków z czasów Demostenesa, na co dotąd nie zwrócono uwagi. Na te więc czasy należy zapewne położyć tragedję. Uderza, co prawda, że w IV wieku autor wie o pokrewieństwie Traków z Frygami (w. 393) (na co również nie zwrócono uwagi). Pasterz z Troady mówi po tracku (w. 285). Uczoność ta byłaby więcej zrozumiała w epoce hellenistycznej. Ale z IV wiekiem da się ona pogodzić, jeżeli się przyjmie, że autor pochodził z obszaru eolskiego. A na to wskazuje eolizm *πεδ-αιρω* (= *μεν-αιρω*, w. 360)¹⁾. W każdym razie nie był Ateńczykiem²⁾.

Mit. Autor idzie za *Iliadą*, do opowiadania której nie dodał nic istotnego. Śmierć Rezosa motywuje jego pychę. Dla przechwałek Rezosa autor znalazł pewne oparcie u Pindara (fr. 262 B.), gdzie Rezos w jednym dniu bitwy kładzie trupem licznych Greków³⁾.

Charaktery osób nie przypominają czasów wielkiej tragedji. Rezos i Hektor są barbarzyńskimi samochwałami. Tak nie przedstawiali barbarzyńców ani Homer, ani tragicy V w. Rozsądek Eneasza, lekkomyślność Dolona są zaznaczone krótko. Grecy i barbarzyńcy tworzą kontrasty. Rysunek charakterów mało autora zajmuje.

Budowa. Główną wagę kładzie poeta na żywą, ruchliwą akcję. Więcej tu ruchu, więcej malowniczości niż w wielkiej tragedji. Dramat jest jakby

¹⁾ Wilamowitz widział w sztuce beotyzmy (Hermes 61, 1926, 277 nn.), ale poeta beocki nie znalazłby tak dokładnie stosunków etnograficznych barbarzyńców Azji Mniejszej i Tracji.

²⁾ Jak przypuszczał Otrfr. Müller na podstawie w. 944, w którym jest wzmianka o misterjach, wprowadzonych przez Orfeusza.

³⁾ Zieliński, Tragod. str. 89.

próbą ożywienia tragedji w IV w., szukania nowych efektów.

Artyzm. *Rezos* nie jest bynajmniej sztuką bezwartościową¹⁾. Ma on swój odrębny charakter, nie jest prostem naśladownictwem. Przedewszystkiem nowością dla nas jest w nim wprowadzenie nocnego tła, bo choć pomysł jego pochodzi od Homera, ale zużytkowanie jego dramatyczne jest zasługą naszego autora; tak przynajmniej musimy sądzić na podstawie zachowanych tragedj V w. Sztuka daje obraz życia wojennego, zwłaszcza obozowego, i słusznie zestawiono ją z dramatem Schillera *Wallensteins Lager*²⁾. Akcja jest żywa, sceny zmieniają się szybko. Zaletą sztuki są pieśni chórowe, lekkie i świeże; najlepsza ze wszystkich jest pobudka ranna (w. 527—564). Ale sztuka ma i swoje wady. Dwie z osób: Eneasza i Parysa są dramatycznie prawie że niepotrzebne. Przechwałki *Rezos*a sprawiają, że nie współczujemy z jego śmiercią, wogóle sztuka nigdzie nie wzrusza. Subtelnego rysunku psychologicznego brak jej zupełnie.

Wpływ sztuki musiał być z natury rzeczy niewielki. Naśladował ją może *Accius* w sztuce *Nyctegersia*³⁾.

Znaczenie jej polega na tem, że daje nam pewne, choć słabe, wyobrażenie o tragedji greckiej z okresu po wielkiej tragedji, że uczy, iż istniały także tragedje o innym charakterze, niż utwory wielkich tragików, wreszcie że pozwala ocenić odstęp między wielkimi tragikami a mniejszemi talentami.

¹⁾ Lekceważy go *Wilamowitz* („ein geringes Drama“ Gr. Trag. 157).

²⁾ *Mahaffy*.

³⁾ *Przeży Otto Ribbeck*, Die röm. Tragöd. 362.

[Literatura. Wilamowitz, *Hermes* 61, 1926, 277 nn. — O autorstwie rozprawiają prócz tego uczonego: Murray (wstęp do przekładu; chwalony przez Norwooda, mnie nieznany), *Christ-Schmid*, *Norwood*. — Prace o problemie autorstwa zestawia J. C. Rolfe, *Harvard studies* 4, 1893, 61 nn. — O języku utworu: L. Eysert, *Rhesos im Lichte d. eur. Sprachgebrauches*, *progr. Leipa* I, II. 1891. 1893. — O układzie: Marja Maykowska, *De Rhesi compositione*, *Eos* 26, 1923, 52–59; odstępstwa od *Iliady* mają według niej na celu uświetnienie bohatera i podniesienie wrażenia tragicznego].

VIII. ROZWÓJ TRAGEDJI GRECKIEJ

Zdumiewająco krótki czas upłynął od Tespisa do Aischylosa. Tragedja grecka, która zaczęła od nieśmiałych, improwizowanych prób, po trzech ćwierciach wieku wydaje *Oresteję*, przedstawiającą się jeszcze po tysiącach lat jako arcydzieło. Jak szybko tragedja powstała, tak szybko przekwita. Po 50 latach świetności zanika. Nie jest ona pod tym względem w literaturze greckiej wyjątkiem. Wszystkie rodzaje literackie rozkwitały tu i przekwitały szybko. Epos bohaterskie po Homerze nie wydaje nic godnego uwagi. Komedja stara kończy się ze śmiercią Arystofanesa. Historjografja po stu latach rozwoju staje w Tucydysie u szczytu; po nim następuje szybkie obniżenie się jej poziomu. Po stu latach filozofja wydaje epokową postać Sokratesa. W tragedji rozkwit przyszedł jeszcze szybciej, bo dramat znalazł glebę uprawną dzięki kilkuwiekowemu rozwojowi poezji. Prozy w połowie VI wieku jeszcze nie było, stąd dojrzewanie jej szło wolniej. W Grecji wystąpiło zwykle prawo natury: co się szybko rozwija, przekwita szybko. (Nieinaczej było w Anglji; cała wielka literatura dramatyczna powstała tu w ciągu lat 50, 1587—1634). W tym krótkim okresie rozkwitu produkcja była olbrzymia; sami trzej wielcy tragicy V wieku napisali około 300 utworów, a przecież obok nich tworzyło mnóstwo

mniejszych talentów; nadto trzeba pamiętać, że zaginęły najstarsze tragedje z epoki przed wojnami perskiemi i tragedje IV wieku. Z 300 okrągło sztuk wielkich tragików doszły nas tylko 32, t. j. mało co więcej nad 10%. Zdaje się, jakby dramat wysilił się tą zdumiewającą płodnością i uwiądl potem szybko.

Tragedję grecką krępowały rozmaite więzy zewnętrzne: każdy poeta musiał wystawiać tetralogję; przedmiotem tragedji prawie bez wyjątku musiały być mity¹⁾; liczba aktorów nie przekroczyła trzech; niezbędnym składnikiem dramatu był chór. Prawo zwyczajowe, żądające od poety czterech sztuk naraz, było dla ich twórczości szkodliwe. Poeta musiał się śpieszyć na termin, nie zawsze mógł sztuki należycie wykończyć. Widzimy to na utworach z średniego okresu Eurypidesa, jedyne go tragika, po którym pozostały także utwory słabsze. — Podczas gdy poeci dramatyczni nowożytni mają nieograniczoną swobodę w wyborze tematów, Grecy byli w ich wyborze ograniczeni do mitów, a tem samem musieli często wprowadzać tych samych bohaterów. Ograniczenie tematów tragedji do podań narodowych przynosiło jej szkodę, ale przyniosło i korzyści. Bogactwo mitów było wprawdzie ogromne, ale nie wszystkie miały w sobie pierwiastek tragiczny. Po 100 latach tematy odpowiednie wyczerpały się i trzeba było je odświeżać wewnątrz przez przekształcanie szczegółów mitu lub charakterów osób. To było dla udoskonalenia dramatycznego korzystne, ale wkońcu i to przekształcanie musiało natrafić na granicę. Genjusz Eurypidesa znalazł tu wyjście: odzierając bogów i herosów z nimbu, prze-

¹⁾ Właściwie wszystkie tragedje są dla Greków historyczne, bo Grecy nigdy nie oddzielają ściśle mitu od historii.

tworzył świat heroiczny w codzienny. Szło to w parze z duchem czasu; zapal i dążenie do tego, co wielkie, które ożywiały pokolenie wojen perskich, przygasły zczasem, a długa wojna peloponeska, jak każda ciężka wojna, do tego wojna niepomysłna, obniżyła ideały jeszcze więcej. Dla tych to czasów świat herosów stał się duchowo obcy. Czyż sofistyka uznawała kult herosów? Ona chciała każdego człowieka zrobić jak najodporniejszym w walce życia codziennego. — Ale okoliczność, że treść sztuki była zgóry znana widzom, miała i swoje dobre strony: poeta mógł zwracać uwagę na sztukę przedstawienia i na ideę utworu. To rozwinęło sztukę przedstawienia niezmiernie.

Liczba aktorów wpływa na budowę dramatów; aktor, który ma grać dwie role, musi w pewnej chwili zniknąć ze sceny, by pojawić się jako druga osoba. Było to dla poetów krępujące, ale rozwijało i udoskonalało budowę. Nadto miało jeszcze inną korzyść: aktor, grający jedną z głównych ról, przebierał się i występował w roli podrzędnej; dzięki temu i małe role grane były przez wybitnych artystów. — Ograniczenia do trzech aktorów poeci faktycznie nie odczuwali wcale dotkliwie. Scena poznania w *Ifigenji tauryjskiej* obejmuje około 200 wierszy; biorą w niej udział trzy osoby, ale rzeczywista rozmowa trzech osób wypełnia tu zaledwie 20 wierszy. Zresztą prowadzą rozmowę kolejno dwie osoby, trzecia milczy. Ograniczanie rozmowy do niewielkiej liczby osób jest zrozumiałe. Napięcie uwagi słuchacza jest ograniczone; może on śledzić rozwój akcji tylko na kilku osobach głównych. Nieinaczej postępuje Szekspir. W dramatach jego występuje nieraz wiele osób, ale w jednej i tej samej scenie liczba ich jest niewielka. U Aischylosa rozmowa

3 osób występuje dopiero w *Prometeuszu* (w scenie z Ioną); w *Agamemnonie* widzimy ją tylko w exodos; niema jej w *Choeforach*; najbardziej rozwinięta jest w *Eumenidach*, w scenie sądowej; występują tu 4 osoby, jeżeli wliczamy koryphaiosa. — U Sofoklesa trójrozmowa odgrywa również małą rolę. W *Antygonie* i *Ajasie* znajdujemy tylko dwurozmowę, tak samo przeważnie w *Edypie królu*; trójrozmowa jest rozwinięta więcej w *Elektrze*, mało znowu w *Filoktecie*; szczyt jej rozwoju przedstawia *Edyp w Kolonie*; tu we wszystkich aktach znajdujemy trójrozmowy; często jako czwarty bierze w rozmowie udział koryphaios¹⁾. — Niemniej krępował nieraz poetę i chór; stała jego obecność na orkestrze nie dozwalała rozwinąć się monologowi²⁾. Jest on nieraz osobą współdziałającą, w pewnych chwilach zastępuje czwartego aktora, a zawsze może poecie służyć za tłumacza uczuć i myśli. Nie jest coprawda „idealnym widzem“, jak chce znana formuła Schlegla³⁾, w myślach chóru nie występuje też „mądrość maluczkiach“⁴⁾. Roli jego nie można ująć

¹⁾ Znaczenie techniki dialogu dla określenia chronologii sztuk jest więc widoczne, ale wnioski z niej trzeba wysnuwać ostrożnie. Por. Listmann, Die Technik des Dreigesprächs in d. griech. Trag., dyss. Giessen 1910.

²⁾ Tak Fr. Leo, Monolog im Drama (Abh. Gött. G. W. NF. Bd. 10, nr. 5, 1908). Tezę jego próbuje zwalczyć Schadewaldt, Monolog u. Selbstgespräch (Berlin 1926); według niego dla tragiców było obojętne, czy monolog ma świadków lub nie. Z Leem zgadzają się prawie wszyscy, tylko Ryszard Heinze podnosi prawie takie same zarzuty jak Schadewaldt.

³⁾ Za Schleglem idzie K. O. Müller (przeciw tej definicji A. Müller, Ästh. Kommentar 432 n.).

⁴⁾ Jak chce Eug. Petersen (Das att. Drama als Bild- u. Bühnenkunst). Przeciw temu Helmreich (Der Chor im Drama d. Äsch. II, Kempten 1917).

w jedną stałą formułę; jest ona zmienna i dostosowuje się do treści sztuki¹⁾). Chór oddaje poecie nieraz usługi; Szekspir w komedjach *Jak się wam to podoba?* i w *Wieczorze Trzech Króli* zastąpił go przez błazna²⁾, okazując w ten sposób, że czynnik ten jest dla poety dramatycznego nieraz pożądanym. — Chór traci stopniowo znaczenie w miarę, jak dramatyczność sztuk rośnie. U Aischylosa chodzi w *Hiketydach* i *Eumenidach* o żywotne sprawy chóru; w innych jego sztukach chór interesuje się żywo losem głównej osoby. U Sofoklesa interes ten jest już słabszy. U Eurypidesa bywa różnie: w *Hiketydach* i *Bakchantkach* znaczenie chóru jest aischylojskie; w 7 sztukach (*Alk.*, *Heraklidzi*, *Hek.*, *Ion*, *Troj.*, *Ifig. taur.*, *Hel.*) rola jego jest prawie sofoklejska; w 7 innych chór jest prostym widzem³⁾. Po Aischylosie chór nie wpływa już na akcję. U Sofoklesa akcja leży wyłącznie w ręku aktorów, ale pieśni chóru wiążą się z akcją tak dalece, że brak ich przyniósłby uszczerbek całości. — Przez usta chóru mówi często poeta; tak jest u wszystkich trzech tragiczków.

W rezultacie charakter religijny widowiska oddziałał pod różnemi względami hamująco na rozwój tragedji.

Z początku przeważał w tragedji interes religijny, później wysuwa się na pierwszy plan interes estetyczny.

Od samych początków tragedja dba o efekt. Czytelnik nowoczesny gotów uważać takie dążenie za

¹⁾ Tak i Bucherer, BphW. 1914, 1387. — O stosunku chóru do akcji H. Fries, De conexu chori personae cum fabulae actione, dyss. getyngska 1913.

²⁾ Por. Roman Dyboski, W. Shakespeare 177.

³⁾ Norwood, Gr. tr. 76 n.

coś obcego starożytności; przyzna je może Eurypidowski, ale już co do Sofoklesa będzie się wahał a przy poważnym Aischylosie będzie je uważał za nieprawdopodobne. Tymczasem dążenie do efektu scenicznego jest tak stare jak sam dramat. Goethe powiada, że przy dobrym utworze poetyckim koniec znać można, a nawet się musi i że interes budzić musi pytanie „jak“. Szekspir liczy się z publicznością zawsze. Dwaj tragicy starożytni, najbardziej dbający o efekt: Eurypides i Seneka, posługują się prologiem, zdradzającym zgóry koniec sztuki; mimo to z najwyższym interesem śledzimy przebieg akcji ich sztuk. Tragedja starożytna tem więcej musiała dbać o zainteresowanie środkami technicznymi, leżącymi w formie, że nie mogła liczyć na zainteresowanie treścią. Nie chodziło jej o „co“, lecz o „jak“. Dramat obliczony jest na widzów, nie na zimny, krytyczny sąd czytelników. Efektowi scenicznemu tragic grecki poświęca niejedno; poświęca mu nieraz ścisłą konsekwencję psychologiczną w sposobie myślenia i działania bohaterów, poświęca jedność dramatyczną, dla efektu dopuszcza różne drobne sprzeczności; czyni to najczęściej właśnie ten poeta, który najwięcej dba o budowę dramatyczną: Sofokles. Widz, zainteresowany akcją, nie ma czasu dostrzegać tych drobnych braków. Wrażenie ogólne jest dla poety rzeczą ważniejszą, tak samo jak dla rzeźby Michała Anioła czy Rodina, którym nie chodzi o wykończenie szczegółów.

Realizm rośnie w tragedji coraz widoczniej; widać to np., gdy się porównywa z sobą trzy *Elektry*. Do najwyższego stopnia dochodzi u Eurypidesa.

O ile tragedia dba o wrażenie na widza, o tyle mimo cały realizm nie ubiega się o bezwzględne

prawdopodobieństwo życiowe, o to, żeby scena była fotograficzną kopją rzeczywistości. Nie dbał o to i Szekspir.

Tragedja grecka kusi się odrazu śmiało o rozwiązywanie najwyższych problemów. U Jończyków moralność nie grała roli rozstrzygającej. Attycy wprowadzili na szeroką skalę problemy religijne i moralne. Trzy pokolenia poetów zastanawiały się nad tem, czy matkobójstwo Orestesa było uprawnione, i dawały różną odpowiedź. Ta dążność moralna jest jedną z największych wartości tragedji greckiej. Inną jej wartością jest to, że według wszystkich tragików nawet najśmielszy czyn winien się obracać w granicach prawa. Każda osoba ma u nich do pewnego stopnia w swym poglądzie słuszość. Pytanie, jak dalece obok woli bóstwa ma jeszcze pole działania wola ludzka, zajmowało tragików od początku. Tragedja broni słabych i uciśnionych. Godność kobiety wznosi wysoko; u Homera były tylko tego zarodki. Po tragikach ludzkość spada z tej wysokości na całe wieki. Tragicy stoją tu wyżej od filozofów.

Poeci wnoszą się powoli od przedstawiania typów do kreślenia ludzi indywidualnych, ale tworzenie charakterów indywidualnych pozostaje u nich wyjątkiem, mimo że osiągnął to już Jończyk Homer.

Grecy pojmowali dramat inaczej niż my. Szczęśliwe zakończenie tragedji jest u nich możliwe. Ludzkie cierpienia i uczucia — oto treść tragedji greckiej. Tragedja ich lubiła opowiadania, agony słowne, nawet opisy. Role gońców przynosiły widzowi chwilę wytchnienia po wyteżeniu uwagi na przebieg akcji dramatycznej.

Język tragedji był przeważnie bardzo oddalony od języka potocznego. Dowodzi tego choćby parodja tego języka w komedji attyckiej. Z biegiem czasu język staje się coraz prostszy. Wykazuje on domieszki z innych dialektów. Grecy nie mieli o czystości języka pojęć tak ciasnych, jak Rzymianie lub Francuzi, a to skutkiem tego, że w Grecji istniały liczne dialekty i różne języki literackie¹⁾.

Tragedje po wystawieniu były ogłaszane²⁾ i przez lekturę rozszerzały się więcej, niż przez przedstawienia na innych scenach.

Z kolejnego przeplatania partyj dialogicznych chórowemi rozwinał się w dramacie nowoczesnym podział na akty.

Co do głośnych trzech jednośc, stale obowiązująca jest tylko jedność akcji. Ale poecie wystarcza tu nieraz jedność artystyczna utworu. *Trojanki* składają się z szeregu odrębnych scen; sceny te, razem wzięte, dają obraz brutalnej srogości zwycięzców. Mnóstwo odrębnych scen znajdujemy i w *Fenicjankach*; mimo to sztuka ogromnie się podobała w starożytności, między innymi dzięki różnitości tonu tych scen; ton ten zmienia się w sztuce, jak w częściach sonaty. Prawie zawsze obowiązuje jedność miejsca, a to z powodu stałej obecności chóru; w razie zmiany miejsca chór musiałby schodzić z orkiestry i wracać na nią ponownie. Dzieje się to tylko w dwóch sztukach: w *Eumenidach*, gdzie akcja przenosi się ze świątyni Apollina w Delfach przed świątynię Ateny w Atenach, i w *Ajasie*; tu jesteśmy naj-

¹⁾ Gautier, La langue de Xénophon, Genève 1911, 136 n.

²⁾ Świadczą o tem szczególnie Arystofanesa *Żaby* 52 n. 1113—16.

pierw przed barakiem Ajasa, potem przenosimy się na puste wybrzeże morskie. Jedności czasu w dramacie niema; czasu w dramacie wogóle się nie mierzy; między dwiema pieśniami chóru upływa tyle czasu, ile go poecie potrzeba dla akcji. *Prometeusz*, ściśle biorąc, trwa całe stulecia. Przerwa między aktami nie może się rozciągać na dowolnie długi czas; poeta nie może robić skoków czasowych; nie może np. przedstawiać, że między aktami upłynął rok, tem mniej parę lat.

Na ukształtowanie mitów w Aischylosie wpłynął niewiele, Sofokles prawie nic, Eurypides po epopei największej.

Przy porównywaniu trzech tragiczków zapomina się często o tem, że z Aischylosa i Sofoklesa mamy wybór najlepszych sztuk, podczas gdy przy Eurypidesie zachowały się i sztuki słabsze. By Eurypidesa sądzić sprawiedliwie, należałoby z pomiędzy zachowanych jego sztuk wybrać 7 najlepszych i na nich dopiero sąd oprzeć.

Znaczenie Aischylosa polega przedewszystkiem na tem: postaci mityczne istniały przed nim przeważnie tylko w wyobraźni narodu, a więc w niepewnych konturach; rzeźba i malarstwo przedstawiały je w sposób nie wystarczający; on pierwszy musiał wyobrazić je sobie plastycznie, obmyśleć ich postać, ruchy, gesty, wyraz twarzy, język, słowem z cieni stworzyć postaci żywe, musiał we wszystkim torować drogę dramatowi¹⁾. Stanowisko Sofoklesa było już łatwiejsze: mógł on ulepszyć to, co u poprzednika było mniej szczęśliwe; w innych tematach nikt go nie uprzedził. Trudniejsze zadanie miał znowu Eurypides: nie mógł on rzeczy zrobionych przez poprzedników poprostu

¹⁾ Por. II. Weil, *Études* 48.

powtarzać i należy go usprawiedliwić, jeżeli jakaś innowacja mu się nie udała¹⁾. — Aischylos stara się każdy mīt pogodzić ze sprawiedliwością boską. Sofokles poznał, że los nasz zależy głównie od nas samych. Dla niego najważniejszą rzeczą jest rozwój akcji dramatycznej; co poza nią leży, dla niego nie istnieje. Pod względem budowy sztuk przewyższa on dwóch pozostałych tragików. Sofokles nie myśli o tem, czy Elektra odpowiada ideałowi moralnemu albo czy się wyda widzowi sympatyczną; cele jego są czysto artystyczne: uprawia on sztukę dla sztuki. Głębokości myśli Aischylosa nie posiada. Sofokles przedstawia szlachetne strony natury ludzkiej i społeczne wyżyny; leży to w jego naturze: wszak poeta wzrósł w bohaterskiej epoce wojen perskich. Eurypides maluje także niskie strony człowieka (Menelaos, Odysseusz). Epoka jego interesuje się nietylko wielkimi ludźmi; zwraca ona uwagę i na ludzi zwykłych. Sofokles trzyma się zdala od niedoli życiowej, Eurypides jej nie unika. Epoka Eurypidesa rozwinęła wszystkie kryterja, wchodzące w grę przy sądzie o jednostce (moralne, polityczne i inne). Zwłaszcza od r. 420 zmienia się wiele w jego sposobie tworzenia. Już od początku tragedia nie jest dla niego widowiskiem religijnem; przedmiotem jednych jego tragedyj są problemy religijno-moralne, innych psychologiczne. Poeta porusza problemy dnia: polityczne, moralne, filozoficzne, odbija wszystkie wrażenia ruchliwej epoki, w której żył. Sofokles unikał dotykania tego, co poruszało umysły współczesnych, odgrodził się starannie od walk swej epoki (stąd nie zaczęła go krytyka); Eurypides nastawia ucho na wszystkie pałace zagadnienia

¹⁾ G. Hermann, praef. in Soph. El. p. IX.

dnia. Sztuka jego nie da się sprowadzić do prostych formuł; stąd trudniej zrozumieć jego cele, niż cele obu poprzedników. Wogóle każdy z trzech tragików jest najdoskonalszym wyrazem swego czasu.

Znamienne jest dla wszystkich trzech tragików, że rozwinęli się późno — właściwie dopiero po roku pięćdziesiątym tworzą arcydzieła — i że talent ich trwa w całej świeżości i sile aż do śmierci, u Eurypidesa prawie do 80, u Sofoklesa nawet do 90 roku życia.

W wiekach nowoczesnych tragedia porobiła postępy. Zawdzięcza je przede wszystkim temu, że z biegiem czasu pogłębiła się znajomość duszy ludzkiej. Każdy wiek odkrywa nowe strony duszy. Wzrosła także liczba środków dramatycznych; tragedia grecka monologu prawie nie zna, masami ludowemi się nie posługuje. Akeja tragedji greckiej postępuje w dialogu, nie wykraczającym poza 2 lub 3 osoby. Niema w tragedji tej częstej zmiany scenerji, która dziś urozmaica widowisko. Poeci greccy nie doszli do ściśle realistycznego oddawania rozmowy; archaiczne stychomitje utrzymały się u nich zawsze. Tragedja grecka nie doszła też nigdy do tego, by wyprowadzała charakter z warunków, wśród których się kształtował, by zadawała sobie pytanie, dlaczego Klytimestra wyrosła na zbrodniarkę, albo skąd się wzięła twardość charakteru Antygony. Te postępy zostawione były wiekom nowszym. A jednak przy tych ograniczonych warunkach jakież wrażenie robi *Edyp król!* Jakież tu stopniowanie wrażenia! Leży w tem dowód niespożytej wartości tych dzieł.

IX. ZNACZENIE TRAGEDJI GRECKIEJ

Tragedja grecka wywarła wpływ na komedję nową a przez nią na komedję rzymską Plauta i Terencjusza. Bezpośrednio wpłynęła na Senekę. Na komedji i tragedji rzymskiej oparł się dramat nowożytny. Humanści włoscy wystawiali komedje Plauta na scenie. Ważniejsze było, że z początkiem XVI w. utalentowani poeci włoscy pisali na wzór Plauta komedje, wynajdując samodzielnie tematy. Nieco później zaczęto we Włoszech pisać tragedje, opierając się na wzorach greckich, które tymczasem poznano z ogłoszonych tekstów greckich i przekładów łacińskich. *Sofonisbe* Trissina, której temat zaczerpnięty jest z dziejów rzymskich, zawiera miejscami ustępy z eurypidesowej *Alkestis*. Na tragedję włoską wpływał oczywista i Seneka, którego lepiej rozumiano, niż tragików greckich. Równocześnie filologowie włoscy zajęli się *Poetyką* Arystotelesa; *Poetyka* Horacego znana była oddawna.

Dramat włoski wpłynął swemi formami i stylem na dramat hiszpański Calderona i Lope de Vegi. Dramat hiszpański nie poszedł niewolniczo za przejętymi formami, lecz stworzył sobie formy własne. Nie przestrzega np. jedności czasu, lecz przedłuża akcję do trzech dni, nie zna podziału na 5 aktów ani ścisłej granicy między tragedją a komedją, nie przestrzega wreszcie wyłącznie poważnego stylu tragedji.

Grecy nie wpłynęli na ten dramat ani wprost ani pośrednio.

Nie wpłynęli też bezpośrednio na dramat angielski czasów Elżbiety. Wpłynął na niego Seneka. Dramat ten miesza, podobnie jak hiszpański, sceny rozmaitego tonu, a podział jego na tragedje, komedje i „historje“ nie stara się o zachowanie ścisłych granic między rodzajami. Tragiccy angielscy biorą tematy z nowel włoskich, z żywotów rzymskich Plutarcha, wreszcie z dziejów własnego narodu. Tematy tragedji i dramatów historycznych angielskich Szekspira przypominają żywo podania heroiczne, z których czerpał Eurypides.

Grecy wpłynęli po raz pierwszy bezpośrednio dopiero na dramat francuski. Racine umiał po grecku i wzorował się na Eurypidesie i Arystofanesie. Dramat francuski przyjął za niewzruszoną zasadę reguły, których się trzymali tragiccy greccy, przede wszystkim zasadę trzech jedności; przestrzega wyłącznie podniosłego stylu w tragedji, tematy wybiera z ściśle ograniczonej dziedziny, lubuje się w sentencjach i tylko stereotypowe wprowadzanie par miłosnych niezgodne jest z tradycją tragedji greckiej. Jak u Greków, tak i tu nie występują masy, któremi się posługiwał Szekspir. Poeta, pisząc, ma na oku dwór. Dramat ten osiągnął wysoki stopień doskonałości; świat ówczesny, a przez długi czas i późniejszy, sądził, że tragiccy francuscy dorównali greckim i ich zastąpili.

W Niemczech wystąpił przeciw regułom dramatu francuskiego Lessing w swej *Hamburgische Dramaturgie*. Powoływał się na Szekspira i na *Poetykę* Arystotelesa. Hiszpanie, Anglicy i Francuzi pisali wprost dla sceny, tak jak Grecy. Natomiast ani Lessing

nie myślał o scenie, ani Schiller, przynajmniej w wcześniejszych utworach, a Goethe okrawywał własne dramaty niemiłosiernie dla celów wystawienia. Naprawdę sceniczne są dopiero dramaty Henryka Kleista, który uchodzi za największy talent dramatyczny niemiecki.

Z krótkiego powyższego szkicu rozwoju dramatu nowoczesnego wypływa jasno, że zarówno dramat hiszpański, jak angielski i francuski, krótko cały dramat nowoczesny, opiera się na podstawach greckich. Oczwista i późniejsi nie wnieśli tu nic istotnie nowego, a Ibsena mogą uważać za geniusza, torującego nowe drogi, tylko dyletanci, którzy nie mają pojęcia o historii dramatu europejskiego i zależnościach genetycznych między jego etapami. Jeżeli zwykło się przeciwstawiać sobie dramat starożytny i nowoczesny, to nie jest to w gruncie rzeczy uzasadnione; dramat nowoczesny jest kontynuacją greckiego, tak jak poezja rzymska epoki augustowskiej była dalszym ciągiem greckiej. Istotnie nowe wartości wniósł tu jeden tylko Szekspir dzięki rozszerzonej tymczasem i pogłębionej znajomości duszy ludzkiej, co może więcej było zasługą dwudziestowiekowego rozwoju kultury od czasów Peryklesa, niż poety, a także dzięki temu, że teatr angielski nie był skrepowany warunkami zewnętrznymi, które krepowywały teatr grecki. Szekspir też jeden godzien jest w całej pełni stanąć obok Aischylosa, Sofoklesa i Eurypidesa. Aischylos i Eurypides są geniuszami, z których pierwszy tragedję stworzył, drugi przekształcił w nowy typ dramatyczny, który miał się okazać żywotnym po wszystkie czasy. Sofokles był wielkim talentem, artystą-wirtuozem, któremu nie było dane wytyczać nowych dróg, ale który stworzył w ramach odziedziczonej formy utwory pod każdym wzglę-

dem doskonale¹⁾ Wszyscy trzej też winni pozostać w naszej wdzięcznej, czci pełnej pamięci. Dla Ryszarda Wagnera utwory ich stanowią szczyt wszelkiej sztuki.

Grecy pierwsi uczynili dramat doskonałym dziełem sztuki. Utwory ich czarować będą i przyszłe pokolenia jako wiecznie żywa krynica piękna, a głębia współczucia ostatniego z tragiczków dla wszelkiej ludzkiej niedoli przynosić będzie zawsze pocieszenie i pociechę wszystkim nieszczęśliwym i cierpiącym.

[Wilamowitz, Die griech. Trag. 1 nn.]

¹⁾ Już starożytni spierali się o to, kto był większym poetą: Sofokles czy Eurypides. Kwintyljan (X, 1, 67) powiada: ...Sophocles atque Euripides: quorum in dispari dicendi via uter sit poeta melior, inter plurimos quaeritur. Sofokles był rywalem Eurypidesa za życia i pozostał nim do dzisiaj (H. Weil, Études 151).

UZUPEŁNIENIA

W ciągu druku tej książki wyszło kilka prac o tragedji greckiej, które nie mogły już być uwzględnione w tekście. Dwie inne dawniejsze prace przeczyłem.

Do I tomu:

Do str. 24: Obok dzieła Norwooda należy wymienić jeszcze drugie nowsze angielskie dzieło o tragedji greckiej: A. E. Haigh, *The tragic drama of the Greeks*, Oxford 1925.

O stosunku tragedji do mitu mówi Ernst Hwald, *Mythos u. Tragödie*, Tübingen 1927.

Do str. 26: Antoni Małecki, *Dramat starożytnej Grecji* (czas. Bibl. Ossolińskich 1866) (przeoczono).

Do str. 87: Tadeusz Sinko, Szlakiem Johna Barleycorn (Kwartalnik klas. 2, 1928, zesz. 3, str. 287—304). Autor, wychodząc z pieśni żniwiarzy o cierpieniach ziarna (por. balladę Roberta Burnsa *John Barleycorn* = Jan Jęczmień), przyjmuje, że istniały w Grecji pieśni, śpiewane przy winobranii i tłoczeniu wina. *Trygodia* nie jest żartobliwym nowotworem komików, lecz pochodzi od *τρυγή*, „plony jesienne“ i znaczy: „pieśń przy winobranii“; treścią jej musiał być los winorośli. Legenda attycka o Erigonie, córce Ikariosa (opracowana literacko przez Eratostenesa), sta-

nowić mogła treść pieśni winiarzy i przedmiot tragedji. W zachowanym fragmencie dytyrambu Pratinasa o treści bakchicznej (o którym mówi Wilamowitz, Sappho u. Simonides) chór śpieszy w góry, by opiewać „cierpienia“ Dionysosa.

Do str. 136: O. Navarre, Les représentations à Athènes, Paris 1929.

Do str. 263: Maurice Croiset, Eschyle. Études sur l'invention dramatique dans son théâtre, Paris 1929.

Do II tomu:

Do str. 1: O żywocie Eurypidesa przez Satyrosa por. teraz: Kazim. Kumaniecki, De Satyro peripatetico, Arch. filol. Akad. Umiejętn. nr. 8 (Cra-coviae 1929); przedrukowany tu jest Żywot Satyrosa str. 43 nn.

Do str. 87: O Eurypidesa *Andromache* roz-prawiają:

Wilamowitz, Hermes 1925 (przeoczone prze-ze mnie).

Zieliński, De Andromacha posthomerica, Eos 31, 1928, 1—39, wyjaśnił rozwój mitu w literaturze greckiej i dał szereg cennych uwag o sztuce. Według Z. Eurypides przeciwstawił swą *Andromachę* sofoklesowej *Hermionie*. Pomysłem Eurypidesa jest przed-stawienie, że Neoptolem przybywa do Delf dla prze-błagania Apollina. Pacuvius naśladował sofoklesową *Hermionę* (według Wilamowitza eurypidesową *Andro-machę*). *Andromacha* nie mogła otrzymać w Atenach chóru z powodu jej antyapollinińskiej dążności. — Orestes według własnych jego słów w tragedji opuścił Delfy przed zamordowaniem Neoptolema, według goń-ca znajdował się między jego mordercami. Zdaniem

mojem Orestes kłamie, chce się wyprzeć udziału w morderstwie; prawdę mówi goniec. Inaczej Zieliński str. 31.

Komentarz do *Andromachy* dał Zieliński w wyd. Eur. przez Anneńskiego, Moskwa 1916, co przeoczyłem wobec trudnej dostępności literatury naukowej rosyjskiej od początku wojny.

Zieliński stoi na stanowisku, że tragicy unikają sprzeczności w szczegółach i dlatego odrzuca rezultaty Dopheidego i Tychona Wilamowitza. Podnosi też, że wielka liczba fragmentów nie świadczy jeszcze, iż pewna sztuka była sławna, bo fragmenty zachowały się przeważnie dla sentencji albo rzadkich wyrazów.

Do str. 226: L. Méridier, Eur. et l'orphisme (Bulletin Gu. Budé 1928, nr. 18, str. 15 nn.).

Do str. 240: Prologi Eurypidesa. Współczesny teoretyk dramatu Hans Sassmann, równocześnie sam poeta dramatyczny, wykazuje w bardzo pouczającym artykule „Das Theater ohne Überraschungen“ (w ilustrowanem czasopiśmie wiedeńskim „Die Bühne“ 1929 nr. 256 str. 27 n.), że teza, jakoby widz nie powinien zgóry wiedzieć, co w dramacie nastąpi, jakoby powinien być zupełnie zaskoczony zdarzeniami na scenie, jest mechanistyczna i z gruntu błędna. Właśnie najefektowniejsze i najbardziej zaciękające dramaty literatury światowej, np. różne tragedje Szekspira, są widzom znane, nim je widzą na scenie, a mimo to ci widzowie śledzą i przeżywają przebieg akcji z największym naprężeniem. Publiczność zna treść sztuk dzisiejszych z krytyk w prasie, a mimo to biegnie zobaczyć je na scenie. Wielkie dramaty literatury światowej nie zawierają żadnych niespodzianek. Naprężenie widza płynie w nich z ocze-

kiwania wiadomego zgóry, nieuchronnego końca; po 1 akcie *Marji Stuart* widz zna zgóry los Marji. Wprost przeciwnie, widzowie nie lubią, gdy autor wprowadza ich w błąd, bawi się z nimi w ciuciubabkę, gdy w akcji następuje nieoczekiwany zwrot. Im coś jest więcej nieoczekiwane, tem mniejsze wywiera wrażenie. Dodamy od siebie, że właśnie pełne niespodzianych efektów sztuki dramatyków francuskich, jak Wiktora Sardou i innych, zestarzały się szybko, podczas gdy *Otello*, w którym zgóry przewidujemy los Desdemony, pozostanie wiecznie młodym.

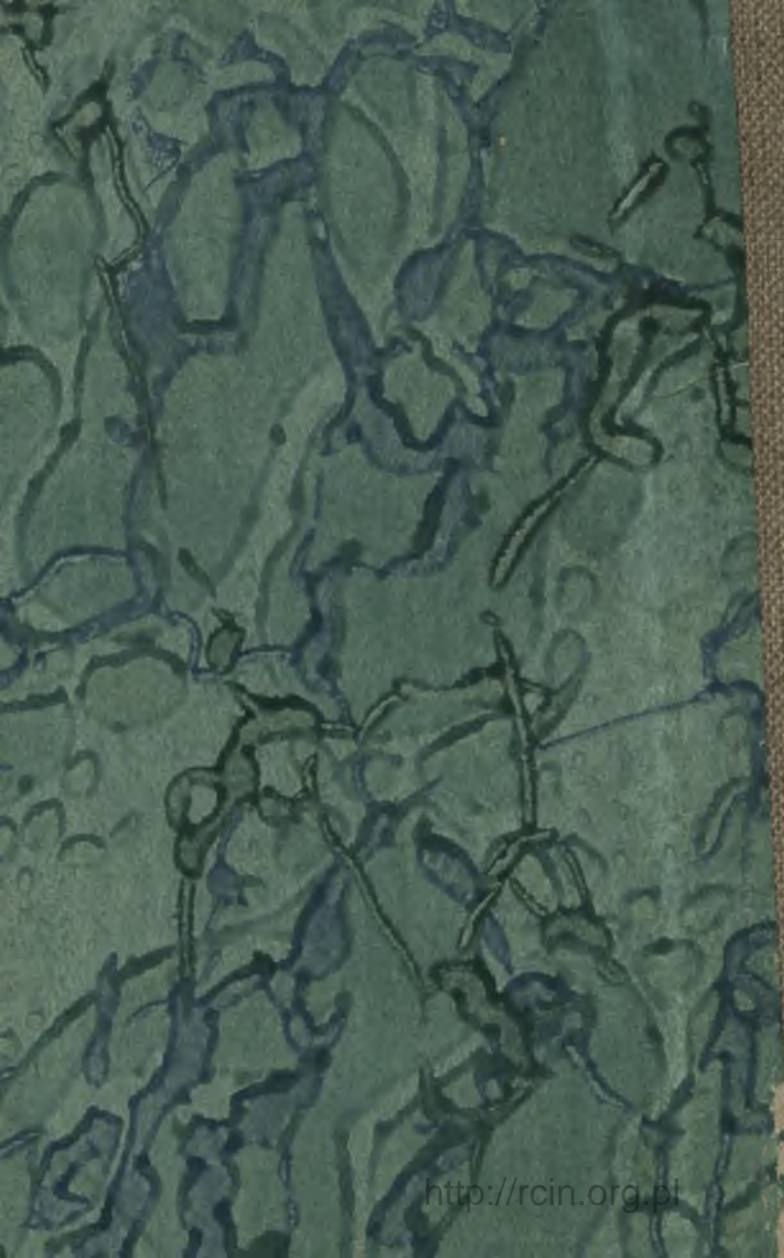
Do Przedmowy:

Sztuki Grillparzera zbadał z punktu widzenia tragedji greckiej Zieliński; kilka sztuk Szekspira zestawił z greckimi tenże uczony w wyd. petersburskiem Wengerowa.



INSTITUT
 BADAŃ LITERACKICH PAN
 BIBLIOTEKA
 00-330 Warszawa, ul. Nowy Świat 72
 Tel. 26-68-63

JK



<http://rcin.org.pl>

615.3642