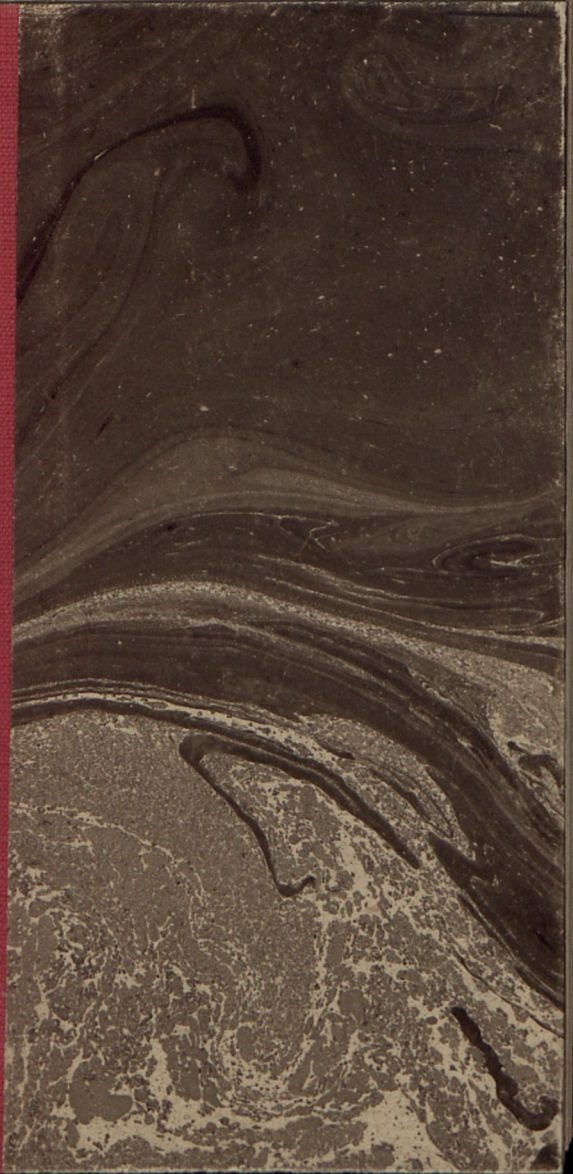
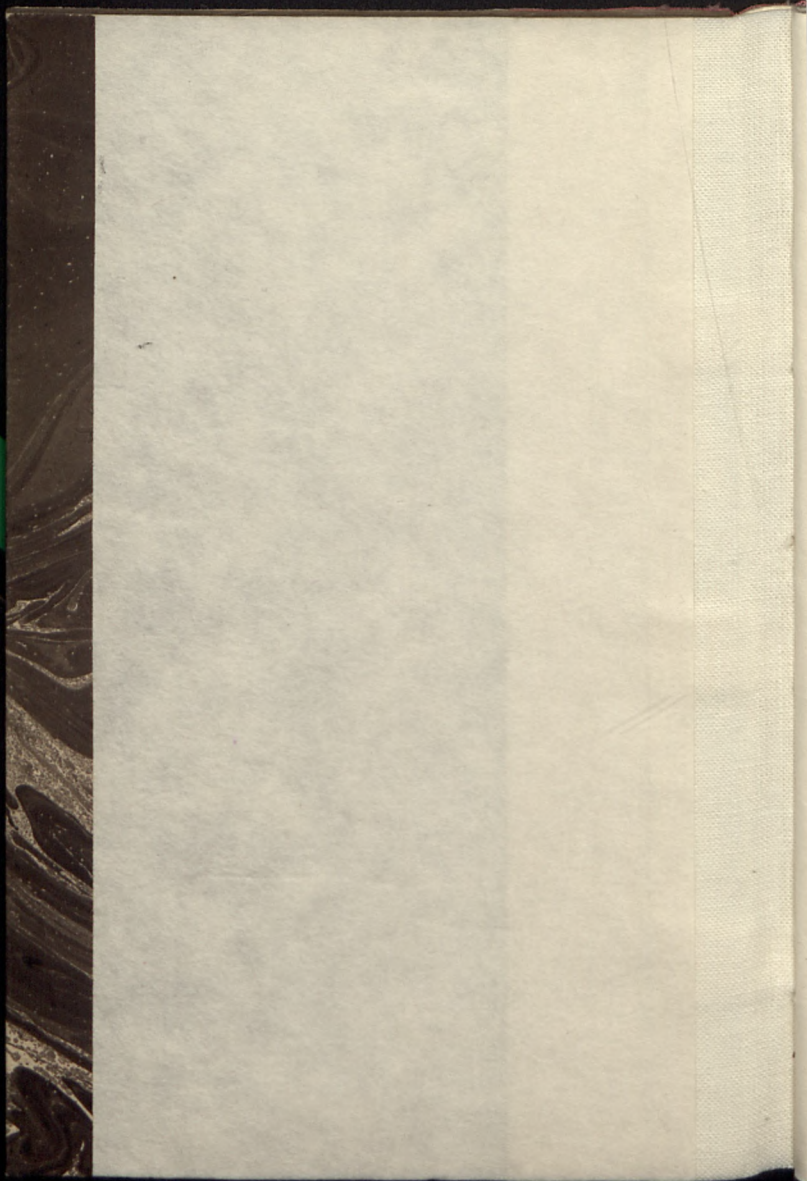
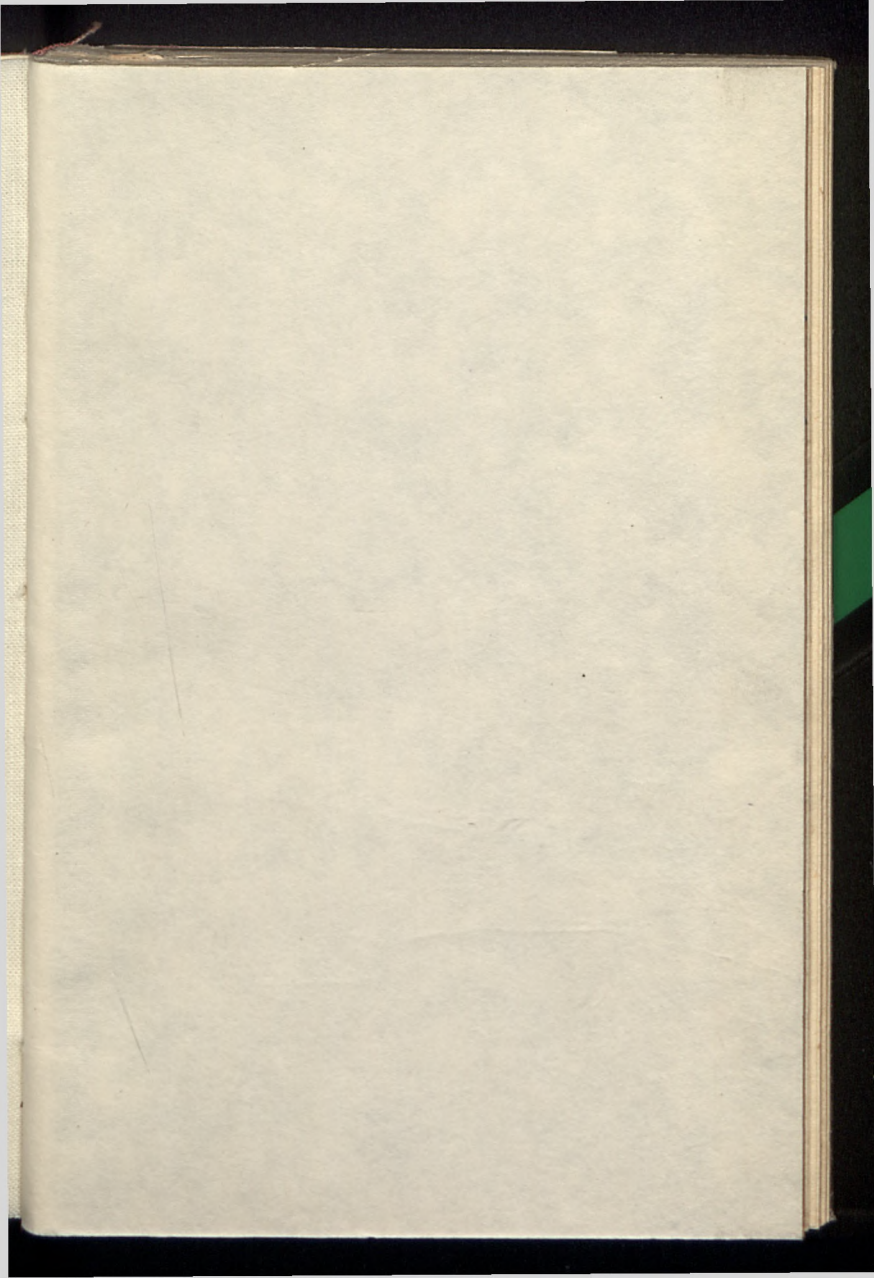
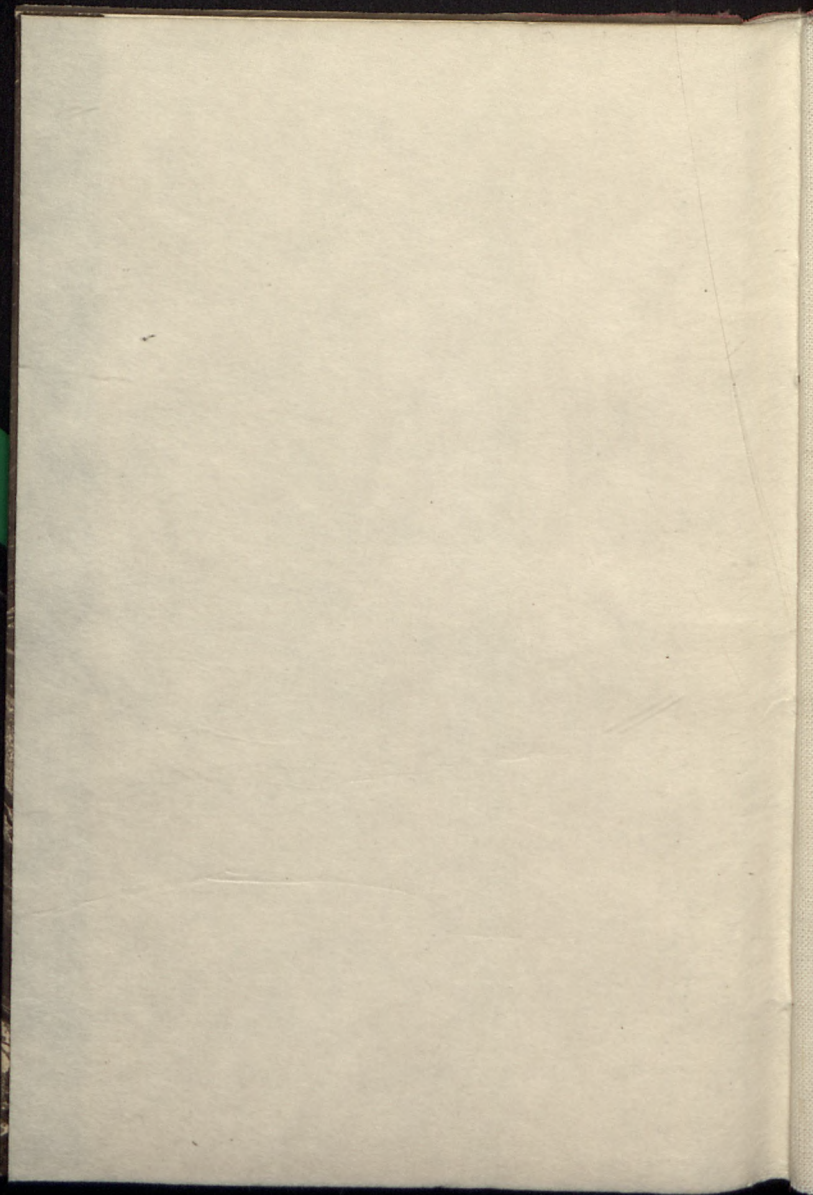


104996









1.104.996

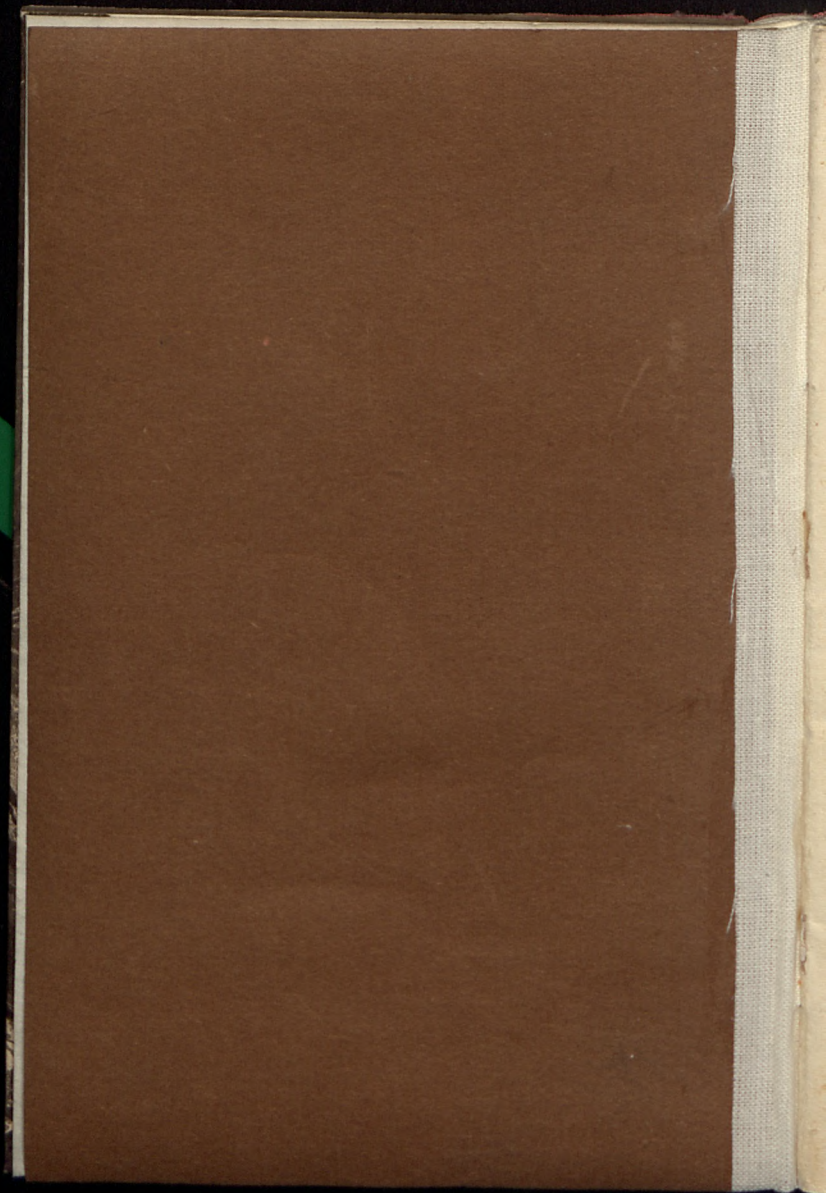
BIBLIOTEKA REDUTY L. 5  
ODCZYTY O TEATRZE



TADEUSZ ZIELIŃSKI  
Prof. Uniwersytetu Warszawskiego

ELEMENTY DRAMATYZMU  
W TRAGEDJI GRECKIEJ

WARSZAWA 1925  
WYDAWNICTWO TOWARZYSTWA  
PRZYJACIÓŁ REDUTY



ELEMENTY DRAMATYZMU W TRAGEDJI GRECKIEJ





BIBLIOTEKA REDUTY L. 5  
ODCZYTY O TEATRZE

TADEUSZ ZIELIŃSKI

Profesor Uniwersytetu Warszawskiego

ELEMENTY DRAMATYZMU  
W TRAGEDJI GRECKIEJ

WARSZAWA 1925

WYDAWNICTWO TOWARZYSTWA  
PRZYJACIÓŁ REDUTY

Biblioteka Narodowa  
Warszawa



30001016153583

I. 104.996



I. wk. 5052

Druk. L. Wolnicki, Poznańska 29

# I

W odczycie swym, wygłoszonym w Reducie, prof. Srebrny słusznie podkreślił, że dopiero od Eschyla tragedia została dramatem, podczas gdy pierwotnie, a nawet i u niego w jego pierwszych utworach, była ona raczej kantatą. Ten fakt historyczny ma doniosłą wartość i dla teorii tragedji jako dramatu; rzeczą bowiem jest oczywistą, że w tych zarodkach dramatyizmu, które pierwsze, że tak powiem, wykrystalizowały się z rozczyntu liryko - epickiej kantaty, powinniśmy widzieć najbardziej rdzenne jego elementy, a więc — będziemy wnioskować dalej — i najbardziej trwale. A w tem znowu za-

wiera się i pewna przestroga dla tych, co i za naszych dni szukają nowych dróg dla dalszego rozwoju tego najpiękniejszego drzewa w ogrodzie poezji: jeżeli chcecie rzeczywiście rozwijać tragedję, a nie kaleczyć ją, nie powinniście dotykać się tego, co stanowi jej kręgosłup.

Coprawda, mówiąc o pierwszych utworach Eschyła, nie należy zapominać o jednym smutnym dla nas fakcie: urodził się ten poeta koło 525 r., pierwszą zaś jego tragedję wśród zachowanych, którą możemy datować, są jego „Persowie“ wystawione dopiero w 472 r., kiedy poeta miał lat 50 zgórą. Co do tragedij napisanych przez niego przed tą datą, to chociaż treść wielu z nich jest nam mniej więcej wiadoma, jednak rekonstruować ich akcji nie możemy. Natomiast nie ulega wątpliwości, że owa tragedja „Persowie“ i prawie równoczesna z nią „Błagalnice“ należą jeszcze do typu tragedij-kantat. A jednak między niemi, a zupełnie już dramatyczną ostatnią trylogją poety

„Oresteją“, upłynęło tylko lat 14. To znaczy, że najbardziej przelomowa reforma w historii tragedji wogóle, jej przeistoczenie z kantaty w dramat, została dokonana przez Eschyla już w jego podeszłym wieku, podczas ostatnich 14 lat jego życia. Nie zgadza się to wcale z temi prawami, które były ustanowione dla psychologii twórczości za nowych czasów; ale naturalnie powinniśmy przyjąć ten fakt do wiadomości.

W każdym razie, skoro nam idzie o zarodki dramatyzmu, powinniśmy ich szukać w „Persach“, jako najwcześniejszej pomiędzy zachowanymi tragedjami Eschyla. Ich treścią jest pochód Xerxesa na Grecję w r. 480 i jego porażka przy Salaminie. Oczywiście wszystko to odbywa się poza sceną; na scenie widzimy tylko starców chóru wraz z sędziwą matką króla. Dopiero w końcu tragedji zjawia się on sam. Pierwsze pieśni chóru pełne są dumy, spowodowanej świadomością potęgi państwa oraz do tychczasowego jego powodzenia; ale

właśnie to powodzenie nastęcza i trwożne myśli: czy będzie ono stałe? Trwoga rośnie po przybyciu królowej; miała ona złowrogi sen, który opowiada chórowi. Chór jej radzi wyzwąć z podziemi duszę jej męża, zmarłego króla Darjusza—uważano to za wcale możliwe. Ale nim zdążyła postąpić według tej rady, zjawia się zwiastun z trwożną wiadomością: poległo całe wojsko perskie, sam król zaledwie się uratował. Teraz dopiero wyzywa królowa duszę Darjusza, ale i ten nic pocieszającego jej i starcom powiedzieć nie może. Rozpacz ogarnia wszystkich; jej szczytem jest powrót samego króla Xerxesa, upokorzonego doświadczoną klęską, czem się kończy tragedia.

Jest ona pod wielu względami godna naszej uwagi, ta prarodzicielka naszego teatru. Proszę bowiem uważać, że została ona wystawiona w Atenach w 472 r.; widzowie mieli po za sobą Akropol z jego zburzonymi przez tych samych Persów świątyniami; czy można sobie wyobrazić,

żeby w 70-ych latach zeszłego stulecia była wystawiona w Berlinie tragedia, pełna współczucia dla Napoleona III i jego Francuzów, albo w ostatnich latach w Paryżu tragedia, wzywająca do litości nad losem Wilhelma II i jego Niemców? Otóż takiego właśnie czynu dokonał Eschyl, a wraz z nim cały naród ateński, co przyznał jego tragedji pierwszą nagrodę. Wnioskujemy stąd, że Grecja nie tylko była niezrównaną prorokinią i mistrzynią humanitaryzmu, ale, że znalazła w nowoczesnych narodach bardzo krnąbrnych uczniów.

Korzystam z każdej okoliczności, aby przedstawić swym czytelnikom czy słuchaczom niezrównaną szlachetność tej tragedji; tu zaś nam nie tyle o to idzie, ile o jej elementy dramatyczne—właśnie dlatego, że są one jeszcze bardzo prymitywne. Mam tu na względzie przede wszystkim zmianę nastroju: pierwsza część tragedji nacechowana jest dumą chóru, jej głównego bohatera—druga jego rozpaczą. Tę zmianę nastroju nazy-

wamy według Arystotelesa perypetją. Jest ona pierwszym warunkiem tragedji jako dramatu. Tu jest ona jeszcze dość prosta, a jednak niezupełnie. Poeta już odczuwał, że gdyby po pełnych dumy pieśniach chóru odrazu nastąpiło słowo zwiastuna „poległo całe wojsko Persów“ — że to byłoby zbyt rażącym ciosem. Przygotowuje więc stopniowo widzów do tego ciosu: naprzód smutne przeczucie chóru, potem złowróźbny sen królowej. A więc: przeczucie — sen — wyraźna wieść — takie jest stopniowanie perypetji. Mamy w nim już pewien kunszt dramatyzmu; możemy przypuścić, że wcześniejsze tragedje Eschyla, a również tragedje jego poprzedników, tego stopniowania jeszcze nie знаły. W każdym razie rozwój tragedji był przedewszystkiem rozwojem perypetji; szczytem tego rozwoju był w starożytności dramatyzm Sofoklesa.

Ale to jeszcze nie wszystko. Perypetja spowodowana jest, jak widzieliśmy przed chwilą, klęską wojska



perskiego. Otóż ta klęska bynajmniej nie jest przedstawiona przez poetę jako prosty, niefortunny przypadek. Proszę porównać pod tym względem w. 729 — 64 i 779 — 86, w których duch Darjusza objaśnia obecnych o znaczeniu i przyczynach tego, co się zdarzyło. Nie, klęska nie była przypadkiem. Była ona karą bóstwa, która spadła na króla za jego winę za jego pychę i zarozumiałość, wskutek której on stawiał siebie wyżej od bóstwa. Mamy więc wśród pierwszych elementów tragedji ujęcie tragicznej klęski, jako tragicznej kary, spowodowanej przez tragiczną winę.



## II

Nim pójdę dalej, muszę zrobić dwa zastrzeżenia. Po pierwsze wiem bardzo dobrze, że pojęcia tragicznej winy i tragicznej kary nie cieszą się powodzeniem w najnowszej estetyce; ale wiem jeszcze lepiej, że to nieprzychylne dla nich stanowisko najnowszej estetyki jest niesłuszne. Nie trzeba wszędzie utożsamiać winy tragicznej z winą moralną. W „Makbecie“ Szekspira winą bohatera-królobójcy jest istotnie winą moralną. Tak samo w „Wallensteinie“ Szyllera winą bohatera-zdrajcy. W „Romeo i Julji“, przeciwnie, miłość obu bohaterów, będąca w skutkach ich zgubą, nie jest winą moralną według



naszego uczucia; jest to protest przeciwko otaczającej ich atmosferze wzajemnej nienawiści walczących między sobą rodów, protest, noszący w sobie zarodek przyszłej niechybnej klęski—a taki protest wolno nam nazwać tragiczną, nie moralną winą.

Po drugie wiem również dobrze, że jest sporo takich tragedji, do których pojęcie winy, chociaż tylko tragicznej, wcale nie da się zastosować; ale właśnie chęć zastosowania swych rozumowań do wszystkich utworów poetyckich, noszących nazwę tragedji, spowodowało to, że ta nazwa została zupełnie nieuchwytna. Ja w tym krótkim zarysie, unikając jałowych sporów, będę uwzględniał tylko te tragedje, które ja nazywam tragedjami tragicznymi; tragicznymi zaś nazywam te, których treść jest skupiona dokoła dwóch następujących ośrodków elipsy tragicznej akcji: winy i kary w ich estetycznym, nie zaś koniecznie moralnym znaczeniu.

A teraz idźmy dalej. Przedewszystkiem nasuwa się nam pytanie: czy

ramy tragedji greckiej są dość szerokie, by obejmować całą tę elipsę tragicznej akcji z winą i karą w obu ośrodkach?

Odpowiedzieć wypadnie: i tak i nie. Tragedja bowiem grecka występuje przed nami w dwóch aspektach: trylogicznym i—muszę tu utworzyć nowy termin — henologicznym. Jest to zresztą nowy termin dla bardzo znanej rzeczy: wszystkie prawie tragedje Szekspira i inne są tragedjami henologicznymi.

Twórcą tragedji trylogicznej był Eschyl. Jednym z najsłynniejszych przykładów tego gatunku była jego „Likurgeja”. Król tracki Likurg znieważa bóstwo Dyoniza, uchylając się od jego misterjów; jest to jego wina tragiczna. Dyonizos bowiem jest bogiem twórczego szału, potężnej siły człowieczego umysłu, której nie wolno tłumić, gdyż stłumiona przeistacza się w szal niszczycielski. Daremnie znieważony bóg stara się go poskromić przykładem wieszczki Orfeusza, który, występując ze światłem Apol-

lina przeciwko tajemniczemu zmrokowi Dyoniza, ginie straszną śmiercią z rąk oślepionych bakchantek— Likurg nie chce zaniechać swego uporu. Wtenczas i jego ogarnia szal niszczycielski: biorąc w swym obłędzie własnego syna za nienawistną latorośl wrogiego boga, rzuca się z siekierą na niego i dopiero po dokonanym zabójstwie powraca do przytomności. Tu i on upokarza się przed mocą znieważonego boga. I bóg litościwy nie odmawia mu swej łaski: według jego woli kamienne odrośli jego świętej góry okrażają zewsząd grzesznika, który żyje odtąd cudownem życiem, jako prorok potężnego boga twórczego szalu.

„Likurgeja” nie jest nam zachowana; wogóle zachowała się tylko jedna trylogja z całej literatury dramatycznej: „Oresteja” tegoż Eschyła, w której akcja jest bardziej skomplikowana. Męźobójstwo Klitemnestry, pierwsza wina tragiczna, jest treścią pierwszej tragedji; zostaje ona pomszczona w drugiej przez zgubę zabójczyni. Ponie-

waż jednak sprawcą tej zguby jest jej własny syn Orestes, jego słuszna zemsta przybiera postać matkobójstwa i tworzy się nowa wina tragiczna, wymagająca nowej tragicznej kary, prześladowania i sądu. W taki to sposób nasza trylogja ma zamiast dwóch—trzy ośrodki; jest przeto bardziej skomplikowana od „Likurgeji”.

Otóż więc ten trylogiczny związek został rozerwany przez drugiego członka tragicznego tryumwiratu—przez Sofoklesa; wprowadził on zamiast trylogicznej zasady tak nazwaną przeze mnie henologiczną. Zdałoby się, że przez to tragedia antyczna została przybliżona do naszej; i poniekąd tak było w rzeczywistości, ale właśnie tylko poniekąd. Tragedja bowiem grecka była znacznie—co najmniej o połowę—krótsza od naszej; umieścić winę i karę w ramach jednej i tej samej tragedji, jak to uczynił Szekspir w swej tragedji wzorowej, w „Makbecie” — Sofokles nie zdołał. Był on zmuszony zrezygnować z pierwszego ośrodka akcji,

z winy; w żadnej z zachowanych nam jego tragedji, a więc zapewne i w żadnej z zaginionych—tragiczna wina nie jest objęta przez ramy tragedji, wszędzie pozostaje ona poza ich obrębem. W „Elektrze” Sofoklesa zbrodnia Klitemnestry jest już spełniona, kiedy się zaczyna akcja tragedji; tem się różni „Elektra” od „Oresteji” Eschyla. W „Antygonie” Sofoklesa zakaz pogrzebu Polinika jest już ogłoszony; tem się różni „Antygona” od „Argiady” Eschyla.



### III

Konieczność wydalenia tragicznej winy poza obręb tragedji spowodowała pewne trudności dla akcji i dla psychologii, które jednak były przez poetów pokonane. Czy szczęśliwie? Z punktu widzenia starożytności, bezwzględnie; z punktu widzenia naszego, poniekąd. A zresztą zobaczymy.

Po pierwsze dla akcji. Ponieważ widz sam nie mógł być świadkiem czynu czy zdarzenia, w którym się zawierała tragiczna wina, należało je uwzględnić w ekspozycji, której znaczenie wskutek tego się powiększyło. Tę ekspozycję Sofokles zwykle przybierał w szatę dramatyczną; jego młodszy współzawodnik Eurypi-

des, któremu przedewszystkiem chodziło o jaknajdokładniejsze objaśnienie widza, częściej uciekał się do formy monologicznej, wystawiając w początku dramatu tak zwanego prologistę, który mógł nie brać żadnego udziału w dalszym rozwoju akcji. Nowoczesna tragedia kiedy niekiedy też, jak wiadomo, wprowadza prologistę, wogóle jednak woli za przykładem Sofoklesa, podawać potrzebne wiadomości w ekspozycji dramatycznej.

Po drugie, dla psychologii. Oczywiście, widzowie mają prawo żądać, żeby bohater-winowajca stał przed nimi bezpośrednio, jak żywy człowiek, nie zaś w odzwierciedleniu przez cudzą mowę. Ponieważ więc jego wina należy do przeszłości, trzeba było ją poniekąd wskrzesić. Otóż więc Kreon „Antygony“ w swej, że tak powiem, tronowej mowie przed obywatelami tebańskimi udowadnia słusność swego strasznego zakazu uczczenia pogrzebem trupa Polinika. Klitemnestra w sprzeczek ze

swą krnąbrną córką Elektrą broni swojej sprawy, jako mężobójczyni. Szczególnie ulubiona była przez poetów ta ostatnia odmiana — scena stwierdzenia winy, jak ją nazywam, w formie sprzeczki—„agonu“—między bohaterem-winowajcą i jego przeciwnikiem. Czy takie rozwiązanie zadania zadowoliliby nas? Przedstawmy sobie, że przyczyny zewnętrznego charakteru zmusiłyby Szekspira do wyrzucenia pierwszych dwóch aktów swego „Makbeta“. Stracilibyśmy tę strasliwą zmorę zamierzonego królobójstwa z jego halucynacjami, z tym widmowym sztyletem—natomiast zaś Makbet w sprzeczce ze wtajemniczonym konfidentem, czy może z żoną, broniłby przed nimi swego czynu. Czy więc powtarzam, uważalibyśmy tę kompensatę za wystarczającą?

Otóż właśnie trafiliśmy w sedno całej kwestji, w zasadniczą różnicę między starożytną umysłowością a naszą. W starożytnej bowiem umysłowości przeważał pierwiastek intele-

ktualny, w naszej pierwiastek emocjonalny. Tragik grecki uważał za wygrane, że uzyskał możliwość oczyszczenia czynu, chociażby i zbrodniczego, z mącających dodatków namiętności, możliwość, że tak powiem sublimowania jego w tyglu myśli. Nie znaczy to, że tragedia grecka była pozbawiona patosu; owszem, ma ona go sporo, ale w innym miejscu, nie tu. W scenach zaś stwierdzenia winy góruje pierwiastek rozsądku i stało się to w związku z całym intelektualistycznym usposobieniem starożytnego świata. Jest to faktem ogromnej wagi; właśnie wskutek niego świat starożytny został niezbędnym dopełnieniem do naszego, i jest to jedna z zasadniczych przyczyn jego wychowawczego dla nas znaczenia— w przeszłości, teraz i na zawsze.

#### IV

A więc ekspozycja, potem scena stwierdzenia winy — dotychczas są to tylko mowy, czynu nie widać. Ale oto ktoś bierze w swoje ręce nić przypadków i doprowadza ją przez perypetję, przy ciągle wzrastającym patosie do katastrofy, do rozwiązania. Ale kto? I jak? I przez kogo?

Kto? Dajmy na to—człowiek. Orestes powrócił do Micen, aby spełnić święty obowiązek krwawej zemsty na zabójczyni swego ojca—obowiązek straszny, gdyż tą zabójczynią była jego własna matka Kliteimnestra. Wysłał on naprzód swego wiernego sługę, aby ten podał matce wiado-

mość o rzekomej śmierci jego syna. Dzika radość napelniła jej serce: a więc niema już mściciela, można żyć bez obawy. Właśnie z tej jej beztroski korzysta Orestes. Tu rzeczywiście akcja jest prowadzona przez człowieka: tak, ale zgodnie z wolą boga, objawioną przez wyrocznię. I dlatego ona ma powodzenie. W „Antygonie” przeciwnie. Kreon prowadzi akcję tragedji wbrew woli boga, którą każdy widz czuje w swem sercu, królowi zaś objawia prorok Tyrezjasz — dlatego on ginie. I w tym i w drugim wypadku wola boga ze szczytu niebios kieruje i czynem i losem człowieka; tragedia grecka jest nawskroś tragedją religijną.

Zapewne: widomą jednak sprężyną jest tu i tam wola człowieka. Tamto kierownictwo jest raczej mistyczne; dla naszych oczu przyczynowość ziemską jest samowystarczalną. Jeżeli ten, czyja wola tworzy akcję tragedji, jest mocny, używa on swojej mocy; takim jest Kreon w „Antygonie”. Jeżeli jest słaby, uży-

wa chytrności: takim jest Orestes w „Elektrze”. Ta ostatnia jednak zawiera już w sobie uchylenie od ideału istotnej tragicznej tragedji, gdyż prowadzenie akcji przez chytrność stanowi to, co my nazywamy intrygą, intryga zaś bardziej licuje z przeciwnikiem bohatera — (por. „Otello” i „Wallensteina”)—niż z bohaterem. Sofokles też używa jej rzadko—„Elektra” wśród zachowanych tragedji jest jedynym przykładem, ale i tu intryga była przekazana poecie przez podanie. Rozkoszował się w niej przez pewien czas Eurypides, ale w końcu i on ją porzucił.

Natomiast intryga,—to jest akcja, prowadzona przez chytrność przeciwko przemocy,—znalazła swoją właściwą siedzibę w komedji. Nie odrazu: komedja, będąc wogóle w dziedzinie artyzmu młodszą od swojej poważnej siostry, daleko później od niej została właściwym dramatem, nacechowanym jednością obmyślanej akcji i stałością zróżniczkowanych charakterów. A ponieważ wtenczas Eu-

rypides, chociaż oddawna umarły, był u szczytu swojej sławy, komedjopisarze poddali się jego urokowi i podjęli od niego intrygę, przez niego potępioną—ale, co może nas zadziwić, wraz z tym potępiającym wyrokiem. Dlatego też inicjatorem intrygi nie jest w komedji nigdy osoba poważna; prowadzi ją czy to niewolnica, czy to pasożyt, czy to hetera, a więc osoby upośledzone w społeczeństwie greckiem owych czasów.

Wróćmy jednak do tragedji. Kto, pytaliśmy się trzymając w swem ręku nić akcji? Kiedyniekiedy, odpowiedzieliśmy, człowiek; wtenczas mamy przed sobą tragedję wolnej woli — cnotliwej czy przestępnej, ale wolnej. Niekiedy jednak bywa inaczej—i tu spotykamy się z najbardziej znaną tragedją grecką z „Królem Edypem“ Sofoklesa. Charakter tej tragedji rzeczywiście jest zupełnie odmienny. Próżnoby kto chciał dowodzić, że przecie i tu od wolnej woli Edypa zależało zabić króla Lajosa, z któ-



rzym on się spotkał na drodze delfickiej, czy nie zabijać. Na taki zarzut mógł on śmiało odpowiedzieć słowami swego pottmka: romantycznego Edypa w tragedji Grillparzera „Jam uderzył tego, co uderzył mnie: mego ojca uderzyłeś ty“. Kto to taki ten „ty“?—Los. „Król Edyp“ jest tragedją losu.

Lajos tebański otrzymał w Delfach przepowiednię, że będzie zabity przez syna, jeżeli syn się mu urodzi: otóż więc stara się on jak może uniknąć spełnienia tego wyroku. Urodzonego syna każe wyrzucić na śmierć pewną—los urządza tak, że syn ten zostaje przy życiu, że wyrasta na obczyźnie, jako królewicz koryncki, że spotyka Lajosa na drodze delfickiej, nie wiedząc ani, że to król Lajos, ani tembardziej, że to jego własny ojciec. Wszystko się spełnia tak, jak było przeznaczone; pomimo to, że wola człowieka jest czynna w całej pełni swej wolności. Czy więc to jest fatalizm? Poniekąd tak—ale fatalizm obwarunkowany. Jeżeli rodzisz syna, ten syn cię zabije—możesz go

jednak nie rodzić. Możesz nie puścić strzały z twego łuku; skoroś ją jednak puścił, już nie jesteś panem nad jej lotem.

Nasza nowoczesna estetyka tego greckiego fatum (wołę utrzymać to słowo) nie uznaje. Coprawda często zestawia się „Króla Edypa“ z pokrewną jemu tragedją Szekspira, z kilkakrotnie już wymienionym „Makbetem“, ale właśnie to zestawienie wyjaśnia nam różnicę między sofokleowskim ujęciem idei fatum a szekspirowskim. Tam fatum jest zewnętrzną siłą, z którą wolna wola walczy, lecz walczy bezskutecznie: jest to fatum transcendentne. Tu odwrotnie. „Witaj Makbecie, księżę glamiscki“, mówią czarownice do bohatera — no tak, przecież jest on księciem glamisckim. „Witaj Makbecie, księżę kawdorski“ — to już fałsz, gdyż księżę kawdorski żyje. „Witaj Makbecie, przyszły królu Szkocji“ — to jeszcze większa niedorzeczność, nie warto o tem mówić, ani myśleć. Otóż jednak przychodzą posłowie

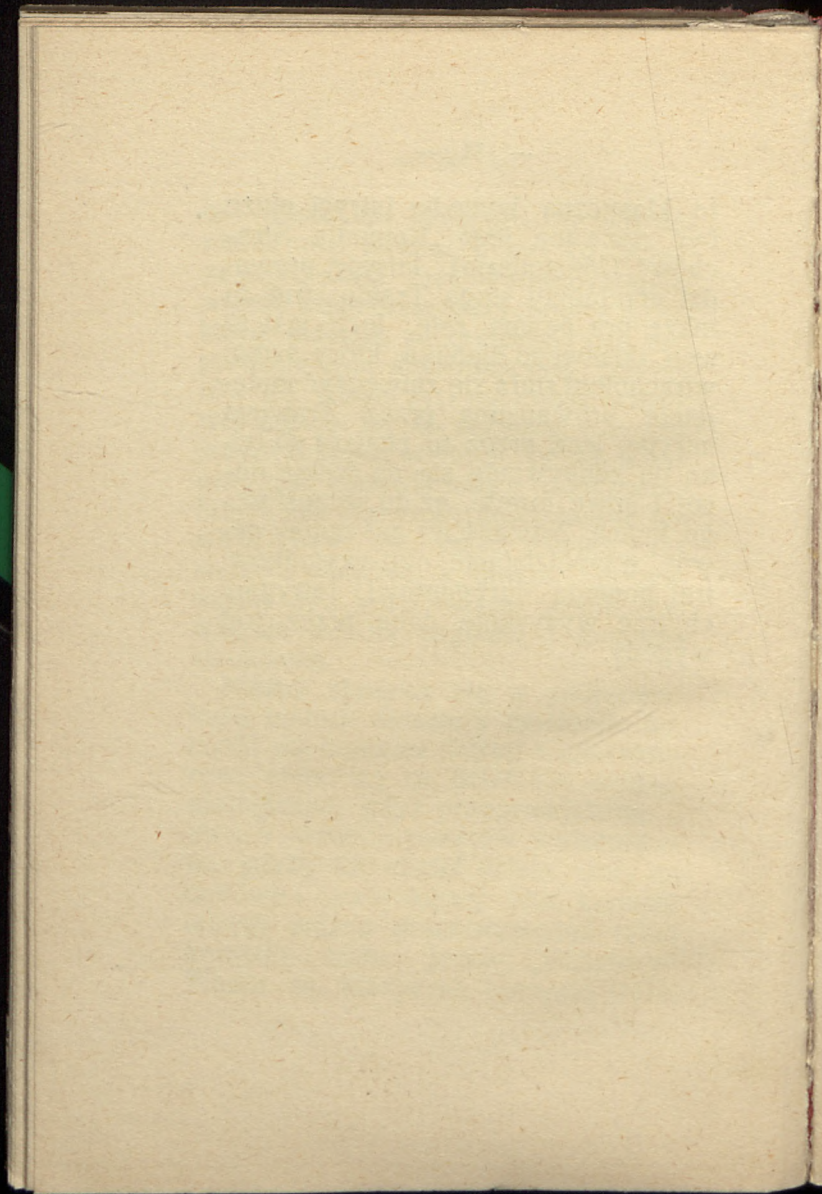
z wiadomością, że książę kawdorski jest skazany za zdradę i że król jego księstwo daruje Makbetowi. A więc tanto nie było fałszem; a skoro tanto, to chyba i to? I oto Makbet uwierzył, że ma zostać królem Szkocji—i, wierząc, pewny swego powodzenia, toruje sobie drogę do tronu przez zbrodnię. Fatum jest przeniesione z zewnątrz do samego serca człowieka; jest to fatum nie transcendentne, lecz psychologiczne.

Widzieliśmy już, że tragiczna wola, przeniesiona do komedji, stworzyła komedję intrygi; tak samo i tragiczny los znalazł sobie miejsce w komedji: dzięki niemu powstał w niej drugi jej konstrukcyjny pierwiastek—dziwny, ale jednocześnie i rozsądny traf. Klasyczną komedją trafu są „Bliźniacy“ (Menechmy) Plauta. Tu brat szuka swego brata bliźniaka, którego stracił jeszcze w dziecięcych latach. Traf zawodzi go właśnie do tego miasta, gdzie mieszkał ów brat—i tu zaczynają się mimowolne przygody obu. Są oni przecie tak podo-

bni jeden do drugiego, że ich odróżnić nie można. I oto kochanka, pasożyt, żona, teść brata-obywatela, wierny sługa brata--przychodnie wciąż biorą jednego za drugiego, i te nieporozumienia doprowadzają bohaterów do rozpacz; natomiast widzowie śmieją się do rozpuku, i to jest jedynym celem komedji, bo ten komiczny traf, odpowiadający tragicznemu fatum, jest to wesołe, dobroduszne bóstwo: bawi ono przez pewien czas siebie i widzów, a potem, sprowadzając obu braci razem, wesoło rozwiązuje wesołą zagadkę i komedja skończona.

Nieraz spotyka się w podręcznikach historii literatury dzielenie komedji na komedje intryg i charakterów; mnie się to dzielenie wydaje nielogiczne, gdyż przeprowadzone z dwóch różnych punktów widzenia — jak gdyby kto chciał dzielić stoly na dębowe i czworokątne. Nie, komedji intrygi można przeciwstawiać tylko komedję trafu. Jeżeli „Bliźniacy“ Plauta są klasyczną komedją trafu,

to klasyczną komedią intrygi może być nazwana jego „Komedia Strachów“ (Mostellaria). Intrygę prowadzi przebiegły sługa Tranio; traf tu także gra pewną rolę, lecz jest to rola złośliwego djablaka, który swem wtrącaniem stara się zniweczyć umiejętnie prowadzoną przez Traniona intrygę, lecz przez to zmusza go tylko do zdobywania się na wciąż nowe i nowe fortele, aż do szczęśliwego końca. Najczęściej zaś mamy pewne współdziałanie obu czynników: traf pomaga intrygantowi, intrygant chytrze wyzyskuje dane przez traf wygody.



## V

Oto nasza odpowiedź na pytanie, kto prowadzi akcję dramatu; następnym pytaniem było, jak akcja bywa prowadzona. I przez to pytanie przybliżamy się do słynnego niegdyś sporu o trzech jednościach dramatu klasycznego — czasu, miejsca i akcji. Pod klasycznym dramatem należy jak wiadomo rozumieć raczej dramat francuski XVII i XVIII w. niż dramat starożytny; drugim biegunem, jak też wiadomo; jest dramat szekspirowski, nie uznający wcale pierwszych dwóch jedności i tylko z pewnym zastrzeżeniem trzecią.

Co się zaś tyczy dramatu starożytnego — ześrodkujemy się tu na tra-

gedji—to jego stanowisko wobec tych trzech jedności jest następujące. Na początku—nie tyle jedność, ile nieokreśloność czasu i miejsca przy jedności akcji nietylko w pojedynczych tragedjach, ale i w całej trylogji. W „Persach“ Eschyła dekoracja się nie zmienia, ale jeden i ten sam gmach w początku oznacza gmach królewskiej rady, w środku—grobowiec Darjusza, w końcu—nie wiadomo co. W jego „Eumenidach“ mamy przed sobą cały czas fasadę świątyni, ale w pierwszej części tragedji jest to świątynia Apollina w Delfach, w drugiej świątynia Pallady na Akropolu ateńskim. Taka więc jest nieokreśloność miejsca; co zaś do czasu, to akcja „Agamemnona“ zaczyna się od otrzymania w Argos przez optyczny telegraf wiadomości o wzięciu Troji i kończy się zabiciem zwycięskiego króla po jego powrocie do Argos, obejmując w taki sposób szereg dni, a może i tygodni. To było, powtarzam, na początku. Z czasem jednak poeci uświada-



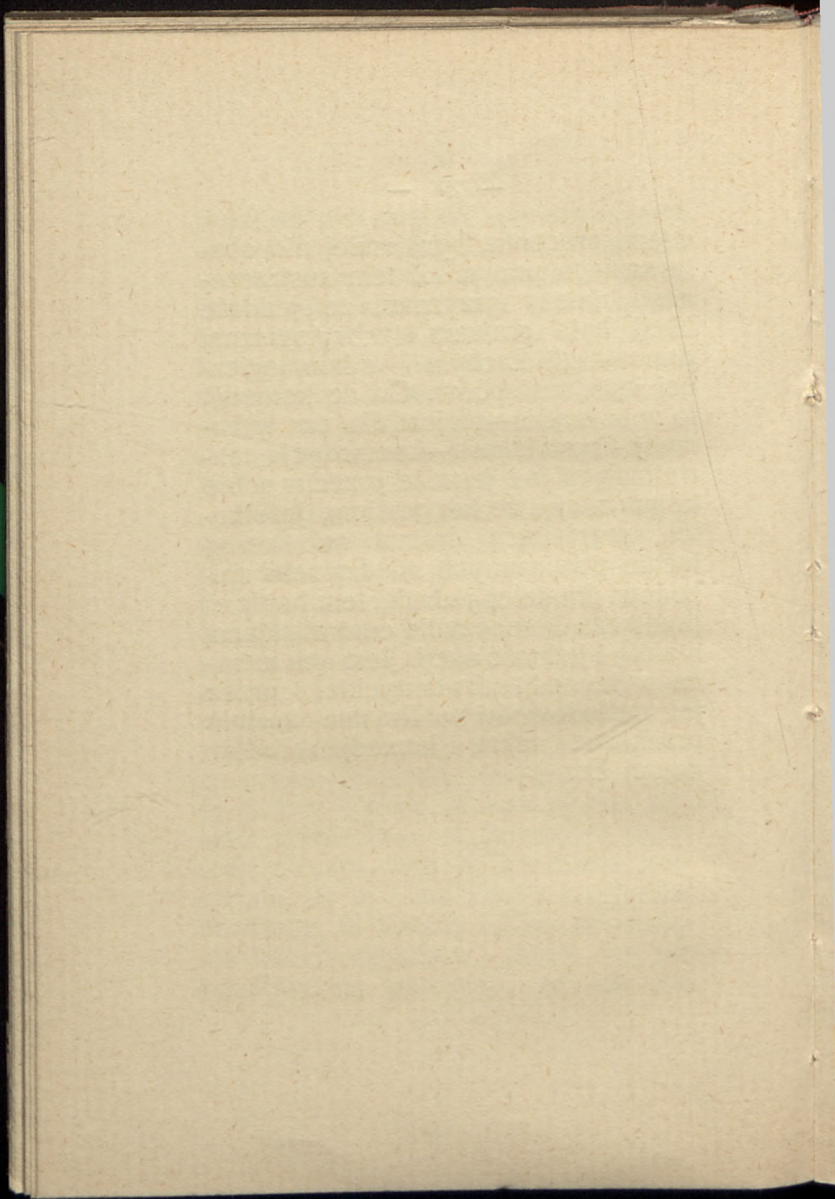
miają sobie, im dalej tem więcej, niedopuszczalność takiej nieokreśloności miejsca i czasu. Odsłony grecki teatr za czasów klasycznych nie znał, nieruchomość więc dekoracji sama przez się czyniła wrażenie jedności miejsca od pierwszego wiersza do ostatniego. Tak samo chór tragedji pozostawał na miejscu prawie od początku tragedji do jej końca; ta jego obecność potęgowała poczucie jedności miejsca i prócz tego tworzyła przekonanie, że akcja odbywa się bez długich przerw i w każdy razie w ciągu jednego dnia. Jest to zupełnie naturalne; ale, jak widać stąd, te dwie jedności powstały wskutek nie wewnętrznych przyczyn, lecz warunków zewnętrznych — braku odsłony i obecności chóru. Odkąd była wynaleziona odsłona, odtąd tragedja zrezygnowała z chóru, zachowanie tych dwu jedności stało się już niepotrzebne.

Kiedyniekiedy jednak i nowoczesny dramat je zachowuje. „Hedda Gabler“ Ibsena pod względem obu

jedności nie ustępuje najsurowszemu dramatowi Racine'a, a w „Prarodzielce” Grylparcera akcja nie tylko jest ciągła, ale zajmuje nawet akurat te same godziny, co i jej wystawienie w teatrze—od siódmej wieczora do północy. Zdaje mi się jednak, że mamy tu w obu wypadkach raczej kaprys autorów, niż wymaganie estetyki.

Odrębny charakter trzeciej zasady — jedności akcji, — polega już na tem jednym, że jest ona niezależna od warunków zewnętrznych; o ile więc była ona przeprowadzona, stało się to wskutek konieczności wewnętrznej. Co do tej konieczności jednak, to trzeba zawsze pamiętać, że prawo artystyczne—to nie to samo, co prawo fizyczne, ani też to samo co prawo karne; to znaczy, że wyjątki, niemożliwe w dziedzinie przyrody i ryzykowne w dziedzinie kryminału, są tu i możliwe i względnie bezkarne; to znaczy także, że istnienie takich wyjątków, skoro one nie przekraczają pewnego, że tak po-

wiem, procentu, bynajmniej nie obala samego prawa. Z tem zastrzeżeniem należy przyznać, że jedność akcji była prawem i w trylogicznej dramaturgji Eschyla i w henologicznej jego następców. Co do komedji, to w początku—to jest dla nas w komedji Arystofanesa—kompozycja centralizująca ma jeszcze przeciw sobie kompozycję, że tak powiem, jasełkową, rozbijającą dramat na szereg luźnie powiązanych między sobą epizodów. Im dalej jednak, tem bardziej przeważa kompozycja centralizująca, a z nią i jedność akcji. Jest ona uznana w komedji nowoattyckiej i przez jej naśladowców w Rzymie została przekazana także i komedji narodów nowej Europy.



## VI

I nakoniec ostatnie z postawionych wyżej trzech pytań: przez kogo bywa prowadzona akcja dramatyczna? Tu będziemy mieli do czynienia ze zjawiskiem godnym wszelkiej uwagi: okaże się bowiem, że pewna cecha dramatu greckiego, co powstała jako skutek warunków zewnętrznych, otrzymała jednak uzasadnienie wewnętrzne, psychologiczne, i dlatego nie tylko przetrwała przez cały okres rozwoju dramatu starożytnego, ale została nawet przywrócona w dramacie nowożytnym od czasu przewagi w nim żywiołu psychologicznego.

Cecha, o której tu mówię, jest może najbardziej uderzająca między

wszystkimi, które stanowią różnicę między dramatem greckim a szekspirowskim. Ją zauważy każdy, który, nawet nie czytając samych dramatów, porówna między sobą spisy osób tu i tam. U Szekspira te spisy zajmują często po dwie stronicę; w dramacie greckim ograniczają się do kilku tylko imion. Skąd ta różnica?

Innemi słowy: skąd ta szczupłość personelu w dramacie greckim?--Wiemy, jak ona powstała. W Atenach wystawienie dramatów należało do tak zwanych liturgij, to jest do obowiązków najbogatszych obywateli względem państwa. Taki obywatel powinien był własnym kosztem zapraszać do udziału w „agonach“ dramatycznych na świętach Dyoniza pełną liczbę śpiewaków chóru oraz dwóch, a później trzech aktorów — nie więcej. Ci aktorzy co prawda mogli występować w różnych rolach, nietylko męskich, ale i żeńskich; spis więc osób samego dramatu nie był ograniczony do dwóch lub trzech.

Ale poeta, wiedząc, że może korzystać z usług trzech tylko aktorów, musiał komponować swój dramat tak, żeby 1) w jednej i tej samej scenie występowało nie więcej od trzech mówiących osób—jest to „ne quarta loqui persona laboret“, Horacego— i 2) żeby dać czas do przebrania się aktorowi, który w następnej dużej scenie miał występować w innej roli. Szczególnie kłopotliwym było pierwsze ograniczenie — „nie więcej od trzech osób jednocześnie“. Oczywiście przy takich warunkach żaden dramat szekspirowski nie mógłby być wystawiony.

Przypatrzmy się jednak zblizka i przekonamy się ze zdumieniem, że poeci tragedji nawet tej bardzo ograniczonej wolności, którą im dawało wprowadzenie (za czasów Sofoklesa) trzeciego aktora, nie umieli lub nie chcieli wykorzystać. Weźmy dla przykładu jedną z takich względnie dużych scen u Sofoklesa — scenę pierwszego przyznania w „Królu Edypie“. Przed nami są lokasta i goniec

koryncki: wezwany przez Iokastę, nadchodzi Edyp—od tego więc momentu mamy trzy osoby jednocześnie. Jakże rozwija się między nimi rozmowa? Będąc wezwany przez swoją małżonkę, Edyp najpierw, rzecz prosta, zwraca się do niej. „Posłuchaj tego gońca“, mówi ona jemu. Następnie toczy się względnie długa rozmowa Edypa z gońcem, podczas której Iokasta słucha i milczy, chociaż ta rozmowa ją bardzo a bardzo obchodzi, odsłaniając przed nią straszną tajemnicę jej życia. Tak, słucha i milczy, ani słowem, ani nawet jękiem nie zdradzając swego afektu. I oto Edyp nakoniec zwraca się do niej — tu gońiec odchodzi i milczy. Czy więc mamy choćby nawet w tej scenie — względnie, jak już powiedziałem, dużej—rozmowę trzech osób? Właściwie mówiąc nie, tylko trzy rozmowy dwóch w każdym razie osób; nie  $A + B + C$ , lecz  $A + B$ ,  $A + C$ ,  $A + B$ . I tak to bywa wszędzie.



A więc rzeczywiście tragicy nie zużytkowali nawet tej skromnej wolności, którą otrzymali dzięki dodaniu trzeciego aktora. Czy nie umieli zużytkować, czy tylko nie chcieli? Zapewne nie chcieli; widać to z równoczesnej komedji Arystofanesa, w której technika potrójnej rozmowy, jak ją nazywamy, jest doprowadzona do doskonałości. Oczywiście mamy tu pewne wymagania uroczystości tragedji, zamilowanej w symetrii i dlatego odtrącającej wszystko, co z tą symetrią nie licuje — swego rodzaju „prawo frontalności“, przeniesione z dziedziny rzeźbiarstwa do teatru Dyoniza. To dążenie do symetrii daje się zauważyć nietylko tu.

Wróćmy jednak do „prawa trzech aktorów“; już powiedziałem, że powstawszy z przyczyn zewnętrznych, otrzymało ono z czasem w miarę rozwoju tragedji i podstawę psychologiczną, wskutek czego przetrwało przez cały okres antyku — jak tego dowodzi przytoczone wyżej słowo Horacego, który zapewne nie miał

na względzie oszczędności liturgicznej teatru attyckiego. Co to więc za podstawa psychologiczna? Żeby ją sobie uprzytomnić, zwróćmy się do Szekspira, do jednej z jego najbardziej bogatych i ożywionych scen, sceny wygnania Kordelji w „Królu Learze“. Bierze w niej udział prawie cały personel tragedji: Król, Gonerila, Regana, Kordelja, księżęta Albanji, Cornwalu, Kent, Burgundji, Francji i t. d. A teraz postawmy sobie pytanie: ile w tem gronie jest właściwie „ról“, to jest takich osób, za których rozwojem psychologicznym rzeczywiście staramy się śledzić. Po pierwsze jest taka oczywiście rola samego króla, głównego bohatera tragedji, którego tkliwość ojcowska względem ulubionej córki przechodzi w szalony gniew—jest to według greckiej terminologii „protagonista“. Drugie miejsce zajmuje nie mniej wyraźnie wzruszająca postać Kordelji z jej skromnem hasłem „kochać i milczeć“; jest to więc „deuteragonista“. Trytagonistą będą z pun-

ktu widzenia psychologicznego Gonerila i Regana razem wzięte, te dwie złe córki, które tu nie są jeszcze wcale zróżniczkowane. Co zaś do pozostałych, którzy nie tworzą, lecz tylko odzwierciadlają akcję, to odpowiada im w tragedji greckiej chór. Za ich bowiem psychologją już nie śledzimy—byłoby to dla nas nadto.

Takie więc jest psychologiczne uzasadnienie „prawa trzech aktorów“ — ograniczona sprężystość naszej uwagi, nie pozwalająca nam śledzić jednocześnie za psychologją większej liczby osób, niż trzech. I właśnie to psychologiczne uzasadnienie przywróciło to prawo w najnowszej wyłącznie psychologicznej tragedji. Za przykład może służyć najbardziej wybitny z pośród tragików nowoczesnych — Henryk Ibsen; właśnie jego najlepsze tragedje—„Nora“, „Romsersholm“, „Upiory“, „Hedda Gabler“ — utrzymują dość ściśle nasze prawo. To samo można powiedzieć naprzykład i o „Sulkowskim“ Stefa-

na Żeromskiego, jeżeli tylko pamiętać, że żołnierze pierwszego aktu, jak też i goście arystokraci drugiego, odpowiadają chórowi tragedji antycznej.

O tym chórze wypadnie pomówić dokładniej, gdyż stanowi on jedną z najbardziej uderzających cech tej tragedji.

## VII

Przedtem jednak chcialbym zwrócić uwagę na inną osobliwość tragedji starożytnej, też dotyczącą jej personelu. Jest to rola osób bezimien-nych i zazwyczaj wcale nie scharakteryzowanych, których jedynem zadaniem jest opowiedzieć obcym, to jest widzom, o tem, co się zdarzyło za sceną—a więc rola tak zwanych *wiastunów* (*angeli*). Nie powiem, żeby ta rola nie istniała wcale w teatrze nowożytnym; wystarczy raz jeszcze się powołać na wielokrotnie wymienionego „Makbeta“: żołnierz, który w pierwszym akcie opowiada szkockim książętom o bitwie Makbeta z nieprzyjaciółmi króla Dun-

cana, zupełnie odpowiada takiemu angelosowi tragedji greckiej. Ale w każdym razie spotyka się go tu daleko częściej i jego mowa, nieprzerwana przez słuchaczy, stanowi pierwiastek epicki, wcale jeszcze nie roztopiony w dramatyzmie. A ponieważ tragedia ma być dramatem, więc ten pierwiastek zawiera w sobie sprzeczność z jej istotą i jako taki wymaga objaśnienia.

Oto więc możemy wskazać nawet nie jedną, lecz trzy przyczyny, objaśniające rolę zwiastuna w tragedji starożytnej.

Po pierwsze: Powiedziałem przed chwilą, że ta rola jako pierwiastek epicki, jest sprzeczną z charakterem tragedji jako dramatu; otóż widzieliśmy, że tragedia została dramatem nie od razu. Pierwotnie, to jest mniej więcej do czasów Kimona (do 470 r.), była ona kantatą; cała akcja działa się za sceną i była opowiadana chórowi, czy to przez bohaterów, czy to właśnie przez zwiastunów, a chór w długich, pięknych śpiewach

rozważał to, co od nich słyszał. Wtenczas cała tragedia miała jeszcze nie dramatyczny, lecz liryczno-epicki charakter i w ramach takiej tragedji rola zwiastuna nie stanowiła żadnej sprzeczności, lecz była zupełnie naturalna. Jako przykład tej liryczno-epickiej tragedji pozostały nam „Persowie“ Eschyla. To więc była przyczyna przejściowa i sama tragedia starożytna w swym dalszym rozwoju ją przewyciężyła. A że pomimo to rola zwiastuna nie była usunięta, to spowodowały dwie pozostałe przyczyny.

Drugą bowiem przyczyną była ta jedność miejsca, o której mowa była wyżej. Poeta nie mógł przenieść widzów do innego miejsca, jak to robi Szekspir po kilka razy w każdym akcie; skoro więc akcja przenosiła się ze sceny, która była przed oczami widzów, do innego miejsca, nie mogła ona być im bezpośrednio przedstawiona, lecz tylko opowiedana przez świadków, to jest przez zwiastunów. To więc była przyczyna

zewnątrznego charakteru; pomimo to nie trudno się przekonać, że w dalszym rozwoju tragedji greckiej nie mogła ona być przewyciężona, lecz odwrotnie musiała jeszcze zyskać na sile. Ten bowiem rozwój prowadził, jak widzieliśmy do usunięcia trylogicznej zasady na korzyść henologicznej, to jest do jeszcze większego skrępowania poety jednością miejsca. Eschyl opracował problemat dyonizyjski w trylogji, w „Likurgeji“; mógł on więc przenieść widzów ze stolicy Likurga, w której odbywała się akcja pierwszej tragedji, do bakchantek na górze Pangejskiej w drugiej. Eurypides ten sam problemat opracował w swoich „Bakchantkach“, a to była tragedja pojedyncza, przywiązana do placu przed zamkiem Penteusza w Tebach. Skoro więc akcja przenosi się na góry, do Cyteronu, musiał o niej opowiadać zwiastun—innej rady nie było.

Nasza tragedja nie jest skrępowana jednością miejsca; to jest główna przyczyna, dlaczego u nas rola zwiastun



stuna stała się prawie niepotrzebna. Ciekawy jednak jest fakt, że skoro tylko poeta — oczywiście przez kaprys — utrzymuje zasadę jedności miejsca, rola zwiastuna sama przez się zamrtwychwstaje. Taką jest „Hedda Gabler“ Ibsena. Przez całą tragedję widzowie mają jako scenę dramatu pokój w mieszkaniu Heddy; katastrofa więc Löwborga, właściwego bohatera, musi być opowiadana przez świadków.

Była jednak i trzecia przyczyna już nie zewnętrznego, lecz wewnętrznego charakteru — i nietrudno się przekonać, że ona ma znaczenie także i dla nas; o niej mówi Horacy w swej „Sztuce poezji“. „Nie wszystko, mówi on tam, może być przedstawione widzowi bezpośrednio; chociaż wrażenie tego, co człowiek widzi swemi oczyma, jest bardziej potężne od tego, o czym on słyszy, — pomimo to poeta pewne zdarzenia powinien usunąć z jego oczu — niech o nich lepiej opowie wymowny świadek“ (facundia praesens), to jest wła-

śnie zwiastun. „A więc nie trzeba, żeby Medea mordowała dzieci przed oczami publiczności, lub żeby przed oczami tejże Prokne się przemieniała w ptaka; to co mi przedstawiają tak, budzi we mnie niedowiarstwo lub wstręt“ (incredulus odi). To znaczy: nie powinny być przedstawiane bezpośrednio zdarzenia albo zbyt okropne, albo takie, które nie dają się przedstawić przekonywająco (jak na przykład metamorfozy). Oczywiście jest to motyw niezależny od zewnętrznych warunków sceny; jak się więc stosują do niego poeci i publiczność nowych czasów?

Co do czasów Szekspira, to oczywiście ludzie mieli wtenczas nerwy daleko mocniejsze od nerwów Horacego. Już nie mówiąc o takim zbiorze okropności, jakim jest „Tytus Andronikus“—tragedja niewątpliwie niemożliwa w naszym repertuarze—wystarczy wziąć takie jego powszechnie znane dramaty jak „Makbet“ i „Król Lear“. Tam siepacze Makbeta mordują na scenie młodą żonę

i małe dziatki Makduffa — tak, ale Szyller, tłumacząc tę tragedję, świadomie opuścił tę okropną scenę i ja nie pamiętam, żeby ją gdziekolwiek teraz wystawiano. Tu w „Learze“ księżę kornwalijski na scenie wyrwa oczy związanemu Glosterowi — w terażniejszych przedstawieniach dramatu dzieje się to w sąsiednim pokoju, i chociaż to wychodzi bardzo niezgrabnie, jednak reżyserowie wolą to, niż obrażać publiczność bezpośrednio przedstawianiem okropności. Możemy więc powiedzieć, że pod tym względem powróciliśmy do stanowiska dramatu starożytnego.

Sądzę, że wypadnie powiedzieć to samo i o scenach nieprzekonywających, jak metamorfozy i inne cuda, chociaż szukać ich należy nie tyle rzecz prosta w tragedjach ile w operach. Otóż więc w „Rheingold“ Wagnera widzimy karła Alberycha, zmieniającego się w smoka, potem w ropuchę, ale jest to scena fatalna, i prawdziwy wielbiciel Wagnera woli w tem miejscu zmrużyć

oczy i oddać się całkowicie wrażeniu tajemniczej i zupełnie przekonującej muzyki. Czarująca „Snieguroczka“ Rymskiego-Korsakowa kończy się tem, że bohaterka, śpiewając, topnieje w promieniach zakazanego dla niej słońca; tu dzieci i inni naiwni widzowie wyteżają wzrok, aby zobaczyć, jak to dziewczyna będzie topnieć—ale widz doświadczony i tu będzie wolął oddać się urokowi muzyki, rezygnując z niemożliwego świadectwa oczu.

## VIII

A więc szczupłość personelu i w szczególności rola zwiastuna, powstawszy pierwotnie z przyczyn zewnętrznych i przejściowych, otrzymały jednak z czasem uzasadnienie psychologiczne. Czy można powiedzieć to samo o chórze?

Że powstał on z przyczyn zewnętrznych, to nie ulega wątpliwości. Był to najwcześniejszy pierwiastek tragedji i jako taki istniał już wtedy, kiedy ta tragedja jeszcze nie była dramatem, tylko kantatą. I wtedy, oczywiście był on najbardziej na swoim miejscu--kantata bowiem wymaga udziału śpiewającego chóru. Lecz oto w dalszym rozwoju tragedji liryzm

powoli ustępuje miejsca dramatyzmowi, akcja odbywa się już nie za sceną, lecz na scenie, przed oczami widzów; czy w tych nowych warunkach obecność chóru jest pożądana — powiem więcej, możliwa? Oto przykład. W „Elektrze“ Sofoklesa Orestes, bohater tragedji, jak już wiemy, musi działać podstępem: przynosi jako goniec fałszywą nowinę o swojej własnej śmierci, aby uśpić podejrzliwość Klitemnestry i jej męża i, korzystając z ich beztroski, oboje zabić. Zdarza się jednak tak, że ów rzekomy goniec spotyka przed zamkiem królewskim swoją wierną siostrę Elektrę; że ona jest wierną jemu, w tem przekonywa go jej rozpacz na wieść o jego zgonie. Jej więc może śmiało odkryć tajemnicę, ale tu przecież jest jeszcze chór piętnastu dziewcząt Miceńskich. Czy może rozsądny człowiek tajemnicę takiej wagi powierzyć piętnastu nieznanym dziewczętom? Poeta oczywiście odczuwał tę trudność: jego Orestes pyta naprzód Elektrę,

czy jej przyjaciółki są wierne, i dopiero po twierdzącej odpowiedzi odkrywa jej wszystko. Ale przez to sam poeta tylko podkreślił, że dramatyzm akcji i udział chóru nie daje się pogodzić; chór stał się wewnętrznym zbyt ciężki, z przyczyn jednak zewnętrznych musiał być utrzymany, a to razem wzięte doprowadziło do takich kompromisowych rozwiązań, które oczywiście nikogo nie zadowalają.

I w tem widocznie zawiera się przyczyna, dlaczego nowoczesny dramat, będąc wogóle, jak to widzieliśmy, bliższy greckiego, niż dramat szekspirowski, chóru jednak nie wskrzesił; pojedyncze próby, jak na przykład „Messyńska narzeczona“ Szyllera, swoją nieudolnością tylko potwierdziły wyrok publiczności na niekorzyść starożytnego chóru.

Czy ten wyrok jednak jest ostateczny? Dotychczas rozważaliśmy sprawę chóru jedynie z punktu widzenia realizmu akcji; spróbujmy teraz przyrzeć się tej sprawie z punktu wi-

dzenia psychologii widza — przecież to też czynnik nie bylejakiej wartości.

Przed nami „Król Edyp“. Tragedja ma się ku końcowi. Na scenie oprócz bohatera goniec koryncki, który mu zwierzył tajemnicę, że nie jest on synem swego rzekomego ojca, króla korynckiego, i jeszcze ten pasterz tebański, co przed laty zaniósł niemowlę na Cyteron. Z konfrontacji tych dwu staje się oczywista straszliwa prawda: tak, bezwątpienia, wyrocznia się spełniła: Edyp jest synem Lajosa, jest zabójcą własnego ojca, jest mężem własnej matki. Takie okropne brzemię nagle spadło na jego głowę:

Biada, już jawne to, czegom pożądał  
O słońce, niechbym już cię nie oglądał.  
Życie mam, skąd nie przystoi, i żyłem  
Z kim nie przystało—a swoich zabiłem.

(przekład Morawskiego)

Uchodzi. No, i cóż teraz? Według naszych zwyczajów — koniec aktu.



To znaczy, podczas, gdy widz jest cały przejęty zgrozą tego, co widział i słyszał (są przecież i tacy, i to chyba nie wyjątki), gdy mu się być może lzy kręcą w oczach—raptem odsłona, brutalne światło, oklaski, powszechne wstawanie z miejsc, jednym słowem raptowny powrót do rzeczywistości, jakgdyby człowieka pięścią zbudzono ze snu. Nie taki był zwyczaj tragedji greckiej. Edyp uchodzi, ale po jego odejściu marzenie trwa dalej, i chór śpiewa łagodzącą pieśń:

O śmiertelnych pokolenia!

Życie wasze, to cień cienia...

(i t. d.)

Czy nie mamy więc prawa do twierdzenia, że w tym łagodzącym charakterze pieśni chóru zawiera się psychologiczne jego usprawiedliwienie, niezależne od tych zewnętrznych przyczyn, którym on zawdzięcza swe istnienie w teatrze Dyoniza?

Przypatrzmy się jednak treści tej

pieśni. Chór w niej rozważa znaczenie tego, czego był świadkiem; tragiczny los Edypa zawiera w sobie ogólną przestrożę, o której zbyt często zapominają zajęci swemi własnymi sprawami ludzie. Odpowiada on na pytanie, które poeta postawił każdemu z widzów; jest więc poniekąd idealizowanym widzem. Trafne to określenie Szlegla często ośmieszano za nowych czasów; najbardziej ostro to czyni młody Nietzsche w swej zresztą bardzo ciekawej książce „Narodzenie tragedji“. Otóż kpiny są wogóle jako argument nie wiele warte; w naszym wypadku obaj przeciwnicy mają słuszość, Nietzsche co do pierwotnej roli chóru w tragedji, Szlegel co do jego roli w dojrzałej tragedji Sofoklesa. W niej chór jest istotnie — przynajmniej najczęściej — idealizowanym widzem.

Ale jako taki on nie w mowie, choćby i wierszowanej, wyraża swoje myśli i uczucia, lecz w śpiewie — gdyż śpiew jest idealizacją słowa. I to psychologiczne uzasadnienie chóru,

o które tu nam chodzi, polega właśnie na tem, że ten chór śpiewa (dla tego też, mówiąc nawiasem, takie wystawienie greckiej tragedji w naszym teatrze, które nie uwzględnia tego elementarnego wymagania, będzie tylko spaczeniem starożytnej idei).

A skoro tak, to ostateczność tego nieprzychylnego dla chóru wyroku nowoczesnej publiczności, o której była mowa wyżej, jeszcze może być zakwestjonowana.

I tu mogę się powołać na Szekspira. Jego „Król Lear“ po długich męczarniach nakoniec dostał się pod opiekę swej tkliwej córki Kordelji. By jego zachwiany umysł doprowadzić do poprzedniej równowagi, z rozkazu Kordelji i lekarza przy śpiącym gra cicha, łagodząca muzyka; jest to niezapomniana scena. Otóż coś podobnego mamy u Sofoklesa. Jego Filoktetes po strasznych męczarniach zasnął; śpiącego ma ukoić muzyka. Ale tutaj nie jest to muzyka wyłącznie instrumentalna; nie, nad śpiącym chór śpiewa coś w rodzaju kolysanki:

Śnie wolny trosk i wolny burz  
Niech nas twój dech owionie,  
Ty na wytchnienie męża służ,  
A niech mu olśni skronie  
Ten blask, co zwiśł nań już promienny.  
O przybądź, przybądź, ty zbawienny!  
(i t. d.)

...W osobie Wagnera opera poszła na spotkanie dramatu; skutkiem tego spotkania był jego „muzyczny dramat“, który zaznaczył sobą nowy szczebel w rozwoju już nietylko opery, ale i dramatu wogóle.

I kto wie — być może niedaleki jest czas kiedy dramat, wciąż szukający „nowych dróg“, zrzeknie się swej samowystarczalności i zapragnie pójść na spotkanie muzyki—i kiedy psychologicznie uzasadniony chór tragedji starożytnej po długiej rozłące zostanie przywrócony naszej tragicznej scenie.

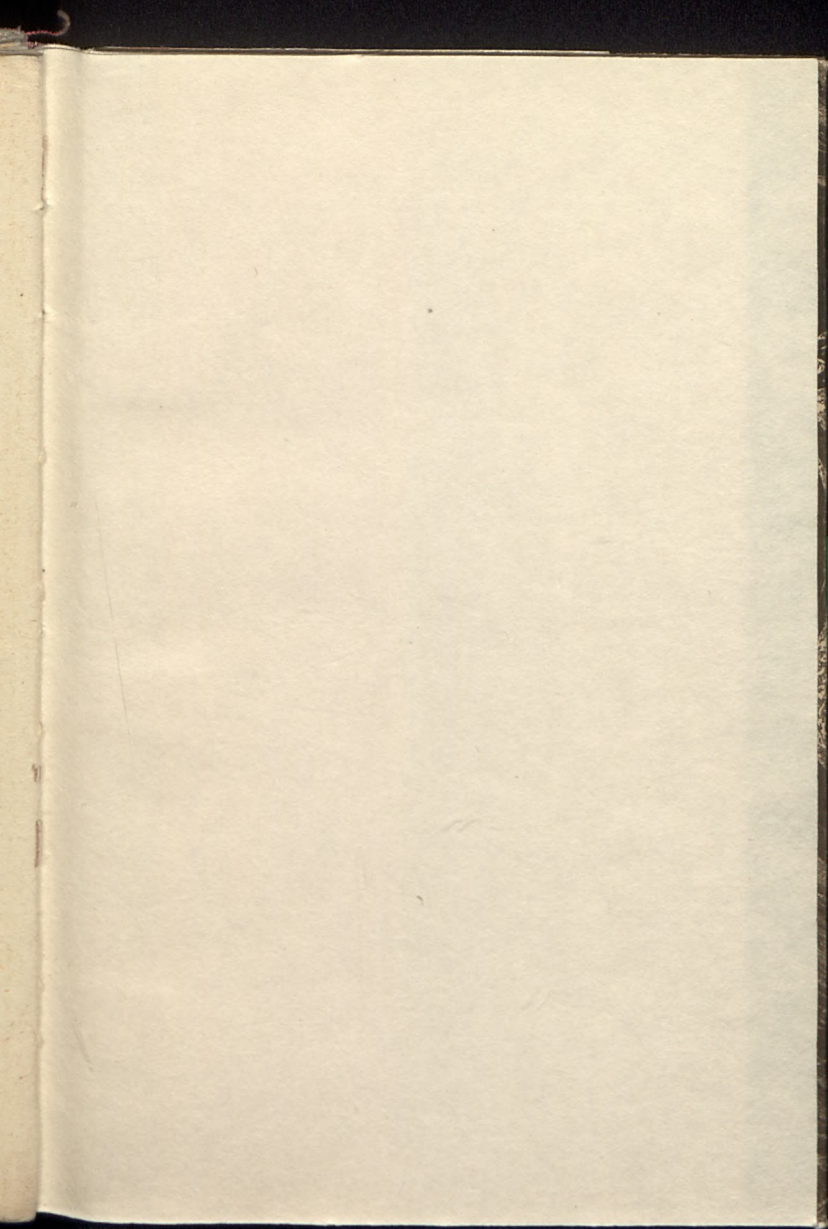
## BIBLIOTEKA REDUTY:

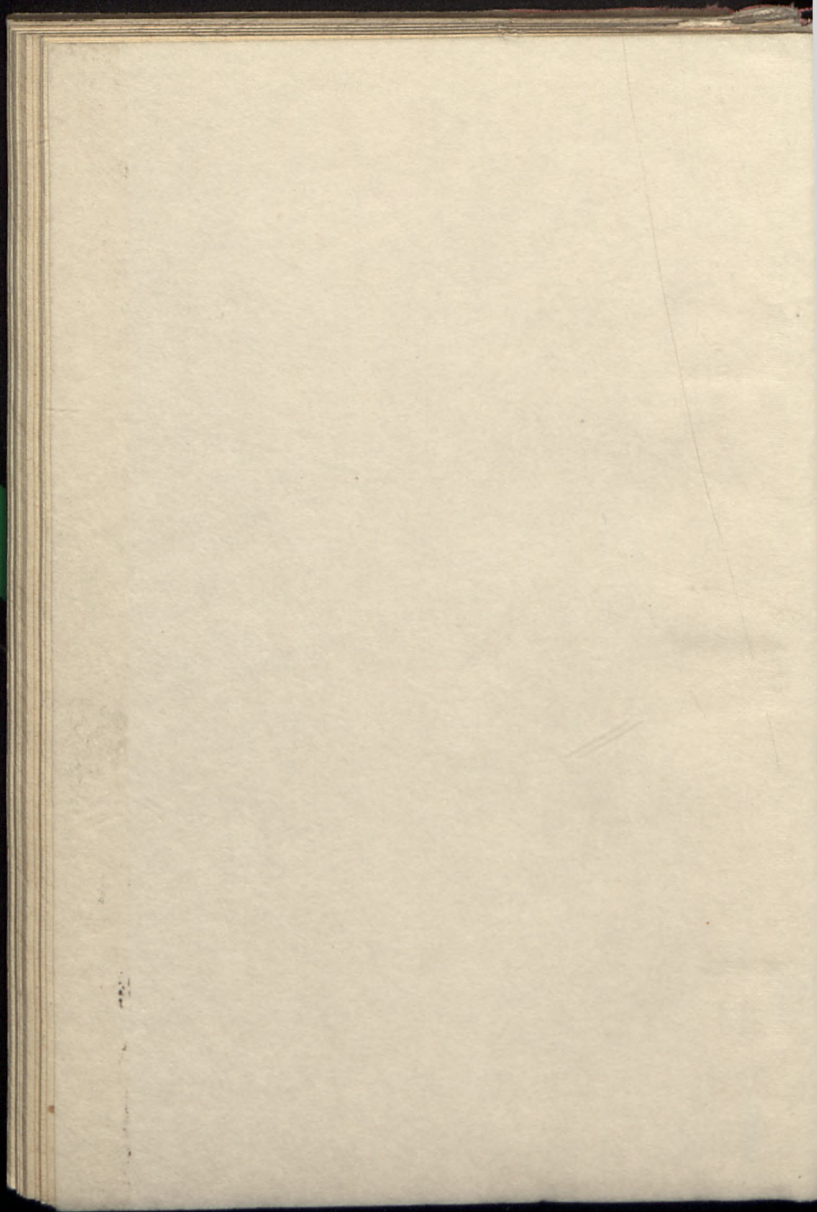
Dotychczas wyszły w druku

1. REDUTA I JEJ CELE.
2. MIECZYŚLAW LIMANOWSKI—Na drogach tworzenia nowego aktora.
3. PROF. STEFAN CYBULSKI—Ubiory greckie w życiu i na scenie.
4. PROF. STEFAN SREBRNY — Aischylos.
5. PROF. TADEUSZ ZIELINSKI—Elementy dramatyizmu w tragedji greckiej.
6. PROF. ANDRZEJ TRETIAK—Środki artystyczne sceny szekspirowskiej.

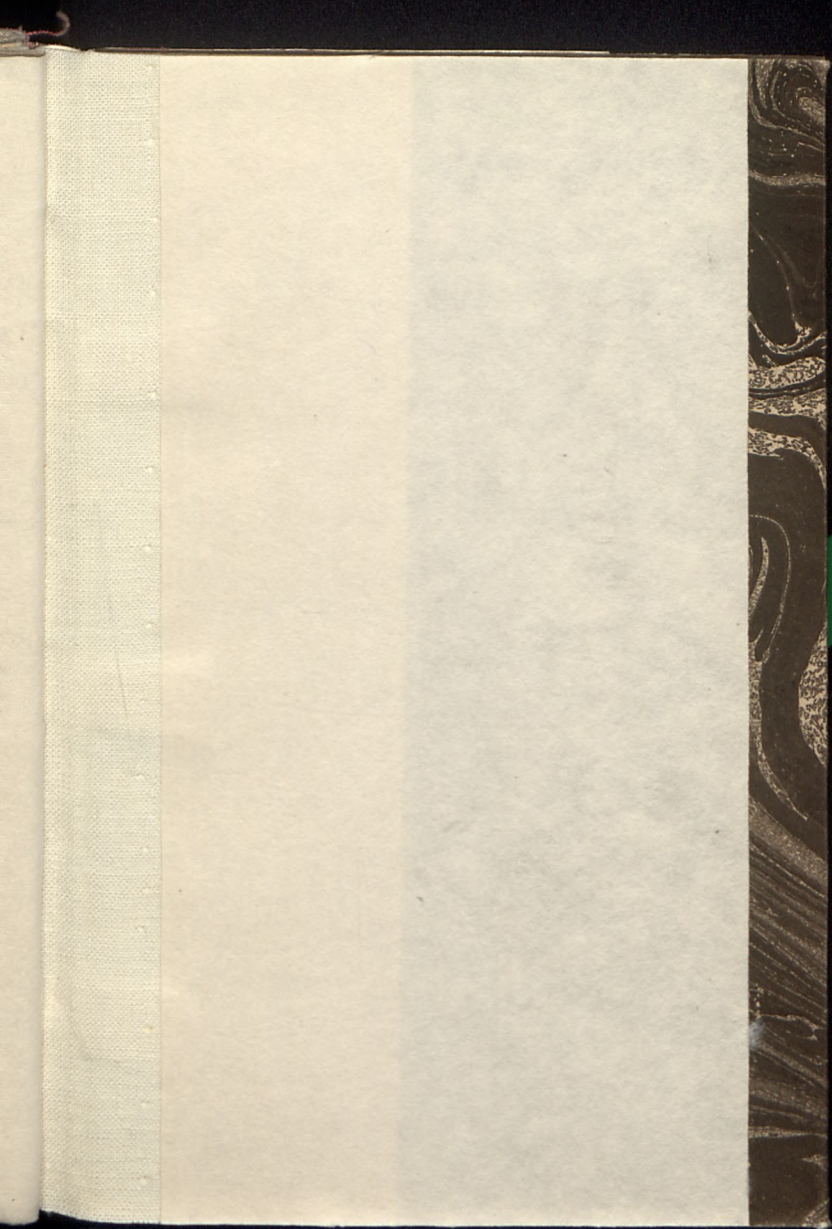


B#











BN

BIBLIOTEKA  
NARODOWA

104.996

Biblioteka Narodowa  
Warszawa



30001016153583