

BIbliOTeCA
PW
SP
ERATO

579

M



JAN ZAKRZEWSKI.

LITERATURA POWSZECHNA

PODRĘCZNIK
DLA KLAS WYŻSZYCH.

CZĘŚĆ I.
LITERATURY STAROŻYTNE.

WARSZAWA.

NAKŁADEM AUTORA.

SKŁAD GŁÓWNY W KSIĘGARNIACH GEBETHNERA I WOLFFA.

1916.



70475

579 M

PRZEDMOWA.

Podręcznik, którego część I-szą stanowi książka niniejsza, dąży do wypełnienia w naszym piśmiennictwie szkolnem luki, jaka oddawna dawała się odczuwać: pragnie podać młodzieży wiadomości z zakresu literatury powszechnej, *najniezbędniejsze przy wychowaniu nowoczesnem*, w odpowiedni sposób wybrane i ułożone, jako materyał do rozwijania myśli, do kształcenia wyobraźni, uczucia i smaku estetycznego. Stąd przy klasyfikacyi i grupowaniu tego materyału wynikała konieczność pominięcia wszystkiego, co jest tylko balastem, obciążającym pamięć niepotrzebnie. Natomiast dążyłem do uwzględniania tych tylko literatur, tych prądów piśmienniczych i arcydzieł, które wywarły istotny i przemożny wpływ w dziejach umysłowego i artystycznego rozwoju ludzkości. Przeznaczając książkę dla młodzieży klas wyższych szkół polskich, jednocześnie usilnie starałem się nadać jej taki zakres i formę, aby mogła się stać pomocą dla tych wszystkich, którzy zmuszeni są *sami* wypełniać luki swego wykształcenia ogólnego. Oczywiście, osiągnięcie tego celu podwójnego spotyka wiele trudności, czasami nie do przewyciężenia; daleki też jestem od mniemania, by książka ta mogła zadowolić w zupełności wymagania w zakresie, jaki pragnie objąć. Niewątpliwie przy zastosowaniu uwydatni się w niej niejeden brak poważny, niejedna usterka. Poczęści usprawiedli-

wieniem ich jest fakt, że t. zw. literatura powszechna, jako odrębny przedmiot nauczania, stanowi nowość w szkolnictwie europejskim i łącznie z historią sztuk plastycznych walczy dopiero o swe prawa, toruje sobie mozolnie drogę. U nas, w Polsce, przodują w tym kierunku szkoły włoskie; na obczyźnie, ile mi wiadomo, tylko klasyczne szkoły włoskie wprowadziły od niedawna ten przedmiot do dwu najwyższych klas licealnych (dekretem Ministerium Oświaty z dn. 14 Listopada 1904 r.). Gdzieindziej ustalił się zwyczaj wplatania do kursu literatury ojczystej rozproszonych i luźnych wiadomości i wzmianek o pisarzach cudzoziemskich.

Całość niniejszego podręcznika dzieli się na 2 części. Pierwsza obejmuje literatury starożytne: hinduską, hebrajską, grecką i rzymską; druga — literaturę wieków średnich, oraz nowoczesną. Materiał naukowy rozkłada się bądź na 3 lata pracy szkolnej, w tym razie, jeżeli program danej uczelni włącza literaturę powszechną do kursu literatury ojczystej, bądź też — na dwa lata lub rok jeden, gdy uwzględnia się ją, jako przedmiot odrębny. Oczywiście, książka zawiera maximum, które nauczyciel przystosowuje odpowiednio do czasu, jakim rozporządza, oraz — do uzdolnienia i poziomu umysłowego uczniów czy uczennic.

Jan Zakrzewski.

LITERATURA HINDUSKA.

Aryowie. Ich kultura. Organizacya. Język.

Literaturę indyjską, czyli hinduską znamy w Europie stosunkowo od niedawna. Rękopisy, przywiezione z Indyi przez Anglików w końcu XVIII w., dały początek badaniom nad językiem i piśmiennictwem, nieznanymi poprzednio. Niemal z roku na rok przy owych badaniach występowało na jaw coraz jaskrawiej niezmiernie bogactwo umysłowości hinduskiej. I dzisiaj, po stu przeszło latach pracy naukowej pokazuje się, że pomimo wielkiego spustoszenia, jakie czas i wypadki spowodowały w zabytkach piśmienniczych, literatura indyjska przedstawia obszary tak rozległe, jak żadna inna z literatur Wschodu. Zanim przejrzymy pokrótce najważniejsze zabytki twórczości tego narodu, zwróćmy się do jego ojczyzny i, posiłkując się zdobyczami wiedzy lat ostatnich, wyjaśnijmy jego odrębności rasowe, oraz cechy znamienne.

Otóż olbrzymi półwysep Indostanu nie jest wyłączną siedzibą jednego tylko narodu hinduskiego. Zamieszkują go cztery grupy ludów, różniące się zasadniczo jedna od drugiej. Na północy tedy, w krajach, położonych u podnóża Himalajów, rozsiadły się plemiona pochodzenia tybetańskiego, mówiące językiem jednozgłoskowym. Góry Windya i kraj dokoła nich zamieszkują resztki ludu *Munda*, dotychczas zwanego Kolaryami; obok Mundów i prawie na całej przestrzeni Indyi Południowych, w Dekanie, spotykamy plemiona Drawidów.

Pod względem zewnętrznym, budowy ciała, ciemnej barwy skóry, niskiego wzrostu Mundowie i Drawidowie uwydatniają podobieństwa, lecz poza tem niema pokrewieństwa między nimi. Pozostałą część półwyspu zajmuje naród pochodzenia indo-ger-

mańskiego, który sam siebie określał imieniem *arya*; dlatego i my go nazywamy aryjskim, inaczej—hinduskim. Ale Aryowie, lub Aryjczycy nie są tubylczymi mieszkańcami Indostanu: stanowią oni ludność napływową. Za najdawniejszych zaś mieszkańców półwyspu nauka uważa Mundów. Oczywiście, Aryjczycy są panami tych ziem nie tylko ze względu na swą cywilizację, ale i z powodu liczebności; gdy bowiem Mundów liczymy około 3 milionów, Drawidów—z górą 56, Tybetańczyków—pół miliona, ilość narodu aryjskiego dosięga 220 milionów. Narówni z Aryami, przybyszami w Indjach są Drawidowie. Jaką drogą oni się tam dostali, nic pewnego powiedzieć nie umiemy. Natomiast przyjęte jest obecnie twierdzenie, że plemiona aryjskie wtargnęły na półwysep z północnego Zachodu. W pochodzie zdobywczym parły one przed sobą Mundów, a prawdopodobnie i Drawidów, w ustawicznych bojach zmuszając ich do ustępowania w góry i na południe półwyspu. Aryowie prawdopodobnie przyszli do Azji z Europy mniej więcej na 3 tysiące lat przed N. Chr. Początkowo opanowali oni część północną półwyspu, zwolna posuwając się coraz dalej w głąb, na południe.

Stopniowy ów podbój nowych ziem odbywał się przez całe wieki, dzieje zaś jego giną zupełnie w pomroku; pierwsze wiadomości o Aryach w Indostanie spotykamy dopiero około XV stulecia przed Chr. Zawarte są one mianowicie w pieśniach i hymnach najstarszego pomnika literatury hinduskiej, w *Rigwedzie*.

Nim przystąpimy do zapoznania się z nim bliższego, na razie sięgnijmy po te dane, jakich nam on dostarcza o rasie aryjskiej, jej właściwościach odrębnych, o kulturze i o mowie.

Otóż w dobie, gdy powstawały pieśni Rigwedy, walki Aryów z narodami tubylczymi bynajmniej nie dobiegły były jeszcze do końca; lecz Aryjczycy, powszędzy zwycięzcy, pewni już byli swego ostatecznego tryumfu. To stałe powodzenie, ten niczem niepowstrzymany pochód zdobywczy przez nowe kraje uprawniał ich do tonu górnego i dumnego, w jakim mówią o sobie i o zwyciężonych ludach. Sama nazwa „arya“ (pan) w przeciwstawieniu do miana „niewolnika“ (dasa) jakiem pieśni wedyjskie oznaczają pokonane plemiona, określa stosunek zdobywców do tubylców. „Panowie“ i „niewolnicy“ różnili się od siebie budową ciała, barwą skóry, wiarą, mową, obyczajami. Stąd też pochodzi zapewne i wzgarda, z jaką arya traktował niewolnika, nadmieniając, że „dasa“ nie ma

bogów, nie zna żadnych praw. Zdaje się wszakże, że i Mundowie, i Drawidowie musieli posiadać pewną kulturę, gdyż byli ludami osiadłymi, pieśni aryjskie bowiem wspominają o bogatych grodach tubylców. W okresie Rigwedy plemiona aryjskie skupiały się głównie we wschodnim Pendżabie. Tam właśnie postrzegamy rozwijającą się tę pierwotną cywilizację aryjską, którą do niedawna apoteozowano, uważając ją za ideał patryarchalno-rycerskiego bytu, próżnego waśni, wad, występków. Aczkolwiek dokładniejsze badania rozwiały ów sielankowo-bohaterski obraz aryjskiego społeczeństwa, jednak nie ulega wątpliwości, że naród ten uwydatnia rysy stosunkowo wysokiej kultury. W nieustannym pochodzie bojowym rozwijając znamiona wojownicze, rycerskie, wytężając energię i prężność ku zwalczeniu przeciwnika, plemiona aryjskie nie zaniedbują pracy cywilizacyjnej; zaludniając zdobyte ziemie, umieją one urządzać się na nich, wyzyskiwać przyrodzone ich właściwości. Kwitnie rolnictwo, hodowla bydła, przeróżne rzemiosła; nieraz spotykamy też wzmianki o nawodnianiu łąk. Co się tyczy organizacji, Aryowie nie przedstawiają się nam, jako naród zjednoczony, lecz dzielą się na wielką ilość odrębnych plemion. Na czele każdego z nich stał król. Widocznie jednak owi królowie miewali nad sobą władzę wyższą, gdyż spotykamy wzmianki o królu królów, „królu głównym“. Stosunek wzajemny poszczególnych plemion układał się rozmaicie: oczywiście toczyły one wspólnie walki z ludami miejscowymi, ale bardzo często wstępowały też w zapasy pomiędzy sobą. Zdarzało się, że władca jakiś odnosił zwycięstwo nad kilku innymi, o czym mówią nieraz pieśni wedyjskie. Wynika stąd, że Aryowie nie tworzyli jednolitego państwa wielkiego, lecz zbiorowisko ogromne małych państweczek, zostających pod władzą mniej lub więcej samodzielnych królów, czy książąt. Taki ustrój pozostał wśród nich już stale. Wprawdzie w późniejszych wiekach zdarzało się, że ta lub owa dynastia skupiała pod swem panowaniem znaczną ilość drobnych księstw, dając początek większemu państwu, lecz i wówczas państweczka podbite pozostawały pod rządami samodzielnymi swych książąt. Książęta-wasalowie płacili daninę do skarbcza „naczelnego króla wielkich królów“, sami zaś zwali się „wielkimi królami“ (maharadża). Książęta i królowie niejednokrotnie wytwarzali na swych dworach atmosferę życia naukowego i artystycznego, skupiając przy sobie co znakomitszych uczonych i poetów, którzy przybywali chętnie pod skrzy-

dła możnego protektora wiedzy i sztuki ze wszystkich stron rozległej ojczyzny. Takich mecenasów monarszych bywało w Indyach sporo we wszystkich dobach dziejowych, co, naturalnie, odbijało się dodatnio na rozwoju piśmiennictwa.

Jednostką organizacyjną, jaką od najdawniejszych czasów spotykamy u Aryów, jest gmina wiejska. Ten ustrój pozostał nie-naruszony przez wszystkie wieki. Wioska tworzyła drobniotkę państewko samorządne, samo w sobie; na czele gminy stał wódz, wójt, któremu podlegali urzędnicy gminni. Każda wioska miała również swego kapłana, którego obowiązkiem było znać i przechowywać starodawne podania i pieśni. Lecz, obok wsi, istniały już naonczas, w epoce Rigwedy miasta, gdzie rozwijał się handel i przemysł.

Oczywiście, różnice zasadnicze pomiędzy poszczególnymi stanami już wówczas występowały bardzo wyraźnie. Rządy sprawowało rycerstwo, szlachta, ze swym księciem, czy królem na czele. Rolę przodującą, obok rycerstwa, grali kapłani, t. zw. bramani. Stan ten głównie pielegnował sztuki, nauki, poezję; z tej kasty rekrutowali się najznakomitsi literaci i filozofowie; czasami jednak książę jakiś lub król, rozmiłowawszy się w naukach, zdobywał wiedzę tak rozległą, że kapłani nawet udawali się do niego w charakterze uczniów, jak do mistrza. W późniejszych stuleciach rośnie coraz bardziej wśród władców ukochanie wiedzy i poezji, i stosunkowo wielu z nich poświęcało się spekulacyom filozoficznym i literaturze. Tak przynajmniej twierdzi tradycja. W istocie rzecz się tak miała, iż autorowie za nagrodą odpowiednią chętnie ustępowali książętom i królom swych praw twórczych, zadawalając ich ambicje w tym kierunku. Nie wyłącza to, oczywiście, możliwości, że na tronach zjawiali się prawdziwi poeci i mędracy.

Aczkolwiek w epoce Rigwedy podział społeczeństwa na kasty da się stwierdzić niewątpliwie, i chociaż granice między niemi były przestrzegane, jednak swoboda we wzajemnych stosunkach stanów była w onczas większa, niż w wiekach późniejszych, kiedy kastowość, ustalona ostatecznie, stała się jedną z najważniejszych podstaw życia aryjskiego. Kapłan, *braman*, zawsze jednak cieszył się wyjątkowymi przywilejami. W epoce wytworzonej ostatecznie kastowości nie było takiego prawa ani zwyczaju, któryby mu nakazywał koniecznie poświęcić się kapłaństwu lub nauce.

Tylko w najdawniejszych czasach, chociaż poezya nie była ściśle związana jedynie ze stanem kapłańskim, pewne rody bramańskie pielęgnowały ją stale, od pokolenia do pokolenia przekazując jej kunszt, wybitnie o cechach religijnych.

Z uwag powyższych wynika, że Aryowie w najdawniejszej epoce życia w Indostanie posiadali stosunkowo wysoką kulturę; w dobie Rigwedy w w. XV—X przed Chr., będąc narodem osiadłym, uwydatniają wyrobione już formy współżycia, prawa i obyczaje, zajmują się wiedzą i poezją. Lecz w kulturze tej uderzają nas pewne rysy materializmu. Znajdujemy je przedewszystkiem w sferze poetów. Tworzą oni „na zamówienie“ i — za zapłatę, odznaczają się nienasyconą chciwością, domagając się od swych protektorów złota, krów, koni etc. Cenią przytem ludzi wedle tego, co można od nich wyciągnąć; jeden przed drugim ubiega się o względy możnych i o zaszczyty. Kto mało daje, zyskuje miano obrzydliwego skąpca i gałgana; poeta nie szczędzi takiemu ani szyderstw, ani przekleństw. Podobny materializm widzimy i w stosunkach religijnych. Bogowie wymagają ofiary, lecz wzamian powinni ludzi hojnie obsypywać wszelakiem dobrem. Dokoła ołtarza, gdzie, wraz z modlitwą, bóg otrzymuje ulubiony przez się napój, *somę*, skupia się rzesza, chciwa darów i bogactw: złożoną ofiarę bogowie winni są stokrotnie wynagrodzić. Oczywiście, chciwość, występująca, jako jedna ze znamiennych cech pierwotnego Aryjczyka, musiała się niekorzystnie odbijać i w innych sferach życia. Istotnie, pieśni wedyjskie często wspominają o kradzieży, krzywoprzysięstwie, rozboju, oszustwie przy grze. Bo Aryowie byli namiętnymi graczami. Nie stronili też i od napojów odurzających, przeciwnie, użycie ich było bardzo rozpowszechnione. Słowem, folgowali snąc swym namiętnościom, lekkomyślnie nie oglądając się na skutki; gdy brakło środków na „używanie żywota“, bez skrupułu zaciągano długi, gdy zaś trzeba było je płacić, obmyślano fortele, by się od tego wykręcić. Mimo jednak wielu wad i ułomności, Aryjczyk przedstawia się nam wogóle, jako typ człowieka silnego i prężnego. Rozmiłowany w harcach rycerskich, oddaje się namiętnie wyścigom, polowaniu i t. p.

Co się tyczy mowy aryjskiej, nie jest ona bynajmniej jednolita, co zresztą wynikało samo przez się z rozczłonkowania narodu na mnóstwo plemion i drobnych państweczek.

Już w Rigwedzie widzimy pewne ślady dyalektów, lecz tu występują one niejasno, poeci bowiem najczęściej używają języka literackiego ukształtowanego, który, przekazywany od pokolenia do pokolenia, odbiegł od mowy ludowej. Dyalekt, stanowiący podstawę tego języka, jest blisko pokrewny językowi Awesty i mowie staroperskiej. Język każdej z innych Wed (p. niżej), różni się od tego, jaki spotykamy w Rigwedzie. Ponieważ jednak wszystkie te dyalekty posiadają pewne znamiona wspólne, język owego pomnika literackiego, w przeciwstawieniu do późniejszej mowy aryjskiej, nazywamy *wedyjskim*. Klasyczna zaś literatura hinduska posługuje się językiem, który nosi nazwę *sanskryckiego*. Jest to mowa literacka w pełnym słowa znaczeniu. Nadto w Indyach istnieją inne jeszcze języki literackie, jak *Pali*, używany przez buddystów krajów południowych, oraz języki *prakryckie*, używane w poezji lirycznej i dramatycznej. Oczywiście, podstawą wszystkich są narzecza ludowe, w Indyach bardzo liczne.

Historię literatury indyjskiej dzielimy zazwyczaj na dwie wielkie epoki. Dane chronologiczne co do czasu ich trwania są nieściśle, można jednak z pewnem prawdopodobieństwem rok 1500 przed Chr. ustalić, jako początek pierwszej epoki, zwanej wedyjską, rok 500 przed Chr., jako jej koniec. Epoka zaś druga, nosząca u badaczy zazwyczaj miano Sanskryckiej, poczyną się od 500 r. przed Chr. i ciągnie nieprzerwanie aż do dni naszych.

W e d y.

Epoka wedyjska wzięła nazwę od jedyne go w swoim rodzaju pomnika literackiego, od Wed. Jest to najstarszy i pod względem rozmiarów jeden z największych ze spotykanych w historii literatury. Miano Wed bramini nadają nie jednemu utworowi, lecz całokształtowi najdawniejszej literatury hinduskiej. Słowo Weda po polsku jest równoznaczne wyrazowi wiedza. Istotnie tytuł ten znajduje usprawiedliwienie w treści: Wedy są zbiorem wszystkich pojęć dawnego narodu aryjskiego z zakresu religii, życia rodzinnego, społecznego, ustroju politycznego i t. d., słowem, są wszechwiedzą, gdy chodzi o poznanie tego społeczeństwa. Zresztą powyżej mieliśmy tego dowód, czerpiąc dane do charakterystyki Aryów z pieśni wedyjskich.

Wedy są cztery:

Rigweda — Weda pieśni.

Samaweda — Weda śpiewów.

Jadźurweda — Weda rytuału ofiarnego.

Atharwaweda — Weda Atharwy (Atharwa — imię kapłana).

Obecnie ustalono, że z nich tylko trzy pierwsze były księgami kanonicznymi. Istotnie, kapłani dzielili pomiędzy siebie specjalności, dotyczące znajomości każdej z Wed: kapłan, znawca Rigwedy, zwał się Hotar, Samawedy—Udgatar, Jadźurwedy—Adh-waryu. Lecz ponad tymi trzema kapłanami stał Braman, rodzaj arcykapłana, którego obowiązkiem było znać wszystkie 3 Wedy kanoniczne; sprawował on przytem zazwyczaj obowiązki kapłana domowego księcia lub króla. W tym podwójnym charakterze odgrywał poważną i wszechmożną rolę. On jeden tylko znał zaklęcia i zamawiania wszelakiego rodzaju, przeciwko złym duchom, czarom, chorobom i t. p. Jemu też pozostawiono pieczę nad „Księgą zaklęć“, Atharwawedą. Już z tych paru danych, dotyczących obsługi i użytkowania ksiąg wedyjskich, możemy wnioskować, jak ważne stanowisko zajmowali kapłani w pierwotnym społeczeństwie aryjskim. Stanowisko to z biegiem czasu, naturalnym wynikiem okoliczności, nie tylko coraz bardziej się ustalało, lecz nabierało blasku i potęgi. Przy religijnem nawskroś usposobieniu Hindusa, kapłan, jedyny pośrednik między nim a bogami, jedynie umiejący modły do nich zanosić, nabierał szczególnej powagi i uroku we wszystkich warstwach narodu. Urok i znaczenie swoje umiał on też powiększać, korzystając z okoliczności. Gdy np. arcykapłan towarzyszył księciu na wyprawach wojennych i niejako z obowiązku opiewał każde zwycięstwo, potrafił tryumf nad wrogiem przypisać swej umiejętności zanoszenia modłów, swemu wpływowi na bogów. Rósł tedy kapłan w potęgę, z natury rzeczy wysuwając się coraz bardziej na czoło społeczeństwa, wyciskając na zbiorowych objawach jego umysłowości piętno swego stanu. Nic przeto dziwnego, że niemal cała literatura wedyjska, nade wszystko zaś najważniejsza dla nas Rigweda, jest właściwie ogromnym pomnikiem poezji kapłańskiej. Rigweda w tej formie i rozmiarach, w jakich ją obecnie posiadamy, obejmuje 1028 pieśni, podzielona zaś jest na 10 ksiąg.

Kiedy zbiór ten ułożono, nie potrafimy powiedzieć. Wiadomo nam tylko, że na autorstwo jego złożyły się liczne pokolenia,

może nawet stulecia; stąd pochodzi wielka różnorodność formy, treści i tonu utworów. Są tam pieśni prastare, najdawniejsze, są też i naśladownictwa ich, mamy również hymny, o pochodzeniu stosunkowo bardzo późnem. Utarty przytem był zwyczaj wśród poetów wedyjskich używania wyrażen i zwrotów, zapożyczonych od pisarzy dawniejszych, tak że niejedna pieśń nosi wszelkie cechy prastarej, gdy w istocie jest ona „nowa“, t. j. późnego pochodzenia. Z tego zwyczaju opierania się o poprzednio zdobyte i urobione formy, z chętnego archaizowania, jakie spotykamy u wielu poetów Rigwedy, wynika nieraz trudność w określaniu, co w tym całym ogromie twórczości jest starodawne, co zaś nowsze. Oczywiście, o autorstwie indywidualnem mówić tu nie możemy; natomiast spotykamy autorstwo zbiorowe całych rodów kapłańskich, które, jak powyżej nadmieniliśmy, poświęcały się od pokolenia do pokolenia kultowi poezji. Zbiorowym więc np. autorem ksiąg 3-ej, 4-ej i 7-ej Rigwedy były rody Wiśwamitra, Wamadewa i Wasisza.

Pieśni i hymny Rigwedy ze stanowiska literackiego zasługują ze wszech miar na uwagę. Lecz pod tym względem wartość ich jest bardzo różnorodna. Niejedna wszakże grupa pieśni wedyjskich wykazuje wiele natchnienia poetyckiego, wiele szczerego i entuzjastycznego odczucia natury. Naturalnie, utworów tych niepodobna jest sądzić na zasadzie formuł estetycznych, któremi posługujemy się chętnie przy ocenie współczesnych nam zjawisk literackich. Należy natomiast uprzytomnić sobie, że mamy do czynienia z twórczością narodu, znajdującego się w brzaskach cywilizacji. Wówczas pominiemy pobłażliwie dziecięcą naiwność pojęć, zarówno jak rażący nas materializm, zachwyci natomiast każdego bujna wyobraźnia, głębokie umiłowanie natury, zdolność przedstawiania jej zjawisk w obrazach pięknych, pełnych przytem prostoty. Czem zaś jest Rigweda pod każdym innym względem, wiadomo: dzięki jej pieśniom przedewszystkiem odtwarzamy w pełni całokształt pierwotnego życia aryjskiego. Najwięcej dostarcza nam ona danych, dotyczących religii Aryów. Nic dziwnego, boć, jako wytwór poezji kapłańskiej, posiada przeważnie treść religijną. W hymnach i pieśniach Rigwedy panują bogowie, których postaci składają się na panteon hinduski; jest on nader ciekawy, gdyż świadczy o bogatej wyobraźni Aryów, nadto oświeśla procesy dziejowe, jakie zachodziły z biegiem czasu w tym naro-

dzie. Przyjrzyjmy się tedy choćby najważniejszym bóstwom, odgrywającym główną rolę w poezji wedyjskiej. Naprzód jednak należy stwierdzić, że z Rigwedy wynika różnica co do znaczenia tych lub owych bogów, oraz co do czci, jaką im Aryjczyk okazywał. Pomimo, iż zasadniczo uznaje on ich równość w wielkości i w potędze, mimo to częściej wspomina, więcej czci i więcej przymiotów nadaje temu bogu, który jest upostaciowaniem zjawiska, jakie najsilniej nań oddziaływa i od jakiego najbardziej jest zależny w życiu. Najczęściej też występuje w pieśniach narodowy bóg plemion aryjskich, Indra, bóg-rycerz, wiecznie wojujący, lecz i wiecznie zwycięzki. Walkę prowadzi — na ziemi i na niebie — z demonami ciemności, które dążą do tego, aby ludziom szkodzić. Indra, pan jasnego nieba, toczy bój z demonem Writrą, który stale usiłuje pozabawić ludzi ożywczego deszczu. Wszzechpotężny, piękny, wspaniały, czaruje wyobraźnię Aryjczyka; rozumiemy więc dobrze, dlaczego w poświęconej temu bogu pieśni wypowiada on cały swój zachwyt: istotnie, hymny do Indry należą do rzędu najpiękniejszych przez świeżość uczuć religijnych, naiwną prostotę, oraz siłę obrazowania. Lecz bóg ów nie jest pozbawiony pewnych ułomności, zarówno jak lud, którym się opiekuje: np. lubi bardzo pić, czasem nawet ponad miarę! Im późniejszego pochodzenia są hymny Rigwedy, tem częściej i potężniej występuje w nich Indra, zajmując stanowisko prastarego Mitry, oraz Waruny, boga morza. Obaj ci bogowie, często bardzo razem wzywani przez poetę w pieśni, tem rzadziej występują, im bardziej Hindusi oddalali się od brzegów morskich. Obok tego spotykamy często imię boga ognia, Agni, lecz hymny, jego czci poświęcone, nie posiadają naturalnej prostoty; są niejasne, napuszone, pełne znamion rytualnych. Natomiast, nader pociągające są pieśni, sławiące Aświnów, boskich lekarzy, najpiękniejszych pośród bóstw wszystkich; pełno tam znajdujemy mitów i podań. Bardzo wiele pieśni zwraca się bezpośrednio do Somy, tej rośliny, cześć boską odbierającej, której sok służył do przygotowywania napoju, mocno odurzającego, a używanego przy składaniu ofiar. Wyjątkową również pięknnością poetycką odznaczają się hymny do bogini Jutrzenki, Uszasy, a także pieśni na cześć straszliwego boga burzy, Rudry, oraz jego synów, Marutów.

Zestawiając poszczególne grupy hymnów i analizując je, postrzegamy stopniowy rozwój kultu religijnego Aryów, zmiany roz-

maite w czci tych lub owych bogów, którzy występują to częściej, to rzadziej, zależnie od warunków bytu społeczeństwa wedyjskiego. O podobnej zmianie wyżej wspominaliśmy, gdy była mowa o bogu Warunie. Weźmy inny jeszcze przykład. Oto bóg Wiśnu w pieśniach Rigwedy zjawia się nader rzadko i odgrywa rolę drugorzędną; tymczasem w wiekach późniejszych stał się on, obok Siwy, głównem bóstwem hinduskim. Zrzadka też w hymnach spotykamy imię Jamy, pana śmierci i państwa zagrobowego; potem dopiero zajmie on ważniejsze stanowisko w dogmatyce bramińskiej, ujętej w stały system. Podrzedną również rolę w Wedach odgrywa bóg Brahmanaspati, opiekun stanu kapłańskiego i kapłan bogów; w okresie zaś późniejszym wysunięty on został na plan pierwszy, zastępując z czasem Indrę na stanowisku przodującym w Panteonie hinduskim.

Z przytoczonych faktów przekonywamy się tedy, że Rigweda jest wynikiem bardzo długiego okresu rozwoju. Lecz ta księga, która, jak mówiliśmy, zawiera przeważnie poezję kapłańską, daje nam też i pewną grupę pieśni świeckich, co prawda w ilości bardzo niewielkiej. O zdarzeniach historycznych bardzo rzadko nam one mówią, jak to czyni np. piękna pieśń Wiśwamitry o przejściu plemienia Bharata przez rzekę Wipaś i Siutudri; wogóle zaś dotyczą one raczej życia codziennego i jego faktów. Mamy więc w jednej z podobnych pieśni pochwałę konia szybkonogiego, podnoszonego do godności boskiej; inna, w tonie żartobliwym trzymana, porównywa śpiewy kapłanów do skrzeczenia żab; w innej znowu jakiś niefortunny gracz, któremu szczęście nie sprzyjało, żali się na swą dolę, na namiętność, co go w biedę wpędziła, i błaga kości, by go z niej wyciągnęły i t. p. Inne znów pieśni zawierają przeróżne modły, dotyczące bytu codziennego, to wreszcie — zamawiania i zaklęcia przeciw duchom nocnym, przypadkom rozmaitym, jak ukąszenie gadów i t. p. Te niczem się nie różnią od pieśni Atharwawedy o treści analogicznej; służyły one kapłanom za źródło zarobku. Braman bowiem oczekiwał nagrody i za składaną przez się ofiarę, i za pieśń, którą tworzył. Ten pierwotny, naiwny materyalizm w pieśni wedyjskiej występuje bardzo często: śpiewak chwali hojność patrona, co hymn zamówił, albo też pryska nań drwinami i ironią, zależnie od wielkości i jakości zapłaty.

Do niedawna jeszcze sądzono, że w epoce wedyjskiej panowała wszechwładnie jeno pieśń liryczna, epikę zaś i dramat wi-

dziano dopiero w pełnym ich rozwoju w okresie sankryckim, chociaż natrafiano na ślady twórczości w tej dziedzinie i w Wedach. Obecnie dokładniejsze badania Rigwedy dają nam wyjaśnienie w tym kierunku. Istnieje mianowicie wśród zbioru pieśni 20 takich, które w kształcie, w jakim do rąk naszych doszły, są niezrozumiałe, niepodobna bowiem między poszczególnymi ich strofami ustalić żadnego związku. Pieśni te zawierają opowiadanie o jakimś zdarzeniu lub jakiejś starodawnej historii. Otóż wiersze, połączone w strofy, stanowią jądro opowieści; one zawierają stały i silnie zaznaczony główny wątek i przebieg akcji.

Łączność zaś logiczną między strofami wierszowanymi utworu zawiązywał jego wykonawca za pomocą opowiadania prozą, które zmieniał często, zależnie od miejsca i od publiczności, jaką miał przed sobą. Była to więc mieszanina wierszy i prozy, ów najdawniejszy rodzaj poezji opowiadawczej. Przytem recytator wyprowadzał osoby opowieści tak, że one same mówiły; w ten sposób opowieść poczęści przyjmowała formę dialogu. W epice hinduskiej spotykamy, jak u Homera, nieraz bardzo długie przemówienia bogów i bohaterów, poczem zaraz następuje rodzaj wzmianki nawiasowej, w rodzaju: „bogowie mówili“, lub „mówił ten a ten“. Pierwotnie były to słowa, któremi recytator przerywał prozę i zapowiadał mające nastąpić po niej wiersze. Rolę jego określała sama nazwa: mianowano go „wiązaczem“, miał więc łączyć strofy wierszowane prozaicznym opowiadaniem. Pokazuje się, że ów tekst prozaiczny, łącznik, razem z wierszami w późniejszych czasach zapisywano w dziele wedyjskim, niestety, zaginionem, w t. zw. itihasa purana. Z tych utworów czerpała materiał wielka epopeja, Mahabharata. Co się tyczy zaczątków poezji dramatycznej, wyjaśniło się, że miała ona tę samą formę, co dawny epos. Niektóre pieśni Rigwedy posiadają ton i kształt dramatyczny. Spotykamy tam mianowicie dialog między dwiema osobami, który badaczom daje powód do mniemania, że mają w nim do czynienia z pewnego rodzaju dramatycznymi przedstawieniami ludowymi, przypominającemi jasełkę. I tam stałym tekstem są jeno strofy wierszowane, prozę zaś improwizują występujące osoby, jak w epice pierwotnej. Ta budowa zaczątków dramatu w Wedach pozostawiła ślady w późniejszym rozwoju sztuki scenicznej w Indjach, gdyż w t. zw. dramatach klasycznych prozę nieraz przeplatają wiersze.

Do zbioru Rigwedy należą wreszcie pieśni refleksyjne, o treści filozoficznej, zastanawiające się nad powstaniem świata lub rozważające jedność bóstwa. Widać tam już bystry umysł badawczy Aryjczyka, szukający nieznanej a przeczuwanej jakiejś istoty najwyższej.

Oto są ogólne wiadomości, dotyczące najważniejszej z Wed. Wynika z nich fakt oczywisty, że księga ta posiada dla nas niepospolite znaczenie. Przedewszystkiem jest ona skarbem nieoszacowanym dla językoznawcy, jako najbogatsze i najlepsze źródło do studyów gramatyczno-porównawczych, do dziejów rozwoju języków indogermańskich. Następnie, historykowi cywilizacji Rigweda podaje obszerne wiadomości o wędrowce aryów, o szlakach tej wędrowki, zarówno jak o bycie i rozwoju tego najzdolniejszego i najgłębszego narodu tej rasy szlachtetnej.

Wreszcie, stanowi ona nader cenny materiał dla badacza pojęć religijnych i ich ewolucyi. Nic też dziwnego, że przy studyach nad Wedami Rigweda wysuwa się na plan pierwszy.

Zwracając się teraz do innych Wed, szcharakteryzujemy każdą z nich pokrótce. A więc Samawedu, wiedza śpiewów, jest zbiorem, pomocniczym dla Utgatar, kapłana, specjalnie odprawiającego ofiarę somy. Zawiera ona pieśni, w ogromnej większości wyjęte z 8 i 9 księgi Rigwedy; znajdujemy tam tylko 75 wierszy takich, których niema w Rigwedzie. Wszystkie pieśni Samawedy Utgatar odśpiewywał głośno podczas obrzędu somy. Pierwsza część tego zbioru mieści jeno poszczególne wiersze, do których była przystosowana melodia, stanowiła tedy księgę podręczną kapłana, występującego w charakterze śpiewaka. W drugiej zaś części spotykamy pieśni w takim porządku, w jakim je nucono przy składaniu ofiary. Śpiew zazwyczaj zmieniał formę wierszy zwykłą, gdyż kierowała nią melodia muzyczna. Trzecia Weda, Jadźurweda była księgą, przeznaczoną dla kapłana Adhwaryu, który spełniał przy ceremoniale ofiarnym rolę pomocniczą; wymierzał on miejsce odpowiednie, znosił drzewo, rozpalał ogień, przyprowadzał zwierzę ofiarne i t. p. Obowiązkiem jego było również recytowanie hymnów i formuł ofiarnych, które wolno mu było mruczeć, gdy nie był pewien, czy się nie omyli. Taka pobłażliwość w stosunku do Adhwaryu pochodziła stąd, że nie wymagano odeń szczególnej wiedzy, jako od stojącego na niższym szczeblu hierarchii duchownej; gdy zaś odmrukiwał formułę obrzędową, niemożna

było zauważyć ewentualnej omyłki, wszelka zaś niedokładność w wymowie, czy akcencie czyniła ofiarę nieważną. Księga Jadżurweda istnieje w 2 opracowaniach: jedno nazywamy Czarną Jadżurwedą, drugie—Białą. W Białej znajdujemy tylko pieśni i formuły, niezbędne przy składaniu ofiary; w Czarnej zaś, prócz nich, są objaśnienia, dotyczące zastosowania ich w rytuale obrzędowym. Pieśni po większej części są wyjęte z Rigwedy, lecz zdarzają się i takie, które spotykamy tylko w Jadżurwedzie. Co się tyczy wreszcie czwartej z Wed, Atharwawedy, stojąc poza obrębem ksiąg kanonicznych, miała ona jednak nie mniejsze od tamtych znaczenie, głównie w życiu prywatnem. Zawiera najrozmaitsze formuły zaklęć i zamawiań przeciw złym duchom, czarom, chorobom, przeciwko wrogom i t. d. Jednocześnie znajdujemy w niej modlitwy błagalne do bogów, dotyczące różnych stron i potrzeb życia codziennego. Słusznie więc badacze zwą tę Wedę niekiedy księgą zabobonów. Co do czasu powstania, nie jest ona młodsza od Rigwedy, niektóre zaś jej pieśni są starsze od starożytnych hymnów ostatniej. W życiu Aryów księga ta odgrywała wielką rolę, dla nas zaś posiada niepospolite znaczenie: wywierała ogromny wpływ nie tylko w Indyach, służy zatem jako pierwszorzędnej wartości źródło do poznania życia duchowego innych ludów indo-germańskich, zarówno jak i tych, co nie są im pokrewne. X.

Pisma wedyjskie. Dokoła Wed zgrupowano znaczną ilość utworów o najróżnorodniejszej treści. Lecz wszystkie one mają na celu dopełnienie i wyjaśnienie tekstu ksiąg kanonicznych i Atharwawedy. Najważniejsze z nich są: *brahmany*, *aranyaki*, *upaniszady* i *sutry*. Pierwsze, jak sama nazwa wskazuje, przeznaczono dla bramanów. Zawierają one wszelkie wskazówki i wiadomości, potrzebne do objaśnienia hymnów i formuł rytualnych, oraz dokładne uzasadnienie ceremoniału obrzędowego, wogóle całokształtu kultu religijnego. A więc mamy tam najdawniejsze traktaty teologiczne o powstaniu ofiary i ceremonii, z nią związanych; wyjaśnienie zwyczajów obrzędowych, najpierwsze systemy filozoficzne kapłanów, wreszcie nader ciekawe i charakterystyczne legendy. Brahmany pisane są prozą; zawierają zaś takie mnóstwo szczegółów, drobiazgowych wyjaśnień i roztrząsań, że czytanie ich połączone jest z wielkimi trudnościami. Najstarszą i najważniejszą jest Siatapathabrahmana („brahma-

na stu ścieżek“), związana z białą Jadźurwedą; z niej poznajemy rozwój kapłańskich pojęć religijnych, oraz dawne legendy aryjskie. Drugą grupę pism wedyjskich stanowią „utwory leśne“, *aranyaka*. Nazwa ich pochodzi stąd, iż powstawały one w tym okresie życia bramańskiego, gdy kapłan, doszedłszy do wieku sędziwego, udawał się do lasu na pustelnię, a następnie, w zupełnem odosobnieniu od świata, milczący, skupiony, wśród najsurowszej ascezy, wznosił myśl swą do „ducha świata“, czytając Wedy i oddając się rozmyślaniom. Przeznaczone więc one były i są wyłącznie dla pustelników, co porzucili świat i poświęcili się życiu wewnętrznemu, duchowemu. W aranyakach istnieją odrębne rozdziały, zawierające rezultaty rozmyślań i dociekań filozoficznych. Zwą się — *upaniszad* „nauką tajemną“. Początkowo tworząc część składową aranyak, upanisządy z biegiem czasu odpadły od nich, stając się dziełami odrębnymi, samodzielными. Wartość ich pod względem treści i formy jest bardzo rozmaita. Jedne z nich olśniewają potężnymi obrazami bóstwa, głębokością myśli filozoficznej, usiłującej zbadać zagadnienia bytu; inne znów zadziwiają ubóstwem idei. Niektóre, a mianowicie te, co są związane z Atharwawedą, zawierają cechy mistycyzmu sekciarskiego. Wogóle upanisządy zdawien dawna słynęły i słyną, jako najwybitniejsze utwory literatury wedyjskiej; każda zaś z sekt religijnych dąży do tego, by mieć swą upanisządę. Nowocześni filozofowie przywiązują do badań nad upanisządami wielkie znaczenie.

Wreszcie, co się tyczy sutr, są to jakby cząstki brahman, które odpadły od macierzy; stanowią one zbiory, przeznaczone do użytku praktycznego. Gdy objętość brahman, wskutek gromadzenia w nich materyału o wszelkiej treści, coraz bardziej narastała z biegiem czasu, zaszła konieczność wyodrębnienia z nich tego, co było najważniejsze i najpotrzebniejsze z wiedzy kapłańskiej, oraz ujęcia krótko i węzłowato. Otóż tej konieczności czynią zadość sutry, z których każda zajmuje się specjalnie jednym tylko działem wiedzy, lecz opracowuje go możliwie wyczerpująco i wszechstronnie.

II epoka.

Druga epoka literatury hinduskiej rozpoczyna się mniej więcej około 500 r. przed Chr. i trwa nieprzerwanie aż do dni naszych. Na tej ogromnej przestrzeni wieków oryentowanie się wogóle w ruchu umysłowym jest bardzo utrudnione, przedewszystkiem ze względu na brak zmysłu historycznego, który stanowi cechę charakterystyczną Hindusów. Naprzód więc niepodobna jest oznaczyć ściślejszej granicy między piśmiennictwem epoki wedyjskiej a następnem; trudno jest też odnaleźć jakikolwiek związek między niemi. Dzieła, jakie do rąk naszych doszły, wskazują, że poprzedziły je wieki pracy przygotowawczej; lecz cały ten łańcuch ewolucyjny nie istnieje, Hindus zachowywał bowiem jeno takie utwory, które stanowiły końcowy wynik dążeń i usiłowań w danym kierunku; dawniejsze, pośrednie, które mogłyby dać obraz rozwoju tego lub owego rodzaju piśmienniczego, wytworzyć w nas pojęcie o ciągłości pracy umysłowej, zaginęły; nie dbano o nie, nie przepisywano ich. Następnie, ten sam brak zmysłu dziejowego sprawia, że nie potrafimy zorientować się w epokach życia nawet najznakomitszych autorów. Tradycja hinduska, mająca zastępować dane historyczne, jest tego rodzaju, że jej w badaniach nie można na seryo brać pod uwagę, pochodzenie bowiem prac, cieszących się największą czcią, cofa ona do zamierzchłej starożytności lub też wiąże je z niebem, z bogami. Skądinąd znów stwierdzamy, że owe dzieła najznakomitsze podlegają gruntownym zmianom, przeróbkom, dokonywanym bez najmniejszego skrupułu, do tego stopnia, że przekształcają one zasadniczo całą myśl utworu. Dotyczy to piśmiennictwa wogóle, szczególnie zaś literatury pięknej. Następnie, badacze zwracają uwagę na fakt, że na podobne zmiany tekstu prac literackich w Indjach wywierały wpływ widoczny poszczególne prądy myśli i upodobania, rozmaicie kształtujące się w różnych krajach półwyspu; najczęściej przytem na poparcie tego faktu służy przykład zmian, jakim ulegał najpopularniejszy dziś w Europie dramat hinduski, „Sakuntala“; istnieją więc 3 różne opracowania tego utworu: bengalskie, południowo-hinduskie i kaszmirskie. Z pomieszania ich powstało czwarte, najbardziej rozpowszechnione w Indjach środkowych; pierwotnego zaś tekstu oryginalnego ustalić niepodobna. Dalej, przy badaniu po-wedyj-

skiej literatury należy się liczyć jak najuważniej z wpływami ruchów religijnych, które, jak wiadomo, spowodowały takie głębokie zmiany w ukształtowaniu wszystkich stron życia indyjskiego: bramanizm, buddyzm, jainizm¹⁾ — wszystko to są czynniki pierwszorzędno znaczenia i w rozwoju literatury. W olbrzymiej epopei Mahabharacie walczą dwa prądy: „wisnuizmu“ i „siwaizmu“. Wogóle charakter poezji epickiej uległ zupełnej zmianie w ciągu wieków pod wpływem prądów religijnych i politycznych. Oddziaływanie sekt przekształciło również olbrzymi dział literatury, t. zw. purany. Sekta Jainistów odegrała także poważną rolę w literaturze: stwarza nie tylko odrębną swą twórczość w prakrycie, ale przyjmuje udział żywy w piśmiennictwie sanskryckiem.

Oczywistą tedy jest rzeczą, iż nie możemy utworzyć ściśle historycznego obrazu rozwoju literatury po-wedyjskiej; w naszym przedstawieniu przedmiotu muszą istnieć liczne niedokładności, luki, braki, niedomówienia. Dla ułatwienia jednak oryentacyi w ustalonych już teraz danych i faktach przyjęto całą epokę po-wedyjską dzielić na 3 okresy. Pierwszy z nich, ciągnący się od 500 r. przed Chr. do końca III wieku po Chr., jest erą wielkiej epiki, poprzedzającej t. zw. literaturę klasyczną. Drugi — klasyczny, trwa od początku IV do końca VIII po Chr.; trzeci, nowoczesny — do dni naszych. Rozpatrywać tu będziemy, naturalnie, tylko najwybitniejsze zjawiska literackie każdego z wymienionych okresów

Poezja epicka.

Maha-Bharata. Śród bardzo bujnej twórczości w I okresie epoki po wedyjskiej miejsce naczelne należy się poezji epickiej. W tej zaś dziedzinie stajemy przede wszystkim wobec olbrzymiej epopei p. n. Maha-Bharata, czyli Wielka Bharata. W kształcie, w jakim ją obecnie posiadamy, składa się ona z 18 ksiąg i zawiera 90 tysięcy dwuwierszy (180 tysięcy wierszy), oraz pewną ilość fragmentów, pisanych prozą. Przy powierzchownej nawet analizie czytelnikowi od razu się rzuca w oczy fakt, że ma tu do czynienia

¹⁾ Założycielem potężnej i wpływowej sekty „Jaina“ był społeczny Buddy i jego spółzawodnik, Nyantha Nayaputta, zwany „wielkim bohaterem“, Mahawira.

nie z organiczną całością poetycką, lecz z mnóstwem epizodów, które treścią odbiegają od głównego tła i w wielu razach nie mają z niem nawet nic wspólnego. Łatwo też jest wywnioskować, że utwór ten nie mógł być dziełem jednego poety, ale powstawał przez długie czasy z pracy zbiorowej wielu pisarzy. Niestety, ponad to, co nam w tej sprawie logika dyktuje, niewiele więcej powiedzieć możemy. Naprzód bowiem, co do czasu powstania epopei nic pewnego nie da się ustalić. Następnie zaś, co się tyczy sposobu, w jaki się tworzyła, tradycja hinduska przypisuje wprawdzie autorstwo dzieła jednemu poecie, lecz głosu jej przyjąć nie możemy. Podanie twierdzi, że Maha-Bharatę napisał w ciągu 3 lat autor, nazwiskiem Kriszna Draipayana, pospolicie zwany Vyasa; inne znów podanie mówi, że Vyasa jeno uporządkował i ułożył epopeję. Napewno wiemy, że rozmiary obecne utwór ten posiadał w VI w. po Chr., lecz skądinąd pewne też jest, iż już na 2 wieki przedtem Maha-Bharata zawierała wszelkie dodatki znanego nam dzisiaj tekstu. Tekst ten składa się z głównego szkieletu, jądra zasadniczego epopei, do którego przyczepione jest mnóstwo epizodów. Ów szkielet stanowi tylko stosunkowo małą część całości, której rozmiary rozmaicie określa krytyka europejska; jedni je oznaczają na 25 tysięcy dwuwierszy, inni — tylko na 7 tysięcy. Wszystko reszta, to — doróbki, naleciałości, wtręty — epizody. W każdym razie nie ulega wątpliwości, że z ogromu tekstu, jaki nam pozostał w puściźnie, zaledwo mała część da się wydzielić, jako jednolita całość; część ta była zarodkiem pierwotnym epopei, na którym narastały w ciągu wieków epizody, jeden po drugim, tworząc z biegiem czasu olbrzymi utwór zbiorowy. Ta część główna, pierwotna odtwarza zdarzenie historyczne, autorem zaś jej mógł być, oczywiście, jakiś Vyasa, którego postać stulecia następne osłoniły mgłą legendy. Możliwe było, że poeta Vyasa ułożył pierwotną Maha-Bharatę, t. j. wielki poemat o Bharatach, całe zaś pokolenia dołączały do jego dzieła przeróżne ustępy, luźnie powiązane lub wcale się nie wiążące z wątkiem głównym. Wątek ów zajmuje się rodem książęcym Bharatów, który wyprowadzał się od Bharaty, syna Sakuntali i Duszanty (p. niżej, dramat p. n. „Sakuntala“). Ród ten rozrósł się w liczne gałęzie; dwie z nich, Kuru i Pandu wstąpiły z sobą w walkę, którą właśnie odtwarza ów szkielet, ośrodek epopei. W najkrótszym streszczeniu tak się on przedstawia: *

W Hastinapurze, nad rzeką Gangesem panował król Pandu. Gdy nadszedł kres jego dni, i król zmarł podczas polowania w górach Himalajskich, rządy po nim dostały się jego starszemu bratu, Drtarasztrze, który poprzednio, jako niewidomy, musiał być ustąpić władzę młodszemu. Drtarasztra miał 100 synów, z których najstarszy zwał się Duryodana; król Pandu zaś pozostawił 5 synów. Po śmierci króla Pandu wdowy po nim przybyły do Hastinapury, i 5 synów ich, Pandawów, wychowywało się razem ze 100 swymi kuzynami, synami Drtarasztry. Pandawowie rychło zwrócili na siebie uwagę powszechną, poczęli też wyróżniać się i zadziwiać wszystkich tak, że Duryodana dopuścił do swego serca zazdrość i obawę, by go nie pozbawili tronu i władzy. Zaczął tedy prześladować Pandawów wszelkimi sposobami; wreszcie sprawił to, że królewnice udali się na wygnanie. Wędrowali tedy po borach, doznając wielu przygód. Pewnego razu dowiedzieli się od Vyasy, że król Panczałów, Drupada, ogłasza turniej: kto naciągnie olbrzymi łuk, ten otrzyma w nagrodę rękę jego córki, królewny Kriszny, zwanej pospolicie Draupadi. Pandawowie postanawiają udać się na turniej. Przebrani za braminów, przybywają do stolicy Panczałów, i jeden z pięciu braci, Arjuna, naciągnąwszy łuk, zdobywa obiecaną nagrodę: lecz Draupadi zostaje żoną nie tylko jego samego, ale wspólną małżonką wszystkich pięciu Pandawów. Przez ten związek zyskali oni opiekę i pomoc swego królewskiego teścia, który był potężnym władcą. Śmiało więc wracają do ojczyzny, domagając się swych praw spadku po ojcu. Wówczas państwo Pandu podzielono; Pandawowie stolicą posiadłości, jakie na nich przypadły, uczynili gród Indraprastę. Rządy ich w nowym państwie były mądre, bo w krótkim przeciągu czasu zdobyli wielkie bogactwa i potęgę. Z tego powodu Duryodanę znowu opanowała zazdrość, postanawia tedy podstępnie zgubić swoich kuzynów, przypuściwszy do zmywy swojego stryja. Zaprasza więc Pandawów do Hastinapury i proponuje grę w kości, wiedząc, że jeden z nich, Judhisztira, jest namiętnym graczem. Do gry z Judhisztirą zasiada ów stryj Duryodany i oszukuje przy grze tak, że wreszcie Judhisztira przegrał swój majątek, państwo całe, oraz Draupadi, żonę swą i swych braci. Lecz w sprawę tę wmieszał się Drtarasztra, i za jego wpływem spór załatwiono: Pandawowie wrócili do swego państwa. Niebawem jednak znowu, na zaproszenie, przybyli do Hastinapury i znowu przegrali wszystko. Wówczas

musieli zobowiązać się, że pójdą na wygnanie na 13 lat; umowa opiewała, że 12 lat spędzą w lasach, rok zaś 13-ty incognito między ludźmi. Zobowiązania dotrzymują. Podczas 12 lat tułactwa po borach doznają oni wielu przygód, dokonywają wielu niezwykłych czynów i przedsięwzięć. Przedsięwzięcia te i czyny Pandawów stanowią treść licznych epizodów i wypełniają 3 księgę Maha-Bharaty. Do nich należą, między innymi, słynne już oddawna w całej Europie opowieści, jak „Sawitri“, lub „Nal i Damajanti“. Kiedy minął dwunasty rok tułactwa w borach, Pandawowie, stosownie do swego zobowiązania, porzucają wędrowni i udają się incognito na dwór króla Wiraty. Tam rychło zyskują uznanie i miłość wszystkich; zwłaszcza zaś wyróżnił się między braćmi Bhimazena. Swą siłą olbrzymią budzi on wszędy podziw i strach. Pandawowie oddają królowi Wiracie usługi wielkie, zwyciężają jego wrogów, między nimi i Duryodanę. Gdy zaś upłynął trzynasty rok wygnania, Pandawowie ujawniają swe nazwisko i pochodzenie; król Wirata oddaje im hołd należny, córkę zaś jego pojmuje za żonę syn Arjuna. Wtedy zwracają się oni do Duryodany z żądaniem, aby im wrócił ich państwo, ale Duryodana żądanie to odrzuca. Z tego powodu wybucha wielka wojna. Opisy bitew wypełniają liczne karty epopei. Kulminacyjnym zaś punktem jest wielka bitwa, która trwała 18 dni i w której przyjmowały udział wszystkie ludy Indyi, oraz narody obce. Te opisy zajmują znaczną część Maha-Bharaty; są one zmuśne i najczęściej nudne przez ciągłe powtórzenia i przesadę w odtwarzaniu nieustannych starć i potyczek. Ostateczne zwycięstwo odnoszą Pandawowie głównie dzięki przebiegłym radom i wskazówkom Kriszny, księcia Jaduwów, w postać którego wcielił się bóg Wisznu. Kurawowie i wojska ich zginęły, tylko trzech ludzi ocalało z powszechnego pogromu. Między nimi był Aśwattaman, którego ojciec, Drona, uczył w młodości strzelać z łuku Kurawów i Pandawów. Owóż Aśwattaman nocą, wraz z dwoma swymi towarzyszami, czyni napad na zwyciężkie wojska Pandawów i niszczy je zupełnie. Ocaleli tylko Pandawowie, ponieważ byli nieobecni w obozie podczas ataku. Następuje potem zgoda między nimi a Drtarasztrą. Drtarasztra udaje się do boru w charakterze pustelnika, zabierając z sobą tych członków rodziny, którzy pozostali jeszcze przy życiu. W Hastinapurze na tronie królewskim zasiada Judhisztira i odprawia wielką ofiarę konia. Po paru latach Drtarasztra ginie wraz ze swymi żo-

nami w płomieniach, podczas pożaru lasu; Kriszna zaś umiera, a stolicę jego pochłania morze. Wtedy Pandawowie postanawiają wyrzec się świata, na tronie zaś w Hastinapurze zasiada wnuk Arjuna, Parikszit. Odtąd cele nadziemskie przyświecają Pandawom; dążą oni do nieba Indry, lecz na tej drodze spotykają ich najrozmaitsze przygody. Judhisztira wreszcie dostaje się do nieba, ale znajduje tam tylko swych krewnych, nie zaś braci, którzy wraz z Draupadi są w piekle. Wszystko to jednak było złudzeniem, zesłaniem na Judhisztirę w tym celu, by wypróbować jego stałość. Ostatecznie cały ród jednoczy się w niebie Indry.

Taki oto jest ośrodkowy skelet tej wielkiej epopei, która zyskała w Indjach taką sławę i popularność, że otrzymała nazwę „piątej Wedy“. Ale bo też znaczenie i wpływ jej były ogromne, co wyraża się już choćby w tych określeniach, jakie wypowiadają podziw narodu i zachwyt i jakie stały się niejako przysłowione. „Kto ten poemat słyszał — mówi epopeja sama o sobie — niczego już innego słuchać nie chce, jak ów, co, usłyszawszy śpiew słowika, nie upodoba sobie w chrapliwym głosie wrony“. W literaturze późniejszych epok panowanie tego dzieła jest istotnie przemożne, gdyż zarówno epicy, jak dramaturgowie z niego najczęściej czerpali tematy do swych utworów. I nic dziwnego: Maha-Bharata mogła i może być najbogatszą skarbnicą tematów literackich, zawiera bowiem cały ogrom twórczości narodu, obdarzonego bodaj najbujniejszą wyobraźnią pośród wszystkich ludów ziemi. Lecz jednocześnie epopeja ta jest źródłem wiedzy i mądrości najwyższej. Liczne epizody, jako wtręty do wątku opowieści dziejowej, mówią nam o rzeczach najgłębszych i najwznioślejszych, przenikają do najtajniejszych zakątków duszy ludzkiej, wysnuwają wielkie prawdy życia i bytu, poruszają zagadnienia, dotyczące początku i celu istnienia. Rzecz prosta więc, że mierzyć tego dzieła zwykłym strychnulcem estetycznym niepodobna. Zapewne, jeżeli zechcemy je sądzić, jako całość artystyczną, odnajdziemy mnóstwo błędów, nie bacząc już nawet na to, że o jakiegokolwiek spójności między poszczególnymi częściami, jak to nadmienialiśmy, mowy być nie może. Ale bo też Maha-Bharata nie powinna podlegać ocenie takiej, jaką stosujemy do utworu poetyckiego: nie jest ona nim bynajmniej, lecz — encyklopedyą, księgą zbiorową poezyi i mądrości wielu pokoleń i wieków. Ze stanowiska zaś literackiego analizować i sądzić mamy prawo jedynie poszczególne epizody

poetyckie i fragmenty. Przez długi czas utrzymywano, że epopeja uległa przeróbce tendencyjnej na korzyść zwyciężkiej dynastji Pandawów. Tak nie jest, bo strony walczące równomiernie obdzielone są chwałą i naganą. Całość przedstawia się, jak baśń czarodziejska, w pstrą mozaikę ułożoną, baśń splątana, nawiązująca na nić swej opowieści mnóstwo węzłów, od których biegną nitki uboczne urywków, epizodów i t. p. Baśń mozaikową układano długo, zmieniano, przerabiano jej części, zabarwiano rozmaicie. Jądro jej, stary poemat rycerski, powstał niewątpliwie wśród kasty wojowników; później dostał się on do rąk kapłanów, prawdopodobnie Jadžurwedy, ci zaś dokonali przeróbek, z jakimi doszedł naszych rąk. Te zmiany przekształciły w Maha-Bharacie bardzo wiele, owiały ją duchem bramińskim, lecz nie zdołały zatrzeć całkowicie niektórych zasadniczych znamion rycerskiego pochodzenia. Rysy te w postaciach głównych bohaterów są takie ostre, wyraziste, iż widać, że postaci owe były popularne, znane powszechnie i ulubione: nowe czasy i nowy duch mógł je zmienić, ale nie mógł przekształcić zupełnie konturów ogólnych. Pośród tych figur bohaterskich szczególnie zwraca na siebie uwagę Karna, „syn woźnicy“, prawdziwy kochanek starodawnych pieśni rycerskich; walczy on po stronie Kurawów, chociaż z urodzenia należy do Pandawów. Jest to „hinduski Hektor“. Wogóle jednak wpływ kapłanów na starodawną opowieść rycerską był ujemny, przez dodatki bowiem i przeróbki zaciemnił ją zupełnie. Na tę opowieść narastały inne, czerpane z dziejów dawniejszych urywki, o treści kosmogonicznej i teologicznej, rozprawy dydaktyczne i dogmatyczne (najdłuższa księga Maha-Bharaty, 12-ta jest wyłącznie dydaktyczna i zwie się Santi-parvan, księga wykładów), bajki, baśni, opisy ziem i świata bogów, genealogie rodów znakomitych i t. p., słowem wszystko, co było wiedzą i mądrością. Kwintesencją tej mądrości zawiera słynna *Bhagawad-gita*, „pieśń świętych“, umieszczona w 6 księdze epopei. Jest to poemat filozoficzny, który Kriszna wyklada Arjunie przed wielką bitwą. *Bhagawad-gitę* zaliczamy do najznakomitszych utworów w literaturze hinduskiej; wzbudzała ona i wzbudza podziw wśród uczonych i filozofów europejskich przez głębokość i wzniosłość zawartych myśli, niejednokrotnie wypowiedzianych z natchnieniem. Tak się więc przedstawia owa największa w literaturze powszechnej epopeja — utwór zbiorowy ducha aryjskiego.

Obok niej w Indjach spotykamy i inne rodzaje epiki. Między nimi na szczególną uwagę zasługują t. zw. *kawya*, poematy, tworzone przez jednego autora wedle planu jednolitego, z góry ułożonego. Na czele tego rodzaju stoi — Ramajana.

Ramajana, czyli „Dzieła Ramy“ obejmuje 24 tysiące dwuwierszy, podzielonych na 7 ksiąg. Bohaterem poematu jest Rama, będący wcieleniem ziemskim boga Wisznu. Autor, nazwiskiem Walmiki, wedle tradycji, miał pono trudnić się rzemiosłem zbójce i popełnił wiele przestępstw, potem jednak za nie odpokutował i został pustelnikiem. Treść Ramajany, w krótki szkic ujęta, jest taka:

W mieście Ajodyi, stolicy państwa Kosalów, w dawnych czasach panował król Dasarata. Był to monarcha wielki, i kraj pod jego rządami zażywał wszelkiej pomyślności. Do szczęścia brakowało mu tylko jednego: syna. Aby uprosić bogów o potomka, Dasarata składa im ogromną i wspaniałą ofiarę. Bogowie, ujęci niezmierną hojnością królewską, wstawiają się do Brahmy za Dasaratą. Gdy zaś jednocześnie zebranie bogów postanowiło pokonać demona Rawanę, który swemi bezprawiami zaciężył nad światem, zbiegają się w niebiosach dwie sprawy, wywołujące rozwiązanie dla wszystkich pożądane: bóg Wisznu obiecuje, że niebawem sam wcieli się w postać ludzką w szlachetnym pokoleniu królewskim, w umiłowanej przez bogów ziemi Kosalów, i zabije straszliwego demona. A pokonać Rawanę jest rzeczą nadzwyczaj trudną: odbył on ongi najsurowszą pokutę przez dziesięć tysięcy lat, na skutek której sam Brahma musiał mu obiecać, że nikt z bogów ani z demonów nie będzie mógł go zabić. Dokona więc tego bóg-człowiek, Wisznu. Istotnie, niedługo po postanowieniu, powziętem przez boga Wisznu, cztery żony króla Dasaraty obdarzają go synami. Imiona ich były: Rama, Bharata, Lakszman i Satrugna. Bracia kochali się bardzo, zwłaszcza Rama i Lakszman żyli w nader ścisłej przyjaźni serdecznej, która stała się w Indjach równie przysłowiowa, jak w Grecyi przyjaźń Achillesa z Patroklosem. Gdy podrośli, święty Wiśwamitra zabrał obu braci z sobą na dwór króla Janaki, władcy sąsiedniego państwa. Król Janaka zaś ogłosił był, że jego córka, piękna Sita, zostanie żoną tego, kto potrafi naciągnąć olbrzymi łuk. Rama z łatwością dokonywa tego i dostaje Sitę za żonę. Kiedy Dasarata się zestarzał, zapragnął podzielić władzę z jednym z synów, mianować go pomocnikiem i następcą

tronu. Wszystkie przygotowania poczyniono, by władzę królewską zapewnić Ramie, ale nagle matka Bharaty, piękna Kaikei, poduszczona przez niewolnicę, udaremniła ten wybór. Kaikei bowiem powołała się na przysięgę dawną króla, że spełni jej dwa żądania: teraz staje przed Dasaratą, przypomina obietnicę i wyraża życzenie, by Rama został wydalony na 14 lat, tron zaś—oddany jej synowi, Bharacie. Dasarata w gniewie i bólu sprzeciwia się spełnieniu swego przyrzeczenia w taki potworny sposób, sam Rama wszakże uspokaja ojca i oświadcza, że pójdzie na wygnanie. Chce on żonę zostawić, by jej nie narażać na trudy i nędzę tułactwa, lecz Sita rzewnemi prośbami wymogła na nim, że ją zabrał z sobą. Wygnańcom towarzyszy Lakszman. We troje udają się do lasów. Tymczasem, po odejściu Ramy król Dasarata, czując zbliżający się zgon, opowiada matce Ramy winę swych lat młodości, za którą teraz właśnie nadeszła kara: polując pewnego razu w puszczy, król niechcący zabił syna pustelnika—bramina; za to pustelnik przepowiedział mu, że umrze on z rozpacz po stracie syna. Uczyniwszy wyznanie, Dasarata umiera. Bharata zaś, który nie chciał dziedziczyć nieprawnie korony ojcowskiej, pragnie odnaleźć Ramę, aby mu oddać władzę. Trójka tułaczy przez ten czas zawędrowała do lasów i osiadła w pięknej miejscowości, u podnóża góry, lubując się urokiem otaczającej natury. Tam znajduje ich Bharata, który przybywa z orszakiem swym i z rycerstwem i prosi Ramę, by powrócił i objął tron po ojcu. Lecz Rama odmawia powrotu przed upływem wyznaczonych mu lat tułactwa. Wówczas Bharata odjeżdża, zabierając z sobą trzewiki koronacyjne Ramy na znak, że tylko czasowo i w imieniu prawowitego monarchy sprawuje rządy. Tymczasem, w borach żyjąc, Rama i Lakszman dokonywają wielu czynów znakomych, wybijają tłumy demonów i potworów. Tak mija lat 10 wygnania, po upływie których obaj bracia przenoszą się na Południe i tam zakładają siedzibę czasową. Tymczasem gromadzą się nad głowami tułaczy niebezpieczeństwa. Siurpanakha, siostra króla demonów, Rawany, zakochała się w Ramie, który, oczywiście, odrzuca jej miłość. Gdy uczyniła ona zamach na życie Sity, Lakszman obcina jej nos i uszy. Wtedy Rawana postanawia pomścić hańbę swej siostry, lecz sam zakochał się w Sicie. Pragnąc ją uprowadzić, uciekł się do podstępów: wywabił z namiotu Ramę i Lakszmanę i porwał Sitę, omdlałą z przerażenia. X

Gdy bracia wracają do pustelni, nie zastają Sity; przysięgają więc, że ją odnajdą, tego zaś, kto ją porwał, zabiją. W poszukiwaniu Sity Rama i Lakszman trafiają do siedziby króla małp, Sugriwy, który, pozbawiony tronu przez swego brata, przebywał w górach na wygnaniu. Zawarłszy z nim przymierze, Rama wraz z bratem pomagają Sugriwie do odzyskania państwa, poczem wspólnie rozpoczynają akcję w celu oswobodzenia Sity. Wojska małpie budują most przez morze i napadają na Rawanę w jego państwie, noszącem nazwę Lanka (Cejlon). Po długich walkach Rawana pada z ręki Ramy, i Sita zostaje uwolniona. Ponieważ zaś upłynęło już 14 lat wygnania, Rama wraca do Ajodyi, gdzie Bhara niezwłocznie oddaje w jego ręce władzę. Na tem kończył się dawny poemat. W VII księdze znajdujemy ciąg dalszy dziejów Ramy i Sity, poprzedzony opowiadaniem o dziejach Rawany. Rama panuje w Ajodyi szczęśliwie, mając u boku piękną swą małżonkę. Ale niezdługo tłumy poczęły szemrać przeciwko królowej, twierdząc, że Sita, splamiona przez długą obecność u Rawany, nie może kłaść tronu swą osobą. Rama daje posłuch tym podszeptom i korzysta ze sposobności, by wysłać Sitę na pustelnię akurat wtedy, gdy spodziewała się potomstwa. W puszczy nieszczęsną a niewinną wygnanką zaopiekował się mędrzec Walmiki. Gdy wkrótce na pustelni przychodzą na świat dwaj synowie Sity, Walmiki zajął się ich wychowaniem. Tymczasem Rama doznaje niepokojów z tego powodu, że zabił Rawanę, który był braminem. Umyślił tedy za tę zbrodnię przebłagać bogów. W tym celu, zgodnie z rytuałem obrzędowym, spełnia t. zw. ofiarę konia: koń, puszczony swobodnie, nie powinien wpaść do rąk obcych, wtedy bogowie przyjmą ofiarę. Podczas trwania ofiary Rama, zbiegiem okoliczności, widzi swoich synów i, rozrzucony ich widokiem, pragnie przebaczyć Sicie, byle tylko zechciała przedtem przejść przez próbę ognia. Królowa, znieważona przez męża, już oddawna straciła była uczucie dla niego, lecz na żądanie Walmiki'ego spełnia wymagania Ramy. Gdy stanęła na miejscu ofiarnym, błaga boginię ziemi, by ją przyjęła do swego łona, nie chce bowiem już widzieć oblicza ludzkiego. Z ziemi wyrósł wówczas tron wspinały, na którym bogini ziemi posadziła obok siebie Sitę; poczem tron się zapadł, na miejscu zaś, gdzie znikł, wyrosło wonne kwiecie. Rama napróżno teraz błaga, by Sita wróciła do niego: połączy się z nią w niebie dopiero. Wreszcie Rama umiera, tron dziedziczy

czą jego synowie, on zaś sam zmartwychwstaje, jako bóg Wisznu, i unosi się do nieba.

Jak możemy wnosić nawet z najogólniejszego streszczenia, poemat grzeszy pewnymi niekonsekwencyami, a przytem nader silnie odbija wpływ kapłanów. Oparty jest na podaniu, które po części dostało się i do innych dzieł hinduskich i o którym wpmi-
na Maha-Bharata; należy ono do najpopularniejszych i najulubieńszych opowieści w Indjach. Walmiki opracował je w formie, jaką mu nadali bramini, którzy wycisnęli na niem piętno swego dogmatyzmu teologicznego i swych poglądów na życie. Tak więc, główny bohater, Rama, jest wcieleniem ziemskim, czyli awatara boga Wisznu; przez to jeden z głównych dogmatów teologii kapłańskiej znalazł tu zastosowanie. Następnie, w toku opowieści spotykamy spowiedź króla Dasaraty; z niej dowiadujemy się o głębszej, niż zazdrość Kaikei, przyczynie wydalenia Ramy na lat 14: sprawdza się przepowiednia pustelnika-bramina, skrzywdzonego ongi pomimowoli przez ojca Ramy. A więc znów mamy odbicie w utworze literackim nauki kapłańskiej o najsroźszej karze za przestępstwo względem bramina. Potem znowu kwestya wydalenia Sity w istocie ma za przyczynę fanatyzm kapłański, który poniżył kobietę, niedowierzając jej, nie uznając, by mogła pozostać czysta poza okiem męzowskim. Najdziwniejszy wszakże dla nas jest ów niepokój Ramy po niesprawiedliwym i okrutnem wypędzeniu Sity. Zdawałoby się, że człowiek, najbardziej zaślepiony zazdrością i najniedołężniejszy, pożałowałby żony, którą przecież tak bardzo kochał. Ale nie! Rama zapomina o Sicie, natomiast opanowują go wyrzuty sumienia, gdyż zabił Rawanę-bramina.

Oczywiście duch więc braminizmu wpłynął na podanie ujemnie: zepsuł je przeróbkami i dopełnieniami. Sam zaś tekst poematu również znacznie ucierpiał od wtętów, uzupełnień i przeróbek; mamy go przytem obecnie w trzech opracowaniach, które wykazują między sobą duże różnice. Jeżeli jednak, ile to możliwe, otrząśniemy to dzieło z różnych dodatków i wtętów, otrzymamy w rezultacie kompozycję jednolitą, w osnowie swej pomyślaną logicznie. Rzecz prosta, ze stanowiska budowy Ramajana stoi wyżej od Maha-Bharaty. Niemal na każdym kroku, czytając Ramajanę, możemy stwierdzić, że była ona napisana pod wpływem natchnienia poetyckiego. Fantazya jednak autora, iście zdumie-

wającą bujnością, nie zawsze idzie w parze z taktem artystycznym. Ten brak miary, smaku estetycznego krytyka uważa za znamionną wadę Ramajany. Wogóle jednak wiele ustępów i epizodów zasługuje na wyróżnienie, jak np. błagania Sity, by ją mąż zabrał z sobą na tułactwo, opowieść króla Dasaraty o zabiciu syna pustelnika, rozpacz Ramy po porwaniu Sity przez demona, podróż wygnanej Sity przez puszcze, ostatnia modlitwa nieszczęsnej małżonki Ramy i t. p. Tam, gdzie autor zdobył się na utrzymywanie wyobraźni w pewnych korbach smaku artystycznego, spotykamy obrazy urocze, pełne uczucia, wdzięku i świeżości. W podobnych razach zaletami twórcy Ramajany są: umiejętność kreślenia opisów przyrody, uczuciowość i znajomość duszy ludzkiej. Zwłaszcza postaci kobiece Walmiki traktuje z upodobaniem i umie nadać im cechy ogólnoludzkie. O ile Rama jest bohaterem wedle pojęć i ideałów bramińskich, o tyle znowu Sita nie posiada w sobie tej niekonsekwencji psychologicznej; przeciwnie, od początku do końca pozostaje jednolitym, dobrze pomyślanym i artystycznie przeprowadzonym charakterem kobiecym. Dlatego na tle epopei występuje na plan pierwszy i skupia na sobie uwagę czytelnika.

Popularność Ramajany w Indjach jest wielka. Istnieją przekłady jej na wszystkie nowsze języki aryjskie i drawidzkie. Jedno z tych tłumaczeń ¹⁾, z pierwszej połowy XVII w., stało się księgą ulubioną wszystkich kast i wszelkich zawodów w społeczeństwie hinduskiem; ponieważ tłumacz usunął wszelkie miejsca drażliwe, poemat dla ludu stał się wzorem życia, rodzajem biblii. Przez to tłumaczenie Ramajana zyskała więcej, niż Maha-Bharata, cech utworu ludowego.

Obie rozpatrywane przez nas epopeje stanowią największe arcydzieła okresu przed-klasycznego. Normują też one późniejszy rozwój poezji, t. zw. *maha-kawya*, t. j. poematów „artystycznych“, gdyż utwory te czerpią przeważnie treść bądź z Ramajany, bądź z Maha-Bharaty, rzadziej biorąc za temat wysławianie czynów tego lub owego księcia. Nie wnoszą one nic nowego do literatury, niemal nic samodzielnego. Temat służy bowiem poetom do uwydatnienia ich wiedzy, znajomości retoryki, gramatyki, oraz umiejętności wierszowania, w dziełach tych spotykamy opisy wszelkiego rodzaju: morza, gór, rzek, lasów, pór roku, walk, uro-

¹⁾ W dyalekcie wschodnim *hindi*.

czystości i t. p., przytem traktowane stale wedle utartego szablonu, pełne sztuczek i łamańców stylistycznych. Słowem, jest to poezya uczona, sucha, bez natchnienia.

Bajka. Na odrębnem miejscu stawiamy bajkę, czyli t. zw. epos zwierzęcy. Powstała ona w Indyach i tam żyła w ustach ludu długie wieki. Dopiero w omawianym przez nas okresie zjawił się spisany zbiór bajek p. n. Panczatantra. Autorem jego, czy zbieraczem jest rzekomo niejaki Wisznusiarman. Dzieło to, składające się z 5 ksiąg, doszło do nas w tylu opracowaniach późniejszych, że, wobec znacznych między nimi różnic, niepodobna jest ustalić tesktu pierwotnego. Natomiast wiadomo nam, że najbardziej zbliżał się do niego przekład, dokonany przez perskiego lekarza, imieniem Barzoi, na język średnio-perski, t. zw. pahlevi; opracowanie to uskutecznilo na rozkaz króla Chozru Nuszyrwana w VI w. Lecz, niestety, tłumaczenie owo zaginęło. Dokładne jednak odtworzenie jego spotykamy w starym przekładzie syryjskim, ogłoszonym w drugiej połowie VI w.; nosi on nazwę, zapożyczoną od imion dwu szakali, Karanaka i Damanaka, głównych bohaterów I księgi Panczatantry. W każdym razie, choć zagubione, owo opracowanie perskie odegrało nader ważną rolę w dziejach rozpowszechnienia bajki hinduskiej. W VIII bowiem wieku Abdullah bnu I-Mukaffa z przekładu tego dokonał tłumaczenia Panczatantry na język arabski, to zaś rozpowszechniło się między wszystkimi niemal narodami Europy, Azji i Afryki Północnej. Z opracowania arabskiego powstało syryjskie (młodsze), greckie, perskie, hebrajskie i staro-hiszpańskie; z hebrajskiego znowu — łacińskie i inne. Dziś nie ulega już wątpliwości, że w taki sposób Indye stały się głównem źródłem bajek i baśni, rozpowszechnionych i spopularyzowanych w Europie. Panczatantra więc — to prawzór bajek. Zobaczmy, jaki jest jej układ, i co ona zawiera. Właściwy jej tekst poprzedza wstęp, który nas poucza, jak miał powstać cały zbiór. Oto pewien król, panujący w Indyach Południowych, miał trzech synów, leniwych i opieszających. Zwołał tedy radę, którą zapytał, w jaki sposób możnaby młodych książąt zachęcić do nauki i wykształcić. Jeden z radców zaufanych poleca zawezwać bramina, Wisznusiarmana, słynącego z wiedzy i mądrości, i jemu powierzyć wychowanie i naukę synów królewskich. Król posłuchał rady, zawezwał bramina, który, napisawszy dla swych uczniów Panczatantrę, dopiął przez to celu w ciągu 6 miesięcy: pod-

niósł ducha i moralność książąt, wszczepiwszy im zdrowe zasady. Stąd Panczatantra zasłynęła na całym świecie. W 5 księgach tego dzieła, gdzie spotykamy mnóstwo znanych nam bajek, odbija się społeczeństwo ludzkie, ze wszystkimi jego zwyczajami, przesądami, wadami i cnotami, w całej różnorodności przejawów swej duszy zbiorowej. Okraszona żywym i zdrowym humorem, tryskająca ironią i satyrą, subtelną a głęboką, pełna prawdy życiowej i siły słowa, pogodna i spokojna, jak prawdziwy filozof, który zna ludzi i życie i, gdy chłoszcze, czyni to w celu poprawy, Panczatantra jest jednym z najwybitniejszych dzieł narodowego ducha hinduskiego. W samych Indjach prawie słynniejszy od niej i popularniejszy jest inny zbiór, Hitopadesa, ułożony przez Narajanę w 4 księgach. Hitopadesa jest wyciągiem z Panczatantry, o czym sama nadmienia, lecz nadto zawiera ona bajki i aforyzmy, czerpane z innego jakiegoś dzieła. Ma ona służyć do nauki dzieci. O czasie jej powstania nie da się nic pewnego powiedzieć tak samo, jak i o innych zbiorach bajek hinduskich. A tych jest spora ilość, każdy zaś zyskał ogromne rozpowszechnienie, niejeden z nich przytem tłumaczono na inne języki wschodnie, jak perski, mongolski, turecki.

Okres klasyczny (320—800 po Chr.).

Okresem klasycznym literatury indyjskiej badacze nazywają czasy, ciągnące się od początku IV do końca VIII wieku. Początek się on wtedy, gdy jedna z dynastji hinduskich, Gupta, odniósłszy zwycięstwo nad najeźdźnikami, założyła potężne państwo, w którym zakwitły sztuki i nauki. Największym mistrzem tych czasów był poeta imieniem *Kalidasa*, jedna z „dziewięciu pereł“, zdobiących dwór króla Vikramy, t. j. prawdopodobnie Candragupty II, na początku V wieku. Tradycja głosi, że autor ten był nieokrzesanym pastuchem, i dopiero bogini Kali, żona boga Siwy, obdarzyła go mądrością. Na jej przeto cześć nazwał się „sługą Kali“ (*Kalidasa*). Wszelkie dane, jakie można o nim zebrać, świadczą, że wiódł on życie awanturnicze, nieporządne, śmierć jego również przypisują niezbyt miłemu zbiegowi okoliczności. Pozostawił po sobie 6 utworów: dwa poematy, maha-kawya, trzy dramaty i jeden

poemat liryczny. Za najstynniejsze jego dzieło krytyka uważa dramat „Sakuntalę“, po wielokroć w Europie tłumaczony.

Treść „Sakuntali“. Na pustelni mieszka mędrzec Kanwa, który zajmuje się wychowaniem pięknej Sakuntali, córki boginki Menaki. Do pustelni tej pewnego razu przybywa król Duszanta, zabłąkawszy się w lesie podczas polowania. Zbliżywszy się, postrzegł Sakuntalę, zajętą podlewaniem kwiatów wraz z dwiema towarzyszkami: Anusują i Pryamwadą. Na razie pozostaje w ukryciu, słuchając rozmowy dziewcząt i coraz bardziej zachwycając się pięknnością i wdziękiem Sakuntali. Wreszcie wychodzi z ukrycia. Sakuntala, ujrawszy nieznanego, wnet poczuła do niego miłość gorącą. Król, pozostając w pustelni, prowadzi rozmowę z dziewczętami, po ich odejściu zaś nie rusza się z miejsca. Oczarowany wdziękami Sakuntali, nie wraca do swej stolicy, chcąc raz jeszcze ujrzeć tę, która uczyniła na nim niepospolite wrażenie. Gdy wreszcie znalazł się u siebie, opowiada z zapałem swemu trefnisiowi o dziewczęciu i rozmyśla, w jaki sposób mógłby się do niego zbliżyć. W tym samym czasie pobożni pustelnicy zanoszą do króla prośbę, aby przyjechał do nich na pewien czas i bronił ich przed demonami, napastującymi ich ustronie. Korzystając ze sposobności, która nadarza mu się w porę, Duszanta z radością przyjmuje zaproszenie i, zawiadomiwszy królowę o swej wyprawie, udaje się do pustelni. Tymczasem Sakuntala, zakochana w nim od pierwszego spojrzenia, tęskni i zwierza się przyjaciółkom z cierpień miłosnych. Wtedy właśnie nadchodzi Duszanta i ma sposobność posłuchania wyznań Sakuntali, sam nie będąc widziany. W odpowiedniej chwili występuje z ukrycia, oświadcza dziewczynie swoje uczucia wzajemne i pojmuje ją za żonę wedle praw wolnej miłości, uświęconych w kaście rycerskiej. Po pewnym czasie król wraca do stolicy, zostawiwszy Sakuntali swój pierścień. Niebawem ma on wyprawić uroczysty orszak, który ukochaną małżonkę zaprowadzi do stóp tronu królewskiego. Gdy Duszanta odjechał, Sakuntala, pogrążona w tęsknocie, nie słyszy słów bramina, który nadszedł do pustelni i prosił o gościnność. Ponieważ nic mu nie odpowiedziała, nie wiedząc wcale o jego obecności, bramin rzuca na nią klątwę, nadmieniając, że król zapomni o małżonce świeżo poślubionej. Prośby jednak Anusui łagodzą nieco ascetę; dodaje on, że Duszanta przypomni sobie o żonie, kiedy zobaczy swój pierścień. Istotnie, czas mijał, a zapowiadany przez króla orszak nie

zjawiał się wcale. Wtedy mędrzec Kanwa, opiekun Sakuntali, postanawia wysłać ją do męża. Sakuntala, rzewnie pożegnawszy pustelnię, ludzi, zwierzęta i kwiaty, wyjeżdża do stolicy. Niestety jednak, kąpiąc się w rzece, zgubiła pierścień, dany jej przez króla przy rozstaniu. Kiedy więc stanęła przed nim, spełniło się przekleństwo bramina: mąż nie poznał żony i nie przyznał się do niej. Napróżno zrozpaczona Sakuntala przypomina mu cały przebieg ich wzajemnej a gorącej miłości; Duszanta natęży pamięć, lecz nie jest w możności nic sobie przypomnieć. Na domiar złego Sakuntala spodziewa się niedługo przyjscia na świat dziecięcia. Widząc, że jest poniżona i shańbiona, rzuciwszy królowi w oczy słowa pogardy, postanawia wrócić do pustelni; ale pobożni asceci nie mogą jej przyjąć, jako splamionej dziewicy. Na pomoc zjawia się nagle matka Sakuntali, boginka Menaka, i uprowadza ją z sobą. Po pewnym czasie w stolicy zdarza się następujący wypadek. Jakiś rybak, złowiwszy rybę, znalazł w jej wnętrznościach piękny pierścień. Uradowany, proponuje jednemu z dworzan, aby kupił od niego ten klejnot. Dworzanin poznaje pierścień królewski, rozkazuje tedy rybaka uwięzić, pierścień zaś przynosi swemu monarsze. Duszanta, zaledwo spojrział na pierścień, przypomniał sobie przeszłość, dzieje swej miłości, odtrącenie Sakuntali i wpadł w rozpacz. O tem zdarzeniu zawiadamia Sakuntalę nimfa, wysłana na zwiady na dwór królewski. W tym czasie bóg Indra, prowadząc walkę powietrzną z demonami, wzywa Duszantę na pomoc. Król posłuszny jest wezwaniu. Przejeżdżając koło pustelni, widzi on młodego chłopca, który boryka się z lwem, usiłując mu otworzyć paszczę. Duszanta poznaje w chłopcu swego syna. Odnajduje więc Sakuntalę, której miłość do niego bynajmniej nie wygasła. Szczęśliwi małżonkowie powracają do swego królestwa.

Uwagi nad „Sakuntalą“. Z powyższej treści widzimy, że ten najslynniejszy dramat Kalidasy owiany jest duchem bramanizmu. Bohater dramatu, król Duszanta, spotyka wszędzie szczęście dlatego, że zyskał uznanie kapłanów i błogosławieństwo za prawowierność; natomiast Sakuntala podlega smutnym losom, ciężkiej niedoli, ponieważ niechcący ściągnęła na siebie niezadowolenie, a następnie klątwę bramina. Pod względem więc tendencji dramat ów jest typowem dziełem kapłańskim, odzwierciedleniem literackiem zasad religijno-kastowych. Przytem, osoby występujące nie mają możności charakteryzowania siebie czynami, gdyż kieruje

nimi los, albo bóstwo, które zjawia się nagle w położeniach trudnych, zawiłych, jak np. w chwili, gdy Sakuntala, odrzucona przez męża, pozostaje bez wyjścia. Stąd wynika bierność bohaterów dramatu, brak rysów silnych, znamiennych w ich charakterystyce. O Duszancie np. nie możemy powiedzieć, że jest dobry, ani też, że jest zły; ani że jest energiczny, ani niedołężny. Sam z siebie umie on jeno od pierwszego wejrzenia zakochać się w Sakuntali i wyznać jej miłość. Poza tem obmyślenie sposobu przez niego samego, aby ukochaną zobaczyć po raz wtóry, zastępuje szczęśliwy zbieg okoliczności, iż pustelnicy wzywają go do siebie. Całe zaś następne działanie króla zależy zupełnie od woli bóstwa, a raczej od powikłania wypadków, wywołanych przez klątwę bramina. Duszanta przeto schodzi do rzędu bladych sylwetek, pozbawionych rysów samodzielności. O wiele pełniejsza i żywsza jest postać Sakuntali. Autor przeprowadził charakterystykę tej kobiety, uwydatniając jej wdzięk, naiwność, dobroć, pełną słodyczy, oraz subtelność uczuć. Dlatego dramat zawdzięcza sławę w pierwszym rzędzie bohaterce. Na tle egzotycznej przyrody, zakochana w niej szczerze i głęboko Sakuntala jest wcieleniem poezyi młodości, porywa świeżością i siłą swych wrażeń i uczuć. W związku z jej postacią są opisy natury; w tym kierunku Kalidasa jest istotnie mistrzem, jego krajobrazy posiadają żywy, gorący koloryt, grają nam w oczach gamą barw, niezwykle natężonych. Czasami nawet doznaje się wrażenia, że autor umiłował kwiaty bardziej, niż ludzi.

Inne dzieła Kalidasy. Obok „Sakuntali“, za autentyczne utwory Kalidasy uważamy jeszcze dwa inne dramaty. Chronologicznie poprzedzają one powstanie „Sakuntali“. Najwcześniejszy nosi nazwę „*Malawikagnimitra*“ i osnuty jest na dworskiej intrydze miłosnej, przyczem dwie z osób, w nim występujących, są postaciami historycznymi; król Agnimitra, oraz ojciec jego, Puszpamitra. Puszpamitra przez zamach zbrodniczy zgładził ostatniego króla z dynastyi Maurya i w Magadzie założył nową dynastję, Sunga. Król Agnimitra ma dwie żony, ale mimo to miłość jego obudza piękna Malawika, dziewczyna służebna na jego dworze. Obie żony intrygują pod wpływem zazdrości i nie szczędzą królowi przykrych zająć. Wreszcie pokazuje się, że Malawika pochodzi ze znakomitego rodu, Agnimitra przeto pojmuje ją za żonę. Rzecz cała nie odznacza się wybitniejszymi zaletami scenicz-

nemi. Wógóle sztuk o podobnych cechach w Indyach było wiele. Kalidasa więc, według wszelkiego prawdopodobieństwa, miał już wzory przeszłości przed sobą i pracował, stosując się do urobionych poprzednio form. O wiele lepszy jest trzeci z dramatów jego p. n. „Wikramorwasi“. Za temat autor wziął starodawną legendę, opracowaną już w formie dramatycznej w Rigwedzie, w jednej z pieśni itihasa, o królu Pururawie i o nimfie Urwasi. Król ocala ją od demona, nimfa zaś przez wdzięczność poślubia władcę. Lecz wkrótce wzajemne ich stosunki wikłają się. Urwasi porzuca małżonka i zamienia się w latorośl. Król z rozpaczyny wpada w szaleństwo. Lecz po całym szeregu przejść Urwasi odzyskuje swą postać i powraca do Pururawy. W tej sztuce znajdujemy cechy wpływów bramańskich, takie same, jak w „Sakuntali“; i tu przekleństwo kapłana zawiązuje intrygę, i tu bóg Indra występuje ze swoim pośrednictwem, uwalniając bohaterów od wysilania się na akcyę samodzielną.

Taka jest twórczość dramatyczna Kalidasy, znana nam dzisiaj. Co się tyczy poematów, maha-kawya, jakie po nim zostały, jeden z nich, pod nazwą *Raghuwamsia*, opowiada w kilkunastu pieśniach dzieje dawnych władców Ajodyi, z rodu Raghu, do którego zalicza się i bohater Ramajany, Rama. Kalidasa w utworze tym stosuje się ściśle do reguł, ustalonych przez tradycyę literacką dla rodzaju maha kawya. Drugi zaś z poematów nosi tytuł „*Kumarasambhawa*“ i ma przedstawiać dzieje urodzin boga wojny Kumary, lecz doprowadza opowiadania do zaślubin boga Siwy z Parvati, córą Himalajów. Tu widać już wielką swobodę w traktowaniu przedmiotu: poeta odrzucił bowiem tradycyjne formuły, jakie go krępowały w poprzednim poemacie. Wreszcie, jedynym lirycznym poematem Kalidasy jest utwór p. n. *Meghaduta* (Obłok-poseł). Autor wziął do niego temat z podania. Pół-bożek Jaksza przewinił przy pełnieniu swych obowiązków i uległ karze, którą wymierza mu jego pan, bóg bogactwa, Kubera: ma on przez rok żyć w oddaleniu od swej żony. Gdy tak w tęsknocie Jaksza przebył parę miesięcy na wygnaniu, pewnego razu zobaczył obłok, szybujący po niebie w stronę Północy, gdzie leżała jego ojczyzna. Błaga więc obłok, aby zaniósł pozdrowienie i pociechę małżonce, i opisuje mu drogę, jaką ma przebyć. „*Meghaduta*“ krytyka nazywa arcydziełem liryki hinduskiej. Sądzę, że taki uzasadnia się przez porównanie tego dzieła z innemi lirykami,

przeważnie naśladowczemi lub pozbawionemi niemal zupełnie nastroju poetyckiego. Kalidasa bowiem dał w swym „Obłoku“ prawdziwą elegię, pełną wdzięku; monotonność tematu umiał urozmaicić zmianą coraz to nowych a świeżych obrazów, nadto wyraził rzewnie i tkliwie tęsknotę i miłość bohatera. Wogóle analiza krytyczna twórczości Kalidasy doprowadza do wniosku, że poetę tego należy istotnie postawić na pierwszym miejscu wśród wszystkich autorów po-wedyjskiej epoki.

Dramaturgia hinduska. Poznaliśmy już „Sakuntalę“, oraz dwa pomniejszej sławy dramaty Kalidasy. Lecz oprócz niego, oczywiście, Indye miały i wielu innych, czczonych powszechnie autorów dramatycznych, gdyż ten rodzaj twórczości kwitł w okresie „klasycznym“. Rozpatrzmy więc jeszcze najznakomitsze dzieła sceniczne, aby następnie pomówić ogólnie o dramaturgii hinduskiej. Przedewszystkiem tedy zwróćmy uwagę na dramat 10-aktowy p. n. *Mriczhakatika* (wózek dziecięcy), znany i grywany na scenach europejskich pod tytułem „Wazantazeny“. Utwór za autora swego podaje króla Siudrakę, lecz w prologu jest wzmianka o nim, jako o zmarłym: nie ulega tedy wątpliwości, że król ów był jeno mecenasem autora dramatu; istnieje natomiast przypuszczenie, że napisał ów utwór poeta Dandin z VI wieku, twórca nowego rodzaju, mianowicie powieści. Temat „Wazantazeny“ autor wziął z życia ludowego, które przedstawia iście po mistrzowsku. Rzecz cała nosi znamiona natchnienia poetyckiego i odznacza się takim artyzmem, iż słusznie zaliczono ją do międzynarodowego repertuaru teatralnego, jako sztukę nader wybitną. Tło stanowi rewolucya, która pozbawia króla tronu. Bohaterami dramatu są: zubożały kupiec, Czaradutta, oraz piękna hetera, Wazantazena. Miłość tych dwojga ludzi, aczkolwiek stojąca w sprzeczności z przyjętymi zwyczajami, lecz jawna, szczerą, pełną wzajemnego poświęcenia, doprowadza do szczęśliwego rozwiązania. Charaktery osób działających skreślone są bardzo subtelnie; znać w nich duszę autora-artysty, który potrafi patrzeć w serce ludzkie i czytać w niem pobudki czynów i najskrytsze myśli. Za pomocą trafnej, psychologicznie uzasadnionej charakterystyki nadaje on swym postaciom tyle prawdy, że czytelnik czy widz odczuwa, iż ma przed sobą życie rzeczywiste. A postaci, typów jest w „*Mriczhakatika*“ mnóstwo, cała galeryja, ze wszystkich warstw społecznych: złodzieje, szulerzy, woźnice, policyanci,

urzędnicy sądowi, kupcy, mnich buddyjski etc. etc. Na pierwszy plan, oczywiście, wysuwają się główni bohaterowie: kupiec i hetera. Żona Czaradutty uznaje miłość męża i przyjmuje jego ukochaną, jako drugą towarzyszkę prawowitą. Akcja odznacza się pomysłowością, nieznaną innym dramaturgom indyjskim. Zawiązana w sposób naturalny, biegnie ona jednocześnie w dwóch kierunkach, co wytwarza żywą, zajmującą płataninę zdarzeń. Szereg scen i epizodów, wypływających logicznie jeden z drugiego, posiada wszelkie cechy prawdopodobieństwa. Wprowadzie zawilość intrygi sprowadza często trudności techniczne, których autor nie przewidywał i musi uciekać się do zbyt nagłych skoków, do nieoczekiwanych i nieusprawiedliwionych zmian miejsca i czasu. Ta jednak usterka, odbijająca się niekorzystnie na architektonice dzieła, obok rozwlekłości opisów, stanowi jedyną jego wadę. Oczywiście, nie przeszkadza ona uważać „Wazantazeny“ za dzieło wybitne, za zwierciadło życia, które w sposób czarodziejski skupia i odbija w sobie wszystkie promienie wielkiego ogniska bytu człowieka, wszystkie ogniwa, łączące czyny i myśli ludzkie. Utwór ten wszakże zaliczamy do rzadkich wyjątków w indyjskiej sztuce dramatycznej, opierających temat o życie realne. Wyjątkiem podobnym jest również dramat p. n. *Mudrarakszasa*, w 7 aktach, którego autorem był poeta Wisiakhadatta z VII stulecia; i tu, jak w „Wazantazenie“, mamy tło polityczne, wzięte z dziejów dynastji Gupta, plan, opracowany starannie, postaci zaś—zarysowane doskonale, z wielką znajomością natury ludzkiej. Prace wszakże innych autorów odmienny mają charakter. Naprzód bowiem życie ludzkie w nieskończonej rozmaitości przejawów nie znajduje w nich odbicia. Wogóle indyjski autor dramatyczny gardzi rzeczywistością, natomiast puszcza wodze fantazyi, która prowadzi go nieraz zadaleko, poza granice smaku estetycznego. Następnie dramaturgowie nie tworzą tematów, nie budują kompozycji, przy których pomysłowość indywidualna jest niezbędna: zazwyczaj zapożyczają temat z tej lub owej epopei, z bogatej mitologii i opracowują go scenicznie wedle przyjętych reguł. Ponieważ zaś naród umiłował szczególnie pewne postaci mitologiczne i legendowe, przeto poeci uważają za swój obowiązek figury te jak najczęściej wprowadzać do utworów. Powstaje stąd w dramacie hinduskim pewna monotonia; zbyt często bowiem spotykamy w nim jedne i te same oso-

bistości bohaterów. Przytem intryga sceniczna bywa uboga, nie ma w sobie tego nerwu, który natęża ciekawość widza i porywa go. Miejsce akcji żywej i barwnej zajmują bardzo długie opisy, które najczęściej rozrastają się nadmiernie. Wielką za to uwagę autorowie zwracają na styl, który istotnie doprowadzają do najwyższej doskonałości. Styl ten posiada odrębne prawa. DIALOG, zazwyczaj pisany prozą, odznacza się językiem wykwinnym; do dialogu bardzo często dołącza się czterowiersz tradycyjny, zawierający silniejsze objawy uczuć, opisy ogólne, rozmowy i t. p. Nadto znamienne jest używanie w dramacie kilku narzeczy jednocześnie: królowie, książęta, rycerze i bramini przemawiają sanskrytem, kasty niższe i kobiety — językami prakryckimi. W używaniu zaś nawet dyalektów daje się zauważyć pewne stopniowanie: narzecza, niewiele różniące się od sanskrytu, dramaturgowie wkładają w usta osobom lepiej urodzonym i światłym; dalej zaś odbiegające od sanskrytu — mniej wykształconym i niższego pochodzenia. x

Tematem powszechnym dramatu jest miłość, w wielkiej różnorodności przejawów. Kończy się ona zawsze szczęśliwie, rozwiązanie bowiem sztuki teatralnej musi być pomyślne, aby widz wyniósł z niej przyjemne wrażenie. Sam tok akcji może nastroczać groźne powikłania, ale koniec jej powinien darzyć widza uśmiechem. Nie wolno też jest autorowi wprowadzać na scenę śmierci lub morderstwa, tem mniej kończyć sztuki zgonem czyimkolwiek. Splątana intrygę rozwiązuje się środkami nagłymi; więc np. w porę powstaje popłoch na scenie z powodu zjawienia się dzikich zwierząt; to znów przybywa czarownik, który wywołuje pożar pałacu; wiatr przynosi list miłosny, który wpada w ręce zazdrosnej królowej i t. p. Co się tyczy sposobu przeprowadzenia tematu miłosnego, posiada on cechy specjalne: miłość nie powoduje na scenie walki, działania, starcia się namiętności. Wynika to z charakteru osób dramatu: te są bierne, szablonowe, nie występują wogóle z czynami samodzielnymi, nie stwarzają walki z losem, która w europejskiej sztuce dramatycznej posiada pierwszorzędne znaczenie. Zadaniem bohatera hinduskiego jest cierpieć, nie walczyć, gdyż cierpieniu zawsze kładzie kres bóstwo, które, mieszając się do spraw ludzkich, odmienia niedolę na szczęście. Nie należy jednak tego szablonu, w jaki autor indyjski wkłada swe osobistości, brać w znaczeniu ujemnem. Naprzód bowiem bier-

ność bohaterów, ich poddawanie się losom jest wynikiem ducha religijnego; następnie, szablon indyjski nie jest naszym banalnym szablonem, nie jest formułą, która się wiecznie powtarza, przedstawiając jedne i te same rysy: są to właściwie ramy, ustalone dla tego samego gatunku—dla typu, który powstał wskutek zróżniczkowania społecznego. W ramy zaś te mogą wchodzić swobodnie najrozmaitsze indywidualizmy. Wobec tego nie dziwi nas fakt, że dramat hinduski, pomimo swych form szablonowych, wyprowadza przed naszymi oczyma ludzi, mających takie samo serce, jak my, czujących, równie, jak my, głęboko, — ludzi, których szczęście lub niedolę podzielamy i rozumiemy. Słowem, zawiera on pierwiastki ogólnoludzkie. Tak się przedstawia w świetle naszych, europejskich pojęć charakterystyka ogólna t. zw. klasycznego dramatu w Indyach. Cechy powyższe możemy stwierdzić zarówno w najznakomitszem a typowym dziele dramatycznym, „Sakuntali“, jak i w innych dramatach autorów hinduskich. Ci albo wzorują się wprost na twórczości Kalidasy, albo, czerpiąc tematy z epepei i podań, opracowują je wedle ustalonych reguł. W Indyach opinia publiczna po Kalidasie najwyżej stawia dramaturga, imieniem *Bhawabuti*, który żył w początkach VIII wieku. W twórczości posługiwał się on Ramajaną, wziął bowiem z niej treść do 2 dramatów, które są uscenizowanymi opowiadaniem, ułożonemi na tle dziejów królewicza Ramy. Największą ich zaletą są piękne opisy przyrody. Trzecią ze sztuk, pozostałych po tym poecie p. n. „*Malatimadhawa*“, pisarze indyjscy zaliczają do arcydzieł. Jest to dramat w 10 aktach, osnuty na podaniu o miłości wzajemnej uczonego Madhawy i pięknej Malati i o niezwykłych przejściach kochanków; obfituje w sceny, wstrząsające nerwami. Śród innych autorów dramatycznych przeważnie spotykamy inscenizatorów treści, to z Maha-Bharaty wziętej, to znowu z Ramajany.

Poezya liryczna. O jednym z utworów lirycznych tego okresu, o poemacie Kalidasy, mówiliśmy powyżej. Nie był on, rzecz prosta, w swoim rodzaju poezji zjawiskiem odosobnionem. Liryka bowiem w Indyach była bardzo rozwinięta i rozpowszechniona, szczególnie zaś dwa jej rodzaje: religijna i refleksyjna. Ostatnia zwłaszcza w okresie klasycznym osiągnęła pełnię rozkwitu, przyjąwszy, jako ulubioną, formę aforyzmów, przypowieści, przysłów, epigramatów. Poeci myśli swe wcielali w strofy, z których każda tworzyła sama w sobie odrębną całość. Dążyli przytem do wypo-

wiadania się w zdaniach krótkich, urywanych, obficie posługując się grą słów, pytaniami, zwrotami retorycznymi etc. Nawet w większych utworach, jak w znanym nam „Obłoku-pośle“ Kalidasy, na pierwszy plan występowały obrazowanie, odtwarzanie szczegółów, nie zaś sama akcja. Najczęściej łączono podobne strofy w zbiorzy, t. zw. *Siataka*, t. j. setki, choć ilość ich nie zawsze wynosiła sto; czasami bywało strof mniej nieco, innym razem znów — więcej. Treść *Siatak* jest najrozmaitsza, to opisowa, to miłosna, dydaktyczna lub religijna. Potem „setki“ takie układano w antologie, które zyskały niezwykłą popularność. Kiedy poczęto układać „siatki“, nie umiemy powiedzieć. Natomiast rodzaj ten występuje wobec nas w najwyższej formie rozkwitu w twórczości poety *Amaru*, autora „*Amarusiaty*“. *Amaru* celuje w strofach o treści erotycznej, w których przedstawia się, jako znawca znakomity kobiet, umiejący odtwarzać ich cechy znamienne. Prócz niego w rodzaju „setek“ zastąpił *Bhartrhari*, dokoła postaci którego utworzyła się legenda. Żył on w VII wieku i pozostawił po sobie 3 siatki: mądrości życia, miłości i obojętności. Ten rodzaj poezyi uprawiano następnie w Indjach aż do XVIII wieku.

Piśmiennictwo hinduskie w wiekach późniejszych od VIII aż do dni naszych nigdy nie wygasło, lecz traciło coraz bardziej charakter literatury-sztuki. Już w okresie t. zw. klasycznym dzieła wybitnych autorów nieraz wykazywały cechy, nie mające ze sztuką nic wspólnego. Poczynając od IX wieku, pisarze coraz rzadziej powodują się natchnieniem szczerem; poezya staje się kunsztem, pracą, mającą na celu uwydatnienie ze strony literata znajomości sanskrytu i prakrytu. Tematy, tradycyjnie popularne, ulegają opracowaniu wedle ustalonych reguł i ścisłych przepisów, wiedza retoryczna i umiejętność wierszowania zastępują natchnienie poetyckie. Autorowie piszą nie dla szerokich mas ludowych, które już na wiele wieków przed Kalidasa nie rozumiały sanskrytu i prakrytu, lecz dla szczupłych stosunkowo kół dworskich i literackich. Poezja staje się z biegiem czasu coraz bardziej uczona i dworska. Zjawiają się więc wielkie dramaty, w których autorowie ubiegają się o sławę mistrzów stylu, bądź też kunsztownie przeprowadzają teologiczne i filozoficzne teorie; powstają poematy liryczne, utwory dydaktyczne. Co pewien czas to ten, to ów monarcha czyni swą stolicę i swój dwór środowiskiem ruchu umysłowego, gromadzi dokoła siebie poetów, obsypuje ich darami, wytwarza o sobie

podanie, jako o wielkim mecenasie sztuk i nauk. Czasem książęta sami oddają się poezji, zdarza się również, że słyną z uczoności w dziedzinie retoryki, astronomii, medycyny, gramatyki. (Tak np. w XI stuleciu znany był z poezji i nauk dwór króla Wakpatiraja II, w mieście Dhara, w Malawie. Jeszcze większą chwałę, jako protektor poezji, zyskał siostrzeniec tego monarchy, Bhoja, na dworze którego, wedle podania, przebywali wszyscy znakomici poeci Indyj. W XII znowu wieku słynie z kunsztów bengalski dwór króla Lakszmanaze, gdzie tradycja umieszcza „pięć pereł“ poetyckich, między którymi był znakomity Jayadewa, autor sielanki „Gitakowindy“). Czasy jednak poetów natchnionych bezpowrotnie minęły, siły twórcze się wyczerpały. Praca literacka z wieku na wiek coraz bardziej polega na retorycznym opracowywaniu dawnych tekstów, na objaśnianiu ich, naśladowaniu mistrzów ubiegłych stuleci i t. p. Jednocześnie wszakże, od początku epoki tej zaczyna się rozwijać literatura w językach ludowych. Tworzą ją przeważnie naśladowania i przekłady z literatury sanskryckiej. Zakres jej oddziaływania jest ogromny; staje się ona pokarmem duchowym dla tłumów milionowych, lecz wywiera również wpływ i na sfery oświecone. Tymczasem piśmiennictwo w sanskrycie i prakrycie ma dostęp tylko do bardzo szczupłych kół, dla których języki te są zrozumiałe.

* * *

Zapoznaliśmy się więc w szkicu najogólniejszym z najwybitniejszymi rodzajami twórczości hinduskiej. Rzecz prosta, musieliśmy pominąć mnóstwo szczegółów, dotyczących kultury literackiej w Indjach, nadto usuwając z naszego przeglądu wszystko, co nie dotyczy bezpośrednio poezji. Pominęliśmy również zupełnie rozwój pojęć religijnych, wyrażonych w teologii, rozwój filozofii i innych nauk, te bowiem dziedziny omawia historia cywilizacji. Gdy jednak wiadomości, jakich nam dostarcza o sobie literatura hinduska, dołączymy do tych, które o Indjach czerpiemy z dziejów powszechnych cywilizacji, zrozumiemy przekonanie, coraz jaśniej i dosadniej wypowiedzane przez uczonych badaczy Wschodu, że Indye, wobec doniosłej roli, jaką ich kultura odegrała w ludzkości, zasługują z naszej strony na uwagę nie mniejszą od starożytnej Grecji Rzymu. Istotnie, na Wschodzie wywarły one taki wpływ na bliższe i dalsze narody, jak Grecja i Rzym — na Zachodzie. Aryjska

cywilizacya północnych hindusów objęła nie tylko cały półwysep Indostanu, lecz szeroką falą popłynęła na południe, północ i wschód, opanowała Cejlon, Indo-Chiny, wyspy Oceanu, Turkiestan, Chiny, Japonię! Ale wpływ Indyi sięgnął i na Zachód. Filozofia i wiedza grecka i rzymska była pod wpływem Indyi, stąd też i cała kultura europejska jest dłużnikiem tego narodu: hindusom zawdzięczamy np. dziesiętny system liczb, naukę algebry, oraz teorię muzyki. Bajkę i baśń, oraz jasełki otrzymaliśmy od Indyi, stamtąd też mamy wiedzę gramatyki. Religia i teologia hindusów wywarły wpływ na naukę chrześcijańską; filozofia zaś i poezya z dniem każdym niemal zyskują w Europie coraz większe rozpowszechnienie, gdyż mądrość niezwykła i wyobraźnia, o niesłychanem bogactwie, poczynają coraz silniej i silniej na nas oddziaływać.

LITERATURA HEBRAJSKA.

Żadna z literatur Wschodu starożytnego nie wywarła tak rozległego wpływu na rozwój duchowy świata chrześcijańskiego, jak hebrajska: zbiorowym jej pomnikiem jest t. zw. Stary Testament Biblii. Nie znaczy to jednak, by księga ta mieściła całą twórczość narodu hebrajskiego, zgromadzoną z wielu wieków jego istnienia; powstała ona w końcowej epoce dziejów piśmiennictwa Hebreów, jako zbiór utworów z różnych czasów, zestawionych specjalnie dla celów religijnych. Miał on być podstawą życia, streścić całą tradycję religijno-narodową, stać się ostatniem słowem — testamentem dla przyszłości. Oczywiście więc z samego charakteru religijnego księgi tej wynika, że dać on może niewiele wskazówek, dotyczących dawniejszych epok rozwoju literatury, zarówno jak i świeckiej twórczości narodu. Jest to okoliczność, wielce utrudniająca odtworzenie całokształtu dziejów piśmiennictwa żydowskiego. Nauka się jednak przed temi trudnościami nie cofnęła, zastosowała tylko ścisłą metodę krytyczną. Naprzód tedy, ponieważ pomniki literackie Hebreów dostały nam się w specjalnym układzie, którego autorzy pomieszczyli razem dzieła różnych epok dziejowych, krytyka zmuszona była wprowadzić ład i system chronologiczny, rozkładając zabytki piśmiennicze zbioru wedle epok, kiedy powstały. Przy tej pracy starano się ustalić czas powstawania utworów, oraz sprostować błędne dane, dotyczące rzekomego autorstwa tego lub owego arcydzieła. Wreszcie zwrócono uwagę na fakt, iż, wobec ścisłego związku religii z życiem narodem, jaki oddawna istniał w dziejach hebrajskich, w zbiorze religijnym zachowały się resztki piśmiennictwa ludowego. Wszelkie te usiłowania, podjęte przez badaczy, by odbudować w obrazie dokładnym całość rozwoju literatury, nie zawsze osiągały skutki pożądane. Najczęściej np. trzeba było zrezygnować ze ścisłych dat

chronologicznych, zadowolić się zaś jeno ustaleniem okresu powstania utworu, choć i w takich sprawach trafiamy na różnicę we wnioskach i w poglądach historyków. Obecnie zatem, chcąc dać zarys stopniowego rozwoju literatury hebrajskiej, ujmujemy w daty chronologiczne ogromne przestrzenie czasu — epoki, i w obrębie epok, na tle ich dziejowem, staramy się charakteryzować *zjawiska* piśmiennicze, nie zaś — autorów. Naprzód bowiem, z wyjątkiem proroków, indywidualizmy autorskie rzadko tam występują; powtórę literatura hebrajska jest bardziej ludowa, niż „artystyczna”. Określenie więc zjawisk, czyli rodzajów literackich, zapoznanie się z ich rozwojem — takie jest w tym razie nasze zadanie.

Zakres i podział literatury hebrajskiej. Zbiór zabytków hebrajskich ułożono, w zastosowaniu do celów religijnych, w IV czy też w III wieku przed Chr. Podzielono go przytem na 3 części. Pierwsza z nich, *Tora*, czyli Zakon składa się z 5 ksiąg (Pentateuchon, Pięcioksiąg Mojżesza). Jak sama nazwa wskazuje, znajdujemy tam prawodawstwo; rozsnuwa się ono na tle mitów i podań. Druga część nosi nazwę *Nebijim* (Prorocy) i zawiera opowiadanie o dziejach narodu hebrajskiego od czasu przybycia do ziemi Kanaan aż do chwili upadku niezależności politycznej. Nadto część ta mieści dzieła proroków. Część trzecia, *Ketubim* (Pisma) obejmuje literaturę w ścisłem pojmowaniu słowa, lirykę, epos, dydaktykę. Prócz tego część ta mieści księgi dziejów, kroniki, oraz księgę Daniela. Cały ten materiał piśmienniczy, czy w ugrupowaniu powyższem, czy też w porządku, w jakim go poznajemy przy czytaniu Starego Testamentu, badacze rozkładają na 3 okresy, w obrębie których mieszczą też i z wniosków wysnu-te, oraz ze szczątków odbudowane rodzaje piśmiennictwa zaginionego. Pierwszy okres poczyną się wraz z brzaskiem dziejów narodowych, t. j. od czasu przybycia i osiedlania się Hebreów w Kanaanie; trwa do połowy VIII w. przed Chr. Hebraiści zwą go okresem literatury *ludowej*. Drugi — od połowy VIII do drugiej połowy VI stulecia — obejmuje najwspanialszy rozkwit twórczości *indywidualnej*. Punktem kulminacyjnym jest tu działalność proroków. Wreszcie trzeci okres (od połowy VI do II przed Chr.) zawiera dzieła, świadczące o upadku stopniowym wielkich myśli i ideałów proroczych. Zanim zwrócimy się jednak do przeglądu najważniejszych zjawisk literackich, zastanówmy się nad temi znamionami, które twórczość hebrajską wyróżniają pośród innych.

Cechy odrębne literatury hebrajskiej. Literatura hebrajska, brana jako całość, posiada charakter wybitnie religijny. Lecz cecha ta jest wspólna wszystkim piśmiennictwom starożytności. Mimo to, przy podobnej analogii ogólnego charakteru, w twórczości hebrajskiej rzuca się w oczy pewien rys znamieny a odrębny, który je wyróżnia szczególnie. Oto, gdy piśmiennictwa innych ludów przesiąka nawskroś politeizm, literatura hebrajska posiada cechy wybitne monoteizmu. W imię Boga jedynego występuje pierwszy patryarcha narodu, w imię i przy pomocy jego toczą się wszelkie walki; przez Jehowę powołani powstają wielcy prorocy, głosząc wzniosłe ideały ludzkie. Jehowa jest obrońcą i opiekunem ludu, przez siebie „wybranego”. Wiara w niego staje się głównym czynnikiem twórczym w piśmiennictwie. Naturalnie, rodzi się pytanie, skąd pochodzi taki odrębny rys literacki; skąd Hebrajczycy przyszlizli do owej idei jednego boga, która nadała i narodowi i jego twórczości piętno specjalne. Naprzód należy zauważyć, że piśmiennictwo hebrajskie, różniące się od innych literatur starożytnych przez silne zabarwienie monoteistyczne, jednocześnie zawiera obraz walki jednobóstwa z politeizmem. Tak istotnie rzecz się miała; walka podobna w narodzie toczyła się zawzięcie, i gdy sięgniemy do badań historycznych, przekonamy się, że monoteizm bynajmniej nie był wśród Hebrajczyków zjawiskiem jedynem: rodził się on zwolna, zwolna urabiał, walcząc z wielobóstwem wtedy, gdy tego wymagała konieczność. Religie wszystkich narodów, zamieszkujących Kanaan, niezaprzeczenie rozwijały się pod wpływem tych kultur, jakie oddziaływały na plemiona kanaańskie i politycznie, a więc pod wpływem Assyryi, Babilonii i Egiptu. Kanaańczycy, Fenicyanie, Edomici — wszystkie plemiona syryjskie pochodzenia semickiego, a nadto ludy, które, jak Filistyni (szczep aryjski), uległy zmieszaniu z Semitami, posiadały religie podobne do wiary Assyryi i Babilonii, t. j. przesiąknięte wielobóstwem. Oczywiście, bóstwa assyryjskie czy egipskie, aklimatyzując się w Kanaanie, zmieniały charakter, stosownie do warunków miejscowych, ulegały nieraz zlaniam z bogami Kanaańskimi i stawały się przyczyną zmian gruntownych w kulcie Kanaańskim. Babilońska Istar przeszła do Kanaanu i przekształciła się w Astarte, legenda o Izis i Ozirisie złączyła się z podaniem o Adonisie i Astarcie — słowem, na całej przestrzeni kraju odbywało się powolne przechodzenie, przekształce-

nie i zlewanie się wzajemne mitów. Lecz, ile w Assyrii i Babilonii podania owe, opracowane przez potężną kastę kapłanów, były uporządkowane i tworzyły ścisły system dogmatyczny, tyle znowu w Syrii pozostawały w formie luźnej, nie ujmowane przez nikogo w żadne ramy stałe. Każde plemię w Kanaanie, każdy lud, każde miasto miało swego boga, swego „pana“, — *baala*, który nosił przydomek specjalny dla odróżnienia od bóstw miejscowości sąsiednich, np. Baal-Sur panował w Tyrze, Baal-Sydon — w Sydonie. Najwyższe z bóstw, te mianowicie, które uosabiały ogień niebieski, pojęcie słońca, jako stwórcy i kierownika wszechświata, nosiły nazwę „królów boskich“ (*melek, molok*)¹⁾. Każdy Baal miał żonę, boginię Baalat.

Nie wchodząc w dalsze szczegóły ogólnego Kanaańskiego kultu religijnego, zauważmy teraz to, o co nam w danym razie chodzi, mianowicie fakt, że i religia Izraela, wchodząc w skład kultów Kanaańskich, nie bardzo się od nich w zasadzie różniła. Uznawała ona bogów o naturze rozmaitej, bóstwa domowe (t. zw. *terafim*), bóstwo gwiazd i nieba. Najwyższe z nich nazywało się Jahwe, — późniejszy Jehowa, który, zdaje się, był początkowo bóstwem Kenitów, zanim przeszedł do Hebreów. Jahwe jest bogiem narodowym Izraela. Jak wszystkie bóstwa Kanaańskie, często był zazdrosny, skłonniejszy do gniewu, niż do współczucia i litości, niemilosierny względem tych, którzy go obrazili. Za emblematy miał postaci: człowieka, byka, żmii metalowej lub drewnianej, nieociosane kamienie i kolumny. Jako bóg natury, najczęściej ukazywał się swoim wielbicielom w burzy. Starożytna siedziba Jahwe była na Sinai, lecz po zdobyciu kraju zszedł on do miast zawojowanych i wypędził stamtąd dawniejszych „panów“; zamieszkał w Hebronie, Sichemie, Szyloku i t. d. W Szyloku miał swoje mieszkanie w arce, upostaciowany w dwóch kamieniach świętych. Nadto mieszkał na górach i w wielu innych miejscach. Kult Jahwe na wielu punktach schodził się z kultami innymi w Kanaanie, lecz nie był ani taki krwawy, jak inne, ani tak rozpustny: ofiara z ludzi zdarzała się wyjątkowo. Lecz cześć Jahwe wciąż nie była u Hebreów jedyna. Świątynia, zbudowana przez Salomo-

¹⁾ Niektórzy z badaczy, pomieszawszy nazwy, fałszywie dowodzili istnienia odrębnego boga, Molocha. Bóstwa takiego nie było. Omyłka powstała ze zrozumienia nazwy pospolitej „*melek*“, jako imienia własnego.

na, bynajmniej nie miała wpływu na zmniejszenie się ilości zwolenników innych bóstw i uroczystości, na cześć ich odprawianych. Salomon nawet nie miał tego na celu, i sam Jahwe, będąc bogiem wyższym od innych, nie odrzucał pomniejszych, nawet dawał im przytułek. Obok przybytku jego bowiem, w świątyni kwitł kult Astarty, i mieściło się kolegium jej kapłanów. Słowem, obok kultu Jahwe, rozwijały się równolegle i kwitły inne kultury religijne. Dopiero z biegiem czasu, kiedy z narodu wydzieliła się kasta kapłańska, poczyną ona dążyć, jak zawsze i wszędzie, do ujednolinitenia kultu najrozmaitszymi sposobami, zachowując dla siebie stanowisko uprzywilejowane. W narodzie hebrajskim wszystkie okoliczności społeczne i polityczne składały się na to, że rozwój jednobóstwa miał za sobą wiele danych. Okoliczności te, niedolę narodu, nieszczęścia, niewolę i ucisk, zmiany losu i t. p. zwolennicy Jahwy umieli wyzyskać na korzyść swego bóstwa. Idea boga-Jehowy pośród niewoli i nieustannych ciosów, spadających na naród, oczyszcza się stopniowo od pojęć materialistycznych, uszlachetnia, staje się jedyna, wyłączna, wyegzaltowana nadzwyczajnie, niszczy kultury inne i, górując nad wszystkim, ześrodkowuje dokoła siebie historię: kapłani i prorocy Jahwy wypełniają dzieje narodu. W ten sposób idea boga jednego powstała wśród Hebreów naturalnym porządkiem rzeczy, rozwijała się zwolna, mając przytem do zwalczania niejedną przeszkodę, zanim doszła do potęgi wszechmożnej. Naród, rozwijający się w podobnych warunkach, który ostatecznie, jako całość historyczna, powstał ze zlania się koczowniczych plemion hebrajskich z pierwotnymi mieszkańcami Kanaanu, kształtując swą cywilizację pod tytuł wpływami rozmaitymi, podlegał w zakresie piśmiennictwa przemożnym czynnikom obcym. Istotnie, znajdujemy tam oddziaływanie kanaańskie, egipskie, babilońskie. Badania np. stwierdzają babilońskie pochodzenie opowiadania o potopie, którego oryginał zachował się do naszych czasów w odnalezionej bibliotece króla Assurbanipala. Krytyka uwydatnia również pokrewieństwo hebrajskich hymnów, a zwłaszcza psalmów żałobnych z babilońskimi. Nauka upatruje znów wpływy egipskie w dziele przysłów i przypowieści, zarówno jak w pieśni Hioba. Podobieństwo tematów wielu opowieści hebrajskich uwydatnia się w stosunku do literatur takich, jakie tylko pośrednio mogły oddziaływać. A więc Irańczycy mają opowieść o raju; sąd Salomona znany

jest Hindusom, a nawet Chińczykom. Analogie z tematami greckimi, rzymskimi, nawet z wielu nowoczesnemi baśniami, opowieściami ludowemi, podaniami nauka mnoży obecnie coraz bardziej. Lecz dotychczas te badania porównawcze gromadzą jeno materiały, który dopiero służyć będzie do analizy i rozstrzygnięcia kwestyi: czy owe pokrewne opowieści powstały samodzielnie, czy też istnieje między niemi związek zależności wpływów, oraz jaki on był. W każdym bądź razie jedno obecnie można stwierdzić napewno, że wszelkie czynniki i oddziaływania obce naród hebrajski przetrawiał i przekształcał ogromnie, przystosowując je do swych właściwości charakterystycznych, między któremi subiektywizm gra rolę wybitną.

Okres I (do połowy VIII w. przed Chr.).

W okresie pierwszym spotykamy Hebreów w Kanaanie osiedlonych i zagospodarowanych. Lecz osiedlenie owo i zagospodarowanie odbywało się zwolna, w ciągu wieków. Jak powyżej wspominaliśmy, Hebrajczycy, przybywszy do Kanaanu, zastali tam ludność miejscową o wyrobionej już kulturze, posiadającą grody obronne. Należało więc albo pokonać i zdławić zupełnie tubylców, albo też wytworzyć wspólny zgodny sposób życia. Ale koczujący najeźdźcy nie mieli siły, niezbędnej do wytępienia rasy miejscowej. Aczkolwiek bowiem pokolenia hebrajskie łączył wspólny bóg, Jahwe, oraz wspólność pochodzenia, mimo to jednak nie mogli podołać całkowitemu podbojowi. Ujarzmiwszy więc tylko część Kanaańczyków, wśród pozostałych zaczęli się osiedlać i wieść wspólnie z nimi żywot. Kwestya wszakże bytu w ten sposób nie była ostatecznie rozwiązana. Hebreowie, rozproszeni wśród tubylców, z natury rzeczy poddawali się ich wpływowi, co rozluźniało związek między pokoleniami i groziło pochłonięciem ich przez Kanaańczyków. Pokazało się, że zgodne pozycie jest niemożliwe. Musiało przyjść do walki uporczywej, mozołnej, długotrwałej. Rozpoczęła się też niebawem i ciągnęła wieki Wymagała zaś od najeźdźców-Hebrajczyków niebyłe jakiego natężenia sił, gdyż chodziło nie tylko o zdobywanie ustawiczne ziemi od tubylców, ale jednocześnie i o zachowanie jej, o obronę przed sąsiadami. Otoczeni plemionami wrogimi, —

jak Moabowie, Ammonici, Edomici, Amalekici, Filistyni, Aramejczycy, — Hebreowie i z nimi walczyć musieli bez ustanku. Trudne były zaiste warunki ich istnienia: wróg w domu i wróg dookoła domu, z mozołem zdobytego, nie dozwalał spocząć ani na chwilę, zmuszał do ciągłej czujności, do ustawicznego naprężenia energii. W walce przeto, prowadzonej wewnątrz kraju i na zewnątrz, krzepiła się moc plemion izraelskich, rósł duch wojowniczy, i z niego w momentach przełomowych powstawali wodzowie wielcy, prowadzący naród na bój i zwycięstwo. Ci wodzowie bohaterscy, otaczani czcią najwyższą, wyrastają ponad tłumy, imiona zaś ich przechodzą do potomności. Wypełniają oni swą działalnością pierwsze wieki dziejów hebrajskich, przewodząc podczas walk zjednoczonym pokoleniom, w czasie pokoju zaś sprawując sądy, jako ludzie, obdarzeni zaufaniem powszechnem. Wodzowie owi noszą nazwę *sędziów*, okres zaś ich rządów — epoki sędziów. Trwała ona od drugiej połowy XIII wieku do połowy XI wieku przed erą naszą. Wtedy bowiem dopiero Hebreowie dopięli celu: pokonali Kanańczyków, objęli cały kraj w posiadanie. Pokolenia zjednoczone, rozrośnięte i zahartowane w dwuwiekowej walce, zlewają się w jedno państwo, — następuje obiór króla. Gdy widmo wojny wewnątrz kraju znikło, Hebrajczycy pod wodzą królów zwracają się przeciwko tym wrogom zewnętrznym, którzy zagrażali dotychczas ich istnieniu. Monarchia Dawida i Salomona rozrasta się na północ, wschód i południe, sięga aż do Eufratu. Ta epoka monarchiczna trwa tylko pół wieku, niezadługo bowiem, na początku X stulecia, państwo hebrajskie rozdzieliła się na dwa królestwa: Judzkie i Izraelskie. Zabory, dokonane przez królów poprzednich, odpadają. Wróg wewnętrzny podnosi głowę i znowu staje się groźny dla dwóch małych państweczek. Pod względem więc politycznym na upadku monarchii Dawida Hebreowie tracą wiele: stanowisko pewne i przemożne wśród ludów ościennych. Lecz pod względem umysłowym podział państwa przynosi oczywiste korzyści: nie wyczerpując się nazewnątrz, naród może się skupić wewnątrznie i pracować nad rozwojem duchowym. Wówczas na czoło ludu potęgą umysłu i wyobraźni wysuwają się nowe postaci, tak zw. *nabi Jahwy*, Eliaszy i Elizeusz.

W ten sposób przedstawia się ogólnie tło historyczne, na którym powstaje piśmiennictwo hebrajskie pierwszego okresu.

W piśmiennictwie tem na plan pierwszy występują opowiadania i podania dziejowe.

Opowiadania i podania historyczne. Z natury rzeczy są one materiałem dziejowym, odbijają bowiem w sobie zdarzenia najwybitniejsze i postaci, odgrywające w danym czasie rolę najważniejszą. Stosownie do 3 epok, zaznaczonych powyżej w rozwoju polityczno-społecznego życia Hebrajczyków w pierwszym okresie, badacze podania te dzielą na 3 grupy. Pierwsza obejmuje działalność owych jednostek wybitnych, t. zw. sędziów (szoftim); druga odtworza czyny królów; trzecia wreszcie zapoznaje nas z postaciami mężów bożych: Eliasza i Elizeusza. Wszystkie te opowiadania i podania historyczne odnajdujemy obecnie w księgach: Sędziów, Samuela i Królewskich ¹⁾).

Przypatrmy się pierwszej grupie. Daje nam ona obraz wieku, który śmiało możemy nazwać bohaterskim. Oczywiście tło tych podań, wątek główny opowieści jest zawsze historyczny: odtworza dzieje osiedlenia się Hebreów w Kanaanie i stopniowego podboju kraju. Ale dzieje te fantazja przybrała w hyperboliczną formę poetycką, barwiąc silnie znaczenie zdarzeń i same zdarzenia. Mamy tu więc do czynienia z pewnego rodzaju eposem bohaterskim, złożonym z odrębnych urywków. Prostota, zwięzłość i siła słowa — oto są jego cechy znamienne. Prawie całą grupę wypełniają czyny sędziów, w liczbie 12-tu, a między nimi: Otoniela, Aody, Debory i Baraka, Gedeona, Jeftego, Samsona. Żywiołem głównym jest walka: najazdy, odwety, morderstwa, podstęp — atmosfera, charakterystyczna dla ludu, zdobywającego ziemię piędź po piędzi i zmuszonego czuwać bezustannie z mieczem w ręku. Wśród samych plemion izraelskich nieraz też zdarzały się zatargi, które załatwiano zbrojnie, pozostawiając stosy trupów na pobojuwisku bratniem. W grupie tych podań spotykamy jednocześnie wskazówki, dotyczące życia religijnego. Pokazuje się, że Hebreowie w owe czasy, obok boga plemiennego, Jahwy, czcili i wielu innych, przyjmowali od plemion ościennych ich bóstwa, słowem, byli politeistami (por. wstęp). Władzę nieograniczoną nad ludem swym Jahwe odzyskiwał dopiero w czasie wojny. Wtedy uśpione uczucia odrębności narodowej, budząc się, gromadziły dokoła

¹⁾ Opracowanie tych ksiąg sięga późniejszych czasów, mianowicie 3-go okresu piśmiennictwa hebrajskiego.

niego plemiona hebrajskie; wtedy zapominano o innych bóstwach, i pod wodzą Jehowy i opieką rozpoczynała się walka z wrogami.

Druga grupa podań historycznych obejmuje epokę monarchii. Łączy się ona z działem poprzednim za pomocą legendy o Samuelu, postaci napoty bohaterskiej, napół proroczej. Samuel, stojący na przełomie dwóch okresów, jednoczy w sobie cechy różnorodne: sędziego i proroka Jahwy. W charakterze sędziego stanowi on węzeł z przeszłością: jak poprzednicy jego, Szoftim, jest ową instancją najwyższą, o którą opierają się wszelkie sprawy sporne. Jednocześnie, posiadając cechy proroka-kapłana, przewodzi ludowi, nie oglądając się na króla; nie dosyć na tem: nie waha się samemu królowi stawiać czoła i strofować go za czyny, niezgodne z prawem. Słowem, wysuwa on się ponad naród i ponad władzę monarszą, którą już za jego czasów wprowadzono, — łączy się z prorokami przyszłości, jest poprzednikiem Eliasza i Elizeusza. Działalność jego odbija Pierwsza Księga Samuela, gdzie nadto spotykamy podanie o Saulu, oraz urywki opowieści o Dawidzie. Samuel sam namaścił Saula na króla i przez to stworzył władzę, która z natury rzeczy musiała podkopywać jego wpływ i potęgę. Z biegiem czasu niezadowolenie Samuela rośnie, i wreszcie następuje katastrofa. Samuel pożałował, iż uczynił Saula królem Izraela i namaścił na władcę „lepszego“ od Saula—Dawida. Lecz wtóry pomazaniec Samuela ciężkie miał życie i trudne w niem przeszkody do pokonania, zanim zasiadł na tronie niepodzielnie. Za życia Saula ciągnęła z nim rywalizacja, intrygi i niepokoje, wiarołomstwa i zasadzki; po śmierci króla — długoletnia walka z ostatnim jego synem, Jabozetem, — wszystko to zmusza Dawida do nieustannego natężenia sił i woli. Nagroda wszakże za mozoły była wielka: nowy władca w szybkim tempie rozszerza granice swego państwa znakomicie, kładąc dłoń zbrojną na chylący się do upadku Egipt i bezsilną Assyryę. Wielki monarcha możnego kraju zakłada stolicę w mieście kanaańskim, Jebus, nazwanem Jerozolimą. Salomon, syn i spadkobierca Dawida, prowadzi władzę monarszą do szczytu chwały, buduje w Jerozolimie świątynię bogu narodowemu, Jahwe, i organizuje kastę kapłańską. Lecz, jak powyżej nadmienialiśmy, ów największy król Izraela, nie jest bynajmniej wyłącznym czcicielem Jahwy, lecz składa też ofiary innym bogom. Po śmierci Salomona monarchia się rozpada. Złożyły się

na to przyczyny różnorodne. Przedewszystkiem szczególny brak spójni między pokoleniami hebrajskimi, którego ani panowanie Dawida, ani Salomona nie mogło usunąć. Pokolenia te od dawien dawna rozdzielała nienawiść i zawziętość, która nieraz stawiała się powodem krwawych walk bratobójczych. Tę odrębność, niezależność, ten „prowincjonalizm“ zachwiała władza królewska, nie dopuszczająca żadnych porachunków między pokoleniami. Nadto władza ta ukrócała swobodę indywidualną, ześrodkowując zaś kult religijny w Jerozolimie, tłumiła i tępiła wolność, jaką przedtem cieszyły się inne kulty. Pokazało się jednak, że Hebreowie byli niezdolni do stworzenia wielkiego państwa trwałego; brakowało im zmysłu politycznego, który, przenikając cały naród, spaja czynniki najróżnorodniejsze i nakazuje zamilczeć niechęciom i sporom prowincjonalnym. Wszystkie te względy, razem wzięte, zburzyły dzieło Salomona. Na gruzach tedy monarchii jego powstają 2 małe państewka, nieustannie z sobą spółzawodniczące. Wobec tego podnoszą znów głowę ludy ościenne, trzymane przedtem w pokorze żelazną ręką monarchów, i poczynają zagrażać samodzielności politycznej Hebrajczyków. Wtedy to występują prorocy Jahwy, jako przedstawiciele idei narodowo-religijnej. Rozumieli oni, że ludowi ich grozi zupełna zagłada, jeżeli nie wytworzy on w sobie poczucia odrębności narodowej, jeżeli nie powstanie spójnia ideowa, któraby natchnęła jednym duchem pokolenia rozbite i wiecznie niezgodne. Taką spójnią, chroniącą lud od zguby, od wynarodowienia nie mogła stać się ani idea państwowa, która upadła w swej sile, ani formy rządu, podobne do systemu rządów obcych, lecz jedynie kult religijny, kult boga narodowego, jedyne, silniejszego od bóstw innych, — Jehowy. Zwolna tedy Jahwe, który już sprawił to, że lud jego pokonał inne plemiona Kanaanu, zaczyna podnosić głowę nad inne bogi. Najgorliwsi wyznawcami i krzewicielami jego kultu stają się prorocy, następcy ideowi Samuela: Eliasz i Elizeusz. Podania, dotyczące tych dwóch postaci, weszły do „Ksiąg Królewskich“. Obaj prorocy działają głównie w królestwie Izraelskiem, tam bowiem kult Jahwy najsilniej był zagrożony przez wyznania obce. Ponieważ zaś odstępcami od boga narodowego byli głównie królowie i ich żony, prorocy przeto z nimi walkę rozpoczynają. Działalność Eliasza przypada na panowanie króla Achaba (w końcu X i na pocz. IX w. przed Chr.), którego żona, Jezabel, była najzawziętszą przeciwniczką Jahwy i jego

proroków. Pod jej wpływem i Achab występuje przeciw kultowi boga narodowego. Eliazs przeto, obdarzony mocą cudotwórczą, z rozkazu Jahwy zapowiada karę królowi i dąży stale do zgnięcia Achaba i wytępienia całej rodziny panującej. Pomimo cudów, jakie wywołuje, nie osiąga rychło celu i dokonanie dzieła przekazuje swemu następcy, Elizeuszowi. Ten, ścigając na kraj rodzinny wojnę z Syryą i namaściwszy na króla Jehu, naczelnika armii izraelskiej, dopiął swego: dynastia Achaba zgasła, a znienawidzoną Jezabel Jehu wyrzuca psom na pożarcie. Nowy „pomazaniec“, chcąc odrazu położyć koniec kultom obcym, rozkazał podstępnie wymordować wszystkich czcicieli i kapłanów Baala. W ten sposób usiłowaniami dwóch nabich Jehowy kult boga narodowego wskrzeszono w ziemi Izraela. Jak sam bóg, tak i jego prorocy właściwie niewiele się różnią pod względem etycznym od bóstw innych i ich proroków. Jahwe, jak Kamosz lub Astarta, wymaga ofiar i, jak oni, jest mściwy, okrutny, nieubłagany. Okiem łaskawem pogląda na Eliasza, gdy ten rozkazał wymordować wszystkich proroków Baala. Nie sprzeciwia się ani zbrodni, ani gwałtom, ani zdradzie, byleby tylko wszystko wypadło na jego korzyść. Zachęca i nagradza tych, co czyny zbrodnicze w jego imieniu popełnili. Postępowanie też Eliasza i Elizeusza dalekie jest od szlachetności pobudek i wykonania. Ich siła cudotwórcza znacznie częściej służy do kary, nawet do zemsty osobistej, niż dla dobra ogółu. Tak się przedstawia ogólnie treść opowiadań, legend i podań pierwszego okresu. Jak widzimy, są one źródłem dziejowym i zabytkami twórczości. Pod względem literackim to, co powyżej zaznaczono o podaniach, dotyczących epoki sędziów, możemy zastosować do wszystkich trzech grup: uderza nas w nich prostota, zwięzłość i siła słowa. Na tle opowiadania, odznaczającego się spokojem epickim, uwypuklają się groźne postaci przewodników narodu: sędziego, króla lub proroka. Postaci te panują niepodzielnie, są ośrodkiem głównym opowieści, w nich skupiają się siły narodu; stoją one, jak wielkie kolumny dziejowe, chłonąc w siebie wszystkie światła i cienie zamierzchłych epok. A dokoła roją się mrowiskiem plemiona Izraela, dymią zgłiszczą, ścierają się namiętności pierwotne, powstają i padają trony, rozbrzmiewają hymny do bogów, unoszą się dymy ofiarne, cuda uderzają umysł i uczucie swą potęgą — wre walka, ważą się losy najdziwniejszego narodu na świecie. Postaci bohaterów usuwają się coraz dalej w głąb'

dziejów, jedna za drugą: toną w pomroczonej mgle czasów sędziowie, znika pierwszy nabi, Samuel. przemijają królowie wielcy, Dawid i Salomon; czyny cudowne Eliasza i Elizeusza żyją jeno w pamięci, lecz ponad tym całym chaosem zdarzeń wzbija się coraz donośniej głos nadziejski, głos Jahwy. Nikt nie umie złączyć i utrzymać w jedności ludu izraelskiego; na to zbyt słaba była moc ludzka. Dokona tego sam bóg, Jehowa. Zaiste, brakowało tylko geniuszu jakiegoś hebrajskiego Homera, któryby mógł luźne legendy i opowieści spoić ideą ogólną, uporządkować, i mielibyśmy epopeę bohaterską. A tak posiadamy jeno urywki, strzępy epickie, ślad pracy wyobraźni na tle toczących się dziejów ludu izraelskiego.†

Poezya liryczna. Życie narodowe Hebreów w pierwszym okresie odbija się jednak wszechstronnie przedewszystkiem w poezyi lirycznej, nader bujnej i różnorodnej. Pieśń towarzyszyła bowiem wszystkiemu przejawom życia indywidualnego i zbiorowego, stając się najpopularniejszym wyrazem wszelkich uczuć. Nuciły dzieci i dorośli, mężczyźni i kobiety, w domu i na ulicy; śpiewano przy biesiadzie i podczas pracy, na weselu i pogrzebie. Każdy rozweselał się pieśnią, rolnik na polu i król w swym pałacu wspaniałym. Oczywiście, wiekuisty temat liryki, miłość, musiał znaleźć w tej obfitej twórczości ludowej miejsce przednie. Istotnie, pieśń miłosna, ile nam wiadomo, najpiękniejsza i najpopularniejsza wysuwa się wśród mnóstwa innych rodzajów lirycznych na plan pierwszy. Zbiór takich pieśni miłosnych mamy w słynnej t. zw. „Pieśni nad Pieśniami“, której autorstwo mylnie przypisano królowi Salomonowi. Zawiera ona utwory poczęści najdawniejszego pochodzenia; poczęści zaś powstałe niewątpliwie w czasach stosunkowo późnych; skąd wnosimy, że prace, tu zebrane, nie traciły swej popularności nigdy; śpiewano je we wszystkich epokach dziejowych. Cechą ich charakterystyczną jest płomienna zmysłowość i nader silne poczucie piękna przyrody. Treść tak się przedstawia: młodą dziewczynę z miasteczka Sulem porwano i zamknięto w haremie Salomona, wśród grona ulubienic królewskich. Lecz ona nie poddaje się pokusom; nie ulega ani bogactwom, ani atmosferze haremowej, miękkiej, pełnej barw, woni... Nie słucha namowy innych kobiet. Żyje jedynie wspomnieniem miłości swej ku pasterzowi miejsc rodzinnych. Pograżona w tej miłości, chodzi, jak senna, wsłuchana w echa wspomnień, zapa-

trzona w wizye, które jej owe wspomnienia przesuwają przed oczyma. Stałość nieszczęsnej Sulamitki i jej tęsknota miłosna odniosły zwycięstwo: wraca ona do ziemi rodzinnej, gdzie ukochany jej oczekuje. Treść zatem nie przedstawia nic nadzwyczajnego. Wartość zaś literacka pieśni polega nie tyle na myśli zasadniczej, ile na formie. Mamy tu rzadki zabytek świeckiej poezji hebrajskiej. Elohim i Jahwe znikają, ustępuje pierwiastek religijny. Natomiast bujna wyobraźnia wschodnia rozstrzuca obrazy urocze, jeden po drugim o niezwykle natężeniu barw i niepospolitej sile uczucia. Rzadko która z pieśni miłosnych Wschodu posiada tyle wdzięku i zarazem tyle wyrazu, co „Pieśń nad pieśniami“. Uderza nas w niej przytem bogactwo postaci mowy, porównań, metafor, uosobień, a każda z nich jest oryginalna i świeża. Poszczególne fragmenty piosenki zlewają się tu więc w jedną całość, w poemat sielankowy. Zauważyć w nim jednak można dwojakiego rodzaju części składowe: w jednej znajdujemy hymny na cześć kochanki i kochanka, sławiące wdzięk i piękność obojga, pełne silnych barw i tonów, czasem nawet zbyt jaskrawych; w drugiej — drobne opowieści o tem, jak para kochanków szczęśliwie się połączyła.

Obok pieśni miłosnej ważne znaczenie i rolę w życiu Hebreów miała pieśń *polityczna*. Cechy jej były rozmaite. To łączyła ona w sobie czynniki kultu religijnego z duchem rycerskim, narodowym; to znowu pierwiastek religijny ustępował w niej miejsca politycznemu, to wreszcie ostatni królował niepodzielnie. Pieśni polityczne w każdym razie cieszyły się wielką wziętością, śpiewano je powszędę, gdyż odbijały w sobie zdarzenia lub okoliczności, bezpośrednio i silnie dotyczące ogółu narodu. Między niemi za najpiękniejszą krytyka uważa jedną z pieśni bohaterskich p. n. „*Pieśń Debory*“, w której ów napół mityczny wódz-kobieta opiewa zwycięstwo nad Sysarą, wodzem Kanaańczyków (Księga Sędziów. R. V). Podziwiamy w niej siłę słowa, i nastrój bohatersko poetycki, i prostotę ozdób stylistycznych, wreszcie układ umiejętny, dążący najwidoczniej do silnego wzruszenia słuchacza. Pieśń zwraca się do królów i książąt i rozpoczyna oddaniem chwały Jehowie, przed obliczem którego góry drżały:

„Pieśń ma zagrzmi i zahuczy, i zatętni wzdłuż i wszerz!
Słuchaj, ludu, i ty, ziemio, moje słowa w uszy bierz!
Słuchaj, ludu mój, słuchajcie wy, książęta i królowie:
Ja, ja, matka w Izraelu, ja zaśpiewam pieśń Jehowie!

Kiedy wyszedł Pan ze Seir, gdy przez pole Edom szedł,
Ziemia drżała, góry mdały, potok Cyson kurczył grzbiet.
Lew w pustyni przypadł k'ziemi i zakwilił, jak pacholę,
Kiedy wyszedł Pan ze Seir, przez edomskie gdy szedł pole¹.

Następnie wylicza zwycięskie czyny poszczególnych pokoleń, nie szczędząc przytem wyrzutów tym, co nie uczestniczyli w walce z Kanańczykami. Wreszcie opiewa wielki czyn Jaheli, żony Hebera Cynejczyka, która podstępnie roztrzaskała młotem głowę Sysarze. Matka wodza nieprzyjacielskiego napróżno wygląda powrotu syna i snuje pochlebne dla niego przypuszczenia: niezawodnie podział łupów zatrzymuje go na polu zwycięstwa. Pieśń kończy się wezwaniem do Jehowy:

„Tak niech zginie wróg wszelaki! Tak niech w prochu tarza twarz,
„Kto się waży walczyć z Tobą, Boże wielki, ojczy nasz!
„Tak niech zginie wróg wszelaki! A dla wiernych Twoich dzieci
„Na wysokich niech niebiosach wiecznie jasne słońce świeci! ¹⁾

Niewątpliwie jednak pośród różnych rodzajów liryki najpotężniej musiała rozbrzmiewać *pieśń religijna*. Inaczej być nie mogło, gdy zwrócimy uwagę na rolę, jaką kult religijny odgrywał w życiu narodowym Hebreów. Oczywiście też w owej epoce wytworzył się nowy rodzaj specjalny — psalmy. Stary Testament zawiera odrębną księgę podobnych utworów, która nosi spopularyzowaną u wszystkich ludów chrześcijańskich nazwę Psalterza Dawidowego. Nie jest on bynajmniej dziełem króla Dawida, nie mógł nawet w tej epoce powstać, lecz znacznie później, jak to wskazuje analiza treści, tendencji zasadniczej i formy. Lecz mimo, iż większość psalmów zjawiła się w dobie późniejszej, jednak sam rodzaj pieśni takiej wytworzył się wcześniej, tylko był mniej lub więcej ściśle związany z kultem religijnym. Takie pieśni obrzędowe towarzyszyły wielu bardzo czynnościom, mającym bezpośrednią łączność z religią, z tradycyjnymi zwyczajami kultu. Nie raz przytem wykonywano je chóralnie, często tłum ludu je nucił, zwłaszcza hymny, mające na celu wysławienie boga i sprawienie mu tem przyjemności. Ta forma chóralna była wonczas najpowszechniejsza; rzadko zdarzał się pojedynczy śpiew pobożny. Te psalmy pierwotne wyrażają nastrój najrozmaitszy: natchnienie religijne, dziękczynienie, smutek, żal i t. p.

¹⁾ Przekład Adama Maszewskiego,

E p i k a.

Obok liryki w I-ym okresie spotykamy bujnie rozwiniętą epikę w formie *opowieści* poetyckiej o różnorodnym charakterze: mity, podania, baśni, legendy etc. Wszystkie te rodzaje, powstając w najdawniejszych czasach, ulubione przez lud, przechodziły ustnie od pokolenia do pokolenia, w ciągu stuleci się kształtując, póki nie spisano ich wreszcie, utrwalając raz na zawsze. Zaczęto się tem zajmować przy końcu I-go okresu, przytem praca nie została ukończona odrazu, lecz trwała długo, może przez wiek cały. W „*Pięcioksiagu*“ znajdujemy dwa zbiory tego rodzaju opowieści epickich; oba opierają się na opracowaniach wcześniejszych, i każdy z nich podlegał najrozmaitszym kolejom losu. Pierwszy nazywamy opowiadaniem Jehowisty, drugi — Elohisty; nazwy te pochodzą stąd, że jeden autor w „*Księdze Rodzaju*“ boga zwie Jehową, drugi — Elohim. Utwór Jehowisty może pochodzić z IX, Elohisty z VIII w. przed Chr.; niektórzy zwą te fragmenty epopejami. Obie one, wchodząc w skład „*Pięcioksiagu*“ i księgi Jozuego nie stanowią ciągłego opowiadania konsekwentnego, lecz przedstawiają się, jako szereg urywków, ułożonych w ten sposób, że jeden zbiór przeplata drugi. Tak więc, oba wypełniają niemal całkowicie I księgę Tory, 20 rozdziałów II księgi i księgę Jozuego. W pozostałych zaś rozdziałach II księgi i w innych częściach Tory rozrzucone są ich urywki na tle właściwego Zakonu, t. j. wykładu przepisów prawnoreligijnych. Na treść obu epopei złożyły się te same podania i mity, które są wspólne całej rasie semickiej, oraz te legendy, jakie powstały po opuszczeniu Mezopotamii przez Hebreów, w ciągu wiekowych wędrówek, przed zajęciem Kanaanu. Wszystkie one miały zobrazować dzieje przedhistoryczne Izraelitów i kilku innych, pokrewnych im ludów. Treść przeto zasadnicza obu epopei jest jednakowa. Ten sam cel mają obie: stworzyć genealogię Hebreów, jako jednego z ludów szczepu semickiego. Lecz w każdej spotykamy inny nastrój i inną myśl przewodnią. Autorem jednej z nich, mianowicie, był jakiś nabi Jehowy, w rodzaju Samuela, Eliasza czy Elizeusza; drugą opracował — kapłan. Aby zrozumieć, jaka istnieje różnica co do ducha i nastroju obu utworów, wyjaśnijmy naprzód, czem się różnił prorok, nabi Jahwy, od kapłana. Kasta

kapłańska, która powstała dopiero po wybudowaniu świątyni w Jerozolimie (Jebus), poświęciła się oczywiście ustaleniu kultu Jahwy. Pozornie tedy cel kapłanów był ten sam, co i proroków: rozwój kultu boga narodowego; istotnie jednak miało się inaczej. Gdy bowiem kapłanom chodziło tylko o kult sam w sobie, o jego uregulowanie, niejako dogmatyczne, prorok pragnął kult ten zużytkować dla celów społeczno-narodowych, wyrobić w ludzie z jego pomocą poczucie odrębności. Nic tedy dziwnego, że, mając pod ręką ten sam materiał w mitach, podaniach, legendach, prorok i kapłan różnie go zużytkowali, układając z niego epopeję, każdy stosownie do swoich celów.

Prorok więc zaznacza, że bóg zawsze od czasów najdawniejszych zwał się Jehową, kult zaś jego był i jest ten sam. Dla kapłana zaś bóstwo-Elohim oczekuje na Mojżesza i jemu dopiero przed samem zajęciem Kanaanu przez Hebreów powierza swe imię prawdziwe—Jahwe. Kapłan tedy w ten sposób przedstawia historyczny rozwój tego kultu Jahwy, który się ześrodkował i wyrobił w świątyni Jerozolimskiej. Następnie, dla proroka Jahwe posiada cechy materialne, nie różniące go od innych bóstw Wschodu; ma uczucia te same, co ludzie, nawet kształty człowiecze są mu właściwe. Z wybranymi porozumiewa się on za pomocą snów, duchów niebiańskich, lub też sam bezpośrednio z nieba przemawia. Natomiast bóstwo u kapłana pozbawione jest cech materialnych. Elohim ukazuje się ludziom rzadko, oddala się od ziemi, staje mało przystępny. Modlitwa, rytuał jest drogą do niego—przez kapłana, który jednocześnie obrzędowi owym nadaje wagę pierwszorzędną i traktuje takowe, jako rzeczy odwieczne. W ten sposób opracowanie epopei przez kapłana odznacza się systematycznością, pewną oschłością, obiektywizmem; proroka zaś—żywością, barwnością stylu, subiektywizmem. Dla odróżnienia pierwszego autora zwieemy Elohistą, drugiego Jehowistą i nazwy te stosujemy do obu epopei. Treść ich znana jest każdemu z ksiąg Starego Testamentu: zawiera ona stworzenie świata i człowieka, potop, dzieje ludności ziemi po potopie, wyłonienie się z tej ludności szczepu Semitów, ze szczepu—rodziny Terachitów, z rodziny tej—Hebreów, wreszcie bajeczne dzieje Hebrajczyków aż do wyjścia z Egiptu i przybycia do „ziemi obiecanej“. Nie powtarzając tedy rzeczy znanych, zastanowimy się tu jeno nad różnicą, jaka zachodzi w traktowaniu przedmiotu przez Elohistę a Jehowistę. Pierwszy,

opowiadając o stworzeniu świata przez bóstwo—Elohim, wyraźnie kładzie nacisk, że powstanie człowieka (w dzień *ósmą* stworzenia) ma znaczenie takie samo, jak i powstanie innych dzieł bożych. Człowiek nie skupia na sobie uwagi, troskliwości i błogosławieństwa Stwórcy; jest on jednym z ogniw świata. Jehowista znowu w odmiennym sposób opowiada o dziele stworzenia: Jahwe *naprzód* uczynił człowieka „z prochu ziemi“, w który tchnął życie. Człowiek tedy, wedle tej teorii, jest głównem dziełem bożem: dla niego wszystko inne się poczyną. Dla niego Jehowa stworzył „z żebra jego“ niewiaścę. Cała następna legenda: o raju, o drzewie żywota i wiadomości dobrego i złego, o grzechu i karze, wreszcie o Kainie i Ablu, oraz o bratobójstwie — wszystko to jest tylko w epopei Jehowisty. Drugi autor jej nie zna. Teraz zobaczmy, jaka różnica zachodzi w opowiadaniu o potopie w obu utworach. Elohistą za przyczynę potopu podaje fakt, że „wszelkie ciało popsowało było drogę swą na ziemi“, Jehowista zaś to, że człowiek stał się zły i przestępny. Kapłan nie czyni różnicy między zwierzętami, gdy chodzi o zabranie ich do arki: bierze po dwoje. Prorok dzieli je na czyste i nieczyste; z pierwszych bierze po siedem par, z drugich — po jednej. Epopeje obie w dalszym ciągu opowiadania są analogiczne z brzmieniem tekstu ustępu o potopie, znanego z piśmiennictwa assyryjsko-babilońskiego¹⁾. Potem następują, jak wiemy, rodowody plemion po potopie. W przedstawieniu tych genealogii, w rozsnutych na tem tle zdarzeniach, tendencje obu autorów zaznaczają się również wyraźnie. Elohistą zwraca głównie uwagę na tę linię, z której następnie miał się wyłonić naród hebrajski, i podkreśla fakt przymierza, jakie Elohim zawierał z każdym przedstawicielem rodu. Jehowista zaś stara się wywyżżyć naród hebrajski, gromadzi tedy wiele zdarzeń i opowieści, mających świadczyć o niższości moralnej ludów pobratymczych. Wreszcie, gdy tok opowieści zbliża się bezpośrednio do czasu zajęcia Kanaanu, obaj autorzy coraz dosadniej odbiegają od siebie w tendencji zasadniczej. Sprawę wyjścia Hebreów z Egiptu każdy z nich opisuje w sposób odmienny. Oczywiście, Jehowista na plan pierwszy wysuwa Mojżesza i dokoła niego skupia całą akcję. Elohistą zaś, dla którego Aron był protoplastą kasty kapłańskiej, jemu przypisuje

¹⁾ Ustęp o potopie znajduje się w XI pieśni t. zw. epopei Gilgamisza, odnalezionej w bibliotece króla Assurbanipala.

rolę wydatną. Wedle proroka przeto sam Mojżesz osobiście traktuje z faraonem o pozwolenie wyjścia z ludem na 3 dni dla składania ofiar. Drugi pisarz znów wysuwa tu Arona, nazywając go nabim Mojżesza: Aron tedy, nie brat jego, załatwia sprawy z faraonem. On też zapowiada plagi i czyni cuda. U Jehowisty natomiast wszystkich czynów nadprzyrodzonych dokonywa Mojżesz. Wreszcie i ucieczkę z Egiptu obaj autorowie odmiennie przedstawiają.

II okres (od połowy VIII w. do 2 połowy VI przed Chr.).

Drugi okres piśmiennictwa hebrajskiego zawiera potężny rozwój indywidualizmów twórczych, które całą uwagę naszą skupiają teraz na sobie: są to wielcy prorocy Jehowy. Występują oni na tle zmian i przewrotów zasadniczych, jakie zaszły w życiu narodem Hebreów. Około połowy VIII w. bowiem zawisła nad nimi groźna chmura: assyryjska monarchia militarna gotowała się do podboju Syrii i Palestyny. Istotnie, wszystkie ludy tych krajów padają pod ciosem potężnego państwa. Z dwu małych królestw hebrajskich, na jakie rozpadła się monarchia Dawida i Salomona, Izraelskie, północne, staje się naprzód zdobyczą Assyrii (722 r.). Zwycięzca wysiedla z kraju inteligencję i rody możne, które na obczyźnie tracą poczucie odrębności narodowej; masa ludu pozostaje bez przewodników. Natomiast Assyria wszczepia czynnik cudzoziemski w rdzeń hebrajski; nic dziwnego, że odtąd Izrael traci znaczenie historyczne. Przy tym pogromie ocalało jednak południowe państwo, Judzkie, które uznało nad sobą zwierzchnictwo i protektorat Assyrii. Tam więc ześrodkowuje się całe życie narodo-religijne Hebreów. Ciążąca nad Judeą przemoc słabnie jednak z biegiem czasu, aż przy końcu VII w. panowanie assyryjskie pada (606 r.). Przez parę dziesiątków lat oswobodzone królestwo cieszy się ze swej niezależności, póki nowy wróg, Babilonia, nie zagroził mu znowu. Tym razem Judea przeciwstawia się najeźdźnikowi zbrojnie, podejmuje walkę i ginie po dwóch bitwach krwawych (597 i 586 r.). Następuje powtórne wysiedlenie Hebreów — do Babilonii. Ale ta katastrofa dziejowa zastała już naród wzmocniony duchowo, uświadomiony przez swych przewodników.

Ci sprawili, że Hebreowie nie stracili odrębności własnej, zachowali wiarę praojców i obyczaj. Śród takich zdarzeń, przez 1½ w. wstrząsających do głębi narodem, prorocy stają na jego czele. Są oni duchowymi przewodnikami narodu, jak Eliasza i Elizeusz w okresie poprzednim. Lecz w charakterze swym i w działalności różnią się zasadniczo od pierwowzorów. Ani moc cudotwórcza, ani umiejętności znachorskie nie są ich udziałem. Wyszlachetniając oni pojęcie o swym powołaniu, i działalność ich nabiera cech wysoce etycznych. Jednocześnie i cały kult boga narodowego w ustach ich przekształca się, zyskuje znamiona moralne, duchowe. Jahwę wynoszą ponad wszystkich innych bogów. Pojmują go, jako jedynego, nieskończenie sprawiedliwego i niezmiennie mądrego. Te cechy bóstwa przebijają się na każdym kroku w jego rządach światem. Jehowa, Pan jedyny, dał narodowi wolną wolę, na mocy której mają one losami swymi kierować. Ale każdy lud winien rządzić się i rozwijać wedle praw boskich. Gdy przykazania te przekracza, czeka go kara nieunikniona: klęski ogólne, najazdy obce, niewola. Narzędzie kary wybiera sam Jehowa z woli swej najwyższej, dając często zwycięstwo dzikiemu zaborcy, który przez to nabiera znamion ślepego wykonawcy wyroków Najwyższego. W ten sposób, wedle nauki nabich, każdy naród dzierży w swym ręku przyszłość własną. Gdy to rozumie, powinien tak życie swe urządzić, aby nie zasłużyć na karę, lecz na los pomyślny. Na tem więc polega zadanie ludów, właściwe zrozumienie celów, do jakich bóg je przeznaczył. Jak widzimy, wychodząc z pojęcia o wszechmądrości i sprawiedliwości Jehowy, prorocy związali wiarę, cały kult z życiem społeczeństw ludzkich, postawili ją na szerokim tle dziejów, stwarzając w ten sposób system historyzoficzno-moralny. Obok religijnych, obejmował on zagadnienia polityczne i społeczne¹⁾. Owóż po raz pierwszy w dziejach powszechnych prorocy Jehowy podnoszą głos w sprawie nierównomiernego podziału dóbr ziemskich; po raz pierwszy grzmiące ich słowo piętnuje wyzysk, ucisk, żdzierstwo, egoizm możliwych tego

¹⁾ W okresie tym bowiem ulegają zmianie i stosunki społeczne: ziemia przechodzi w posiadanie niewielu rodów bogatych, drobni zaś rolnicy—chłopi ubożeją coraz bardziej. Wytwarzają się więc niejako dwa odrębne światy: uprzywilejowani—bogacze, żyjący w dostatkach, oraz — proletaryat, pogrążony w nędzy i wyzyskiwany; wre on głuchą nienawiścią i zazdrością przeciw możliwym.

świata i dopomina się o sprawiedliwość względem słabych, biednych, upośledzonych. Do takich szerokich wywodów, niesłychanych na epokę, doprowadził nabich kult Jahwy.

Lecz ten ich system teologiczno-społeczny i polityczny bynajmniej nie pozostawał w sferze dogmatów: wprowadzali go oni w życie, teorię popierali czynami całą siłą swej wiary i energii. W chwilach przełomowych postrzegamy ich zawsze na czele narodu. Słyszymy ich głos, pełen natchnienia, wypowiadający prawdę, często wbrew opinii ogółu, bez względu na niebezpieczeństwo, na jakie się mogli narażać. Królowie, ich dwory, kapłani, przeróżni prorocy innych bóstw nieraz występowali z zamiarami zbrodniczymi przeciwko tym mężom natchnionym. Zaiste, cierńista bywała droga proroków Jehowy. Lecz nic ich nie mogło powstrzymać. Ożywieni szczerą a gorącą wiarą w prawdę niezłomną słów, które głosili, przejęci posłannictwem własnem, przemawiali, jak natchnione wyrocznie boże. Obdarzeni olbrzymią wyobraźnią, wierzyli, iż widzenia, jakie w niej powstały, pochodzą wprost z nieba. Ta wiara nadawała ich przemówieniom moc natchnienia niezwyciężoną, którą pokonywali wszelkie przeszkody i która rozwścieczonych królów i kapłanów chyliła im do nóg w pokorze. Wiara również nadawała słowom nabich barwę i ton najświeńsze. Wyobraźnia, podniecona do najwyższego stopnia, snuła obrazy olśniewające, nadając kształty widome, zmysłowe pojęciom, najbardziej nawet oderwanym. Początkowo prorocy występowali wyłącznie, jako mówcy tłumów w świątyni lub na placu publicznym. Opowiadali o tem, co im Jehowa kazał oznajmić, w Jego imieniu zawsze głos zabierając. Nieraz spotykamy się u nich z przeróżnymi oznakami zewnętrznymi i z efektami jakimi posługiwali się w celu przyciągnięcia ku sobie uwagi najszerszych mas, oddziaływania na wyobraźnię i uczucie przez niezwykłość postawy, ubioru, zachowania się i t. p. Iżajasz np. przez 3 lata chodził cały nagi; Jeremiasz wystąpił wobec ludu z jarzmem na ramionach i t. d. Wydaje się pewne, że podobne środki, znane w najdawniejszej tradycji pół obłąkanych ekstatyków, wielcy prorocy stosowali zupełnie świadomie. Słowo mówione nabich z biegiem czasu przekształca się w pisane: mówcy stają się pisarzami pod wpływem rozpowszechnienia się pisma, oraz wskutek dążności, by nauka ich rozchodziła się jak najszerzej po kraju. Pod względem artystycznym wiele z przemówień proroczych nale-

ży zaliczyć do rzędu arcydzieł poezji religijnej wskutek rozmachu ich i siły wyrazu, oraz potęgi fantazyi, nie mających sobie równych.

Z proroków tych pierwsi występują *Amos* i *Hozeasz* w pierwszej połowie VIII wieku, za czasów panowania w królestwie Izraelskiem Jeroboama II z dynastyi Jehu. Państwo to wtedy objęło było w posiadanie Syryę. Lecz przez zabór właśnie Hebreowie narażają się na wielkie niebezpieczeństwo. Granicząca ze zdobytym krajem Assyrya, parła podówczas całą siłą ku morzu Śródziemnemu, a więc zdobycie przez nią Syrii było nieuniknione. Z drugiej znowu strony nawet dobrowolne opuszczenie przez Izraelitów ziemi zabranej nie zażegnałoby grozy położenia, przez Syryę bowiem leżała droga otwarta do własnej ich ojczyzny. Bezład w stosunkach wewnętrznych zwiększał jeszcze tragizm sytuacji. Wówczas zjawia się pasterz Amos z Judei i w imię Jehowy chłoszcze ostro występki i rozstrój całego społeczeństwa; jednocześnie prorokuje rychłą niewolę Assyryjską: zdobywca część ludu gwałtem wyrwie z ziemi rodzinnej i przesiedli do kraju obcego. Niewola ta wszakże nie będzie trwała wiecznie: z czasem, gdy dni kary się wypełnią, Jehowa powróci plemię swe ojczyźnie, aby go więcej nie wypędzać. Dzieło Amosa prowadził dalej następca jego Hozeasz, którego działalność przypada na środek VIII wieku przed Chr. Przemówienia jego, równie silne i natchnione jak Amosa, odznaczają się większą od poprzedniego obrazowością, szczególnie bogactwem porównań i przenośni. Gromi on rozpowszechniony między ludem kult bogów obcych i tę samą, co Amos, przepowiada karę: wysiedlenie do Assyrii. (Nieza długo przepowiednia proroków się ziszcza: w r. 720 Sargon przesiedla do Assyrii Izraelitów, lud zaś swój przenosi na ich miejsce do Samaryi). Groźba ponura najazdu wroga, spotęgowana poprzednimi prorocztwami Amosa i Hozeasza, opanowuje i drugie państwo hebrajskie. Z kolei tedy w Judei w drugiej połowie VIII i na początku VII wieku zjawiają się nabi. Położenie zewnętrzne i wewnętrzne królestwa, gdzie panowała wciąż dynastia Dawida, było również niepokojące. Wtedy to występuje *Izajasz*, wedle tradycyi hebrajskiej największy i najpotężniejszy z proroków. To stanowisko naczelne zawdzięcza wielkiej sile i poezji, tkwiącej w jego przemówieniach, a przytem i niepospolitemu rozumowi politycznemu. Działalność jego przypada na okres panowania Achaza i Ezechiasza.

sza. Pozostałe po nim mowy zawiera t. zw. „Księga Izajasza“. Spotykamy tam pierwsze widzenie, w którym występuje Jehowa, przemawiający tonem wzniosłym i groźnym. Księga, brana jako całość, przedstawia większą różnorodność nastroju, niż inne prorocтва. Obok siły tragicznej, znajdujemy tam bogactwo allegorii; obok potęgi obrazów—głębokość myśli politycznej. Krytyka naukowa dzieli pozostałość piśmienniczą po Izajaszu na dwie grupy, różniące się co do idei. W pierwszej występuje Izajasz, domagając się poprawy całego narodu w każdej dziedzinie życia; w razie zaś trwania w błędach grozi anarchią zupełną. W drugiej grupie, która powstała po upadku państwa Izraelskiego, gdy położenie polityczne Judei jeszcze się pogorszyło, gdy naród brnął dalej w błędach, Izajasz przepowiada już nie anarchię, lecz utratę swobody— niewolę. Assyrya, głosi prorok, zgniecie Judeę, lecz skoro jej rola, jako narzędzia kary Jehowy, się wypełni, Hebreowie, poznawszy swego boga, wrócą na jego łono i odzyskają swobodę. Malując obraz przyszłości, Izajasz opowiada szeroko o wieku złym, o wieku szczęśliwości, kiedy wszystkie narody, uznawszy Jehowę za boga jedynego, staną się wolne i poczną żyć w zgodzie, miłości i pokoju. Świat cały zamieni się w raj ziemski.

Psalmy. Obok „literatury“ proroczej rozwija się wspaniała poezja religijna, która jest związana ściśle pokrewieństwem z liryką poprzedniego okresu; spotykamy w niej te same rodzaje, o jakich mówiliśmy, a więc przede wszystkim hymny, pieśni żałobne, treny i t. p. Lecz obecnie znika łączność bezpośrednia z kultem religijnym, z ceremoniałem obrzędowym: psalmiści śpiewają hymny, wznosząc je ku Jehowie wprost z serca własnego, przepełnionego miłością i wdzięcznością; duch ich staje przed Bogiem, oswobodzony od form kultu. Zbiór tych pieśni nosi nazwę, dziś popularną, „Psałterza“, którego autorstwo (jak już nadmienialiśmy) przypisywano mylnie królowi Dawidowi. Wdzięk „Psalmów“ polega głównie na wyrazie uczucia szczerego a nadzwyczaj silnego, jakie łączy człowieka z bóstwem. Jeżeli dodamy do tego prostotę i jednocześnie głębokość myśli, oraz potęgę obrazów poetyckich, będziemy mieli główne znamiona tych utworów. Nic więc dziwnego, że „Psalmy“, jako arcydzieło poezji religijnej, przeniknęły głęboko do zbiorowej duszy społeczeństw późniejszych, wywierając olbrzymi wpływ na kształtowanie się ideałów i pojęć religijnych, a z drugiej strony na samą twórczość artystyczną.

W języku każdego z narodów cywilizowanych istnieją liczne przekłady Psalterza Dawidowego, po polsku zaś tłumaczenie Jana Kochanowskiego zaliczamy do klasycznych. Jaka jest treść Psalmów, każdy wie dobrze. Zaznamy tu jeno, że w nich Jahwe przedstawia się, jako bóg jedyny, wszechmocny i wszechobecny. Oblicze jego jest surowe i poważne; nieraz gniew czyni je pełnem groźnego majestatu wobec przewinień ludzkich; wtedy psalmista korzy się przed niem w prochu, błagając o litość i miłosierdzie. Lecz innym razem Jehowa zmienia znów charakter: z gniewnego i ponurego przekształca się w bóstwo opiekuńcze, pełne dobroci dla swego stworzenia. Wówczas i ton psalmu ulega przemianie: pieśniarz oblicze swe, przedtem pełne trwogi i przerażenia, wznosi ku bóstwu, rozjaśnione radością ufną, i głosi jego chwałę, miłość stworzenia, litość. Groźne chmury, mgły i burze, zasłaniające stolicę gniewnego Jahwy, rozwiewają się nagle: w promieniu słonecznym ukazuje się postać łagodna i dobrotliwa.

Księga Hioba. Odmienny zgoła charakter posiada inny utwór z tej samej epoki, „Księga Hioba“. Tu znów głównie temat religijno-filozoficzny zwraca na siebie uwagę. Treść jest następująca: w ziemi Uz, na pograniczu Arabii i Idumei żył mąż cnotliwy, pobożny, bogobojny, imieniem Hiob. Miał 7 synów i 3 córki. A dobytek jego w owcach, wielbłądach, osłach, czeladzi był tak wielki, iż uważano go za „najmożniejszego ze wszystkich ludzi na wschód słońca“. Jehowa miał go za swego sługę najwierniejszego i był przekonany, że „jemu równy nie zrodził się drugi“. Chwali też Hioba wobec szatana, gdy ten wraz z innymi synami niebieskimi stanął przed tronem wiekuistym, aby bogu cześć złożyć. Lecz szatan w odpowiedzi na pochwałę Jehowy rzecze:

„Czyż on się darmo Ciebie lęka?

„Czyż go nie błogosławi, nie broni twa ręka?

„Kwitnie mu dom, i stada igrają po łące.

„Lecz weź mu, co ma, zobaczysz, jak wiernym zostanie!“

Na to Jahwe mówi:

...„Wszystko, co ma, daję pod Twą wolę,

„Na niego tylko ręki ściągnąć nie dozwolę“.

I oto niebawem nieszczęścia, jedno po drugim, zaczęły się sypać na Hioba. Nieprzyjaciele zagrabili cały majątek, od pioruna poginęły wszystkie stada; wicher rozwalił dom, pod gruzami

którego znalazły śmierć dzieci. Wreszcie wrzód straszliwy pokrył ciało nieszczęśliwego. Mimo to nie zwątpił on jeszcze i surowem napomnieniem odparł zarzuty żony, która naigrawała się z jego pobożności. A usłyszawszy o klęskach Hioba, trzech przyjaciele przybyli do niego i, przyszedłszy — nie mogli go poznać. I siedzieli przy nim, głowę popiołem posypawszy, siedm dni i siedm nocy. „A żaden do Joba słowa nie przemówił, bo wiedzieli, że się gwałtownie wzmagają boleść jego“. Po 7-iu dniach Hiob się odezwał. przeklinając chwilę, w której się urodził. i całe istnienie, tęskniąc natomiast do niebytu, do stanu takiego, w jakim są „one niemowlęta, które nie widziały światła“. Przyjaciele w odpowiedzi na ten potężny wybuch bólu i cierpienia bezgranicznego usiłują przekonać Hioba, iż musiał on uczynić coś złego, skoro klęski nań spadły. Lecz nieszczęsny przeczy temu długo i stanowczo, wreszcie wyrwa mu się pełne uniesienia i siły złorzeczenie na niesprawiedliwość Jehowy. *

„Któż się mu oprze, kto mu odpowie?
 „Drżą przed nim ziemscy panowie!
 „A ja któż jestem, bym prawo z nim czynił,
 „Abym z nim wchodził w rozprawę?
 „Milczałbym przed nim, choć dobrą mam sprawę;
 „Łaski bym prosił, choć-em nie zawinił.
 „A choćby moje słyssał wołanie,
 „Do rozmów ze mną nie stanie,
 „W chmury się na mnie uzbroi,
 „Tysiące ran we mnie złoży,
 „Duszę goryczą napoi,
 „Tysiącem cierpień zatrwoży.
 „Pójdę na siłę — cóż z mocnym dokażę?
 „Pójdę do prawa — gdzież na niego sędzie?
 „Choć ja bez winy, on przecież mię skarze,
 „Choć prawo za mną, on mym sędzią będzie;
 „Choćbym sam, jak śnieg był biały,
 „On mię w kał wmiesza i tak ohydzi,
 „Że się mną moja szata obrzydzi!“

W dalszem przemówieniu Hiob to ugina się pod brzemieniem cierpienia i wykazuje nicość i bezcelowość istnienia ludzkiego, to znowu wybucha potężnem słowem, wyzywając Jehowę bezlitosnego, który karze niewinnych.

„Jabym chciał tylko powiedzieć mu w oczy,
 Że mnie niewinnie tak tłoczy...

...Dwie tylko, Boże, mam do ciebie prośby:
Zdejm ze mnie rękę i usuń Twe groźby;
Wtenczas odpowiem: a ty badaj,
Lub mnie daj pytać, a ty odpowiadaj“ ¹⁾.

Wówczas zjawia się w wicherze Jehowa i oznajmia, że człowiek nie może zgłębić przyczyny wszechrzeczy i daremnie stara się zrozumieć wyroki boże. Skruszony Hiob zasługuje na przebaczenie. Wraca do zdrowia i majątku; rodzą mu się dzieci, i żyje jeszcze potem w szczęściu lat 140. — „Księga Hioba“ porusza zagadnienie religijne. Oczywiście, powstać ona mogła tylko w kołach wyższej inteligencji, wśród „mędrców“, gdzie, jako naturalny wynik znacznego stopnia umysłowości, spotykamy wątpliwości i problematy na tle wiary. Jednocześnie utwór ten możemy traktować, jako reakcję przeciwko potężnej, bezwzględnej nauce proroków. Nieznany autor, człowiek pobożny i sprawiedliwy, doznał cierpienia i bólu wielkiego. Taka była nagroda jego prawowierności. Przyjaciele zaś, wierząc najgłębiej, że pomyślny lub nie-szczęśny los człowieka zależy od stopnia jego bogobojności (gdyż Bóg zawsze dobre wynagradza, złe karze), ogłosili go za grzesznika. Wówczas ogarnęło go zwątpienie o sprawiedliwości na świecie, i myśli, z tem palącym zagadnieniem związane, wypowiedział w swej „Księdze“. Za tło wziętą starą opowieść ludową o Hiobie i o jego próbie, z której mąż ów wyszedł zwycięsko, pełen cierpliwości, pokory i poddania się wyrokom Jehowy. Z tem starodawnym podaniem nieznany poeta połączył opowiadanie o swoim przeżyciu osobistem, wyrażając w przemówieniach bohatera indywidualne bóle i zwątpienia. Stąd w dziele samem tkwi sprzeczność między Hiobem podania ludowego, pełnym pokory i cierpliwości a Hiobem-poetą, z jego zwątpieniem i buntem przeciw Jehowie. „Księga Hioba“ jest jednym z największych arcydzieł literatury powszechnej. Głębia myśli, potęga i barwność obrazów, siła słowa składają się na kompozycję doskonałą. Pod względem treści należy utwór ten rozpatrywać z dwojakiego punktu widzenia. Ze stanowiska hebrajskich pojęć religijnych jest on poetyckiem przedstawieniem tej wiary zasadniczej, iż Jehowę cechuje zawsze sprawiedliwość, choć wyroki jego są dla człowieka niezbadane. Tę zasadę rozwija i stwierdza ostatecznie zakończenie pieśni, zarówno jak i samo założenie. Hiob cierpi nie dla kaprysu, lecz dla próby swej bogobojności i wiary. W całokształcie myśli przewo-

¹⁾ Przekład Kazimierza Brodzińskiego.

dniej ujawnia się tu potęga bez granic boga jedyne go, który jednak zawsze rządzi się dobrocią, litością, sprawiedliwością. Jeżeli jednak tę podstawę etyczno-religijną, która daje zabarwienie całemu utworowi, usuniemy na plan drugi, natomiast położymy nacisk na przemówienia bohatera, wtedy stwierdzimy, że „Księga“ jest pieśnią wszechbólu ludzkiego, jest pierwszym w literaturze protestem przeciw nędzy życia, pierwszym buntem rozumu wobec niedocieczonych wyroków i zrzążeń bożych. Wtedy Hiob staje się dla nas symbolem ducha ludzkiego, który, upadając pod brzemieniem niedoli i wątpienia, łamie się sam w sobie i słowem piorunowem domaga się od bóstwa porachunku z krzywd, wyrządzonych człowiekowi. Zagadnienia, postawionego w pieśni, autor nie rozwiązał: nie dowiedział się, czemu sprawiedliwi cierpią; udowodnił tylko, że ludzie nie mają prawa sądzić i potępiać tych, na których spadają nieszczęścia.

Przypowieści i przysłowia. Teraz zwróćmy się do innego rodzaju utworów w tym okresie — do przypowieści i przysłów. Są one zawarte w księdze p. n. „Przysłowia Salomona“. Przypowieści mają na celu wszczepienie w młodzież zasad moralności i zawierają szereg rad i wskazówek, tchnących zdrowym rozumem i wysokiem poczuciem etycznym. Nieznani moraliści piętnują silnie, żywo i obrazowo wszelką zdrożność, każdy występek, natomiast zachęcają do poznania mądrości, która jedynie może uchronić od złego, dać żywot długi, bogactwo i cześć. Drugi rodzaj utworów dydaktycznych, zamieszczonych w pomienionej księdze, stanowią przysłowia. Nie są one ugrupowane systematycznie, przeciwnie — układ ich jest chaotyczny, nadto powtarzają często jedną i tę samą prawdę. Należy się w nie wczytać, i wtedy dopiero dają nam one *całokształt praktycznej filozofii życiowej*, opartej na myśli głębokiej a trzeźwej. Wnika ona we wszystkie sfery zadań i zagadnień. — Jeżeli teraz oba powyższe rodzaje utworów dydaktycznych rozpatrywać będziemy pod względem formy, spostrzeżemy, iż panuje w nich pewien *rozmiar* stały, nie spotykany w utworach prozaicznych. Rozmiar ów polega na tem, że wiersze budowane są ze zdań, mających jednakowy układ części składowych, często nawet jednakową ilość wyrazów. Nazywamy go *równoległością* czyli *parallelizmem zdań*. Panuje on w literaturze hebrajskiej, zarówno jak w innych piśmiennictwach starożytnego Wschodu, w assyryjsko-babilońskim i egipskim.

Jeremiasz i Ezechiel. Po epoce Hozeasza i Amosa, po Iza-jaszu w ciągu lat kilkudziesięciu nowi prorocy nie występują. W życiu wewnętrznem narodu hebrajskiego postrzegamy nato-miast zwrot znamieny, jako skutek działalności proroków — dą-żenie do utrwalenia kultu Jehowy, jedynego boga narodowego. Istotnie, król Ezechiasz dąży do tego wytrwale i, pragnąc naprzód wykorzenić obrzędy, niezgodne z nowem pojmowaniem bóstwa, niszczy bałwany, wycina gaje święte i t. p. Ale już za panowa-nia syna jego, Manasesa, zarówno jak i wnuka, Amona, następu-je reakcja: obaj ci królowie gorliwie wskrzeszają dawne obrzędy. Pokazało się, że reformy religijnej gwałtem zaprowadzić nie było można. Należało oprzeć się na tradycji, zakorzenionej w naro-dzie i na tem tle dopiero czynić zmiany. Tak też zrobiono. Za panowania Jozyasza, syna Amonowego, arcykapłan Hilkiasz znaj-duje w świątyni Jerozolimskiej świętą „Księgę Przymierza“. Bez-wątpienia zawierała ona tradycyjny rytuał obrzędowy, nadto zaś te reformy, które należało wprowadzić do kultu. „Księgę“ naród cały przyjął ze czcią i uznaniem. Fakt ten zdarzył się w ostatniej ćwierci VII w. przed Chr. Tymczasem warunki zewnętrzne życia hebrajskiego zaczęły ulegać coraz gwałtowniejszym zmianom. Assyria pada, zwyciężona przez Medów i Chaldeów; groźba tedy, wisząca nad państwem Judzkiem, znikła. Ale na widnokręgu po-litycznym występuje chmura jeszcze groźniejsza: Azja przednia staje się terenem walk między dwoma mocarstwami, wyciągające-mi rękę po Assyryę — między Egiptem a Babilonią. Judea wcho-dzi w sojusz z krajem Faraonów, skutkiem czego zwycięski król babiloński, Nabu-kudur-ussur, srogą na kraj cały wymierzył karę. Następuje dwukrotne zdobycie Jerozolimy (597 i 588 r.). Miasto wraz ze świątynią zburzono, skarby wywieziono, wojsko, kupców, rzemieślników, a następnie i wyższe warstwy społeczeństwa na-jeżdźca wysiedla do Babilonii. Na tle tych zdarzeń, poprzedza-jących bezpośrednio katastrofę ostateczną, występują znowu pro-rocy Jahwy: Nahum, Sofoniasz, Habakuk, Abdyasz, Jeremiasz i Ezechiel. Jedni z nich, jak Nahum i Sofoniasz, w obrazach sil-nych a barwnych malują upadek Assyrii, widząc w tym fakcie historycznym najwidoczniejsze spełnienie się wyroków Jehowy; Habakuk przepowiada najazd babiloński i wymownie kreśli klę-ski, z nim związane; jednocześnie wszakże i Babilonowi prorokuje rychły koniec. Abdyasz znowu w krótkim przemówieniu daje

nam poznać, iż własnymi oczyma patrzył na zburzenie Jerozolimy. Najwybitniejsi jednak w tej grupie proroków są: *Jeremiasz* i *Ezechiel*. Jeremiasz — to jedna z najwspanialszych postaci, jakie nam przedstawiają dzieje narodów. Przejrzał on dokładnie cały ogrom rozkładu własnego społeczeństwa; widział brak szczerých uczuć religijnych, a na ich miejscu — oschłe formuły rytuałowe; spostrzegał bezprawie i ucisk, straszne zepsucie obyczajów — anarchię na każdym kroku. Zrozumiał tedy, że tylko cios silny, ostateczny — taki, co powali cały naród, zdoła oddziałać otrzeźwiająco i sprzyjać będzie — zwrotowi ku odrodzeniu, w bólu i cierpieniach. Cios taki jest nieunikniony, wymaga tego Jahwe i sprawiedliwość jego. Nic więc nie pomoże: wyrok spełnić się musi, kara nadejdzie niezawodnie. Lecz kiedyś, w przyszłości, po spełnionej pokucie, nastąpi nagroda. Wtedy powstanie lud samodzielny pod wodzą swego króla; Jehowa zapanuje nad wszystkimi narodami; wrogowie, narzędzie wyroków boskich, padną; nastąpi tryumf plemienia Izraelskiego! W ten sposób Jeremiasz, nie widząc w teraźniejszości żadnej nadziei, patrząc oczyma własnymi na dwukrotny pogrom Jerozolimy i wysiedlanie Żydów, utkwiał oczy w przyszłość i w niej widział obrazy świetliste szczęścia narodowego. Lud własny go nie rozumiał, a nawet o zdradę posądzał i więził, gdy tymczasem człowiek ten ojczyznę ukochał nadewszystko. To nieodczucie i niezrozumienie proroka nadaje jeszcze więcej majestatu i tragizmu jego postaci. Taki też ton panuje w trenach, które tradycja również przypisuje Jeremiaszowi. W jednych spotykamy obraz kraju po zajęciu go przez wrogów; w innych prorok-poeta wzywa pomsty Jehowy na ciemiężców i zwraca się do nich głosem, pełnym gniewu i uniesienia; w pozostałych wreszcie z bólem rozdzierającym skreślone są cierpienia nieszczęśliwych tułaczów w niewoli babilońskiej. A wszędzie uderza nas potężna siła uczucia i rozpacz, przechodząca to w szal, to w namiętny wybuch przeciw ciemiężycielom. W każdym zaś tonie pieśni owej znękanego ludu dźwięczy głęboka miłość ziemi rodzinnej. To pierwszy objaw poetycki patriotyzmu.

Drugi prorok wybitny tej doby, Ezechiel, w odmiennych od Jeremiasza znalazł się warunkach. Poszedł on na wygnanie wraz z liczną kolonią rodaków. Na własnej tedy skórze doświadczył niedoli tułacza. Zdała od ojczyzny, w skupieniu, na rozmyślaniach czas spędzając, krzepi ducha — przyszłością. Opowiada

szeroko, jak po spełnieniu się lat kary cały naród zjednoczy się znowu, wolny, niepodległy. Przytem kreśli szczegółowy obraz przyszłego odrodzenia się Izraela. Odbudowanie świątyni, wskrzeszenie i ściśle uregulowanie kultu, organizacja kapłańska, podział ziem i t. d. — oto nad czym Ezechiel się zastanawia. Widzenia jego są raczej programem polityczno-społecznym i religijnym, niż poezją proroczą.

Okres III (od 2-jej połowy VI do II w. przed Chr.).

W drugiej połowie VI w. szybkim krokiem zbliżyła się ta chwila, o której mówili prorocy poprzedniego okresu — moment upadku znenawidzonej przez Hebreów Babilonii. Na widownię dziejów występuje Cyrus, zagarnia ręką zwycięską Azyę Mniejszą i posuwa się dalej ku południo-wschodowi. Imię jego rozbrzmiewa powszędy. Wnet też w ludzie izraelskim rodzi się nadzieja, wkrótce zaś i pewność, że ów nowy zdobywca jest oczekiwanym oswobodzicielem narodów, ujarzmionych przez Babilon. Rychło więc z pośród wygnańców, tęskniących na obcej ziemi za ojczyzną, daje się słyszeć głos proroczy, zwiastujący Judei wyzwolenie. Głos ten należy do jakiegoś nabi'ego, którego nazwiska nie znamy, nadajemy mu przeto imię „*Deutero-Izajasza*“. Poczyna on uroczyście zapewniać, że dni kary, przez Jehowę naznaczone, już się wypełniły. Babilon padnie, a ludy wszystkie ujrzą jutrznię wolności. Oswobodzicielem ich, zwiastunem i wykonawcą woli Jehowy będzie Cyrus. król Perski. Jego wybrał bóg na swego mesyasza, na „pasterza“, on nietylko przywróci swobodę, ale i ziemię tak urządzi, iż na niej jeno sprawiedliwość królować będzie. Wielbiąc bóstwo narodowe w słowach podniosłych a silnych, prorok nadaje mu cechę boga wszechludzkiego. Jehowa nie jest już Panem, wyłącznie o Izraela dbającym: jego dłoń opiekuńcza czuwa nad całym światem, nad wszystkimi ludami. Pisma tego nabi'ego weszły do „Księgi Izajasza“, gdzie zajmują ostatnie 27 rozdziałów.

Przepowiednie *Deutero-Izajasza* sprawdziły się, lecz tylko w pewnej części. Babilonia pada pod ciosami perskiego miecza i wchodzi w skład nowego państwa Cyrusowego. Wprawdzie wygnańcy wracają do kraju, wprawdzie w Jerozolimie wznosi się no-

wa świątynia, lecz Jehowa nie staje się bynajmniej bogiem wszystkich ludów, ani też ziemia żydowska nie odzyskuje niepodległości politycznej. Monarchowie nowi szanują jednak kult narodowy i język, nie tamują wcale życia duchowego mieszkańców każdej ze swych prowincyi. I Hebreowie tedy zyskują możność rozwoju w granicach takich, któreby w niczem nie naruszały samowładztwa perskiego. Naprzód tedy zabierają się do odbudowania świątyni, gdzie następnie ześrodkowuje się kult boga narodowego. To właśnie staje się główną formą życia izraelskiego. Wskutek tego kasta kapłańska rośnie szybko i zyskuje przewagę. Ugruntoowano system teokratyczny.

W takim też duchu rozwija się i piśmiennictwo. Z początku zjawiają się prorocy, lecz charakter ich bardzo różni się od nabich poprzedniego okresu. Gdy świątynia jeszcze nie stanęła w Jerozolimie, nawołują oni naród cały, aby nie skąpił niczego na jej budowę. Kiedy zaś dom modlitwy ukończono, przekształcają się w typowych kapłanów, którzy mają na pieczy tylko dobro przybytku bożego i swego stanu. Przemówienia ich nie posiadają nic z tej siły, grozy i uroku poetyckiego, jakimi odznaczały się proroctwa Jeremiasza czy Izajasza. Słowem, są oni nędznymi *epigonami* wielkich przodków w duchu. Stan kapłański, doszedłszy do znaczenia przemożnego, zajmuje się pilnie zgrupowaniem puścizny piśmienniczej, ocalonej od klęsk losu, i redagowaniem ostatecznem zebranego materiału. Wówczas to powstają zbiory: *Tora*, czyli Zakon, księga Jozuego, księgi prorockie, historyczne, księgi Ezdrasza i Nehemiasza, wreszcie powieści dydaktyczne. Widzimy, że przy świątyni Jerozolimskiej w dobie owej kwitnie głównie praca redaktorska, o wiele mniej twórcza. Lecz i ostatniej nie zaniedbano zupełnie. Świadczą o tem trzy opowieści, lub, jak niektórzy je zwą, nowele: „Księga Ruty“, „Księga Jonasza“ i „Księga Estery“. Opowiadania te mają za podkład tendencye kapłańskie: wyniesienie potęgi boga narodowego, rozszerzenie jego panowania na inne ludy Wschodu, oraz prawowierność religijną. Dwa ostatnie, „Jonasz“ i „Ester“, są pod tym względem szczególnie charakterystyczne. Znać w nich obniżenie się poziomu etycznego w stosunku do utworów nabich doby poprzedniej. Co się tyczy „Księgi Ruty“, tendencya prawowierności nie bije tu w oczy zbyt jaskrawo, i dlatego utwór ten jest z powyższych trzech najlepszy: posiada najwięcej szczerości i wdzięku sielan-kowego.

Na ogół jednak lot myśli hebrajskiej obniżył się znacznie. Sucha formalistyka, zaciekanie się w dogmatycznej stronie religii zastąpiły dawnego ducha proroczego, który porywał siłą i wstrząsał obrazami, przez się tworzonymi.

Kohelet (kaznodzieja). Tem dziwniej przeto na tle epoki odbija utwór, którego treść jest wręcz przeciwna nastrojowi, pełnemu wiary i ufności, jaki panował w narodzie hebrajskim. Nosi on nazwę „Kaznodziei“. Kto jest autorem dzieła tego, niewiadomo. Znać natomiast, że mamy tu do czynienia ze sceptykiem, pesymistą, który nie widzi celu żywota ludzkiego i dla którego wszystko jest „marnością nad marnościami“. Zasadę tę nieznanego pisarza wysnuł z własnego doświadczenia, z bacznego postrzegania we wszystkich dziedzinach bytu. Naprzód tedy opowiada, jak życie swe urządził. Wybudował pałace, nasadził krocie winnic, zaszczerpił w ogrodach drzewa z wszelkimi owocami... Miał sługi i służebnice,

„I takie stada i trzody,
Jakich od wieków nikt drugi
Nie miał w Jeruzalem wprzód“.

Nagromadził stopy złota i klejnotów, miał chóry męskie i dziewczęce, które podczas biesiady czas mu uprzyjemniały. Słowem, czerpał pełną dłoń z pułapu rozkoszy, dostępnych dla człowieka. Ale gdy okiem objął te dzieła swoje, zrozumiał, że wszystko to jest marnością i wiatru gonieniem! Niema na ziemi nic, coby zasługiwało na uwagę. Potem autor zaczął badać mądrość i zastanawiać się nad głupstwem i szaleństwem. Wnet też postrzegł różnicę, bo:

„Mądry ma oczy światłości,
A głupi pociemku chodzi“.

Ale po baczniejszym wejrzeniu w istotę rzeczy „Kaznodzieja“ wywnioskował, że przewaga mądrości nad głupotą nic nie daje. Zdarzenia bowiem jednakowe przychodzą i na mędrca, i na głupca. Pocóż tedy starać się o wiedzę, gdy los nie czyni różnicy między człowiekiem światłym a tym, co w ciemności chodzi?

„Rzekłem w sercu: cóż pomoże,
Żem świat pojął i zrozumiał,
Gdy w grób jeden się położę
Razem z tym, co nic nie umiał.
Ni pamięć po nas zostanie —
Wszystkich zrówna zapomnienie!“¹⁾

¹⁾ Przekład Kornela Ujejskiego.

Wobec tego zbrzydził sobie pracę i życie, bo i pocóż mozolić się i gromadzić, gdy po nas owoc pracy zabierze ktoś, kto na to nie zasłużył, a kto równie dobrze może być mądry, jak głupi. Zwracając się następnie do postrzeżeń, dotyczących spraw ludzkich w szerszym zakresie. Kohelet do tych samych, co poprzednio, dochodzi wyników. Dobro i zło, sprawiedliwość i stronniczość, bogobojność i bezbożność, szlachetność i podłość — cnota i występki nie stanowią różnicy między ludźmi. Często się zdarza, iż człowiek dobry a sprawiedliwy cierpi, gdy tymczasem zły i bezbożny żyje w spokoju. Uciskani jęczą, a ciemniejący tryumfują. Człowiek od losu swego uwolnić się nie może, los zaś nie robi różnicy między złymi i dobrymi. Czemże więc złe różni się od dobrego? Niczem. Ludzie przeto niczem nie różnią się od innych stworzeń, tak samo „jako bydłota“ umierają i w proch się obracają. Cóż tedy człowiek ma czynić? Oto na wszystko patrzeć z obojętnością i z rezygnacją i niczemu się nie dziwić.

Taka jest w kilku słowach skreślona treść „Kaznodziei“. Pojmujemy teraz, że dzieło to jest zjawiskiem wyjątkowym w literaturze hebrajskiej, której wogóle duch sceptycyzmu jest obcy. Wprawdzie piszący nie zaprzecza wcale istnienia Jehowy, lecz wedle niego bóg, królując nad światem, z obojętnością patrzy na swe stworzenie, jest widzem odległym tego igrzyska niedoli, cierpień i łez, niesprawiedliwości i ucisku. Kimkolwiek był autor „Kohelet'u“, przyznać należy, że po raz pierwszy w dziejach sięgnął on zimnem i trzeźwym okiem do otchłani cierpień ludzkich i wy dobył na jaw nędzę życia, zasłonią przed wzrokiem tłumów. Smutny i beznadziejny jest ton kaznodziei. Nie widzi on żadnego wyjścia dla ludzkości z jej rozpaczliwego położenia. Jego rada obojętności i rezygnacji nie jest lekiem na ból, lecz tylko wynikiem ostatecznym, do jakiego doprowadza go bezstronna ocena życia i świata. Kaznodzieja więc jest pierwszym sceptykiem w literaturze. Zdołał ująć wiecznie krwawiące się rany, ból, zawsze dławiący, i rozpacz istnienia w formę filozoficzno-poetyckiego utworu o niepospolitej głębokości myśli. On torował drogę, po której następnie duch ludzki kroczył w ciągu tysiącleci w tych chwilach, gdy go ciemna zagadka istnienia w zwątpienie wtrącała. Nie ulega wątpliwości, że księga „Kohelet“ powstała w sferze arystokraty duchowej społeczeństwa hebrajskiego i jest wyrazem przekonań, panujących w wybranem kole umysłów najwybitniejszych.

W ten sposób myśl hebrajska rozdwaja się: kapłani, redagujący „Torę“, prowadzą za sobą tłumy fanatyczne, pogrążone w tyśiącznych formułkach obrzędu religijnego; drobna zaś prawdopodobnie garstka mędrców opuszcza ręce, powtarzając za autorem „Kaznodziei“: wszystko jest marnością i wiatru gonieniem.

Księga Daniela. Za panowania Ptolomeuszów, oprócz zmiany dynastyi, Hebreowie w losie swym żadnych innych wstrząśnień nie doznali. Życie ich płynęło łożyskiem, wyżłobionem i uregulowanym przez kastę kapłańską. Wprawdzie Judea, wszedłszy w skład monarchii Ptolomeuszów, otarła się o wpływy greckie, lecz te nie zdołały w niczem zmienić kolei, jaką postępował narodowy duch izraelski. Ptolomeusze bowiem dalecy byli od wszelkich prób hellenizacyi, narzucanej siłą: szanowali tradycye hebrajskie, język, religię, obyczaje. Dopiero za czasów Seleucydów zaczął się w sferach rządzących zwrot w tym kierunku, iż wpływy greckie wciskają się gwałtem do Judei i żądają dla siebie miejsca poczesnego. Brutalny hellenizator, Antyoch IV Epifanes, zaprowadza w kraju Izraela urządzenia greckie i około połowy II w. (przed Chr.) rozkazuje w świątyni Jerozolimskiej wzniesć posąg Dzeusa. Wtedy dawny duch hebrajski ożywa. Lud zrywa się do walki i prowadzi ją wytrwale w imię Jehowy. Wówczas to zjawiają się znowu pieśni natchnione; wtedy również powstaje słynna „Księga Daniela“, ostatni wyraz piśmiennictwa hebrajskiego. Składa się ona z dwóch części. Pierwsza opowiada garść szczegółów z dziejów jakiegoś Daniela, który żył jakoby w VI w. przed Chr., współcześnie z Nabu-kudur-ussurem babilońskim i z Cyrusem. W drugiej części mamy 4 *widzenia*, opowiedziane przez samego Daniela. Całość przesiąknięta jest wzniosłą myślą zachęcania ludu izraelskiego do nieustannej walki z Antyochem; w tym celu autor mówi o przyszłości z powagą i spokojem, przedstawiając ją świetnie i zapewniając o ostatecznem zwycięstwie. Treść księgi pokrótce tak się przedstawia:

Rozdział I opowiada o tem, jak król Nabu-kudur-ussur (Nabuchodonozor) po zdobyciu Jerozolimy rozkazał zabrać na swój dwór co przedniejszych młodzieńców izraelskich, aby się nauczyli języka babilońskiego i byli do posług przydatni. Młodzieńcy owi, w niewoli będąc, zachowywali wszelkie przepisy swej wiary, za co też Jehowa obdarzył ich wielką mądrością. Rozdział II zawiera opowieść słynną o śnie króla Nabu-kudur-ussura

i o tem, jak mu go wytłómaczył jeden z owych młodzieńców, Daniel. Król zdumiony padł przed nim na kolana, uznał Jahwę za boga jedynego, samego zaś Daniela mianował wielkorządcą Babilonii. W III rozdziale autor mówi o trzech młodzieńcach, wrzuconych z rozkazu króla do pieca rozpalonego, i o ich cudownem ocaleniu przez Jehowę. Rozdział IV zawiera list Nabu-kudur-ussura do wszystkich ludów, w którym opowiada o swem przemienieniu na dziwne zwierzę. W rozdziale V spotykamy słynną opowieść o uczcie Baltazara (syna Nabu-kudur-ussura), podczas której ukazała się na ścianie ręka, kreśląca cztery niezrozumiałe słowa: *mene, mene, tekel, ufarsin*. Daniel jeden potrafił wyrazić te wytłómaczyć, i pomimo znaczenia ich, dla króla fatalnego, Baltazar uczcił go i uczynił władcą. Rozdział VI zawiera epizod fantastyczny z doby panowania Dariusza. Król ten uczynił Daniela jednym z najwyższych dostojników w państwie. Na skutek intryg jednak wrzucono go do lwiej jamy, lecz drapieżniki go nie tknęły. Wtedy władca wydaje manifest do ludów monarchii, uznający boga Danielowego, Jehowę, i nakazujący czcić go powszędę. Wreszcie rozdział VII i VIII zawierają dwa widzenia. Oba mają formę allegoryi, której treść wyraźnie przepowiada przyszły los Izraela. Taki sam charakter i takież znaczenie posiadają dwa następne widzenia. Autor stanowczo zapowiada rychły upadek Antyocha Epifanesa i koniec jego gwałtów, dokonywanych na Judei. Lecz to nie wszystko. Gdy monarchia Seleucydów rozsypie się w proch, wtedy nastąpi nowy okres panowania *ludu świętego* — ludu izraelskiego. „Księga Daniela“ przeto służyła nie tylko, jako podnieśta do walki z ciemnością: prowadziła ona w dalszym ciągu dzieło proroków z II okresu, dopełniała ich naukę, wyciągnęła z niej wniośki, zrealizowała. Bóg narodowy, który wedle nabich kiedyś, w dalekiej przyszłości, miał być uznany przez wszystkie narody, w „Księdze“ staje się bóstwem jedynem owoczesnego świata: i Nabu-kudur-ussur, i Dariusz korzą się przed nim i nakazują czcić go powszędę. A sam Izrael, jako lud wybrany, święty, króluje nad innymi. Mamy więc w tym utworze podwójną apoteozę: boga narodowego i ludu jego. „Księga Daniela“ wieńczy sobą w ten sposób historię piśmiennictwa hebrajskiego. Zawiera ona myśl, na którą składały się wieki i która przez stulecia się krystalizowała, nim się wypowiedziała ostatecznie i zupełnie. Pod względem literackim podnieść należy bujną i barwną wyo-

braźnię, oraz poprawny układ poszczególnych epizodów. Jest to typowe dzieło epigonów literatury poprzedniego okresu; jednocześnie kończy ono niejako piśmiennictwo *hebrajskie*. Język bowiem narodowy, już oddawna ustępujący w życiu potocznem i publicznem aramejskiemu, zanika, staje się wyłącznie mową literacką, wreszcie zamiera zupełnie.

LITERATURA GABRYLA

LITERATURA GRECKA.

Stojąc wobec zabytków literatury greckiej, stwierdzamy przede wszystkim fakt, że w wykładzie naszym po raz pierwszy spotykamy tak jednolitą całość artystyczną. Wprawdzie i w danym wypadku nie wszystko, co Grecy stworzyli, zachowało się do czasów dzisiejszych: wiele prac, może nawet arcydzieł, zaginęło, jak o tem poniżej będzie mowa. W każdym jednak razie tej puścizny, jaką posiadamy, niepodobna jest traktować, jako szczątków. Jest to całość wielka, księga duchowego rozwoju takiego narodu, który w dziejach ludzkości wystawił sobie pomnik największy i najwspanialszy.

Od czasów zamierzchłych, kiedy powstały epepeje homerowskie, minęły trzy tysiącolecia; pomiędzy naszą epoką a okresem najbujniejszego rozkwitu umysłowości greckiej leży ogromny przedział dwudziestu pięciu wieków. Przez ciąg tylu stuleci nie jeden naród wielki zginął doszczętnie; cały świat cywilizowany nieraz zmieniał oblicze duchowe, przebrzmiało bezpowrotnie mnóstwo haseł i myśli; niejedna olbrzymia sława ludzka, podziw swych czasów, zapadła w grób, często bez śladu dla przyszłości; mijały i zmieniały się nieustannie prądy, ideały, dążenia, poglądy na świat — niszczący bieg czasu, jedyny sprawdzian wartości wiekuiestej, dokonywał zagłady! A jednak duch grecki ostał się zwycięsko wobec wszelkich prób czasu. I dzisiaj człowiek prawdziwie oświecony z taką samą przyjemnością, z takim samem zadowoleniem estetycznem czyta „Iliadę“ lub „Antygonę“, z jakim czytał je Rzymianin z doby imperatora Augusta, czy humanista XVI wieku, albo pseudoklasyk francuski. I obecnie każdy z nas z takim samym podziwem stoi wobec dzieł Płatona lub tragedyi Sofoklesowej, jak Grek, Rzymianin lub człowiek doby Odrodzenia. Bo umysłowość grecka nic nie straciła ze swej warto-

ści i znaczenia z biegiem tysiącleci; przeciwnie, wywarła prze-
możny wpływ na dalszy rozwój cywilizacji europejskich. A więc
naprzód uprzątnijmy sobie, że Rzym, ten Rzym, co przez tyle
wieków był „panem świata“, całą swą kulturę zbudował na gre-
ckiej, literatura zaś rzymska stanowi niejako ciąg dalszy greckiej,
rozwija formy i prawa twórcze, przez Helladę wypracowane. Co
więcej, słusznie można uważać Rzymian za pośredników, z piety-
zmem przechowujących puściznę duchową po Grekach i przeka-
zujących ją następnym po sobie stuleciom. W ten sposób nawet
w epoce wieków średnich, kiedy społeczeństwo chrześcijańskie
przeciwstawiało się najsilniej i bezwzględnie cywilizacji staroży-
tnej, jako pogańskiej, nawet i wtedy niemal we wszystkich dzie-
dzinach życia umysłowego dostrzegamy oddziaływanie równoległe
Grecji i Rzymu. Tak np. językami starożytnymi, formami literackie-
mi, urobionymi przez „pogan“, posiłkuje się piśmiennictwo ko-
ścielno-chrześcijańskie; Wirgiliusza, genialnego naśladowcę Ho-
mera, z czcią czytają mnisi klasztorni, a bohaterów epiki klasycz-
nej zużytkowują poezja romantyczno-rycerska, przybierając ich
w strój i nadając obyczaj średniowieczny (np. romans o Eneaszu);
Arystoteles zaś staje się w pojęciu scholastyków „poprzednikiem
chrześcijaństwa“. Ale oto średniowiecze przeżywa swe ideały, i ju-
trzenka nowej epoki poczyną świtać we Włoszech w XIV wieku.
Gdy człowiek zrzucił nareszcie krępujące go pęta scholastyizmu,
gdy dojrzała w Europie myśl krytyczna, społeczeństwo doznało
ośnienia wobec puścizny po Grekach: toć oni ongi, tak dawno
dali już byli pełny wyraz myślom, dążeniom, formom życia i idea-
łom „nowoczesnym“; oni stworzyli piękno i zbadali jego prawą
Więc epoka Odrodzenia uznała, że ludzkość nie ma potrzeby szu-
kać nanowo piękna, prawdy, wolności myśli lub czynów: wszyst-
ko to tkwi, zasadniczo wypracowane, najwspanialej i najściślej
wypowiedziane w dziełach klasycznych, w greckiej literaturze
i w filozofii. Cała tedy Europa poczyną żyć i żyje długie wieki my-
ślą i pięknem greckiem, zaczynając we Włoszech od w. XV, w in-
nych krajach w XVI, XVII, XVIII wieku. Greckie: epopeja i tra-
gedya stają się ideałami i wzorami dla analogicznych rodzajów
literatur nowoczesnych; w pierwszej dziedzinie panuje Homer,
jako wzór i niedościgniony szczyt piękna; w drugiej Sofokles,
Eurypides i inni są mistrzami. wobec których korzą się pseudo-
klasycy we wszystkich piśmiennictwach europejskich. „Poetyka“

zaś Arystotelesa — to pismo święte dla nowoczesnych teoretyków literatury w XVII i XVIII wieku. Nawet najwybitniejsi z pośród nich, jak Boileau i Lessing zadowalają się objaśnianiem zasad, postawionych przez wielkiego Greka, lecz nigdy się słowom jego nie przeciwstawiają: wierzą w niego, jak w autorytet, bezwzględnie. Co się tyczy filozofii, wystarczy wspomnieć, obok Arystotelesa, imię Platona, aby określić jej rolę w rozwoju cywilizacji: wielbiła ich Grecya, wielbił Rzym; w średniowieczu obaj stają się protoplastami dwóch głównych prądów myśli filozoficznej, Arystoteles — scholastycznego, Platon i z jego nauki pochodzący neoplatonizm — mistycznego; wpływ zaś ich, poczynając od doby Odrodzenia aż do dni naszych, ściśle biorąc, nigdy nie ustawał. Kult Platona rozkwitł we Florencyi w XV w., kiedy Kośma Medyceusz, natchniony przez słynnego apostoła platonizmu, Plethona, założył akademię Platońską: rozszerzył się po całych Włoszech, budząc zajadłe spory uczone, dzieląc humanistów na dwa obozy: Arystotelczyków i Platonistów, następnie zaś obiegił całą Europę. I po dziś dzień dwaj ci ludzie przyświecają geniuszem swym badaniom najznakomitszych uczonych. A i literatura w ścisłym znaczeniu niejeden pomysł im zawdzięcza: przypomnijmy np. Słowackiego „Króla-Ducha“, gdzie wielki nasz poeta wiąże pierwsze wcielenie bohatera z postacią platonowskiego Hera Armeńczyka z „Rzeczypospolitej“. Tak, gdziekolwiek się zwrócimy w dziejach umysłowego rozwoju Europy, wszędzie, zarówno w genezie powszechnych kierunków filozofii, literatury czy sztuk plastycznych, jak i w arcydziełach najpotężniejszych mistrzów poezyi, czy po zakątkach nawet piśmiennictwa ogólnego, — wszędzie znajdujemy wpływ cywilizacji greckiej, specjalnie zaś literatury. Spotkamy go i tam, gdzie, zdawałoby się, z samego założenia rzeczy, nie powinienby on istnieć. Kiedy więc w drugiej połowie XVIII i na początku XIX wieku nowe prądy literackie, które ostatecznie skryształizowały się w t. zw. romantyzmie, wypowiedziały walkę pseudo-klasycyzmowi, zwracając się ku ideałom średniowiecznym, mistrze i inicjatorzy myśli romantycznej bynajmniej nie odrzucili wielkiego spadku literackiego po Grekach. Taki np. Herder i August Schlegel z czcią i z zapałem badali płody umysłowości helleńskiej i pojmowali ich treść wewnętrzną, Goethego zaś, „wielkiego Olimpijczyka“, i dziś krytyka nazywa nieraz neogrekiem. Co się zaś tyczy naszej polskiej poezyi, nie

mamy chyba potrzeby przypominać drobiazgowo, jak wiele zawdzięcza ona literaturze greckiej (i pochodzącej od niej rzymskiej). Dwie epoki najpiękniejszego rozkwitu naszego piśmiennictwa wspierają się pośrednio lub bezpośrednio na cywilizacji greckiej: t. zw. doba złota, oraz Stanisławowska epoka reform. Ale na tem nie koniec. Wiemy bowiem, jak starannie studyowali klasycyzm i jej literatury wielcy romantycy polscy. Twórczość też ich, zwłaszcza w budowie utworów i w formie, wiele ma do zawdzięczenia Grekom.

Powyższych kilka uwag ogólnych wystarczy, aby uprzytomnić, jakie znaczenie dla wszystkich narodów i dla wszystkich literatur posiadała zawsze i dzisiaj posiada literatura grecka. Wpływ bowiem grecki i obecnie sięga bardzo głęboko do zbiorowej duszy spółczesnej; i my teraz, sami sobie z tego najczęściej nie zdając sprawy, żyjemy tradycją cywilizacji helleńskiej. W organizacji bowiem naszego umysłu, który ma za sobą pracę setek pokoleń, tkwią też dziedzicznie i atawistycznie czynniki wychowania „klasycznego“, jako skutki tej pracy. Na klasycyzmie wzrósł, wychował się, nabrał sił i lotu umysł Europejczyka nowoczesnego. Nic więc dziwnego, że każdy powinien pragnąć poznać ten rdzeń myśli i uczuć, z którego pochodzą, choć pośrednio, jego własne myśli i uczucia.

Źródło, zakres i podział literatury greckiej.

Grecy starożytni, obdarzeni od natury bardzo bujną fantazją i zdolnością artystycznego obrazowania, stworzyli bogatą mitologię. W niej naród zawarł swój pogląd na świat, pojęcia i ideały, swoje wspomnienia o przeszłości przedhistorycznej; w niej odbiła się oryginalność twórcza tego ludu. Owóż te mity, niezwykle obfite w treść poetycką, stały się źródłem, z którego wypłynęła cała sztuka Greków. Właściwie, literaturę ich śmiało można nazwać artystycznym opracowaniem mitów, ich duchowej, moralnej treści. Z mitologii powstała poezja epicka z jej największymi arcydziełami, „Iliadą“ i „Odyseją“; mity niemal wyłącznie są punktem wyjścia dla twórczości autorów dramatycznych; nawet lirycy w Grecyi posiłkowali się stale materiałem mitologicznym, łącząc z nim rzeczywistość w formie idei i uczuć osobistych. Nad-

to i prozaicy uciekali się niejednokrotnie w swych pracach do pomocy podań. Źródło ich wszakże było takie olbrzymie, że cała poezja grecka z doby t. zw. klasycznej nie mogła go wyczerpać, i w czasach późniejszych, Szkoła Aleksandryjska (por. niżej) znajdowała w niem obfity materiał do motywów literackich. Ale mitologia rozciągała władzę i poza obręb literatury, nie tylko bowiem poeci, ale i filozofowie czynili z niej użytek, aby pod pokrywką mitów przeprowadzać swoje idee. Wobec artystycznej piękności podań, wobec ich głębokości symbolicznej zdarzenia życia codziennego wydawały się nikłe i blade. Dlatego literatura nader rzadko sięga po tematy do rzeczywistości czy do dziejów narodu, próby zaś w tym kierunku przeważnie doznały niepowodzenia.

Tak więc ów ogrom twórczości, jaki objęło piśmiennictwo greckie, wspiera się niemal wyłącznie na mitologii. Niestety, dzisiaj niepodobna jest określić dokładnie całego bogactwa literatury hellenńskiej w ciągu półtora tysiąca lat jej istnienia, t. j. od czasów epiki przed homerowskiej aż do rozpowszechnienia się chrześcijaństwa. Możemy tylko wytworzyć sobie o niej przypuszczalne pojęcie, opierając się na wskazówkach, pozostawionych przez Diogeneśa Laertesa i Plutarcha, oraz biorąc pod uwagę liczbę 90 tysięcy egzemplarzy klasycznych, znajdujących się ongi w słynnej bibliotece Aleksandryjskiej. Lecz z dzieł tych wielka ilość przepadła bezpowrotnie; o niejednem wiemy tylko z tytułów; inne zaginęły w czasach zamierzchłych, jak np. pieśni z okresu przed-homerowskiego. Czas obszedł się z puścizną po Grekach bezlitośnie, dopomagały mu zaś nieprzewidziane wypadki i — sami ludzie. Wielka owa biblioteka w Aleksandryi uległa zniszczeniu w r. 47 przed Chr., podczas oblężenia tego miasta przez Cezara; następnie przyszło prześladowanie literatur pogańskich przez chrześcijan, pożar założonej przez Juliana biblioteki Konstantynopolitańskiej r. 476, czasy Obrazobórców — wszystko to zmniejszyło niepomniernie ilość zabytków greckich. Do nas nie doszedł przeto ani jeden utwór z eposu cyklicznego; z zakresu liryki, poza utworami Pindara, pozostały mizerne resztki; z twórczości wielkich tragiczków, Aj-schilosa, Sofoklesa, tak bardzo płodnych, posiadamy jeno po kilka dzieł, komedia zaś ateńska, kwitnąca niegdyś bujnie, przemawia do nas przez usta jednego jedynego Arystofanesa. Słowem, ogromna ilość pomników literackich w ten lub inny spo-

sób zaginęła; na szczęście to, co ocalało, należy przeważnie do rzędu najznakomitszych arcydzieł. Ta okoliczność, zarówno jak i znaczna liczba szczątków, notatek, wzmianek i ocen pisarzy późniejszych i t. p., daje nam możność zorientowania się w całości kształcie literatury greckiej. Początki jej sięgają mniej więcej X stulecia przed Chr., ostatnie zaś przebłyki—VI wieku po Chr., cały przeto obszar umysłowej pracy Greków rozkłada się na półtora tysiąca lat. Dzielimy go zazwyczaj na dwie epoki: pierwsza obejmuje właściwą literaturę klasyczną, najwyższy rozkwit twórczości helleńskiej, poczynając od Homera aż do III w. przed Chr. Druga epoka ciągnie się od początku III w. przed Chr. do początku VI po N. Chr.: są to czasy dalszego rozwoju czynników klasycznych. *Epokę klasyczną* zazwyczaj dzielimy na 3 okresy: 1) epicki, który trwał niemal do końca VIII w. przed Chr., 2) liryczny — do początku V st. i 3) dramatyczny, a zarazem okres prozy historycznej i naukowej—do początku II w. przed Chr. W II wieku kultura grecka rozszerza się po całym świecie cywilizowanym. Środowisko jej naprzód przenosi się do Aleksandryi, potem zaś znowu na Wschód do monarchii bizantyjskiej. W tej drugiej epoce spotykamy ważną pracę nad zebraniem i opracowaniem naukowem, krytycznem bogatej literatury klasycznej; w twórczości zaś zrzadka tylko zdarzają się przebłyki chwilowego ożywienia, wogóle bowiem duch helleński wygasa, i coraz częściej występują znamiona zwyrodnienia, zaniku, śmierci. Dlatego zajmować się będziemy wyłącznie epoką pierwszą — klasyczną.

Epika grecka.

O poezyi przed-homerowskiej. Z całej epiki greckiej znamy tylko dwa utwory: „Iliadę“ i „Odysseję“, których autorem, wedle tradycji, był Homer. Ale czy przed Homerem nie było w Grecyi poezyi? Sama logika daje nam odpowiedź twierdzącą. Nie biorąc bowiem pod uwagę nawet tego, że Homer wyprowadza postaci pieśniarzy, oraz wspomina przez ich usta o innych znakomitych poetach (np. Demodok w „Odyssei), choćby już sam fakt istnienia tych dwóch wielkich epopei świadczy, że musiała przed ich powstaniem rozwijać się i kwitnąć poezya epicka. Niepodobna bowiem przypuścić, aby arcydzieła, jak „Iliada“ i „Odysseja“, wy-

rosły ni stąd ni zowąd, bez długiego okresu uprzednich usiłowań i pracy artystycznej. Że była przeto w Grecyi poezya nadługo przed Homerem, nie ulega dla nas wątpliwości, ale jaka była, kto ją tworzył—o tem, mimo bardzo skrzętnych badań uczonych, niewiele umiemy powiedzieć. Tradycya opiewa, że pierwsi poeci greccy zjawili się w Tracyi w czasach zamierzchłych i tworzyli tam odrębną grupę, rodzaj szkoły. Z Tracją też związane jest imię legendarnego Orfeusza, o którym wspomina Platon, Herodot i inni późniejsi pisarze. Ów Orfeusz zstępował do piekieł, aby tam odnaleźć swą żonę, Eurydykę, a sami bogowie państwa podziemnego nie mogli się oprzeć czarowi jego pieśni. Prócz niego tradycya wymienia imię Muzeusza, jego ucznia, oraz Eumolpesa, który miał pono wydać utwory Muzeusza. Z imieniem Orfeusza w Grecyi związana była geneza nauki mistycznej o nieśmiertelności duszy, sekta zaś Orfików, bardzo rozpowszechniona, cieszyła się uznaniem i popularnością. Oto jest wszystko, co nam tradycya o poezyi z epoki przedhomerowskiej opowiada. Dodać jeszcze należy, że pierwotna pieśń grecka miała niewątpliwie charakter religijny, wiązała się stale z obrzędem lub z jakąś uroczystością (hymeneje, linosy, peany). Ale zachodzi pytanie, jak związać te prastare hymny i pieśni z epepami homerowskimi. Tu musimy uciec się do przypuszczenia najprawdopodobniejszego. Otóż sądzimy, że owe pieśni, bądź religijno-obrzędowe, bądź okolicznościowe rozwijały się coraz bardziej, zalewały całą Helladę, urozmaicając treść, oraz urabiając formę. One to stały się podstawą, na której rozwinął się epos. Śpiewacy rozszerzali, mianowicie, zakres swych utworów, wprowadzając do nich postaci bohaterów. Wierzenia religijne, bogowie i ich czyny występowały w ten sposób łącznie z bohaterami, akcja toczyła się w niebie i na ziemi, świat nadprzyrodzony pomieszał się zgodnie z czynnikami życia ziemskiego. Tak powstaje poezya epicka, bohaterska, ześrodkowując w sobie wszystkie pierwiastki poprzedzających ją rodzajów pieśniarskich, uwalnia się od przewagi treści religijnej, na główne zaś miejsce wysuwa opowiadanie o wielkich czynach bogów i bohaterów. Wędrowni śpiewacy, *aojdowie*, nucili owe pieśni bohaterskie na dworach i zamkach królewskich, powszędę gościnnie przyjmowani. Z biegiem czasu powstała ogromna ilość takich pieśni heroicznych, czyli t. zw. rapsodyi. Te zaś, razem łączone i opracowywane, dawały epepeje.

Oto w jaki sposób badacze łączą „Iliadę“ i „Odysseję“ z pierwotną poezją przedhomerowską. Epopei było wiele, ale z nich, jak już nadmieniono powyżej, pozostały tylko dwie. Obie one były zawsze i są przedmiotem podziwu dla całej ludzkości cywilizowanej. Autorem ich miał być Homer, genialny gęślarz joński; o nim więc przedewszystkiem należy pomówić.

Homer i kwestya homerowska. Kim był Homer? Kiedy żył? Te dwa pytania stanowią jądro kwestyi, która już w Grecyi starożytnej, w epoce rozkwitu krytyki, była niejasna. Herodot tak się odzywa w tej sprawie: „Utrzymuję, że Homer i Hezyod żyli na cztery stulecia przede mną“. Sądy wszakże w tym kierunku różniły się znacznie, o sam honor zaś wydania na świat Homera, jak tradycja głosi, rywalizowało z sobą siedm miast greckich: Smyrna, Chios, Kolofon, Itaka, Pylos, Argos, Ateny! Taki sam chaos panował w kwestyi prac wielkiego poety, ponieważ od czasów Herodota wszystko, co miało choć jaki taki związek z epopeją bohaterką, przypisywano Homerowi. Nic przeto dziwnego, że z biegiem czasu dokoła tej postaci i jej dzieł wytworzyło się ogromne piśmiennictwo o charakterze krytyczno-historycznym, bądź polemicznym. Powstawały całe szkoły krytyczne na tle kwestyi homerowskiej, nad którą pracowali, nie żałując sił i czasu, filologowie i historycy, zarówno jak estetycy, archeologowie i etnografowie. Oczywiście, ten spór o Homera wyniknął dopiero w epoce nowocześniejszej. Grecy bowiem starożytni, aczkolwiek nic prawie o Homerze nie wiedzieli, nie wątpili ani o tem, że geniusz ów był postacią autentyczną, ani też, że obie epopeje są jego dziełem. Wprawdzie jeden z uczonych aleksandryjskich w II wieku przed Chr. wypowiadał zdanie, że Homer utworzył tylko Iliadę, ale, gdy przeciwko takiemu twierdzeniu stanowczo zaprotestował Arystarch, jeden z najznakomitszych znawców Homera, sąd owego Aleksandryjczyka zginął w niepamięci. I ludzkość zachwycała się „gęślarzem jońskim“, jako twórcą niezaprzeczalnym obu epopei, przez kilkanaście wieków, mianowicie do XVII stulecia. Wtedy dopiero zjawiają się sporadyczne prace krytyków francuskich, godzące bądź w osobistość samego pieśniarza, bądź w jego dzieła; w XVII wieku po raz pierwszy spotykamy dowodzenie, że „Iliada“ mogła być utworem zbiorowym wielu poetów, w następnym zaś stuleciu (1715) śmiałe twierdzenie, że Homer nigdy nie istniał, Iliada zaś jest zbiorem poszczególnych rapsodyi, bez planu układanych. Ale te wystąpienia krytyki fran-

cuskiej nie wywarły wpływu na powszechne przekonania w danej sprawie, której na razie nie podniesiono publicznie szerzej. Dopiero pod koniec XVIII wieku w Niemczech kwestya homerowska nabrała rozgłosu, kiedy wystąpił z nią słynny, raczej stylista, niż uczony badacz, Fryderyk August Wolf w swych „Prolegomena ad Homerum“ (1795). Dowodził on, że epepeje te nie mogły być dziełem jednego poety w dobie, kiedy Grecy nie znali pisma i kiedy twórczość artystyczna, świadoma swych środków i celów, jeszcze nie istniała. Nadto, pisane epepeje byłyby w onczas nawet zjawiskiem bezcelowem, bo cóżby z niemi czynili Grecy niepiśmienni, którzy mieli przecie swych rapsodów, recytujących im poszczególne pieśni o wojnie Trojańskiej i o jej głównych bohaterach. Takie pieśni — mówi Wolf — przechodziły od jednego pokolenia rapsodów do drugiego, dopóki w końcu VI wieku przed Chr. nie pomyślał o połączeniu ich w całość Pizystrat w Atenach: komisya, z jego ramienia działająca, po raz pierwszy zebrała owe pieśni i zredagowała w dwie epepeje. Rapsodye o gniewie Achillesa i o skutkach tego były rzekomo ośrodkiem, dokoła którego nagromadzono wszystko, co posiadało związek z danym przedmiotem. W ten sposób Wolf wykazywał brak planu, oraz jednolitości budowy w „Iliadzie“. W twierdzeniach Wolfa postać Homera, czczona przez tyle wieków, rozplynęła się i znikła: Homer—to zbiorowa praca wielu ludzi! Poglądy powyższe, zjawiając się w dobie, gdy romantyzm w Niemczech rozprawił wiele o bezosobowej poezyi ludowej, gdy poczęto wszechstronnie badać „Pieśń Nibelungów“, niedługo przedtem wydobytą z niepamięci czasów, wywarły ogromne wrażenie i wpływ. Przyjął je Herder, bracia Schległowie, Goethe. Odtąd Wolf, jako „pogromca“ Homera, zapanował na przeciąg całego stulecia w opinii powszechnej.

Idąc jego śladem, badacze wszelkiego rodzaju poczęli analizować epepeje greckie, dochodząc przy tem do rozmaitych, nieraz dziwacznych wyników. Zgodnie z założeniem o zbiorowej pracy wielu poetów, dzięki której miała powstać „Iliada“ i „Odysseja“, dopatrywano się w dziełach homerowskich, zwłaszcza w „Iliadzie“, zlepku znacznej ilości rapsodyi, jako utworów różnych autorów. Porównywano, zestawiano poszczególne ustępy, rozwijano nader ożywione spory, zapisywano całe tomy o tej kwestyi, wzywano na pomoc historję, etnografię, lingwistykę,

archeologię etc. W trakcie tej wiekowej polemiki postać mitycznego śpiewaka czasami wyłaniała się na chwilę z pomroku, aby upomnieć się choć o drobny udział w pierwotnem utworzeniu jądra „Iliady“ i „Odyssei“, w formie niewielkich pieśni o gniewie Achilleśa i o powrocie Odysseusza, co mu przyznawali niektórzy z krytyków; to znów bladła całkiem i zanikała niemal, usuwana kędyś, w zamierzchłość czasów nieprzejrzaną, gdzie pozwalano Homero-
wi bytować, jako symbolicznemu prawie protoplaście rodu poetyckiego, który zbiorowo, pokoleniami całemi pracował nad obu epejami; to wreszcie rozptywała się w przerażająco drobiazgowych rozbiorach „Iliady“. W tej mrówczej pracy, rozszarpującej dzieła geniuszu na strzępy, przodowali zwłaszcza niemieccy badacze, doprowadziwszy wreszcie rzecz całą do tego, że nie tylko unicestwili postać Homera, ale i dzieło jego rozkrajali na odrębne urywki, zupełnie niezależne nawzajem od siebie. Jednak z chaosu najsprzeczniejszych poglądów, z polemik, z mozolnych zestawień i badań powoli wyłaniać się poczęły pewne fakty, pewne wnioski niezaprzeczalne, na które zazwyczaj też godzono się ogólnie w świecie naukowym. Owóż przedewszystkiem stwierdzono, że epos starogrecki nie był poezją ludową, lecz *dworską*; analogią jego jest nie epika ludowa jakiegokolwiek epoki, ale epos średniowieczny romański, zwłaszcza staro-francuski. Pieśni homerowskie przeznaczone były nie dla ludu i chaty, lecz dla panów i zamku książęcego czy królewskiego. Tam, po pałacach i dworach starogrecki *aojdos* znajdował gościnne przyjęcie, nucąc pieśni o przodkach mitycznych danego rodu, którzy jakoby brali żywy udział w dawnych bojach. Oczywiście, śpiewak stosował się do przekonań, smaku, poglądu na świat swych słuchaczy, do ich myśli i dążeń. Dlatego świat idei epiki starogreckiej stanowi odbicie atmosfery dworsko-rycerskiej z epoki t. zw. feudalnej. *Aojdos*, jak średniowieczny truver francuski, zależąc od dworu, wnosi do swej pieśni pierwiastek panegiryczny: im potężniej przedstawia postaci przodków wobec ich rycerskich potomków, im więcej siły, sławy, mądrości posiadają oni w rapsodyi, tem większą zyskuje dla siebie chwałę, poklask i zapewne nagrodę. Uolbrzymiając sławę przodków, *aojdos* przenosi na ich postaci całe tło fantastyczne baśni ludowych, a następnie i cechy boskie im nadaje, jako od bogów czy bogiń pochodzącym. Tak więc punkt wyjścia, oraz dogodna analogia, jakimi posługiwało

się wielu krytyków przy „rozbijaniu“ Homera i jego epopei, znikły. Jednocześnie, gdy przystąpiono do rewizji materiału, nagromadzonego niemal przez całe stulecie, pokazało się, że w świetle najnowszych badań wnioski, stawiane przez bezwzględnych analityków, nie mogą się ostać. Co więcej, zebrane dane przez nich, unicestwiające autentyczność postaci wielkiego poety i rozszarpujące na strzępy jego dzieła, zużytkowano obecnie dla wyjaśnienia wprost przeciwnych twierdzeń. I oto, przeszło po stu latach sporów nauka doszła do tego samego założenia, któremu ongi zaprzeczyła: do uznania prawdy niewątpliwej, że Homer istniał, jako genialny indywidualizm twórczy, jego zaś oba utwory: „Iliada“ i „Odyseja“ są arcydziełami, jednolitemi najzupełniej. Ale kiedy i gdzie, w jakich okolicznościach powstały one? W tej sprawie również spotykamy oddawna znaczną różnicę w poglądach. Obecnie jednak ustalony jest fakt, że epopeje homerowskie zrodziły się w koloniach greckich Azji Mniejszej. Kolonie te, jak nam wiadomo z dziejów, wytworzyły się, jako skutek pośredni wielkiego przewrotu, który nastąpił w życiu najdawniejszych państw, a raczej państweczek greckich, pod wpływem najeźdu Tessalów i Beotów, oraz podboju Peloponezu przez Dorów. Wtedy część ludności, która nie uległa nowym plemionom, rozpoczęła wędrówkę i, różnymi szlakami udając się na południowy wschód, zasiedliła wyspy morza Egejskiego, oraz wybrzeża Azji Mniejszej; śladem tych wędrówek poszli niebawem i Dorowie z Peloponezu. W ten sposób powstały liczne osady greckie, które rychło rozkwitły pod każdym względem, przodując macierzystej Helladzie w przemyśle i handlu, zarówno jak w sztukach, a między niemi — w literaturze. Tam właśnie plemiona eolskie i jońskie przyniosły z sobą wspomnienia świetnej przeszłości bohaterkiej, kiedy przodkowie ich zasiadali w zamkach królewskich Grecyi. Tam, na dworach możnych rodów, zjawiają się pieśni *aojdów* lub *rapsodów*, odtwarzające te wspomnienia — wielkie czyny i wyprawy przodków. W miastach eolskich Azji Mniejszej, jak tradycja głosi, tworzyły się całe szkoły poetów, którzy sztukę swą pielęgnowali i rozwijali nader starannie. Otóż jednym z takich pieśniarzy był Homer. Kiedy jednak żył ten geniusz, podziwiany przez tysiące lat, napewno powiedzieć niepodobna, w każdym jednak razie nie później niż w VIII wieku przed Chr., może nawet wcześniej. Tak samo nie mamy możności określić,

kiedy po raz pierwszy spisano epepeje homerowskie. Najstarszy rękopis ich, znaleziony w Wenecyi, pochodzi z X w. po Chr. Co do pisma u Greków, wiadomo, że przejęli je oni od Fenicyan, ale kiedy poczęli go używać, dotychczas zbadać się nie udało. Nasze wiadomości w tym kierunku sięgają tylko do w. VII przed Chr., ale czy w Grecyi pisano i zapisano dzieła Homerowskie wcześniej jeszcze, czy w VII stuleciu, czy wreszcie dopiero komisyja Pizystratu w VI w. tego dokonała — nie umiemy powiedzieć.

Oto są dane, bardzo pokrótce przedstawione, dotyczące strony historycznej kwestyi homerowskiej. Poza nią i przedewszystkiem obchodzą nas same dzieła Homera, do nich więc się obecnie zwrócimy. ✧

Treść Iliady. Treść Iliady obejmuje krótki okres czasu z dziesiątego roku oblężenia Troi przez Greków. Epepeja zaczyna opowiadanie w chwili, gdy najśłynniejszy bohater, Achilles, uniósł się strasznym gniewem na wodza naczelnego, Agamemnona. Chodzi o rzecz następującą: przy podziale łupów wojennych Agamemnon otrzymał brankę Chryzeidę, córkę kapłana Apollonowego. Gdy Chryzes przybył do obozu greckiego, aby wykupić dziewczynę, Agamemnon, mimo powszechnych prośb i żądań ze strony Greków, nie chciał słyszeć o oddaniu branki, Chryzesa zaś zelżył i odpędził sromotnie. Zbolały starzec udał się do swego boga ze skargą i błaganiem, by się zemścił za jego krzywdę i spuścił zarazę na Danajów. Apollo wnet wysłuchał kapłana swego: przez dni dziewięć mór się szerzy w obozie Greków; naprzód padają zwierzęta, następnie zaczynają ludzie umierać pokotem. Dziesiątego dnia Achilles zebrał naród na wiec z tego powodu; zwróciwszy się do Kalchasa, Grecy żądają wyjaśnienia, jaki jest powód gniewu Apollona i w jaki sposób można boga przebłagać. Kalchas, pewien, że może mówić prawdę, gdyż ma za sobą Achillesa, oznajmia, że Apollo mści się za obrazę swego kapłana; niechaj Agamemnon odda ojcu Chryzeidę, a mór wnet ustanie. Ale wódz naczelnny, wpadłszy w gniew, nie chce zwrócić branki. Gdy zaś Achilles z urąganiem się do niego odzywa, wyrzucając mu chciwość, Agamemnon oświadcza, że ostatecznie odda swą Chryzeidę, ale wzamian koniecznie ma dostać inną niewolnicę, należącą do Ajaksa, Odyseusza, czy Achillesa. Gniew poczyną rozpalać namiętności. Achilles już chwycił za miecz, już miał się rzucić na wodza, gdy nagle Pallas-Atene rękę jego wstrzymała. Wówczas

bohater, którego oczom zjawiała się bogini, pod wpływem jej ustępuje; gotów jest oddać swą brankę Agamemnonowi, ale niech Grecy wiedzą, że zamknie się odtąd w namiocie i udziału w walkach brać nie będzie. Sędziwy Nestor, król Pylosu, chciał całą sprawę załagodzić, lecz napróżno. Bohaterowie rozeszli się w gniewie i rozjątrzeniu. Agamemnon odsyła jednak Chryzeidę ojcu, ale wnet przez swych popleczników żąda Achillesowej Bryzeidy. Gdy przyszli po brankę, Patrokles, przyjaciel Achillesa, oddał ją w zupełnem milczeniu. Peleida zaś udał się nad brzeg morza i tam wywa matki swej, bogini Tetydy, skarżąc się jej na krzywdę, jaką mu Grecy wyrządzili, i błagając o zemstę. Bogini przyrzekła odwet: istotnie, uprosiła Dzeusa, by spuścił na Greków klęski w walkach z Trojanami. Gromowładny łudzi Agamemnona obietnicą zwycięstwa, zsyłając nań marę senną. Polegając na zachęcie boga, wódz główny nakazuje przygotowania do boju. Zbierają się drużyny greckie, każda ze swym wodzem lub królem na czele, a wyliczenie dokładne tych zastępów rycerskich i wodzów stanowi słynny homerowski t. zw. „Katalog okrętów“. Widzimy więc postępujących z hufcami swymi najśłynniejszych bohaterów, a między nimi dwóch Ajaksów, Diomedesa, Menelausa, Nestora, Odysseusza i inn. Niema w tym przeglądzie wojsk greckich tylko Helenów, czyli Mirmidonów, gdyż wodzem ich jest Achilles, który, usunąwszy się od udziału w walkach, pozostaje w namiotach. Ponieważ Iris uprzedziła Trojan o przygotowaniach do boju ze strony greckiej, więc i oni szykują swe hufce i gotują się do walki. Czynią też przegląd swych drużyn i wodzów, poczem wojska nieprzyjacielskie stają naprzeciw siebie. Spotkanie pochyla się od pojedynku Menelausa z Aleksandrem (Parysem); starcie to poprzedza umowa, stwierdzona przez obie strony klątwą i ofiarą, wedle której bój między tymi dwoma wodzami ma całą rzecz rozstrzygnąć: kto zwycięży, weźmie Helenę i skarby. Ale podczas pojedynku, gdy Aleksander miał już poddać się przeciwnikowi, bogini Afrodyta nagle osłoniła go obłokiem i uniosła nietkniętego do komnaty. W ten sposób próba załatwienia sporu drogą walki między dwoma głównymi przeciwnikami nie udała się, tembardziej, że Trojanie złamali przysięgę i, zdradziecko wypuściwszy strzałę na Menelausa, dali przez to nowy powód do zaciętego boju. Zaczęła się zbiorowa walka długa i krwawa, w której po obu stronach poległo setki dzielnych

rycerzy; pobojuwisko zasłały stopy trupów, ale zapasy się jeszcze nie kończą, przeciwnie, bohaterowie walczą z coraz większą zaciętością. Niepospolitymi czynami zajaśniał Diomedes w boju z Eneaszem, nawet nie wahał się uderzyć na osłaniającą przeciwnika boginię Afrodytę i ranę jej zadać; pobudzony przez Pallas-Atenę, Diomed ugodził też Aresa i zranił boga! Walczą dzielnie i Ajaksowie, i Agamemnon, i Odysseusz, bogowie zaś i boginie: Apollo, Hera, Atena, Afrodyta, Ares. Iris przyjmują udział w boju, to zachęcając swych ulubieńców, dodając im ducha, to czynem nawet lub spótdziałaniem im pomagając. W czasie ciągłych walk zbiorowych i pojedynków Hektor znalazł czas, by zejść do swej żony ukochanej, Andromachy; żegna ją słowami rzewnymi, lecz jednocześnie pełnemi ducha rycerskiego, ściska i całuje małego synka, Astyanaksa — i znów wraz z Parysem idzie na bój. Teraz walka między Ajaksem Telamończykiem a Hektorem ma rozstrzygnąć sprawę, ale długi pojedynek bohaterów przerywa noc: żaden a nich nie uległ, rozchodzą się więc przyjaźnie, wymieniwszy między sobą dary. Potem następuje krótkie zawieszenie broni, by obie strony walczące mogły zebrać zabitych i ciała ich pogrzebać. Grecy zaś, za radą sędziwego Nestora, wznoszą mur wysoki, aby okręty swe zabezpieczyć przed Trojanami. Lecz szczęście przestało im sprzyjać: wrogowie ich odpierają i zmuszają do ucieczki, Hektor zaś gromi cofających się aż do granic obozowiska. W obozie greckim za nadejściem nocy panuje trwoga; Trojanie zaś uczują, pełni radości i nadziei, że zgniotą ostatecznie nieprzyjaciół.

Tymczasem Grecy wybierają posłów z pomiędzy siebie, którzy idą do namiotów Mirmidońskich, do Achillesa, by go przebłagać i skłonić do wzięcia udziału w walce; Agamemnon, uznając swą względem niego przewinę, pragnie mu oddać Bryzeidę, obsypać darami, ofiarowuje mu nadto siedem miast i własną córkę za żonę, byle się dał uprosić na bój. Ale Achilles o niczem słuchać nie chce i, mimo przedstawień posłów wymownych, trwa w gniewie. Bez jego więc udziału rozwijają się dalej walki pod murami Ilionu. Lecz pomimo męstwa bohaterów greckich, szczęście nie sprzyja Danajom. W potyczkach odnoszą rany bolesne najznakomitsi, a między nimi Agamemnon, Odysseusz, Diomedes i Eurypil; poszkodowany jest także słynny lekarz, Machaon. Achilles zdala, koło nawy swej stojąc, widzi, jak znoszą krwią bro-

czących wojaków, sam leczy Eurypila w namiocie własnym, ale gniewu zaniechać nie myśli. A Grecy wciąż doznają porażek. Już Trojanie przeszli za mur, którym się Danaje otoczyli, już prą wrogów coraz bardziej ku morzu, gdzie u brzegów stały okręty helleńskie. Wreszcie Achejanie muszą się chronić na statki i z ich pokładów wśród wrzawy straszliwej walczą z przeciwnikiem. Zwabiony tym zgiełkiem Patroklos wybiegł ze swego namiotu i zobaczył zbliżającą się chwilę klęski swych rodaków, tryumfu zaś Hektora i Trojan. Ból i żal tak serce jego przeniknęły, że zapłakał. Pełen tedy smutku, przemawia do Peleidy, błagając go, by wyszedł na pole walki; jeżeli zaś sam nie chce, niech jemu pozwoli wdziać swą zbroję, której widok przerazi hufce Ilionu. Achilles zgadza się, by druh poszedł pierwszy w bój, wzywa go, by włożył jego pancerz, hełm i tarczę; niech odpędzi wrogów, by nie podłożyli ognia pod okręty danajskie. Gdy przyjaciele radzą, Trojanom udało się już podpalić nawę Protezylaja; stamtąd też dochodzi największy zgiełk i wrzawa wojenna. Syn Menetowy, przynaglony przez Achilleśa, szybko staje na czele Mirmidonów, w zbroję przyjaciela odziany, zjawia się na polu walki i szerzy postrach wśród Trojan. Niebawem ugasił ogień na okręcie, poczem rzucił się w bój, szerząc między wrogami straszne spustoszenie. Grecy odpędzili Trojan aż pod mury Ilionu i byliby się na nie wdarli, gdyby nie Apollo, który bronił miasta. Bóg ten potrzykroć przeszkodził Patroklosowi wejść na skarpy, poczem zagroził Hektorowi do walki z nim. W boju kieruje dłonią Euforbosa, który rani Achilowego przyjaciela, Hektor zaś go dobija. Zbroję, w którą był odziany, ściągnął z niego i włożył na siebie. Tymczasem Grecy poczęli walkę o ciało zabitego bohatera, a Dzeus i Pallas-Atene im dopomogli w tem dziele. Achilles stał u swych okrętów, zadumany i zasłuchany w zgiełk wojenny, gdy nagle zjawił się przed nim syn Nestora, Antioch, i wieść żałobną o śmierci przyjaciela mu przyniósł. Zatarzał się bohater z bólu duszy i głowę popiołem posypał. I byłby wnet pobiegł mścić się za zabójstwo druha, gdyby nie przestroga bogini Tetydy: bez zbroi i miecza Peleida nie może iść do boju! Tymczasem walka o trupa Patrokla trwa ciągle, więc Pallas-Atene daje Achillesowi swój pancerz i tarczę, by widokiem własnym odpędził i przeraził Trojan. Rycerz podszedł do rowu, którym był otoczony obóz grecki, i stamtąd, wsparty przez Atenę, wydał okrzyk wojenny. W Trojanach dusza zamar-

ła ze strachu; wtedy Grecy zabrali Patroklosa i ponieśli go do namiotu Achillesa. Gdy bohater czuwa, by ciało zabitego druha należycie przygotowano do pogrzebu, bogini Tetyda udaje się na Olimp do Hefajstosa z prośbą, by sporządził dla jej syna nowy pancerz, hełm i tarczę. Kowal niebiański chętnie przychyła się do żądania i wnet, rozpaliwszy ogromny ogień, przygotowawszy rozmaitych metali, cyny i miedzi, złota i srebra, zabrał się do pracy.

Naprzód więc zbija wielką tarczę z pięciu warstw, na wierzchu zaś przyozdabia ją mnóstwem pięknych rzeczy. Wyobraził na niej ziemię, niebo i morze, a na niebiosach słońce, księżyc i wszelakie znaki gwiazdiste, Plejady, Hyady, Oryona, Niedźwiedzicę północną, którą ludzie Wozem zowią i która wciąż na miejscu się kręci. Tuż przedstawił dwa grody wspaniałe i rozległe. W jednym widać obrzęd weselny: chorówód wychodzi z komnaty na miasto, przy blasku pochodni, ze śpiewem na ustach; młódź puszcza się w tany przy dźwięku lutni i fletów. Obrzędowi i tańcom przypatrują się zewsząd niewiasty, stojąc we drzwiach swych domostw. Na rynku zaś grodzkim spór się toczy: dwaj mężowie kłócą się o grzywnę za zabitego człowieka. Jeden z nich utrzymuje, że karę należną zapłacił, drugi mu zaprzecza. Tłum ludu dokoła nich się zgromadził. A na kamieniach gładzonych zasiedli sędziowie, przyjmując berło z rąk heroldów i wygłaszając przysięgę. Pośrodku leżą dwa talenty złota: otrzyma je ten, kto sprawę słusznie osądzi. W drugim z przedstawionych miast widać wojnę. Dokoła niego zgromadziły się dwa wojska, lśniące zbroicami. Wrogowie żądają połowy bogactw, znajdujących się w całym grodzie, w przeciwnym zaś razie grożą zburzeniem. Mieszkańcy odrzucają żądanie i idą zbrojni na zasadzkę. Na murach stoją kobiety, dzieci i starcy. Bogowie biorą udział w walce: Atena i Ares, oboje w zbrojach złocistych, stoją naprzeciwko siebie. Wojownicy zasiedli, zaczajeni w zasadzce, koło rzeki, w dolinie. Nieprzyjacielem znowu znienacka napadają z ukrycia na stada owiec i bydła, pędzone przez pasterzy, wygrywających spokojnie na fletach. Obaj pasterze zabici. A mężowie w zasadzce, skoro zgiełk poślyszeli przy stadach, wnet dopadli rumaków, pędzą na pobrzeże strumienia i nacierają na wrogów. Walka się toczy okrutna, i trupy gęsto padają na ziemię. Dalej Hefajstos wyobraził pole rozległe, urodzajne i pulchne: oracze z pługami ciągną po niem, trzykrotnie je przeorywając; w przerwach pracy posilają się czarą

wina słodkiego; potem pługi kierują ochoczo. Tam znów widać łan zboża, a na nim żwawo uwijają się żeńcy; błyskają sierpy, wznoszą się snopy jeden przy drugim — ruch panuje na polu. Gospodarz przygląda się zbiorom z sercem radosnem, na uboczu zaś, pod dębem przygotowują wieczerzę dla spracowanych żniwiarzy... Następnie widać było na tarczy owej winobranie. Winnica bujna obfituje w dojrzałe, piękne owoce. Drożyną pośrodku chłopcy i dziewczki dorodne niosą kosze, pełne winogron: między nimi postępuje młodzieniec i przy dźwiękach lutni śpiewa piosnkę Linosa. To znów postrzegasz pastwisko, „podle rzeczułki szemrzającej“, gdzie pasie się bydło wysokorogie; nad stadem czuwają czterej pasterze, mając dziewięć psów do pomocy. Ale nagle wypadły dwa lwy i, porwawszy byka, rozszarpały go odrazu. Następnie Hefajstos wyrzeźbił stado owiec, pasących się na rozległej równinie, na krańcu której widać i zagrody, i stójła, i całe obejście pasterskie. Dalej znowu mamy chorowód, misternie wykuty. Chłopcy i dziewczęta, stanąwszy w koło i trzymając się wzajem za dłonie, tańczą; niewiasty przybrane są w leciuchne osłony, na głowach mają wieńce; chłopcy — w kaftany piękne, misternie utkane, u boków ich zaś, na pasach srebrzystych, zwieszają się złote puginaty. Taniec rozwija się i wiruje rażno, a lirnik przygrywa całemu chorowodowi, któremu przygląda się z upodobaniem liczna a gwar-na rzesza ludu. Wreszcie boski kowal przedstawił rzekę Ocean w całym jej ogromie, w krąg tarczy ją prowadząc.

Ukończywszy puklerz, Hefajstos przygotował wnet dla syna Tetydy i pancerz i hełm. Gdy rankiem bogini przyniosła Achillesowi uzbrojenie, bohater niezwłocznie je przywdział i, wyszedłszy z namiotu, zawezwał Greków na wiec. Zbiegli się spiesznie wszyscy, nawet niewyleczeni jeszcze z ran: Odysseusz, Diomedes i Agamemnon. Następuje pojednanie Agamemnona z Achillesem, Bryzeida wraca do syna Tetydy, wraz z nim oplakując śmierć Patroklosa. Danaje przygotowują się do walki, Dzeus zaś, zebrawszy wszystkich bogów na Olimpie, nakazał im wziąć udział w boju: każdy niech pomaga tej stronie, której zechce. Spieszą więc pod mury Ilionu, podzieliwszy się na dwie grupy. Hera, Atena, Posejdon, Hermes i Hefajstos współdziałały z Grekami; Ares i Apollo, Artemida i Latona, oraz Ksantos — z Trojanami. Naprzód występują przeciw sobie Achilles i Eneas, lecz pojedynek ich przerywają niebianie, którzy nie chcieli ani śmierci, ani nawet ran żadnego

z obu bohaterów. Syn Tetydy więc rzucił się na innych Trojan i sieje między nimi straszne spustoszenie, tak że muszą się cofać w popłochu. Potem dopędza ich, roztrąca, gniecie, a trupy ciska do rzeki. Walka wre coraz to potężniejsza, gdyż i bogowie nawzajem rzucają się na siebie. Wreszcie ci, co stali po stronie Trojan, muszą ustąpić zwyciężeni. Achilles zaś przez ten czas tyle klęsk zadał wrogom, że ci opuszczają pole walki i chronią się spiesznie za mury Ilionu. Na pobojuwisku został jeden tylko Hektor. Występuje on przeciw Peleidzie, lecz wnet, gdy ujrzał promienistego bohatera, zdjętego przerażeniem, i zaczął uciekać. Lecz bogowie, którzy postanowili byli śmierć męża Andromachy, wdali się znowu w tę sprawę. Atena powstrzymuje ucieczkę Hektora i pobudza go do walki. Nareszcie przeciwnicy stają naprzeciw siebie. Bój niedługo trwał, Achilles przebił oszczepem syna Pryamowego, trupa przytroczył do wozu i popędził, wlokąc go za sobą. Cały Ilion z murów widział śmierć Hektora i zemstę zabójcy, więc jęk wielki rozległ się powszędzy po grodzie... W obozie greckim nazajutrz odbył się uroczysty pogrzeb Patroklosa, poczem, zgodnie ze zwyczajem, nastąpiły igrzyska. Achilles zaś znowu opłakuje zgon przyjaciela przez całą noc, a gdy dzień zaświtał, zaprzągnął konie do wozu, przywiązał z tyłu ciało Hektora i potrzykroć objechał tak dokoła mogiłę druha. Aż bogowie ulitowali się nad Pryamidą, postanawiają tedy tak pokierować biegiem rzeczy ludzkich, by Achilles uwolnił od hańby trupa Hektorowego. Za namową więc bożą stary król Pryam udaje się do obozu greckiego, przenika aż do namiotu bohatera i, dłońmi objąwszy kolana Achillesa, ręce całuje, które mu syna zabiły. Wzruszony bohater, gdy Pryam go zaklął na pamięć ojca, wydaje mu ciało Hektora. Król wraca do Ilionu, gdzie odbywa się uroczysty pogrzeb jego syna.

Treść Odyssei. Odysseja, jak Iliada, składa się z 24 pieśni. Opowiada ona przygody jednego z wodzów greckich z pod Troi, Odysseusza, króla Itaki. Po zdobyciu Ilionu wszyscy wrócili do domu, jeden tylko Odysseusz tuła się po lądach i morzach i pozostawia rodzinne progi osierocone. W chwili, gdy zaczyna się opowieść, przebywa on w niewoli u nimfy Kalipso, która nie chce go puścić od siebie, z wyspy Ogigii. Pewnego razu zdarzyło się tak, że gromowładny Dzeus wezwał bogów na radę; stawili się wszyscy, brakowało tylko Posejdona, który poszedł był na krańce ziemi, do Etyopów. Wtedy, korzystając ze sposobności.

Pallas-Atene porusza sprawę tułactwa Odysseusza, wiernego sługi Dzeusowego, który tyle wycierpiał i do domu nie może powrócić. Gromowładny okazał się życzliwie dla bohatera usposobiony; to jeno Posejdon prześladuje wędrowca, mszcząc się za oślepienie syna swego, Polifema. Na wniosek więc Ateny Hermes udaje się na wyspę Ogigię, by zanieść nimfie rozkaz uwolnienia tułacza. Pallada zaś uleciała na Itakę. W królestwie Odysseusza bowiem źle się działo. Ponieważ po Grecyi chodziły wieści, że pan wyspy zginął, żonę jego, Penelopę, wnet otoczyło mnóstwo gachów, którzy poczęli się starać o jej względy i rękę. Rozłożyli się w dworcu Odysseusza, jedzą, piją, marnotrawiąc jego mienie. Wierna małżonka wyczerpuje środki ostateczne, by się wymawiać od nalegań z ich strony co do wyboru nowego męża. Młodzieńcy syn Odysseusza, Telemach, widzi, co się święci, ale nic przeciwdziałać nie może... Bogini, przyjąwszy na się postać Mentesa, księcia tafijskiego, zjawia się w komnacie godowej zamku, gdzie ucztowali właśnie zalotnicy. Telemach gościa przyjął radośnie, biesiadę mu zastawił i pożalił się przed nim na swą dolę sierocą. Mniemany zaś Mentos przemówił do młodzieńca mądrymi słowy, a tak pełnemi życzliwości, jakby rodzony ojciec się odezwał. Obdarzwszy Telemacha radami, co i jak ma czynić, Pallas-Atene znikła mu nagle z oczu w postaci drobnej ptaszyny. Wnet poznał syn Odysseja, że to bóstwo go nawiedziło, poczuł też w sobie siłę i męstwo. Zdumiał tedy i matkę, która właśnie zbiegła była na dolne pokoje, i zalotników uczujących swym tonem stanowczym i poważnym, przed którym musieli ustąpić. Nazajutrz Telemach wezwał lud na wiec ogólny i tam śmiało przemówił, przedstawiając, w obecności gachów, bezprawie, jakiego się dopuszczają. Żądał od zalotników, by poszli precz z jego domu, Itakan zaś prosił, by mu dali okręt i dwudziestu ludzi, chce bowiem jechać do Pylosu i do Sparty zasięgnąć języka o ojcu. Sędziwy Mentor popiera słowa Telemacha i przepowiada zalotnikom zagładę, lecz ci odrzekli, że się powrotu Odysseusza nie boją, Telemachowi zaś radzą zaniechać podróży. Po ukończeniu wiecu młodzian pobiegł nad morze i wzywa pomocy Ateny. Bogini wnet się zjawiała, przybrawszy postać Mentora, i zachęciła Telemacha, by czynił, jak zamierzył, nie bojąc się zalotników, gdyż im już śmierć jest pisana. Nakazała mu więc zgromadzić żywność na podróż, sama zaś obiecała poczynić wszelkie inne przygotowania. Jakoż postarała

się wprędcie o łódź, zwerbowała żeglarzy i, sama w postaci Mentora siadłszy u steru, towarzyszy młodzieńcowi w drodze. Naprzód żeglarze zawinęli do Pylosu, gdzie zastali lud, zebrany na wybrzeżu morskiem, składający ofiarę Posejdonowi. Telemach, przyjęty gościnnie przez króla Nestora, wypytuje go o ojca, lecz sędziwy monarcha wspomina tylko dzieje oblężenia Troi i powrót bohaterów do domu; o Odysseuszu nic pewnego nie wie, radzi natomiast Telemachowi, by się udał do Sparty, do Menelausa; nawet sam swoimi końmi i kolasą ofiarował się go odesłać. Istotnie, nazajutrz syn Odysseja skorzystał z uprzejmości Nestora i pojechał do Sparty. Trafił tam na huczne wesele na zamku, jakie Menelaus wyprawiał dla syna i dla córki. Gości nieznanych przyjęto obficie, a gdy król się dowiedział, że przybyły jest synem Odysseja, wnet wspomnienia go opadły, i zapłakał serdecznie. Wraz z nim płakała Helena i Telemach, i Pizystrat. By wreszcie smutek rozproszyc, królowa nalała gościom do czar wina, zaprawionego zieleń cudownem. Zaraz rozweseliły się serca wszystkich, i poczęto wspominać wielkie czyny króla Itaki, w czym przodowała Helena, mówiąc o bohaterze z czcią i zachwytem.

Po nocnym spoczynku Menelaj rankiem zagadnął Telemacha, po co przybył. Młodzieniec otworzył mu duszę, opowiedział o klęsce, jaką mu niosą zalotnicy matki, a zarazem błagał o wieści o ojcu. Król Sparty wówczas opowiada o swej przygodzie z Proteuszem, którego pokonał. Od Proteusza, gdy go pytał o losy towarzyszków z pod Troi, dowiedział się, że Odysseusz znajduje się w niewoli u nimfy Kalipso. Po tym wywiadzie o ojca Telemach nie chciał dłużej pozostawać u Menelausa, lecz powraca na Itakę. Zalotnicy jednak, siedzący na zamku Odysseja, dowiedzieli się o podróży młodzieńca i wpadli w gniew. Postanowiono tedy ukarać go za tę śmiałość srodze; Antinous zbiera dwudziestu ludzi i rusza na morze, z zamiarem uczynienia zasadzki na Telemacha między Itaką a Samosem. Tymczasem z Olimpu gromowładny Dzeus posyła Hermesa na wyspę Ogigię, z rozkazem, by Kalipso uwolniła Odysseusza. Nimfa, choć jej żal było rozstawać się z bohaterem, musiała być posłuszna i, gdy ten przyszedł z nad morza, gdzie w tęsknicy błagał bogów o powrót do ojczyzny, oznajmiła mu wolę Egido władcy. Skleciwszy stratwę i otrzymawszy na drogę żywność od nimfy, Odysseusz puścił się na morze. Już siedmnaście dni szczęśliwie żeglował, gdy raptem dnia ośmnaste-

go postrzegł go na morzu Posejdon, wracający właśnie z krańca świata. Bóg wpadł tedy w gniew okrutny i, rozpętawszy wichry, wzburzył odmęty morza wściekłą nawałnicą. Rozhukane fale zmioły wędrowca z tratwy. Byłby utonął, gdyby nie to, że udało mu się uchwycić jej brzegu; lecz bałwany miotają nim na wszystkie strony. Wówczas boginka Leukotea ulitowała się nad bohaterem nieszczęsnym; usiadłszy na tratwie w postaci kurki wodnej, dała mu przepaskę cudowną, radząc, by, zrzuciwszy odzież i owinąwszy się przepaską, wpław ruszył ku brzegowi. Posejdon zadowolili się swą zemstą i pozostawił wędrowca w spokoju; więc Atena rozpędziła i uciszyła wichry, jednemu tylko Boreaszowi każe wiać, by pomagał Odysseuszowi dobić do brzegu. Przez dwa dni i dwie noce tułacz walczył z falami, i dopiero na trzeci dzień udało mu się dotrzeć do lądu. Stosownie do polecenia Leukotei, przepaskę rzucił do morza, sam zaś upadł i całował ziemię, w duchu pytając, ile jeszcze cierpień go czeka. Potem, pokrwawiony, zmoczony, zziębnięty, wszedł do nabrzeżnego gaju i tam ułożył się do snu, obfite leże sobie z liści zgotowawszy. Bogini Atena zawarła mu powieki, by wstał wypoczęty i rzeźki. Kiedy tak bohater odpoczywa we śnie, Pallada biegnie do grodu, gdzie panuje król Feaków, Alkinoos; tam udaje się do komnaty córki królewskiej, Nauzyki i, stanąwszy u wezłowania śpiącej dziewczicy, szepce jej, by, wstawszy wcześniej, poprosiła ojca o wóz, zabrała, wraz z dziewczętami służebnemi, bieliznę i udała się prać na brzeg morza. Obudziwszy się, Nauzyka pobiegła do ojca i, opowiedziawszy mu sen, otrzymała zaraz i wóz, i dziewczyny do pomocy, i żywność wszelaką na drogę. Gdy cała gromadka znalazła się na wybrzeżu, gdzie zwykle odbywało się pranie bielizny, dziewczęta zabrały się żwawo do pracy, poczem, posiliwszy się, zaczęły grać w piłkę, którą po pewnym czasie Atena pochwyciła i wrzuciła do rzeki. Wrzawa i śmiechy powstały tak rozgłośne, że śpiący w gaju Odysseusz obudził się. Na razie nie wiedział, co znaczą te hałasy; osłoniwszy się gałęzią, wyszedł z gaju. Dziewczęta, zoczywszy go, pierzchły, tylko królewna nie ulękła się tułacza. Władca Itaki wówczas zwrócił się do niej z błaganiem, by mu użyczyła choć płachty do okrycia ciała, oraz by wskazała drogę do miasta. Nauzyka śmiało odpowiada bohaterowi i, oznajmiwszy, kim jest, zaprasza go do grodu; potem woła na dziewczęta, by podały cudzoziemcowi szaty, jadło i napój. Odysseusz, wykąpawszy się, przyodziany za-

jaśniał taką pięknością (udzieliła mu jej bogini Atena), że olśnił Nauzykę. Niebawem też udają się wszyscy razem drogą ku miastu; stosownie do życzenia królowny, ona z dziewczętami naprzód weszła do grodu, Odysseusz zaś, przeczekawszy pewien czas, pod przewodnictwem i przy pomocy Ateny, podziwiając po drodze miasto i przystań morską, dostał się przed zamek króla Feaków, Alkinoosa. Wszedłszy, objął kolana królowej Arete, którą lud cały czcił niezmiernie, i polecił się jej litości i opiece. Królowa, a wraz z nią król i panowie, co w komnatach siedzieli, nader gościnnie przyjęli wędrowca i wnet mu zapowiedzieli, że go do ojczyzny odwiozą. Został on tedy na dworze Alkinoja, zyskując na igrzyskach podziw powszechny. Król i księżta obsypują go дарami i czczą obfitemi biesiadami. Aż oto na uczcie, gdy pieśniarz Demodok śpiewać począł o upadku Troi i o słynnym Odysseuszu, bohater nie umiał ukryć łez. Wtedy Alkinoos nagabnął go, kim jest i skąd przybywa; wędrowiec nareszcie wyjawiał zebranym swe imię i, wobec mnóstwa panów i gości, zaczął opowieść o swych przygodach. Więc naprzód mówi o tem, jak, wracając ze swymi okrętami z pod Troi, zajechał do kraju Kikonów i zburzył tam gród Ismar, zdobywając łupy. Pragnął też niezwłocznie uchodzić, ale ludzie jego nie posłuchali rozkazu, lecz zaczęli ucztę obfitą ze zdobytego wina, wołów i baranów. Tymczasem mieszkańcy Ismaru zawezwali pomocy sąsiadów i srogą bitwę zniecka wydali ludziom Odysseusza; siła dzielnych pachołków w niej zginęła. Wędrowcy popłynęli potem dalej, smutni z powodu doznanej klęski i straty wielu towarzyszków. Nagle rozhulała się burza, chwyciła nawy greckie i gnała je w pędzie szalonym; a gdy wicher ucichł, żeglarze postrzegli, że prąd morski niesie ich w stronę, przeciwną tej, w którą chcieli jechać. Po dziewięciu dniami dopiero wylądowali w kraju Lotofagów. Przezorny bohater naprzód posłał trzech towarzyszków, by się wywiedzieli, co za lud na tej ziemi mieszka. Lotofagowie posłów przyjęli gościnnie i nakarmili ich lotosem. Ledwo ci go jednak zjedli, zapomnieli o całym świecie i nie chcieli się ruszyć z tego kraju, ale pragnęli tam pozostać. Trzeba było ich zwięzać i przemocą zabrać na okręty.

Dalej Odysseusz ciągnie opowieść o strasznych przygodach, jakie go spotkały na wyspie Kiklopów. Mieszkają oni na ziemi uroczej, urodzajnej, lecz nie użytkują tych darów natury i żyją, jak dzicy, schroniska mając w pieczarach. Są to olbrzymi, każ-

dy ma jedno tylko oko w pośrodku czoła. Gdy tułacze zajechali do owego kraju, Odysseusz, zostawiwszy całą gromadę na małej wysepce, z dwunastu jeno towarzyszami popłynął do ziemi rozległej, aby udać się w głąb lądu i dowiedzieć się, kto tam mieszka. Postrzegłszy pieczarę ogromną, Grecy weszli do wnętrza i znaleźli tam chlewy dla kóz i baranów, oraz wielkie kosze z serami. Bohater ze swymi ludźmi pożywił się należycie, poczem postanowił czekać na właściciela grotu. Aż oto nadszedł olbrzym potężny a srogi, zawałił głazem pieczarę i rozpałił ogień. Gdy dojrzał niespodziewanych gości, wydał ryk, od którego serce zamierało im w piersiach. Zadrwił on z błagania o gościnność, porwał dwu ludzi, roztrzaskał im czaszki o ziemię i — zjadł. Nazajutrz rano Kiklop znów na śniadanie pożarł dwóch Greków. Wtedy Odysseusz, natchniony przez Pallas-Atenę, uciekł się do podstępu. Wyciosał olbrzymi kół drewniany i, osmaliwszy go w ogniu, ukrył w pieczarze: gdy Kiklop Polifem wrócił wieczorem i znów zjadł dwu ludzi, król Itaki dał mu wina tyle, że potwór zupełnie się niem odurzył i wnet zasnął, chrapiąc. Wtedy, rozpaliwszy kół w ognisku, w pięciu Grecy wbili go w oko Polifema. Kiklop zaryczał i zajęczał, ale nie zapomniał o zemście: odwalił głaz u wejścia do pieczary i zasiadł tam, czatując na tułaczy. Ale i na to bohater miał sposób, obmyślony z góry. Powiązał największe barany po trzy i ukrył siebie i towarzyszków pod nimi. Rankiem, gdy barany same ruszyły na paszę, wędrowcy wraz z nimi się wymknęli z pieczary. Dopiero, kiedy już siedli na statek i wypłynęli na morze, Odysseusz zawołał na Kiklopa. Ten urwał wierzchołek góry i rzucił do wody, ale nie trafił w barkę, jeno rozhukał fale. Wtedy król Itaki krzyknął mu swoje imię, by wiedział, kto go oślepił; Polifem, usłyszawszy to miano, jął zawodzić, przypominając, że mu przepowiednia była oznajmiła postradanie oka z winy syna Laertesowego; potem jął modlić się do swego ojca, Posejdona, by zemścił się za jego nieszczęście na Odysseuszu. I bóg wysłuchiwał błagań Polifema. Następnie wichry zapędziły nawy Greków na pływającą wyspę Eolię, do siedziby króla Eola. Tułacz gościł tam przez miesiąc, opowiedział władcy swe przygody i zyskał wielką jego życzliwość. Gdy odjeżdżał, dostał w darze od króla miech wielki, w którym leżały spętane wichry. I żeglował odtąd dzień po dniu szczęśliwie, gdyż Posejdon już nie był w mocy mu zaszkodzić.

dzić. Niestety, dnia dziesiątego, kiedy Odysseusz odszedł od steru, by się snem pokrzepić, towarzysze jego, sądząc, że mieszek skarby zawiera, rozwiązali go — i natychmiast wybiegły na swobodę wszystkie wiatry, dotychczas zamknięte. Zawyły wichry, rozszalały, i fale rozhukane popędziły okręty gdzieś w dal nieznaną. Bohater w rozpacz pomyślał przez chwilę, czy nie lepiejby rzucić się w morze, lecz ostatecznie i tę przeciwność zniósł cierpliwie. Tymczasem wiatry zagnały jego statki z powrotem na wyspę Eola. Ale król, nie zmiękczony pokornymi i błagalnymi słowami Odysseusza, precz go od siebie odpędził.

Oddalili się tedy wędrowcy w smutku i przygnębieniu, a żeglując dalej, zajechali do przystani Lamos, stolicy kraju Lestrygonów. Panował tam król Antyf nad ludem olbrzymiego wzrostu. Gdy postrzegł trzech wysłańców Odysseusza, niezwłocznie chwycił jednego z nich i zjadł; poczem Lestrygonowie rzucili się do okrętów i zniszczyli je, tylko jedna nawa ocalała, pośpiesznie uciekając. Po wielu dniach dalszej podróży tułacze zatrzymali się na wyspie Aiaja, gdzie przebywała córka Heliosa, nimfa Kirke, która czarami zamieniała ludzi na zwierzęta. Ale o tem wędrowcy nie wiedzieli. Gdy więc kilkunastu z nich Odysseusz wysłał na zwiady, ci, ujęci pięknnością i gościnnością czarodziejki, pili miód i wino, przez nią przyrządzone; wtedy Kirke dotknęła ich różdżką i zamieniła — w świnie. Jeden tylko z wysłańców nie dał się skusić i zawiadomił Odysseusza o tem, co się stało. Ten postanawia oswobodzić towarzyszków; i rzeczywiście, dzięki Hermesowi, który mu dostarczył środków na pokonanie czarów nimfy, uniknął sam niebezpieczeństwa i wyratował druhów. Kirke zaprosiła Odysseja z drużyną do siebie w gościnę, na co bohater zgodził się chętnie. I pozostali wszyscy na wyspie cudownej przez cały rok w zupełnym spokoju i dostatku. Po upływie tego czasu Odysseusz uprosił nimfę, aby im pozwoliła odpłynąć w dalszą drogę. Czarodziejka, aczkolwiek ze smutkiem, zgodziła się na rozstanie, lecz nakazała bohaterowi, by przede wszystkim udał się do Hadesu, gdzie od ducha Tyrezyasza dowie się o swoim losie; nadto dała królowi Itaki dokładne wskazówki, jak ma jechać do państwa podziemnego i jak się tam zachować. Siadłszy na nawy, wędrowcy, korzystając z dobrego wiatru północnego, płynęli aż na krańce Oceanu. Przybiwszy do ziemi Kimmeryjskiej i wyciągnąwszy barkę na ląd, udali się

wzdłuż Oceanu do gaju Persefony. Odysseusz czyni tam wszystko wedle wskazówek Kirki. Po uprzednich przygotowaniach zarznął owcę i koźlę tak, aby krew ich spływała do dołu. Wtedy poczęły się zbiegać dusze z Hadesu, znęcone zapachem krwi, ale Odyssej bronił im do niej dostępu, czekając na pojawienie się cienia Tyrezyasza. Pomędzy duchami ujrzał też i swoją matkę. Kiedy nadleciał duch Tyrezyasza, bohater dał mu krwi do wypicia, poczem usłyszał od niego wróżbę i ostrzeżenia co do dalszego swego losu. Za wskazówką wieszczu tułacz daje napić się krwi innym marom i zyskuje przez to możliwość rozmawiania z niemi. Dowiaduje się tedy od matki swej, Antyklei, co się dzieje na Itace; potem widzi całą gromadę znakomitych ongi niewiast, które wszystkie do krwi zbiegły; zjawił się też przed nim Agamemnon i opowiedział o strasznej zbrodni Egistosa i Klitemnestry; przybył i Patroklos, i Ajaks, i Achilles. Ostatni w rozmowie z Odysseuszem nadmienia, że wolałby być na ziemi parobkiem, w służbie pod biedną strzechą, niż panować w Hadesie nad marnymi cieniami. Bohater nasz widział też i wiele innych dusz, a między nimi Tantała, Syzyfa, Heraklesa. Z kraju zagrobowego wędrowcy popłynęli z powrotem na wyspę Kirki. Nimfa znów gościnnie ich przyjęła, Odysseuszowi zaś dała wskazówki, jakimi drogami nadal będzie płynął i jak się ma zachowywać. Potem poczęto żeglować dalej po morzu; gdy dojeżdżali do wysp Syrenich, król Itaki, stosownie do rady Kirki, kazał towarzyszom pozalepiać uszy woskiem, sam zaś przywiązał się do masztu. Dzięki tym środkom tułacze ominęli niebezpieczeństwo, jakie im groziło ze strony syren słodkośpiwnych, wabiących ludzi do głębin morskich. Następnie udało się im uniknąć paszczy Charybdy; straszny potwór, Skilla, porwała jednak sześciu ludzi ze statku. Wreszcie dopłynęli do wyspy Trynakii, gdzie nimfy pasły stada wołów i owiec, będące własnością Heliosa. Pomimo ostrzeżeń Odysseusza i pomimo przysięgi, jaką wobec niego uczynili, towarzysze zrobili spustoszenie wśród stad świętych. Zemsta boga ujawniła się niebawem, kiedy znów wypłynęli na morze. Wnet bowiem burza nadeszła, i grom uderzył w okręt, który niezwłocznie zatonął. Odysseusz ocalał, uchwyciwszy maszt i na nim utrzymując się na powierzchni rozhukanych wód. Po dziewięciu dniach walki z morzem nieszczęśliwy wędrowiec dobrnął do wyspy Ogigii, gdzie wzięta go do słodkiej niewoli nimfa Kalipso.

Tak zakończył opowieść o swych przygodach gość Alkinoosa. Feakowie, zachwyceni jego mową, znowu go sownie obdarzyli i na własnym statku odwożą na Itakę. W drodze Odysseusz, znużony tułactwem, zasnął i nie obudził się nawet wtedy, gdy dopłynęli do jego rodzinnej wyspy. Feakowie znieśli bohatera ostrożnie na ląd, ułożyli obok niego swoje dary i odpłynęli. Ocknąwszy się ze snu, wędrowiec na razie nie poznał swej ziemi ojczystej, gdyż Atena zmieniła wszystko dokoła dla jego oczu. Sama bogini dopiero, przybrawszy postać pastucha, rozwiała mgłę i ukazała mu wyspę w zwykłych kształtach i barwach. Ale jednocześnie ostrzegła, że jeszcze niejedno przejście ciężkie go czeka; przy pomocy jej wszakże wszelkie przeszkody miną szczęśliwie. Odysseusz tedy, za radą Pallady, udaje się naprzód do chaty starego a wiernego sługi, pastucha Eumeja, gdzie spotyka szczerą gościnność. Tam przybywa Telemach, który przez ten czas szczęśliwie wrócił ze swej podróży, uniknąwszy zasadzki zalotników. Ojciec niebawem daje się poznać synowi, ale wymaga od niego najściślej tajemnicy. Odziany w łachmany żebracze, z twarzą, pokrytą zmarszczkami przez Atenę, Odysseusz udaje się do swego zamku. Poznaje go wierny pies i staruszka niania, Eurykleja. Bohater znosi tu niejedno upokorzenie, musi patrzeć z pozornym spokojem na bezczelność gachów, którzy się z niego nawet naigrawają. Nareszcie wybija godzina zemsty. Właśnie Penelopa odważyła się na ostatni wybieg: obiecuje swą rękę temu z zalotników, który odznaczy się celnymi dwunastu strzałami z łuku Odysseusza. Pokazuje się jednak, że wszystkie ręce są za słabe, aby łuk ten napiąć. Syn Laertesowy, wciąż jako żebrak występując, prosi, aby mu pozwolono spróbować. Za sprawą Telemacha żądanie to uwzględniono. Wtedy poczyną się rzeź gachów, której dokonali ojciec wraz z synem, uprzednio omówiwszy plan działania. Lecz Odysseusz nie odrazu może korzystać z owoców zwycięstwa, gdyż ruszają przeciw niemu liczni Itakanie, pragnąc zemścić się za śmierć zalotników, swych krewnych i powinowatych. Dosiegają oni bohatera w wiejskiej siedzibie jego ojca, Laertes, i napadają na niego. Ale bogowie mieszają się do walki i z ich wolą następuje koniec zemście i bójkom. Odysseusz zasiada spokojnie na tronie pradziadów.

Znaczenie epopei Homera w dziejach literatury. Obie epopeje homerowskie posiadają w dziejach literatury powszechnej

znaczenie ogromne. Od czasów najdawniejszych były one dla poetów wszystkich narodów wzorem doskonałości, który naśladowano, nie kusząc się nawet o to, by mu dorównać. Zaiste, trudnoby było wskazać na całym obszarze piśmiennictwa utwór, któryby cieszył się podobną im sławą i któryby prawie od 3 tysięcy lat wywierał taki wpływ. Dla Greków „Iliada“ i „Odysseja“ były prawdziwie księgami świętymi, stanowiły podstawę ich życia we wszystkich dziedzinach: religijnej, moralnej, społecznej, politycznej. Naprzód panując w literaturze, epopeje te stopniowo władzę swą rozszerzały na wszelkie zakresy umysłowości; poeci czerpali z nich natchnienie, filozofowie i moralisci brali stamtąd zasady mądrości społecznej, wszyscy zaś Grecy szukali w nich wzorów do naśladowania, do wyrażania swych myśli. Słusznie krytycy nieraz mówią, że „Homer wyhodował Grecyę“. W pieśniach jego bowiem jednoczą się wszystkie odrębne ludy i plemiona helleńskie, występuje jedna wielka zbiorowość: naród grecki, który, mimo swego rozproszenia po lądach i morzach, stanowi całość, ma wspólne wszystkim cele ogólne i dążenia, wspólną wiarę, jedne i te same obyczaje i tradycje, dokonywa wspólnych usiłowań w walce o sławę i byt. Innemi słowy, Homer dla Greków był pierwszym wyrazem *samowiedzy narodowej*. Słuchając tych pieśni, Jończyk czy Doryczyk, Spartanin czy Ateńczyk, mieszkaniec łądu macierzystego czy kolonista z wyspy odległej — każdy odczuwał, że jest Grekiem. Przez Homera więc przedewszystkiem rozwijała się i potężniała samowiedza tego narodu, ścierał się separatyzm plemienny, zanikał prowincjonalny patryotyzm: rozumiano się i odczuwano, jako członkowie-bracia, jako dzieci jednej matki, Hellady, dumnej ze swej przeszłości bohaterskiej, z czynów i chwały przodków. Nic dziwnego, że dzieła Homera były księgami, od których się zaczynało wychowanie Greka; i słusznie, gdyż w nich znajdował on w zarodku wszystkie czynniki cywilizacji rodzimej, później do świetnego rozkwitu doprowadzone. Więc „Iliada“ i „Odysseja“ stały się dlań najlepszą *encyklopedyą*. Naprzód tedy Grek spotykał w nich całokształt pojęć i wierzeń religijnych. Po raz pierwszy występuje tu wobec słuchacza lub czytelnika greckiego zjednoczona rodzina bogów i bogiń olimpijskich w tej formie, w jakiej wyobrażnia tego narodu przedstawiała sobie świat nadziemski i niebo. Przytem genialny pieśniarz, uwydatniając ludowe pojęcia o bóstwach, nadał im wyraz poetyczny, pefen niewypo-

wiedzianego uroku; niezawodnie, posługując się pierwotną mitologią ludu, usunął z niej rysy i znamiona grube, karykaturalne — ukształtował estetycznie teogonię grecką. Lecz w eposie Homera Grek miał zawarte nie tylko podstawy swej religii, ale, narówni z niemi, zasady życia politycznego, moralnego i społecznego. Dając wszechstronny obraz ojczyzny swej w epoce bohaterskiej, Homer stawiał przed oczyma następnych pokoleń szczegółowy zarys stosunków między królem a ludem, uwydatniał czynniki bytu zbiorowego, jak radę (bulé) i wiec (agorá), określał siły składowe tego bytu monarchiczno-patryarchalnego, który daleki był od bezwzględного despotyzmu i w którym tkwiły zarodki przyszłych form republikańskich. Grekowi—epigonowi tedy nie pozostawiało nic innego, jeno rozwijać dalej podłoże homerowskiego życia politycznego, wytwarzać w tej dziedzinie pragmatyczną ciągłość tradycji; z życia tego bowiem wynikały drogowskazy na przyszłość. Takie same cechy organiczne, urobione zasadniczo, jak w zakresie politycznym i religijnym, spostrzegamy też w epice Homera i w dziedzinie stosunków społecznych czy moralnych. Pojmujemy więc, dlaczego „Iliada“ i „Odysseja“ były w Grecji po wsze czasy jej istnienia świętą skarbnicą ducha narodowego, ideałem, pielęgnowanym z pietyzmem wielkim.

Takim samym ideałem, niedoścignionym w literaturze, stały się obie eposy dla Rzymian. Wpływ Homera począł się w Rzymie wraz z powszechną hellenizacją społeczeństwa. Naprzód przetłumaczono tam na język łaciński *Odysseję*, przekładu zaś dokonał Grek z pochodzenia, Livius Andronicus, wzięty do niewoli podczas wojny Tarentyńskiej, około 273 r. Użył on niewyrobionego i chropowatego wiersza łacińskiego, t. zw. Saturnijskiego, że zaś sam był raczej wierszorobem, niż poetą, tłumaczenie wypadło nieudolnie. Ale mimo to księga Andronika odegrała w Rzymie nader ważną rolę: w szkołach stała się ona podręcznikiem powszechnym, z którego młode pokolenia uczyły się języka, zapoznawały z pięknem helleńskim, kształciły zmysł estetyczny; jeszcze Horacyusz uczył się z *Odyssei* Andronika języka ojczystego i poezji. W dalszym rozwoju literatury rzymskiej Homer zajmuje stanowisko mistrza, który z tronu niebosiężnego oświeca drogę wszystkim epikom łacińskim: naśladują go oni i wzorują się na nim nieustannie w swych próbach stworzenia eposu narodowej. Pierwszą taką pracę przedsięwzięł Naevius (274—204) w utworze

p. n. Bellum Punicum, gdzie śladem Homera wzywa muzy do pomocy i poczyną od zburzenia Troi i ucieczki Trojan, Eneasza i Anchizesa; następnie przez wnuka Eneaszowego, Romulusa, założyciela Rzymu, wiąże dzieje swej ojczyzny z Troją; potem daje szkic dziejów rzymskich i opowiada o pierwszej wojnie Punickiej. Największą jednak sławę w dobie Rzeczypospolitej zyskał Quintus Ennius (239—169) dziełem p. n. *Annales*. Przedmiotem tej epopei była druga wojna Punicka. Rodacy zwali Enniosa „rzymskim Homerem“; i rzeczywiście, utwór jego, owiany duchem helleńskim, pełen jest greckich barw i zapożyczeń od autora „Iliady“. W pierwszych zaraz wierszach swego dzieła Ennius opowiada, jak we śnie zjawił mu się Homer, który natchnął go do pieśni epickiej i którego dusza w niego przeszła. Pewien on jest, że poemat ten, jak epopeje greckie, zyska olbrzymią sławę. Istotnie, „Annales“ Enniuszowe nie miały nic sobie równego aż do czasów Wirgiliusza. Zanim jednak ów najznakomitszy poeta Romy urzeczywistnił marzenie swego społeczeństwa o epopei narodowej, niejeden z pisarzy sięgał po laury w tej dziedzinie, każdy zaś, zarówno bezpośrednio, jak pośrednio, przez swych poprzedników, opierał się na Homerze i zapożyczał od niego (np. Hostius w swej „Bellum Histricum“, Furius z Antium w „Annales“). Aż wreszcie, gdy nadszedł „wiek złoty“ poezji rzymskiej, t. j. doba Augusta, powstaje „Eneida“ Wirgiliusza, długo oczekiwana, a następnie uznana powszechnie za arcydzieło epiki łacińskiej. Podzielona na 12 pieśni, stanowi ona jakby dwie odrębne całości, które wiąże wspólny bohater, oraz logiczna ciągłość zdarzeń: pierwsze 6 pieśni — to rzymska Odysseja, pozostałe — rzymska Iliada. Już same te nazwy wskazują, że mistrzem Wirgiliusza był Homer, wzorem — jego dzieła. W ten sposób największa chluba rzymskiej poezji epickiej, Wirgiliusz, jest uczniem genialnego piewcy greckiego. Ale rola Homera w Rzymie nie ogranicza się na wpływie w stosunku do twórczości literackiej. Wiadomo, że Grecya umysłowo i artystycznie podbija Rymę; otóż w tym podboju pokojowym w pierwszych szeregach zwycięskich kroczył duch Homera; przemawiając z ławy szkolnej po łacinie, wszedł on też do życia w oryginale, i nawet w dobie największego rozkwitu potęgi i blasku panowania rzymskiego stary gęślarz joński był szczytem piękna dla patrycyusza, wiersze zaś jego, cytaty z „Iliady“ i „Odyssei“, obrazy, postaci, porównania

stanowiły ozdobę wykwintnego obcowania inteligencji i arystokracji. Wymowną ilustrację roli eposu homerowskiego w życiu rzymskim daje nam Sienkiewicz w „Quo vadis“, w tym mianowicie epizodzie, gdzie w willi Aulusów Lygia na humerowski, zręczny komplement Petroniusza, odpowiada słowami Nauzykai z „Odyssei“:

Ta przemożna władza Homera zanika w wiekach średnich, wraz z upadkiem cywilizacji starożytnej. Wprawdzie średniowiecze, choć tak zasadniczo przeciwstawiające się ideowo pogańskiemu Rzymowi, wypowiedziało całej tradycji po nim nieubłaganą walkę pod hasłem nowej wiary, jednakże z pod wpływu jego oswobodzić się nie mogło nigdy: literatura klasyczna, a przez nią i cywilizacja, przedewszystkiem rzymska, przez cały ciąg wieków średnich nie straciła znaczenia. Ale wpływ ten był powierzchowny, zewnętrzny: nie rozumiano, nie odczuwano utworów starożytnych; na treść ich patrzano ze stanowiska pojęć średniowiecznych. Oczywiście, w podobnych warunkach o znajomości Homera nie mogło być mowy, tembardziej, że literatura grecka, o ile coś niecoś o niej ten lub ów mnich czy erudyta wiedział, przechowała się tylko w formie odległych ech, tradycji, ocalonych resztek, przysiętem za pośrednictwem źródeł łacińskich. Mimo to wszakże imię Homera, jego sława nie są zupełnie obce w tej epoce. Odgłosy nieśmiertelnej chwały piewcy Iliady spotykamy np. w otoczeniu najbliższym cesarza Karola Wielkiego, pośród tych uczonych, co, jak Piotr z Pizy, czy Paweł Dyakon, jak mnisi irlandzcy i anglosascy: Alkuin, Angilbert, tworzą „Ateny“ średniowiecza, rodzaj akademii nauk, dbającej o rozproszenie społecznej ciemnoty barbarzyństwa; Angilbert nosi w tem towarzystwie przydomek Homera. — W dalszych stuleciach omawianej epoki podania greckie, ze źródeł łacińskich czerpane, oddziaływały silnie na twórczość literacką. Tak więc, gdy po wyprawach krzyżowych nastrój ogólny społeczeństw chrześcijańskich uległ zmianie, kiedy czynniki świeckie przenikają do życia i przekształcają ideały i dążności, w nowej literaturze, która staje się wyrazem tych haseł i upodobań, postrzegamy wpływ niemały podań klasycznych. Opracowanie ich w duchu romantyczno-rycerskim rozpoczynają Normandowie francuscy. Na słynnym dworze Henryka II Plantageneta (1154—1189), skąd wykwitła bujna epika rycerska, powstają też poematy o bohaterach homerowskich: Benedykt z Sainte-More układa „Ro-

mans o Troi“ (*Roman de Troie*) i „*Romans o Eneaszu*“. Pierwszy z tych utworów, w rozmiarze 30 tysięcy wierszy, opiewa wyprawę Argonautów, wojnę Trojańską, oraz losy bohaterów z pod Troi po ich powrocie do domów. Rzecz prosta, posługując się źródłami apokryficznymi i naginając treść do stosunków rycersko-średniowiecznych, autor stworzył dziwaczną z naszego punktu widzenia parodię „*Iliady*“, gdzie życie i czyny bohaterów normuje rycerski kodeks kurtuazji dwornej, wynikającej z kultu niewieścigo. Achilles np. kocha się romantycznie w Poliksenie, Dyomedes w Bryzeidzie, dla każdego zaś hasłem życia jest przedewszystkiem miłość, pełna galanterii, czułości, tkliwych wyznań. Wogóle wpływ literatury helleńskiej na średniowiecze, w tym nader szczupłym zakresie, w jakim go stwierdzamy, był tylko pośredni przez piśmienictwo rzymskie. Bo i znajomość greczyzny na Zachodzie była zjawiskiem wyjątkowym, spotykanem zrzadka bardzo. Dopiero epoka przełomowa, wieki XIV i XV we Włoszech, i oddziaływanie ruchu humanistycznego, jaki na półwyspie Apenińskim się rozwinął, znamionują zasadniczą przemianę w tym kierunku. Zaczynają się na razie gruntowne studia łacińskie, prowadzone z zapalem, wciąż wzrastającym, poczem nadchodzi kolej i na greczyznę; naturalnie, imię Homera odzyskuje swe znaczenie i wpływ. Już w w. XIV humaniści włoscy mają epikę grecką w niezwykłej czci, choć go bardzo mało znają. Petrarka np. posiadał w swej bibliotece egzemplarz Homera w tekście greckim, którego nie umiał czytać, gdyż język ten był mu obcy. Za jego też inicjatywą, przy pomocy zaś Boccaccia, grek, z Kalabryi rodem, niejaki Pilato tłumaczy w całości *Iliadę* i *Odyseję*, nawiasem mówiąc, bardzo słabo, wprost nieudolnie. Jak z biegiem czasu w dobie odrodzenia ceniono coraz bardziej Homera, jako dowód może służyć fakt, że za przekład jego epopei słynny Filelfo miał otrzymać od papieża Mikołaja V 10 tysięcy złotych. Zaczyna się w XVI wieku popularyzacja poezji homerowskiej i wraz z nią ponowne panowanie greckiego pieśniarza w dziedzinie epiki. Początkowo w pierwszej połowie XVI stulecia epopeje Homera, jak i cała zresztą starożytna poezja klasyczna, stanowią olbrzymią podnieętą twórczą w zakresie narodowej literatury włoskiej; poeci, oczarowani pięknnością, potęgą obrazów, siłą wyrazu, prostotą i zarazem artyzmem, kształcą na Homerze zmysł estetyczny, poczucie miary, nabierają lotności w pracy wyobraźni, doskonałą metodę twórczą. Taki jest mniej

więcej stosunek do Homera najznakomitszego poety doby Cinquecento*), Ludwika Ariosta w jego „Rolandzie Szalonym“ (Orlando furioso). Niema tam niewolniczego naśladowania, lecz umiejętne wzorowanie się na epice homerowskiej w planie akcji głównej, w obrazowaniu, w wielu epizodach, przypominających „Iliadę“. Ale rychło następcy Ariosta zaczynają uważać epopeje Homera nie tylko za ideał, lecz i za wzór nienaruszalny, za model, który jeno niewolniczo można naśladować. Wytwarza się pojęcie o nowoczesnej epopei „klasycznej“, która winna być jak najściślej zbudowana na wzór „Iliady“, zarówno w planie, jak w postaciach, epizodach, nawet w drobnych szczegółach. Odtąd Homer zaciążył przez trzy wieki na całej epice europejskiej, lecz nie ze swej winy, tylko skutkiem bezkrytycznego uroku, jaki wywierał na naśladowców. Tak więc Trissino, mąż wielce uczony, pisze epopeję p. n. „Włochy oswobodzone od Gotów“ (L’Italia liberata dai Goti). Opowiada on w niej ze wszystkimi ozdobami retorycznymi, używanymi w poematach klasycznych, wojnę Greków z Gotami. Utwór ten jest o tyle ściśle naśladowający Homera, ile nudny i pospolity, przepełniony długimi opisami, geografją, statystyką. Nic dziwnego, że owa próba stworzenia nowoczesnej epopei klasycznej całkowicie się nie udała. Jednak samo zagadnienie, którego rozwiązaniem miało być dzieło Trissina, nie zanikło: wszyscy się niem zajmują, dążąc do urzeczywistnienia marzeń epoki — do napisania wielkiego dzieła „homerowskiego“. Wreszcie marzenia wciela Torquato Tasso w swej „Jerozolimie wyzwolonej“ (Gerusalemme liberata 1581 r.), opiewającej pierwszą wyprawę krzyżową pod wodzą Gotfreda de Bouillon. Sam temat rycerski stanowi analogię tematu „Iliady“: gród azyatycki oblegają zjednoczone wojska europejskie; akcja odbywa się w ciągu niewielu dni, jak w „Iliadzie“ (40); udział w niej po obu stronach wojujących bierze świat nadzmysłowy, w charakterze pomocników i opiekunów (chrześcijanom pomaga Bóg i aniołowie, muzułmanom — czarnoksiężnicy i demoni); nadto epopeja posiada równoznaczniki bohaterów z pod Troi, swego Achillesa w Rinaldzie, boginkę Kirke — w Armidzie i t. p. Starcia masowe wojsk i drużyn, oraz harce pojedynkowe rycerzy, katalog wojsk i wodzów (jak w 2 księdze Iliady katalog okrętów), wariant tarczy Achillesa (zbroja Rinalda) i w.

*) Tak Włosi nazywają I połowę XVI wieku

inn.— wszystko to są analogie ścisłe postaci, epizodów, szczegółów epopei homerowskiej. Taki sam wpływ bezwzględny wywarł pieśniarz joński na epos innych narodów w dobie Odrodzenia; na usługi epopei nowo-klasycznej oddają swe talenty co najprzedniejsi poeci. W Portugalii zatem Luiz de Camoes (Kamoens), chluba swej ojczyzny, wydaje r. 1572 epopeję narodową „Luzyadę”, czyli „Portugalczyków”; za temat główny bierze wyprawę Vasco de Gamy do Indyi Wschodnich, w budowie, w formie, w epizodach poszczególnych wzorując się na Homerze. We Francyi znowu w XVI w. „książę poetów”, Ronsard, porównywany przez współczesnych do Homera i Wirgiliusza, tworzy „Fransyadę” (Franciade), gdzie wyprowadza, jako bohatera, Franciona, syna Hektora i Andromachy, który zakłada w Galii nowe państwo; w ten sposób, wzorem Wirgiliusza, naśladowując zaś we wszystkim Homera, Ronsard pragnął związać dzieje swej ojczyzny z zamierzchłymi wiekami Grecyi przedhistorycznej. Ale nie tylko na epopejach, o tematach narodowych, mniej lub więcej popularnych, twórczość homerowska wycisnęła takie silne piętno: nawet epopeja „biblijna”, skądinąd uważana za arcydzieło angielskiej literatury XVII wieku, „Raj Utracony” Milтона (wyd. 1667), w VI pieśni, przedstawiając walkę w niebiosach pomiędzy zbuntowanymi aniołami a wiernymi Bogu hufcami, daje nam obraz, wzorowany na „Iliadzie”; Milton nie pomija nawet utarczek słownych między przewódcami wrogich sobie wojsk (Abdylem a Lucyferem), ani rydwanów, na których do walki występują i t. p. Zasadniczo takie panowanie bezwzględne epopei homerowskich, podobne naśladownictwo, będące skutkiem, jak już mówiliśmy, nieustannego a bezkrytycznego zachwytu i olśnienia pięknnością Iliady i Odyssei, nie mogło wyjść na dobre żadnej literaturze. Miała „Jerozolima” Tassa swe wielkie zalety, ma też je i epopeja Kamoensa, i „Raj Utracony”, lecz w założeniu samem, u swych podstaw twórczych są one fałszywe, brak im piętna oryginalności. Jeszcze gorsze są inne, późniejsze próby epiki nowo-klasycznej, jak np. „Henryada” Woltera w XVIII wieku. Ostatecznie jednak ten ideał klasycznej epopei, jako wzoru do naśladowania, utrwalałony przez wpływ Homera, spopularyzowany tradycyjnie przez Wirgiliusza, utrzymuje się do początków XIX wieku. Dopiero Adam Mickiewicz zrzucił z epopei jarzmo tylu stuleci i w swoim „Panu Tadeuszu” dał genialny utwór oryginalny. On jeden w dziejach epopei pojął stosunek, jaki może łączyć poetę nowoczesnego z arcy-

działami homerowskimi i, rozwiniawszy tę samą metodę twórczą, jaką widzimy u Homera, stworzył prawdziwą epopeję narodową, zasadniczo równoznaczną z „Iliadą” i „Odysseją”.

Rozbiór epopei Homera. W poprzednim rozdziale uprzymknęliśmy sobie rolę, jaką odegrały epopeje Homera w dziejach literatury powszechnej. Teraz zaś rozpatrywać je będziemy same w sobie, t. j. jako utwory literackie, pod względem budowy, zakresu i znaczenia treści, wreszcie środków artystycznych. Naprzód tedy, co do budowy stwierdzić należy, że zarówno „Iliada”, jak „Odysseja” nie podlegają zarzutom: w każdej z nich wszystkie obrazy i epizody ugrupowane są na podstawie myśli głównej w jedną całość; tę ideę zasadniczą czuć i widać w każdej części składowej, tak że z dzieła nie można poruszyć ani usunąć żadnej części bez szkody dla całości: słowem, epopeje są w budowie jednolite. Weźmy „Iliadę”. Składa się ona z 24 oddzielnych pieśni, czyli epizodów poetyckich. Każdy z nich jest obmyślony starannie i przeprowadzony konsekwentnie, tak iż daje obraz skończony, pełny i jednolity. Jeżeli następnie wszystkie epizody rozpatrzemy razem, postrzeżemy, iż tworzą całość kompozycyjną: przez wszystkie przewija się, jak nić wiążąca, myśl jedna i ta sama. Z nią łączą się, z niej wypływają logicznie wszystkie sceny epickie, motywy, pomysły, szczegóły nawet najdrobniejsze. Tą ideą przewodnią w „Iliadzie” jest gniew Achillesa, który najwidoczniej występuje tu, jako czynnik, wprowadzający w ruch wszystko. Fakt, że gniewu Achillesa nie spotykamy działającego bezpośrednio we wszystkich epizodach i zdarzeniach, bynajmniej nie przeczy jednolitości epopei. Przeciwnie, stanowi to dowód genialnego taktu artystycznego ze strony autora, który myśl główną potrafił umieścić w znacznej części swego arcydzieła, jako sprężynę wewnętrzną, niewidoczną, ale odczuwalną powszędy. Usunemy ją, a cały poemat runie, pozbawiony spójni. Epizody bowiem poszczególne bynajmniej nie są całostkami samymi w sobie. Każdy z nich zawiera szczegóły, wzmianki, wspomnienia o faktach, które omawiane były w pieśniach poprzednich. Jeżeli którykolwiek pominiemy, epopeja straci na jednolitości, sam zaś epizod usunięty będzie tylko urywkiem. Słowem, przy rozbiorze możemy się przekonać, że „Iliadę” zbudowano wedle planu z góry obmyślnego, i że jest ona kompozycją jednolitą. To samo da się powiedzieć o budowie „Odyssei”: jednolitość jej jeszcze silniej

sama przez się uderza w oczy, niż „Iliady”. „Iliada”— to ogromny zbiór potyczek, bojów, pojedynków, ruchów gromad wojskowych; to chaos i zgiełk, wrzawa, wśród której musi istnieć jeden czynnik, panujący nad całą akcją, by nadawać wszystkiemu ład i spójność; „Odysseja” zaś — to dzieje długoletniego tułactwa jednego ze zdobywców Troi: jednolitość jej może polegać tylko na umiejętnym ugrupowaniu poszczególnych epizodów tak, by tworzyły spójny, całkowity obraz wędrówki i przygód bohatera. Ugrupowanie takie znajdujemy w eposie. Akcja poczyną się od chwili, gdy na Olimpie postanowiono powrót Odysseusza, uwięzionego od siedmiu już lat na wyspie Ogigii. Wnet też następuje pieśń po pieśni, konsekwentnie opiewające zdarzenia wedle porządku chronologicznego. Autor zapoznaje nas naprzód ze stanem zamku i majątku syna Laertowego na Itace, z Penelopą, Telemachem, z zalotnikami. Smutne warunki spraw domowych i rodzinnych skłaniają Telemacha, za natchnieniem Pallas-Ateny, do wędrówki po Grecji, aby na mocy zdobytych stamtąd wieści powziąć postanowienie, godne syna Odysseuszowego. Skreśliwszy nam dokładny obraz Itaki, poeta prowadzi Telemacha na wędrówkę, gdzie z ust Menelaja dowiadujemy się o losie bohatera. Gdy młodzian wraca na wyspę rodzinną, poeta tymczasem przenosi nas na Ogigię, gdzie Odysseusz przebywa w słodkiej niewoli u nimfy Kalipso. Oswobodzony z rozkazu bogów, znalazł się znów na morzu, i znowu gniew Posejdona burzę nań zesłał. A dalej: wylądowanie na Scheryi, pobyt u Feaków, opowieść tułacza, powrót na Itakę—wszystkie te epizody stanowią logiczną i chronologiczną ciągłość akcji, jeden z drugiego wypływa, jeden z drugim jest ściśle związany. Przytem już nie poeta, ale sam bohater opowiada o swych dziwnych przygodach. Oczywiście tedy, mamy tu naturalną konsekwencję zdarzeń, żywą ciągłość akcji: zupełną jednolitość. I w „Odyssei” nic dodać, ani niczego urwać byłoby niepodobną, całość bowiem przestałaby być całością, jasną i przejrzystą w biegu zdarzeń i w szczegółach akcji. A zarówno w „Odyssei”, jak w „Iliadzie”, zdumiewa ona, czaruje, porywa swym ogromem. Zajrzyjmy więc do tego świata, tak od nas w czasie odległego, i starajmy się wnikać weń głębiej.

Homer przenosi naszą wyobraźnię do złotych czasów rycerstwa, do przeddziejowej epoki bohaterskiej, gdy Grecją rządili królowie, zasiadając na swych zamkach. Patryarchalno-monar-

chiczny ustrój wysuwał tych królów i wodzów na plan pierwszy życia zbiorowego ludów: oni skupiali w sobie całą potęgę plemienia czy szczepu, oni wchłaniali niejako jego indywidualizm, ogromem swych postaci rzucając cień na tłum — mrowie bezimienne, którem władali. O nich to, o owych bohaterskich królach i panach wielkich, o nich i dla nich śpiewał Homer. Świat „Iliady” i „Odyssei” — to świat królewsko-rycerski, arystokracji rodowej, pełen blasku, siły, wielkich czynów i — wielkich zbrodni. Na całej przestrzeni obu eposów rzadka tylko spotyka się sylwetki z tłumu szarego, jak np. pastuch Eumej. Rządzi tam i rozpościera się szeroko król, wódz-bohater, pan z panów, a jego drzewo genealogiczne często z ziemi aż ku niebu sięga, że przypomnimy choćby Achillesa, syna bogini Tetydy. Kędy okiem rzucisz, sami królowie-rycerze, czy na zebraniu u Agamemnona, czy wśród harców bojowych pod murami Troi, czy na uczcie u feackiego króla, Alkinoosa, lub na zamku itakańskim Odysseusza. A pieśniarz nigdy nie zapomina nadmienić o ich pochodzeniu znakomitem, bo genealogię całą owych rodów bohaterskich zna doskonale. Dumni też są z niej królowie i szlachta, lecz nie na świetności przodków polega ich sława i poczucie siły i swej wartości: wychowanie w tradycji bohaterskiej, zahartowani w nieustannych bojach, nauczyli się niemal od dzieciństwa gardzić niebezpieczeństwem i iść zawsze naprzód z wiarą tylko we własne siły i potęgę miecza. Stąd pochodzi ta twardość i moc w rycerstwie homerowskim i bezwzględność, łącznie z mocą ujawniająca się tak często. Prawem dla króla-wodza jest jego wola; biada temu, kto się jej sprzeciwi. Dosyć jest przypomnieć sobie wściekłość Agamemnona, kiedy Kalchas wyjaśnia przyczynę gniewu Apolla, Achilles zaś domaga się zwrócenia Chryzeidy ojcu; Odysseusz znówu karze surowo Tersytesa, gdy ten ośmielił się wystąpić na zebraniu narodowym z niewczesną krytyką; despota-monarcha nie znosi oporu i umie nakazać szacunek dla swej woli. Wogóle ludzie ci, na podobieństwo bogów, a często z boskiej krwi zrodzeni, i złe, i dobre mają w sobie na skalę wielką, niepowszednią. To są jakby owe „olbrzymie ptaki o hucznym locie”, które, jak mówi Słowacki, lubi Bóg, nie kielzający „rozshukanych koni”. Wielkie i gwałtowne namiętności burzą rozszałałą ogarniają te dusze królewskie; bohaterowie nie panują nad sobą, nie mają po temu potrzeby. Tłum musi być i jest ich sługą, a z równymi sobie, gdy

tacy staną im na drodze, rozprawić się—to już niejako obowiązek rycerski. Bo walka, niebezpieczeństwo, przygody niezwykle, wymagające natężenia siły, energii, oto jest żywioł, w którym wzrastają, wychowują się i życie spędzają bohaterowie homerowscy. Główną też zaletą, cechą najwyżej cenioną w tem towarzystwie a nieodzowną, jest męstwo i odwaga nieustraszona. Niema cięższej obelgi nad zarzut tchórzostwa: tchórz wzbudza wzgardę. Męstwo rycerzy idzie w parze z poczuciem siły i z dumą. Ci pyszni, potężni ludzie wiedzą, skąd ród swój wiodą i co są sami sobie winni.

Idą więc zawsze na bój z radością, w poczuciu dumnem, że od ich odwagi i zręczności zależy zwycięstwo. Cała „Iliada“ jest szeregiem pojedynkowych harców rycerskich, podczas których poznajemy najznakomitszych bohaterów. Tłumne starcia drużyn mają mniejsze znaczenie; wódz-król nadaje im ton, on je prowadzi do boju. Zawsze na przedzie, naraża się pierwszy na największy zapęd wrogów, na niebezpieczeństwo, rany lub śmierć. Niejednokrotnie los nie tylko oddziału lub ludu, ale całej wojny zawisł jedynie od spotkania między dwoma bohaterami stron walczących. W takich warunkach życia naturalne jest, że cechy rycerskości są w tem pierwotnem społeczeństwie w najwyższej cenie. Obok chwały, która stanowi skutek osobistych wysiłków w boju, nagrodę za męstwo, prężność i zręczność, owa uprzywilejowana kasta bohaterstwa hołduje równocześnie i innemu ideałowi: zdobyczy, łupom wojennym. Królowie i panowie odznaczają się w tym kierunku niezwykłą chciwością; uwydatniają oni żądzę z bogacenia się do tego stopnia, iż nieraz, słuchając ich sporów i kłótni przy podziale łupów, doznajemy wrażenia, że głównym czynnikiem całej ich wyprawy na Troję była chęć nagromadzenia jak największej ilości zdobyczy. Toć i pośrednią przyczyną klęsk tyłu, jakich Grecy doznali od Trojan, była chciwość Agamemnona; sam Achilles nazywa go bez ogródki „łakomcem największym ze wszystkich“, „człowiekiem bezwstydnym, za zyskiem goniącym“. Tę cechę chciwości, gonienia za łupem, za zyskiem materialnym spotykamy w mniejszym lub większym stopniu u wszystkich bohaterów epiki homerowskiej. Podarki, grające ważną rolę w ich życiu, są sprawdzeniem gościnności, przyjaźni, miłości, bogobojności. Duch materializmu unosi się nad całym światem owoczesnym Greków, przenika do wszystkich zakątków życia, wsącza się we wszelkiego rodzaju stosunki. Odwiedzając się wzajemnie, królowie hojnie się

też nawzajem obdarzają. Przytem upominki są nie tylko zwyczajem, czy spełnieniem obowiązkowego paragrafu dwornego ceremoniału: wynikają z charakteru zbiorowej duszy owej rasy bohaterskiej, panującej nad Helladą; podarki sprawiają tem większe zadowolenie obdarowanemu, im większa jest ich wartość. Niedosyć tego: rycerstwo jakby poluje na nie, ugania się za nimi, domaga się ich i ceni wielce. Z drugiej strony darzący nie omieszką się nimi pochwalić, zaznaczyć wobec gościa ich materyalnej wartości i piękności. Menelaus hojnie obsypuje kosztownościami przybywającego doń Telemacha i radzi mu objechać całą Grecyę, zapewniając go, że wszędzie otrzyma cenne upominki. Odysseusz z radością spogląda na dary Alkinoosa i panów feackich. Sami bogowie nie są wolni od chciwości: za skąpe ofiary grożą zemstą, za szczodre — pomagają ludziom; ci zaś, modląc się, nie omieszkają przypomnieć niebianom o swych objatach. Ale to „łakomstwo“ naiwne, pierwotne, nie razi zbytnio wśród tego świata, pełnego mocy, olbrzymiego rozmachu bohaterskiego, natężonych barw i nadludzkich kształtów, tembardziej, że je łagodzą inne cechy tej starodawnej kultury, między nimi zaś gościnność, będąca w związku pewnym z owem „łakomstwem“. Na dworze królewskim zawsze znajdzie się miejsce dla wędrowca, boć sam Dzeus gromowładny opiekuje się nim; obowiązkiem świętym jest nakarmić dobrze i napoić do syta gościa, zapewnić mu nocleg i wszelkie wygody. Że zaś przy tej sposobności można i pragnie się błysnąć swym dobrobytem, bogactwem, olśnić przepychem i obfitością wszystkiego, co zamek posiada, że, słowem, gościnność helleńska owej doby ma w sobie cechy chępliwości naiwnej, temu dziwić się nie możemy ani brać za złe. Toć sam król-bohater rozkoszował się własnem mieniem, jemu samemu ono imponowało, było jego chlubą. A obrazów gościnności w obu eposejach spotykamy sporo. Nestor przyjmuje Telemacha z otwartemi rękoma i zaprasza go do siebie na noc, Menelaus wraz z rodziną ugascza młodzieńca bardzo serdecznie; Odysseusz również doznaje przyjęcia szczerego na wyspie Scheryi i ze strony Alkinoosa, i od rycerstwa, i od mądrej, przez lud czczonej, królowej Arety. Już to wogóle ziemia Feaków w ustach pieśniarza przedstawia się, jak kraj jakiś idealny, wymarzony, pełen słonecznej pogody, jasności i wesela. Wiele też cech znamiennych życia owej epoki odległej możemy wysnuć z kart, poświęconych pobytowi Odysseusza u Feaków. W pełnym bla-

sku i przepychu występuje oto przed naszymi oczyma dwór królewski:

...jak promień słoneczny lub blask księżycowy
wnętrze komnat pałało. Ściany wyłożone
miedzią biegły to w jedną, to w drugą znów stronę,
od progu w głąb' i głębiej: w koło gzyms niebieski,
wewnątrz w każdej świetlicy drzwi ze złotej deski!

Próg był z miedzi, odrzwia i sklepienia—ze srebra;

u drzwi też złote pierścienie.

Psy złote i psy srebrne z obu stron podwoi,
co je Hefajstos ukuł, ten mistrz w sztuce swojej.

Wnętrze komnat pełne jest kobierców, tkanych misternie ręką niewiast. Dokoła sali biesiadnej, gdzie ucztowali król i panowie feaccy,

stały złote posągi, trzymając kagańce,
gościom przyświecające przy nocnej hulance.

Zaiste, Scherya — to kraj mlekiem i miodem płynący, ziemia szczęśna, gdzie sama natura śpieszy, by ludziom dostarczyć wszystkiego, co jeno na świecie może być potrzebne i miłe. Byt Feaków jest jednym wielkim świętowaniem, rozbrzmiewającym pieśnią radosną. Lecz mieszkańcom czas wypełniają bynajmniej nie uczty tylko, jedzenie i picie; życie ich stanowi skutek wysiłków energii i woli, pracy i przedsiębiorczości dzielnego i śmiałego ludu słynnych żeglarzy. Lud ów, z królem i z mądrą królową Arete na czele, sam sobie byt podobny zawdzięcza. To nie jest naród biesiadników-próżniaków; hołduje on sile fizycznej i zręczności, ceni niezmiernie męstwo i odwagę, a w turniejach, jakich jesteśmy świadkami, wykazuje prężność i wdzięk ruchów. Zresztą i uczta sama przez się nie jest celem zebrania panów—rycerzy na królewskim dworze. Zgromadzenie to ceni wielce rozum i wiedzę, czci pieśń, przez aoidosa nuconą, której dźwięk podziwia, ma wyrobiony zmysł piękna, a na kunszcie słowa zna się dobrze. Mowa rycerzy posiada wdzięk dworności i polerowaną gładkość, rozbrzmiewają w niej tony subtelne i szlachetne. Dosyć jest np. przypomnieć sobie słowa Odysseusza, z jakimi zwraca się do królowej Arety. A jak w mowie, tak też i w ruchu, w geście, w zachowaniu się tych ludzi w spółzyciu towarzyskiem przestrzegano dworności. Podczas przyjęcia Odysseusza na ucztach czy w turniejach widzimy, że

u Feaków obowiązuje odrębny ceremoniał, etykieta dworska, wypracowana przez całe wieki kultury; szanują oni tradycyjne zwyczaje i wymagają ściśle ich zastosowania we wszystkich okolicznościach. Król Itaki np. naprzód zwraca się do królowej, potem siada „przy ogniu w popiele”; wówczas najstarszy wiekiem wódz, Echinej, co,

w słowa wymowne bogaty,
dawnych wieków pamiętny znał obyczaj stary,

przemawia do króla, że nie godzi się, bo to „nie w zwyczaju“, by gość-cudzoziemiec siadywał w popiele. Alkinoos natychmiast podnosi Odyseusza i sadza go na srebrnym siedzeniu obok siebie, uprzednio kazawszy ustąpić z tego miejsca własnemu synowi; potem służebna przynosi złoty dzbanek na srebrnej misie i myje gościowi ręce i t. d. Słowem, spotykamy się tu z pierwotną patryarchalną etykietą dworną. Taka sama kultura, smak wysubtelniony ujawnia się i w każdej innej dziedzinie życia greckiego: społeczeństwo rycerskie, rozmiłowane w pięknie, w harmonii, wyciska na wszystkim, co je otacza, piętno wytworności, czy to będzie pałac Alkinoosa, czy słynna tarcza Achillesa, przez Hefajstosa tak cudnie a misternie ozdobiona. Ze szczególną jednak siłą ukochanie piękna, zmysł artystyczny Greków przejawiał się w kulcie poezji. Aojdos „boski“ — to nieodzowny towarzysz przy ucztach i ozdoba zamku; pieśniom jego „radują się całą duszą“ król i panowie, hojnie go obdarzając. Odyseusz zaś tak mówi o śpiewakach:

Wszak gdy tylko na ziemi ludzie zamieszkują,
Pieśniarzy cześć otacza, wszyscy ich miłują,
Bo to Muzy uczniowie i jej ulubieńce.

A teraz od sali biesiadnej, od tej wrzawy wesołego, hucznego życia dwornego zwróćmy się nieco w głąb obrazu: dostrzeżemy tam *pracę*, zorganizowaną umiejętnie, zróżniczkowaną wedle zajęć, specjalności, jakby się dziś nazywało. W drobnem państewku greckiem wszyscy pracują: królowa Arete celuje w sztukę tkackiej, Nauzykaja pierze bieliznę, stary Laertes uprawia sad owocowy. Tę organizację pracy widzimy najdokładniej na dworze feackim:

Pięćdziesiąt tam niewolnic krzątało się w dworze.
Te obracały żarna, mieląc płowe zboże,

inne przy krosnach, kądziel znowu przędły inne,
jak liście na topoli wciąż w ruchu, wciąż czynne,
zbijały pasma tkanin mocno, aż z warsztatów
tkackich tłustość ściekała ¹⁾.

Taki więc jest ów świat królewski Homera ze wszystkimi swemi dodatniami i ujemnemi cechami, jasno, silnie, obrazowo przekazany nam w „Iliadzie“ i w „Odysei“. Roi się on od postaci rycerskich, a każda z nich, olbrzymia, w złocistej zbroicy, lśni ku nam z pomroku tysiącoleci błyskawicami miecza, potęgą nieokiełznanej energii i wielkich czynów męstwa. Z pośród nich, z tej chmary figur heroicznych wyodrębniają się szczególnie dwie, każda zaś streszcza w inny sposób narodowy ideał helleński. To Achilles i Odysseusz. Pierwszy jest wcieleniem najszlachetniejszych znamion ogólnych rycerstwa greckiego. Stron ujemnych tej rasy królewskiej albo wcale nie postrzegamy w Achillesie, albo też istnieją w stopniu słabszym, niż w innych bohaterach, w formie znacznie złagodzonej. Przedewszystkiem postać ta uderza nas brakiem chciwości, jaka gra rolę znaczną w życiu jego towarzyszków po mieczu; Achilles jest idealistą. Na wojnie nie szuka zdobyczy i z bogacenia się, ale jedynie sławy. To rycerz w najwyższym znaczeniu wyrazu; pod Troję pociągnął nie dla łupów, tylko dla sprawy ogólnej, narodowej. Kiedy zaś wszczyła się kwestya oddania przezeń Bryzeidy Agamemnonowi, wpada w gniew nie z pobudek egoistycznych; nie jest on chciwcem, który gotów bronić zdobyczy swej z narażeniem życia: przez niego przemawia urażona duma, a może głównie poczucie sprawiedliwości, pogwałconej przez Agamemnona. Ale, ochłonawszy z gniewu, pierwszy wzywa do zgody przeciwnika, oceniając należycie przyczynę swego uniesienia:

Agamemnonie — powiada — potrzebaż to było
tobie i mnie nienawiścią ku sobie nawzajem rozplątać,
odkąd z dziewki powodu zawrzeliśmy gniewem przeklętym!
Niechby ją była wśród naw Artemida przeszyła pociskiem!

Kiedy zaś Atryda, czyniąc zgodę, oświadcza, że wnet przyniosą od niego hojne upominki dla Achillesa, i prosi go, by zaczekał na nie, bohater odpowiada: „czyń jak chcesz; albo dary mi oddaj wedle słuszności, albo je sobie zatrzymaj; a teraz zapalę bojo-
wym serca ożywy!“ Synowi Tetydy chodzi o sprawę ogólną; zrzuciwszy gniew z serca, rwie się do boju. Chciałby naczczu, bez pożywienia ruszyć na pole bitwy:

¹⁾ Przekład Lucyana Siemieńskiego.

a z słońca dopiero zachodem,
 powetowawszy nieszczęście, gotowałbym ucztę dla wszystkich,
 Przedtem mi. o wierzajcie, ni strawa przez usta ni napój
 żaden nie przejdzie, bo druż i towarzysz mój ukochany
 u mnie leży w namiocie, przeszyty żelazem zabójczem.¹⁾

Ten „druż i towarzysz“, Patroklos, jest umiłowanym przyjaciелеm Achillesa, duszą jego duszy. Uczucie przyjaźni, jedno z najpiękniejszych i najbardziej bezinteresownych uczuć ludzkich, występuje w stosunku bohatera do Patroklosa w najczystszej, cudownie pięknej formie. Gdy Achillesowi przyniesiono wieść o śmierci druż, chwycił on w rozpacz popiołu ze spaleniska, obysypał nim głowę, runął na ziemię i w zapamiętaniu włosy targał. Ten obraz głębokiego bólu, iście wzruszający, świadczy o świętości uczucia, ogarniającego całe serce rycerza. O ileż słabiej ujawnia się w nim miłość do kobiety: jest ona raczej przywiązaniem zmysłowym. Achilles jest zawsze szczery, szlachetny, wierny przyjaźni. Wielkość jego duszy niepospolitej Homer umie nieraz oświetlić jasno, silnie. Jakąż np. powagą i prostotą tchną jego słowa, kiedy wyciąga rękę do zgody z Agamemnonem, on, „boski“, największy rycerz helleński do zgody z tym, który go skrzywdził! Rzecz prosta, główną cechą tej niezwyklej organizacyi ludzkiej jest męstwo nieustraszone. Za nie Grecy czczą go niezmiernie, drżą przed nim Trojanie. Wystarczy wojenny okrzyk syna Tetydy, by trwoga padła na cały Ilion. Gdy zjawia się pod murami grodu, śmierć kroczy jego śladem: padają rycerze co najprzedniejsi pod ciosami jego miecza, jak kłosa, sierpem żniwiarza podcięte; a on przebiega pobojowisko w zbroi złocistej, podobien gwieździe lśniącej, oślepiająco pięknej, lecz złowrogiej. Nieubłagany bowiem w walce jest ów król-bohater, największa chluba Grecyi, ulubieniec bogów! Lecz najstraszniejszy bywa wtedy, gdy ulegnie głosowi wszechwładnemu zemsty, poddając jej panowaniu swą duszę, potężną, jak huragan i, jak huragan, gwałtowną. Przerazająca jest np. zemsta, jaką wywiera na trupie Hektora, równie okropna, jak straszna była rozpacz Peleidy po śmierci przyjaciela. Wogóle ta potężna natura, targana gwałtownymi uczuciami i namiętnościami, podlega, jak dziecię, zmienności wrażeń i wzruszeń: jest jak harfa pieśniarza, na której duch, trącając struny, to nuci cichą, tkliwą melodyę, to grzmi hymnem burzy. Zaciekły w zemście Achilles wnet pomiarkował gniew, gdy ujrzał u stóp swych Pryama, który go

¹⁾ Przekład Stanisława Mleczki.

błagał o wydanie mu zwłok Hektora; miękkie, rzewne tony zadrgały w jego duszy, kiedy starzec wspomniął mu o ojcu... Achilles oburącz dzwiga siwowłosego króla, tak srodze przez los doświadczonego, i obaj łzami się zalewając, płaczą każdy po swej stracie. Tak, piękny i wzniosły był duch Peleidy; snąć technienie niebian bezustanne nadawało mu tyle potęgi. Lecz choć z bogini zrodzony, chociaż z postawy i piękności bogom podobny, miał serce człowieka, ludzkie zalety i wady. Cechy dodatnie jednak brały w nim górę nad ułomnościami; te zaś najczęściej miały źródło w jego potędze, w ogromie nieokielznanej, surowej natury bohatera. Achilles—to kochanek Grecyi; dla następnych stuleci był on wcieleniem wszystkich najcenniejszych rysów helleńskiego charakteru narodowego. A gdy je zestawimy, postrzeżemy, iż ów przeddziejowy rycerz, nieustraszony i wielkoduszny, jest pierwowzorem arystokratycznego typu Greka, owego „pięknego i dobrego“, którego opiewać będzie Pindar. Achilles stanowi syntezę idealnych stron charakteru greckiego, jego wielkość, uczucie, polot; Odysseusz zaś—to wcielenie helleńskiej przedsiębiorczości, praktyczności. Jasny rozum, spryt, zdolności oryentowania się w najtrudniejszym położeniu, umiejętność znalezienia rady zawsze i wszędzie,—oto są wybitne znamiona króla Itakańskiego, idące oczywiście w parze z odwagą i walecznością. Cała ruchliwość, prężność rasy greckiej znalazła w nim dokładny wyraz. W nieustannych podróżach, na tułactwie, pośród ciągłych niebezpieczeństw zahartował on rozum i wolę, nabrał zimnej krwi, niebywalej bystrości. Jest to istny prototyp „zdobywcy“, tembardziej imponujący, że walczy z przeszkodami, pochodzącymi nie tylko od ludzi, ale i od bogów. Mąż Penelopy jest zawsze roztropny i przezorny, nie dziwota więc, że znalazł opiekę i pomoc bogini mądrości, Pallas-Ateny. Nieraz ucieka się on do fałszu, podstępów, oszustwa, lecz sam instynkt samozachowawczy nakazuje mu używać wszelkich środków w warunkach bardzo trudnych, nieraz wprost beznadziejnych. Pierwszym niemal odruchem Odysseusza jest chłodna refleksya, zimne, spokojne wyrachowanie. Samo życie go nauczyło tego. Zachowuje też spokój i daje dowody nader skupionej energii i siły woli w wypadkach, kiedy każdy inny człowiek, nawet najdzielniejszy, opuściłby ręce i oddał się rozpacz. Mimowoli dreszcz nas wstrząsa, gdy sobie uprzedzimy, w jakich warunkach znalazł się ten wędrowiec wraz z towarzy-

szami w pieczarze Polifema. Ale Odysseusz nie poddaje się wątpieniu, tylko obserwuje i rozważa wszystko, co się dokoła dzieje. Bystrość umysłu i spokój dyktują mu odrazu plan zbawienia od śmierci, zdumiewający pomysłowością. Tylko równowaga, zachowana wobec straszliwego wroga, pozwala mu objąć rzutem oka położenie, spostrzec jego szczegóły, możliwe do wyzyskania, i znaleźć drogę wyjścia. Ileż trzeba było mieć istic nadludzkiego panowania nad sobą, by ze spokojem znieść widok uczty potwornego Kiklopa, pożerającego w oczach Odysseusza jego towarzyszków, i obmyśleć każdy moment następnego działania! Bohater zawsze tak się oryentuje i tak postępuje, by wyplatać się z niebezpieczeństwa z najmniejszymi dla siebie i dla swych ludzi stratami. Rzutkość i spryt pomagają mu i ratują w przygodzie z czarodziejką Kirke, czy też w wyborze pomiędzy Skillą a Charybdą. Tam, gdzie wszystkich ocalić niepodobna, chytry król Itaki ponosi ofiarę części dla ocalenia całości. Często ucieka się on do oszustwa; ukrywa np. przed towarzyszami zgubę niechybną sześciu z nich, gdy mają przejeżdżać obok Skilli, bo inaczej nie udałoby się ominąć Charybdy: praktyczny zmysł każe wybrać drogę stosunkowo najlepszą. I mimowoli nasuwa się nam uwaga że, bez względu na prześladowanie ze strony Posejdona, Odysseusz niezawodnie nie byłby się błakał przez tyle lat po morzach i lądach, gdyby jego towarzysze byli mieli choć w pewnej mierze ten rozum i spryt, co ich wódz; to pewne, że gdyby byli słuchali jego rad i ostróg, uniknęliby byli wielu nieszczęść, w końcu zaś i zguby, która ich spotkała na wyspie Heliosa. Jakże śmiesznie nierozumną gromadą wydaje się nam wobec swego wodza cała drużyna Odysseuszowa! Mądry bo, przezorny, dzielny w radzie i w czynie jest król Itaki. A jednak, podziwiając go, przyznając mu słuszość w każdym poszczególnym wypadku, czasami doznajemy odczucia niesmaku za jego postępowanie: patrzy on np. spokojnie, choć duszę groza wstrząsa, gdy mu Polifem pożera towarzyszków. Niejeden, na jego miejscu, porwałby się na wstrętnego potwora, jak mucha na słońia — i oczywiście, zgubiłby siebie i innych; brak podobnego odruchu naturalnego razić nas może, ale zarzutu stawiać Odysseuszowi nie należy za to, że czyni tak, jak czynił. Tułactwo nauczyło go tej zimnej rachuby, tego panowania nad sobą, wprost aż przerażającego. Żywot też wędrowny wsączył mu do duszy niewiarę i podejrzliwość. Nie ufa on nikomu i dla tego ucieka się

do kręactwa i kłamstwa niemal zawsze, nawet wtedy, gdy się to nam wydaje zupełnie zbyteczne. W gościnie u Feaków np. długo ukrywa swe imię, pomimo iż widzi, że jest między życzliwymi sobie. Kiedy Atena w postaci młodzieńca zjawia mu się na pomoc na Itace, bohater wymyśla odrazu historyjkę o sobie, tak zręczną i prawdopodobną, że samą boginię mądrości zdumiewa. Pastuch Eumej, którego wierności mógł być Odysseusz być pewny, nie wie, kto do jego chaty przyszedł, a nawet i Telemachowi nie odrazu ojciec daje się poznać. „Ej, byłby to nielada gracz, skryty a szczwany, ktoby cię wywiódł w pole—powiada Pallada do swego faworyta: sam bóg od wygranej odstąpiłby napewno“. Rzecz prosta, taki człowiek musi zawsze w życiu wygrywać; spada, jak kot, na cztery łapy! Naturalnie, cecha praktyczności, którą zaznaczyliśmy powyżej, jako panującą, w sferze bohaterów wojny Trojańskiej, w Odysseuszu występuje bardzo wydatnie. Powróciwszy na Itakę, prawda, tułacz nasz doznaje wielkiego wzruszenia, ale nie zapomina o ukryciu feackich darów w miejscu bezpiecznym; nie zapomina też nigdy o pokrzepieniu ciała jadłem i napojem, nawet w takich okolicznościach, kiedy Achilles nic do ust nie może wziąć. Umie on wyciągnąć korzyść zewsząd, skąd się da tylko. W tym kierunku stwierdzamy w nim prawie na każdym kroku ruchliwą praktyczność kolonisty-handlowca, która jest cechą dawnej rasy helleńskiej. W związku z nią pozostaje żądza świeżych wrażeń, dążenie do zbogacenia swej wiedzy i zdobycia doświadczeń, wewnętrzne parcie ku nieznanym krajom i ludziom. Syn Laertesza zdradza nieraz ciekawość podróżnika, rwącego się ku wszystkiemu, co jest nowe, ciekawość w tym razie bezinteresowną. Rys ten wraz z żądzą wrażeń pcha go np., wbrew ostrzeżeniom rozumu i przecuciom, na wyspę Kiklopów; on też każe mu zajrzeć w oczy niebezpieczeństwu, grożącemu od syren słodkośpiwnych. A wszędzie, gdzie jeno się znajdzie, bohater umie patrzeć i badać; wszystko go zajmuje: natura, ludzie, ustrój życia, zwyczaje i obyczaje, nawet drobne szczegóły rzucają mu się w oczy. Ale ten tułacz-zdobycwca jest Grekiem, o rozwiniętem uczuciu miłości ojczyzny i rodziny; w wędrówkach swych miewa chwile, nawet okresy całe względnego spokoju, używania życia i szczęścia; ba! pokusy nawet, i to niebyłejakie stają mu na drodze do Itaki ojczystej; toć Kalipso pragnie go na wieki przy sobie zatrzymać i obdarzyć nie-

śmiertelnością. Lecz Itaka jest mu zawsze najpiękniejsza, najmilsza, do progów też rodzinnych tęskni nieustannie ów król-wędrowiec, ten Robinson Cruzoe Grecyi starożytnej.

Tak wyglądają w zarysach ogólnych dwaj bohaterowie narodowi epepei homerowskich. Wysuwając się w opowieści na plan pierwszy, zakrywają sobą nieco inne postaci rycerskie. Mimo to każda z nich jest indywidualnością wybitną, odcina się na tle boju, uczty czy sporu jasną, wyraźnie zarysowaną sylwetą. Lecz gdzież jest lud, gdzie ta szara masa, której panują owi królowie w błyszczących zbrojach, dumni potomkowie bogów? Ten tłum wielogłowy widzimy często, zwłaszcza w „Iliadzie“, w bitwie lub na wiecu, w tryumfie orężnym lub w sromotnej ucieczce przed Trojanami. Zawsze jednak gra on rolę poślednią narzędzia posłusznego w ręku władcy-króla, który nim kieruje; woli swej nie ma wcale. Jest on, jak morze, w którym każda kropla ginie, zlewając się z milionami innych w całość niezgłębioną wód. Na powierzchni tego oceanu, jak zjawiska, lśnią wyniosłe postaci królewskiego rycerstwa, a żywioł ludu jest im bezwzględnie posłuszny. Jaka jest dusza zbiorowa tej otchłani, jakie struny w niej drżą, o tem Homer mówi nam tylko pobieżnie i jakby mimochodem; mało go obchodzi szara masa pospółstwa. Tylko z napomknień, z sylwetek niewielu sług i niewolników możemy się przekonać, że ten świat bierny ludu, zapatrzonego w swych panów, olśniony ich potęgą, miał swoje niepokoję, zgryzoty, bóle, dążenia i cele, lecz wypowiedzieć ich nie śmiał; gdy zaś je ujawnił, spotykały go obelgi, groźne wymówki lub kara surowa. Właściwie dwie postaci ze „sfer niższych“ Homer daje nam wyraźnie: Tersytesa i Eumeja. W pierwszym znajdujemy echo niezadowolenia i krytyki, skierowanej przez tłum przeciw możnym tego świata, drugi — to ideał patryarchalnej wierności sługi w stosunku do pana, iście wzruszający swem poświęceniem i prawością charakteru. W każdym razie postaci te stoją na dalszym planie.

Zajrzyjmy teraz do świata kobiecego „Iliady“ i „Odysei“. Niewiast spotykamy tam cały szereg: Arete, Penelopa, Nauzyka, Helena, Andromacha. Wogóle rola ich w życiu ograniczała się do stosunków rodzinno domowych, lecz w tej dziedzinie znaczenie kobiety w epoce bohaterskiej było o wiele większe, niż w późniejszej historycznej dobie Grecyi. U ogniska domowego zaj-

muje ona stanowisko zaszczytne. Mąż okazuje jej miłość i cześć, zdarza się zaś czasami, że cnoty i zalety naturalnym biegiem rzeczy wysuwają niewiastę na plan pierwszy nie tylko w domu, lecz i w państwie całym. Taka np. jest królowa Feaków, Arete, żona Alkinoosa, która od męża, od szlachty i ludu odbiera cześć niemal boską; wszyscy się do niej garnęli z okrzykiem radości, gdy ją ujrzano na ulicach grodu. Jednoczy ona dobroć serca z niepospolitym rozumem, który budzi podziw powszechny. Nieraz przed jej oblicze wytaczają się „spory mężów“, i Arete umie sprawiedliwie rzecz rozstrzygnąć. Przed nią to Odysseusz kornie schyla głowę i kolana jej obejmuje, by mu zapewniła powrót do ojczyzny. Nic dziwnego, że Alkinoos czci ją tak, jak nigdy jeszcze żaden mąż nie czcił swej żony. Co prawda, ten obraz idealny królowej feackiej jest wyjątkowy w epice homerowskiej. Inne do podobnej roli nie dorastają, poza dom bowiem i rodzinę wpływ ich nie sięga. W tym jednak zakresie są pełne wdzięku i cennych znamion etycznych. Wprawdzie nie zależą one od siebie samych: stanowią niejako własność, którą rozporządza naprzód ojciec, potem mąż, ale takie ich stanowisko wypływało wprost z ustroju owoczesnego życia patryarchalnego. Ideałem żon i matek są: Penelopa i Andromacha. Epizody z „Iliady“ i „Odysei“, gdzie one występują, zaliczamy do najpiękniejszych pod względem subtelności w odczuciu i oświeceniu drgnień serca kobiecego. Oto np. Andromacha zabiega drogę Hektorowi i przemawia do niego z głębi duszy słowami, pełnemi niezmiernego bólu i tliwości. Trwoga targa jej serce o los ukochanego męża. „Niech mię raczej ziemia pochłonie — powiada — niż ciebiebym miała utracić, bo żadnej pociechy mnie nie zostanie, gdy ty przeznaczeniu srogiemu ulegniesz, jeno żałoba“. Wszystkich najbliższych straciła biedna kobieta, całą miłość ześrodkowała w mężu, on jest dla niej wszystkim na świecie:

„Ty więc teraz, Hektorze, zostałeś mi ojcem i matką,
Bratem zostałeś kochanym i tyś mi mąż poślubiony;
Więc się ulituj nade mną, nie odchodź, stań tu na baszcie:
Żony swej wdową nie uczyni, a swego dziecka sierotą.“¹⁾

Kiedy Hektor, pożegnawszy żonę i dziecię, poszedł na bój, Andromacha już za życia poczęła małżonka opłakiwać, gdyż nie wiedziała, by się mógł oprzeć mocy achejskiej. Ale rozpacz nieszczęsnej nie ma granic, gdy przeczuwana śmierć zmiotła jej męża

¹⁾ Przekład Stanisława Młeczki.

z łona ziemi: „naraz noc zamroczona pokryła jej oczy oboje; pada bez czucia nawznak, pozbawiona sił i oddechu“. Najpopularniejszą jednak postacią kobiecą w epice homerowskiej stała się Penelopa. Imię jej od dawien dawna jest przysłowiowe, jako symbol wierności małżeńskiej. Rzeczywiście, los wystawił ją na próbę, z której niejeden bardzo nawet tęgi charakter nie wyszedłby zwycięsko. Lata przecie mijają za latami, wszyscy królowie-bohaterowie z pod Troi już byli wrócili w progi ojczyste; jeden tylko Odysseusz nie wraca, i znikąd o nim nie można wieści zasięgnąć! Prawda, gadają bajki wierutne rozmaici przechodnie, obieżyświaty, włóczęgi, ale te mogą odebrać resztę nadziei. Gdybyż choć ślad po nim był jakikolwiek, gdybyż wrócił choć jeden z jego towarzyszków: słusznie wszyscy mniemają, że bohater zginął gdzieś bezpowrotnie. Penelopa jednak czeka i czeka w warunkach wyjątkowo trudnych. Tęsknota, trwoga ciągła, oczekiwanie, podtrzymywanie nadziei, walka moralna z natarczywością i bezczelnością gachów--wszystko to mogłoby wyczerpać najmocniejszą duszę. Na domiar złego dokoła słyszy ona ciągle o niechybnej śmierci męża, zalotnicy zaś dom napełnili i, grabiąc mienie Odysseuszowe, domagają się, by jednemu z nich rękę koniecznie oddała. W takim położeniu Penelopa ujawnia wspaniały, iście stalowy charakter. Podstawę jej natury stanowi poczucie obowiązku. We dnie spełnia ona to, co do niej należy; krząta się około gospodarstwa, sama przedzie, dogląda zajęć domowych, pilnuje wykonania pracy przez służbę i t. p. Czy Odysseusz żyje, czy nie, ona jest jego żoną, jest królową na zamku, strażnikiem mienia mężowskiego; do niej należy wyteńczyć siły, by z rozboju, jakiego się dopuszczają zalotnicy, ocalić, co się da tylko. To—poczucie, płynące i z rozumu, i z serca. Tej obowiązkowości, energii i spokojowi ducha przy spełnianiu zadania bohater zawdzięcza, że całe dobro Itakańskie nie poszło na marne. Lecz czujna, pełna skrupulatności gospodyni, zachowująca zewnętrznie równowagę we dnie, nocą daje folgę uczuciom, targającym jej serce: gdy wszystko w domu ucichnie i pograży się we śnie, gdy spokój zapanuje dokoła, Penelopa czas trawi w tęsknocie nieutulonej i — płacze. Podziwiamy też moc jej charakteru, oraz siłę wielką uczucia miłości do męża. W ciężkich, niemal beznadziejnych warunkach życia umie ona przytem zachować zawsze godność kobiecą i dostojność duszy. Mówi i postępuje rozumnie,

każde słowo i każdy krok jej nacechowany jest powagą. Zalotnikom nie waha się rzucić prawdy w oczy, ci zaś w jej obecności hamować muszą swą bezczelność i bezwzględność. Zniewolona ich natarczywością, by zyskać na czasie, ucieka się do podstępu, gdy zaś ten na jaw wychodzi, używa ostatecznego środka: turnieju z łuku Odysseuszowego. Lecz, wzywając gachów do zapasów i obiecując zwycięzcy swą rękę, Penelopa z dumą zaznacza, że, choć dom Odysseusza opuści, „tęsknota jej nigdy nie przeminie“.

I tak zawsze i wszędzie w poezji homerowskiej widzimy umiejętność wydobywania z rzeczy i ludzi czynników ogólnych, wiekuistych ze zjawisk czasowych, przemijających, związanych z epoką. W ten sposób możemy „Iliadę“ i „Odysseję“ nazwać podwójnymi arcydziełami: jako wszechstronne artystyczne odzwierciedlenie epoki i jako uwydatnienie w tej epoce cech ogólnych, „wiecznego człowieka“. Gdy następnie zastanawiamy się nad wykonaniem tych epopei, stwierdzamy, że przedewszystkiem uderza nas w nich nieporównana plastyka w odtwarzaniu zjawisk przyrody, przedmiotów wszelkich, czy ludzi lub bogów. Indywidualizmy bohaterskie, krajobrazy, bóstwa, opisy architektoniczne, każdy szczegół poeta przedstawia tak wyraziście, z takim niezamąconym spokojem, że poza obrazem nie widać samego artysty: mamy jedynie plód jego twórczości. Do celu głównego, obrazowania, Homer posługuje się środkami najprostszymi, ale zarazem najtreściwszymi. Przy charakterystyce np. osób działających używa epitetów, porównań lub przenośni, pełnych prostoty, lecz tak dosadnych, że kilka rysów wystarcza do doskonałego uplastycznienia danej postaci. Obok tej zadziwiającej umiejętności przeprowadzania charakterystyki w paru czy nawet w jednym rzucie znamienym, poeta posiada talent wywoływania w wyobraźni czytelnika *obrazu* za pomocą nagromadzenia wszystkich szczegółów, składających całość, że przypomnimy dla przykładu opis tarczy Achillesa. Tak więc w epice homerowskiej spotykamy dwie zasadnicze metody obrazowania: pierwsza ma na celu odtworzenie wrażenia, jakie dany przedmiot czy zjawisko wywiera na widzu, pomija więc szczegóły, natomiast dąży do ujęcia cechy lub cech głównych, bijących w oczy; druga — bada i grupuje szczegóły, zestawia je, układa, by wytworzyć obraz ścisły i dokładny. Pierwszą nazywamy *wrażliwą*, drugą — *realistyczną*. Minęły ty-

siącolecia, prostotę i naiwność Homera zastąpiono nader wysubtelnionym kunsztem słowa, artystyczne środki wypowiedania się uległy udoskonaleniu, lecz wszystkie zbiegają się do tych dwóch podstawowych metod, jakie znajdujemy u Homera. Zaiste, w poezji jego tkwią pierwiastki niemal wszystkich form poetyckich, które następnie sztuka rozwijała szerzej w ciągu wieków. Jak skala środków przy całej ich prostocie, tak i skala uczuć i myśli w epejach jest bardzo rozległa. Poezya Homera, wzięta w całości, wywiera wrażenie wielkiego hymnu, wyśpiewanego przez artystę na cześć bogów i ludzi, nieba i ziemi. Hymn ten przemawia do nas niezmierną różnorodnością tonów; od najcichszych, ulotnych ech arfy eolskiej do grzmiących odgłosów krwawego boju, od rzewnej skargi kobiecej do gniewu gromowładnego Dzeusa, wszystkie odczucia i wszystkie ich formy, w prostocie, i piękności nieporównanej, świat ludzi i bogów, pojęcia ziemskie i nadmysłowe występują obok siebie w takiej harmonii, do jakiej tylko umysł i fantazyja poety-tytana mogą być zdolne.

O hymnach homerowskich. Prócz „Iliady” i „Odyssei” Homerowi powszechnie przypisywano autorstwo hymnów. Większa część ich—są to t. zw. proematy, t. j. rodzaj preludyi, służących za wstęp do pieśni epickiej, którą nucił aoidos na uroczystości ludowej. Utwór podobny zawierał wezwanie do bóstwa, jak świadczą o tem zachowane do naszych czasów szczątki. Lecz są między nimi hymny o charakterze zgoła innym. I ze względu na znaczne rozmiary, i na wartość literacką zasługują one na uwagę. Nie są to właściwie hymny, choć takie miano noszą, raczej rapsodye, kompozycye całkowite, rodzaj małych epej mitologicznych, które opiewają od początku do końca cały mit, dotyczący tego lub owego bóstwa. W pierwszym rzędzie mamy tu „Hymn do Apollona z Delos”; nie jest on niegodny nosić imię homerowskiego, mimo to krytyka nie uważa go za dzieło Homera, chociaż w nim występuje sam poeta, i cały utwór wychodzi jakoby z jego ust. Druga praca tego rodzaju: „Hymn do Apollona Pityjskiego”, na mocy analizy pojęć mitologicznych, jeszcze mniej ma za sobą danych, aby ją uważać za dzieło Homera. Autorem jego mógł być jakiś aoidos z ziem, sąsiadujących z Parnasem. Ten utwór opowiada o rozpowszechnieniu kultu Apollona w Grecyi właściwej. Samo opowiadanie prowadzone jest żywo i zajmująco, kompozycja logiczna, styl poprawny, lecz brak w nim jest oryginalności; znać, że autor zapożyczał się od wzorów, na których się wychowywał. O wiele późniejszy od obu poprzednich, gdyż skomponowany prawdopodobnie około 2 połowy VII w. przed Chr., lecz zupełnie też odrębny w charakterze jest „Hymn do Hermesa”. Jest to opowiadanie żartobliwe, w którym niema wcale powagi religijnej. Prócz wymienionych istnieją jeszcze hymny: do Afrodyty, Demetry i Dionizosa. Pierwszy z nich, w formie krótkiego opowiadania, podaje mit o miłostkach bogini Afrodyty z Trojańczykiem Anchizemem. Nieskończenie ważniejszy i ciekawszy jest hymn do Demetry,

najcenniejszy ze wszystkich i jako pomnik historyczny, i jako dzieło literackie. Aczkolwiek nie doszedł do nas w całości (odnalazł go w ubiegłym stuleciu filolog Ruhnkenius). lecz z pozostałego tekstu możemy sądzić, że jest to jeden z najważniejszych pomników poezji starożytnej. Autor był widocznie jednym z poświęconych tajemnicom Eleuzyjskim, i dzieło jego, trzymane w tonie prostoty i nader popularne, przeznaczone było do rozpowszechnienia między ludźmi czci ku świętym tajemnicom i do wzbudzenia chęci, by być do nich dopuszczonym. Utwór ten nie jest, jak inne hymny, zwykłym opowiadaniem, rozsnutem na tle mitologicznem. Z dzieła wieje czysty duch religii, kultu¹⁾. Posiada ono formę poważną, pełną wdzięku i miejscami o nieporównanej piękności. Ostatni z hymnów—do Dyonizosa, znany nam jest tylko w niewielkim urywku, który bezwątpienia stanowi drobną część całości.

Poeci cykliczni. Na epos bohaterski Grecji składał się cały szereg poematów. Między innemi znana była grupa epopei, powiązanych z sobą ciągiem jednego i tego samego pomysłu. Tworzyły one cykl poetycki, stąd nazywano je cyklicznemi. Tradycja ludowa autorstwo ich przypisywała również Homerowi. W rzeczywistości są one dziełem różnych poetów, którzy wzięli sobie za zadanie dopełnić dzieło Homera, Iliadę i Odyseję. Poetów tych nazywamy cyklicznymi. Motywami ich utworów były zdarzenia, związane z wojną Trojańską. Godny uwagi jest fakt, że żaden z tych pisarzy nie wkroczył tematem swego dzieła w zakres Iliady i Odysei. Nie nęga więc wątpliwości, że znali oni dokładnie obie epopeje homerowskie. Do nas z dzieł cyklików doszły bardzo drobne urywki, a nadto nazwiska, któremi nieraz musimy się zadowolić, mianowicie wtedy, gdy z samego utworu nic nie pozostało. Starożytni jednak krytycy, mający epopeje cykliczne w całości pod ręką, są bardzo skąpi w pochwałach, uczeni zaś aleksandryjscy cyklików nie zaliczali wcale do klasyków. W porządku chronologicznym, w stosunku do tematu głównego, pierwsze miejsce między cyklikami zajmuje Stasinos, rodem z Cypru, autor epopei p. n. „Pieśni Cypryjskie“. Jest to właściwie wstęp do Iliady. Stasinos opowiada zdarzenia główne, poprzedzające spór Achillesa z Agamemnonem. Rzec poczyna od urodzin Heleny i wyjaśnia szczegółowo przyczynę wojny Trojańskiej. Upatruje ją w postanowieniu Dzeusa: Gromowładny ulitował się nad ziemią, na której rozsiadło się mnóstwo plemion i żyło z jej łona; wzbudził przeto spór, który doprowadził do wzajemnego tępienia się ludzi pod murami Ilionu, a skutkiem którego była ulga Ziemi. Już z tego pomysłu widać, że Stasinos należał raczej do rzędu mitologów-systematyków, niż — poetów. Ciąg dalszy Iliady napisał Arktinos z Miletu w epopei p. n. „Etyopida“. Arktinosa uważano za bezpośredniego ucznia Homera. Utwór zaczynał się od przybycia Amazonek pod Troję, t. j. zaraz po pogrzebie Hektora. Jako zdarzenia najważniejsze, występują tutaj: śmierć Memnona, syna Jutrzenki i króla

¹⁾ Tajemniczy kult Demetry v. Cerery, ziemi karmicielki, nosi nazwę tajemnic Eleuzyjskich. Powstanie tego kultu tradycja wiąże z imieniem Muzeusza, poety mitycznego. Zdaje się jednak, że imię to można traktować, jako symbol: Muzeusz oznacza człowieka, natchnionego przez Muzy. Do kultu Demetry trzeba było być wtajemniczonym.

Etyopów, z ręki Achillesa; śmierć Peleidy od miecza Parysa; podstęp wojenny, polegający na zbudowaniu konia drewnianego, wreszcie — zdobycie Troi. Krytyka starożytna zarówno „Etyopidzie“, jak „Wierszom Cypryjskim“ zarzucała brak jednolitości w budowie. Z pierwszej pozostało nam zaledwo kilkadziesiąt wierszy. O dopełnienie Iliady kuśił się jeszcze inny poeta, Lesches z wyspy Lesbos, słóczyśny słynnemu Archilochowi. Ma on z poprzednio wymienionymi wadę wspólną: nie troszczy się o jednolitość kompozycji, lecz gromadzi bez łączności przerózne sceny tak, że każda z nich mogłaby być odrębnym utworem. Nadto jest suchy i zimny w opowiadaniu, nie znać w nim natchnienia poetyckiego. „Mała Iliada“, taką nazwę nosiła epepeja Leschesa, rozpoczynała się od śmierci Achillesa sprzeczką Odysseusza z Ajaksem i opowiadała wypadki aż do ostatniego dnia istnienia Ilionu. Dzieła Arktinosa i Leschesa wiążą się znowu z Odysseją za pomocą poematu p. n. „Powrót Atrydów“. Autorem jego był niejaki Agias z Trezeny. Opiewał, jak bogini Atena przez zemstę wzbudziła kłótnię pomiędzy dwoma Atrydami, a następnie przechodził do opowiadania przygód obu braci. Lecz i inni bohaterowie tam występowali, jak Nestor, Diomedes, Ajaks i t. d. „Powrót Atrydów“ składał się z 5 ksiąg, czyli pieśni. Z tego wszystkiego mamy dzisiaj — 3 wiersze. Jeszcze mniej, bo nic, nie zostało z „Telegonii“ Eugamona z Cyreny. „Telegonia“ była dopełnieniem Odyssei i kończyła cały cykl epicki. Począła się od opisu pogrzebu gachów, zabitych przez Odysseusza, lecz nie wiemy dokładnie, czem następnie Engamon wypełnił treść swego utworu. Telegonus, bohater główny, był synem Odysseusza i Kirki. Prawdopodobnie autor opiewał wyprawę tego młodzieńca w celu odnalezienia ojca. Ostatecznie Telegonus wylądował na Itace, gdzie zaczął się trudnić rozbojem. Tam zabił Odysseusza, nie znając go wcale.

Istniało jeszcze wiele innych epepei bohaterskich, lecz do nas doszły o nich tylko głuche wieści lub co najwyżej nazwiska autorów.

Hezyod. Hezyod, tak jak Homer, żył w czasach, kiedy Grecyą rządzili królowie. Sam mówi o tem nieraz, ale jednocześnie pozostawia obszerne pole do przypuszczeń, kiedy żył. O wojnie Trojańskiej wspomina, jako o zdarzeniu bardzo dawnem. Ostatecznie nic bezwzględnie pewnego o czasie, gdy działał ten poeta, powiedzieć się nie da; jedni chcą go widzieć w wieku IX, inni w VIII. W każdym razie jest to, obok Homera, najznakomitszy poeta epicki Grecyi starożytnej. Mieszkał w Beocyi, w małym miasteczku Askra, niedaleko góry Helikonu; tam prawdopodobnie przyszedł na świat. Ojciec jego pochodził z Kyme, z kolonii eolskiej Azyi Mniejszej. Stamtąd też przyjechał do Grecyi europejskiej i osiedlił się w Askrze. Hezyod niemal całe życie spędził w rodzinnej miejscowości, pasał owce swego ojca na Helikonie i — tworzył. Narzeka on na Askrę, że pobyt w niej „w żadnej porze roku nie jest miły“. Podobno w życiu późniejszym poeta prze-

nios się do Naupaktos w Lokryi, gdzie go też po śmierci pochowano. Później grób jego przeniesiono do Beocyi, do Orchomenos; tam, zarówno jak i w innych miejscach Grecyi, wystawiono pomniki Hezydodowi, a pamięć jego cieszyła się wielką czcią. Pozostały po nim dwa dzieła, o niewątpliwej autentyczności, a mianowicie: „Prace i dni“, oraz „Teogonia“.

Teogonia. Zdaniem badaczów „Teogonia“ w tej formie, w jakiej ją otrzymaliśmy, różni się rozmiarami od autentycznego dzieła Hezyoda. Aby je otrzymać w kształcie pierwotnym, należy odrzucić pewne ustępy, dość znaczne, a więc większą część prologu, a następnie zakończenie, uznane za dodatek późniejszy. W ten sposób całość obejmuje zaledwie pięćset kilkadziesiąt wierszy. Celem „Teogonii“ jest utworzenie katalogu, ściślej: rodowodu bóstw i wyznaczenie każdemu z nich odpowiedniego stanowiska w hierarchii niebiańskiej. Poeta występuje tu, jako systematyk, któremu chodzi nadewszystko o dokładność pokrewieństw. Nic dziwnego, że poemat, składający się w większej części z wyliczenia nazw, musi być suchy. Nieraz imiona bogów następują bezpośrednio jedno po drugim, ale najczęściej każde bóstwo scharakteryzowane jest kilku rysami, zgodnymi ściśle z odnośnem podaniem, lub określone za pomocą epitetów. Niekiedy wszakże autor daje się unieść natchnieniu i wtedy rozłącza przed czytelnikiem opowieść mityczną, pełną siły i barw potężnych. W prologu, gdy zeń usuniemy późniejsze wtręty, znajdziemy opowiadanie o Muzach, które tańczą i śpiewają na szczycie Helikonu; od nich Hezyod otrzymał dar poezyi. Do nich się też zwraca z prośbą, aby mu powierzyły to, co wiedzą o dziejach bogów i o ich pochodzeniu. Potem następuje właściwy rodowód. Zobaczmy w paru rzutach, jak go poeta przeprowadza. Oto na początku wszechrzeczy istniał Chaos. Dalej wystąpiła Ziemia o łonie szerokiem, stała siedziba wszystkich istot, ciemny Tartar w niezmiernych głębokościach Ziemi, oraz Eros, najpiękniejszy z bogów nieśmiertelnych. Z Chaosu rodzi się następnie Erebus i Noc ciemna. Noc, zapłodniona przez Erebus, wydaje Eter i Dzień. Ziemia rodzi Niebo gwiaździste, wielkością jej równe, aby pokrywało macierz całkowicie i było stałą siedzibą bogów; następnie tworzy góry wysokie, schroniska nimf. Łącznie z Niebem wydaje ona mnóstwo bóstw, które autor wylicza skrupulatnie; poczem przechodzi do opowiada-

nia o kłótni pomiędzy Niebem, czyli Uranosem, a jego synami; mówi o tem, jak Kronos ściał swego ojca kosą, którą wykuła Ziemia, jak z krwi Uranosa zrodzili się inni niebianie, między nimi Afrodyta. Dalej wylicza znów bóstwa, które powstały przedtem, zanim Kronos zabił ojca. Opowiada, jak Kronos pożarł własne dzieci, i jak Rea ocaliła Dzeusa; przytacza dalej dzieje synów Japeta, szkicuje mit o Prometeuszu, który oszukał Gromowładnego przy podziale ofiary, poczem mówi o stworzeniu Pandory, przyczyny wszelkich nieszczęść ludzkości. Wreszcie przechodzi do sporu Dzeusa i nowych bogów z Tytanami, który wypełnia resztę poematu. Tu dopiero wyłaniają się lwie pazury Hezyoda. Poeta widocznie unosi się potęgą samego motywu i rzutami silnymi maluje obrazy wielkie, o barwach dziwnych, ponurych, przejmujących grozą. Uwolnieni przez Dzeusa z otchłani olbrzymi: Kottos, Bryarej i Giges, stają po jego stronie. Bogowie, zagrzani mową Gromowładnego, wszczynają straszliwą walkę, z której wychodzą zwycięsko.

Prace i dni. Jest to poemat dydaktyczny, napisany przez Hezyoda dla jego brata, Persesa, który, przy podziale ojcowizny przekupiwszy sędziów, uzyskał część większą i lepszą schedy. Otóż celem „Prac i dni“ ma być umoralnienie owego Persesa. Autor po krótkiem wezwaniu na cześć Dzeusa przechodzi do zagadnień, dotyczących życia ludzkiego, i kładzie nacisk na to, że celem człowieka powinna być praca i cnota; poza niemi czeka go tylko zawód i niedola. Jednocześnie Hezyod przypomina bratu, że ród ludzki ulega stopniowemu zwyrodnieniu. Złe na świecie poczęło się z rozkazu Dzeusa. Tu poeta przytacza dokładnie mit o Prometeuszu, o który potracił już był w „Teogonii“. Prometeusz oszukał Dzeusa na korzyść człowieka, Gromowładny więc za karę odebrał ludziom ogień; lecz Tytan wykrał go i oddał znowu człowiekowi. Tedy Dzeus rozkazał Hefajstosowi utworzyć dziewicę cudną, z oblicza do bogiń podobną. Wszyscy niebianie obsypali ją darami, i dlatego otrzymała imię Pandory: Gracye zawiesiły jej naszyjniki złote, Parki uwieńczyły ją kwiatami wiosny i t. d., Hermes zaś uzbroił jej serce obłudą, mową kłamliwą i uczuciami przewrotnemi. Gdy Pandora została utworzona, Dzeus posłał ją do brata Prometeusza, Epimeteja. Pomimo że Prometeusz radził nie brać żadnych darów od Gromowładnego, Epimetej przyjął Pandorę, i ta wypuściła na ziemię wszelkie choroby

i troski, zatrzymawszy tylko nadzieję. Żle więc i coraz gorzej dzieje się na świecie. Ale dawniej lepiej bywało. Oongi bowiem bogowie stworzyli złote pokolenie ludzi, plemię doskonałe, szczęśliwe. Ci ludzie „wieku złotego“ nie znali ani chorób, ani starości. Ziemia sama rodziła dla nich plony obfite, a stada wielkie były w ich posiadaniu. Życie płynęło im w radosnych ucztach, śmierć zaś ich była, jako sen rozkoszny. Plemię to żyło na ziemi wtedy, gdy nad światem panował jeszcze Kronos, ojciec Dzeusa. Po wymarciu wszystkich ludzi wieku złotego, z rozkazu Gromowładnego duchy ich stały się demonami, by opiekować się następnymi pokoleniami, czuwać nad postępkiem człowieka na ziemi. Po tem plemieniu złotem zjawilo się drugie, srebrne, które nie było już tak szczęśliwe, jak pierwsze. Ludzie doby srebrnej nie chcieli czcić bogów nieśmiertelnych; Dzeus zrzucił ich w głębiny ziemi, lecz tam, mimo swego upadku, zajmują oni stanowisko poczesne, jako „błogosławieni świata podziemnego“. Dalej nastąpił wiek miedziany, wiek ludzi strasznych i silnych, „o duchu twardym, jak stal, i o niewzyciężonych rękach“. Ich domy, narzędzia, broń — wszystko było z miedzi, ponieważ żelazo nie istniało wówczas. Gwałt i walka były ich głównem zadaniem; bili się też ciągle między sobą, aż się wzajem wymordowali, i „ogarnęła ich śmierć czarna“: zstąpili i oni do piekieł. Po ludziach wieku miedzianego Dzeus stworzył plemię bohaterskie, zwane na ziemi „półbogami“. To świetne pokolenie rycerzy, które walczyło pod siedmiobramnymi Tebami i pod Troją, wyginęło w bojach ustawicznych. Dzeus osiedlił bohaterów na wyspach Błogosławionych. Nastąpiło wreszcie pokolenie piąte — żelazne, społeczne Hezydowi, który boleje nad tem, że musi żyć wśród niego:

„Gdybym mógł wybór zrobić, tobym pono
wcale nie istnieć wolał, albo wprzód
istnieć, niż dzisiaj! Cóż! gdy mi znaczone
żyć wśród żelaznej wieku tego grudy,
kiedy dzień każdy nowym znojem gnecie,
noc ku bezprawiom kusi, te zaś wszędzie
dosięga mściwa bogów dłoń...¹⁾

Wogóle poeta maluje „wiek żelazny“ ciemnymi barwami. Zło i występki panują w nim wszechładnie. Miłość rodzinna, przyjaźń, powaga, cnota, prawda, wstyd — wszystko jest zdeptane

¹⁾ Przekład Felicjana Faleńskiego.

w tym wieku, gdzie tylko ten się cieszy uznaniem i czcią, kto czyni gwałt i zło. Autor zwraca się do królów z wyrzutem, potępiając ich za gwałtowność i niesprawiedliwość, słabym zaś i uciśnionym zaleca cierpliwość i rezygnację w bajce (apologu) „O sępie i słowiku“. Ustęp ten, który słusznie zwiemy pierwszą bajką w literaturze europejskiej, jest tak charakterystyczny, że warto jest, byśmy go tu przytoczyli. Sęp porwał słowika w swe szpony i uniósł wysoko w obłoki; słowik, przeszyty krzywymi pazurami drapieżnika, wydawał żałosne kwilenia. Ale sęp rzekł mu twar-do: „Mój drogi, po co te wrzaski? Jesteś we władzy o wiele mocniejszego od siebie; pójdziesz, dokąd ja cię wezmę, chociaż jesteś śpiewakiem! Gdy zechcę, albo cię zjem, albo wypuszczę“. „Szalony, kto chce walczyć z potężniejszym od siebie“, dodaje poeta tytułem morału: „pozbawia się zwycięstwa, a do cierpienia jego dołącza się upokorzenie“. Hezyod, oczywiście, potępia energicznie brutalne hasło: „siła przed prawem“, wypowiedziane przez sępa. „O mój Persesie! — woła do brata: w osobliwszym wstręcie miej nadużycie siły; niech zwierz krwawy, któremu obce szlachetności sprawy, pomiędzy sobą zjada się zawzięcie“.

Nie tak ma czynić ten, któremu w łono
przecucie prawa z wiedzą cnót włożono.

Obowiązek, cnota, praca — oto są hasła, jakie powinny przyświecać człowiekowi w życiu. W nich leży szczęście. „Pracuj! — mówi Hezyod do Persesa: a za to spotka cię zapłata, że na sytości brak się nie poskarzysz, bo głód próżniaka tylko jest towarzysz, a próżniak równie bogów, jak i naszej pogardy godzien“. Na zasadach moralności poeta zatrzymuje się z wielkim upodobaniem, uważając, że bez nich życie niema wogóle sensu. Dlatego mówi wciąż o sprawiedliwości, pracy, trzeźwości. Dopiero mniej więcej od połowy utworu przechodzi do opisu zajęć, które doradza bratu. Na pierwszym planie stoją prace wiejskie, związane z gospodarstwem rolnem. Ale nie przesadza bynajmniej w radach i wskazówkach specjalnych. Stanąwszy wobec natury, zapomina o przepisach gospodarskich i daje obrazy przyrody, które rzucają mu się w oczy: to ponure lub groźne, to znowu pełne wdzięku, zależnie od pory roku. Zarówno surowa zima gór Beocyi, jak i skwarne i jasne lato znajduje w nim swego malarza. Od zajęć wiejskich autor zwraca się następnie do handlu morskiego, opowiadając szczegółowo, jak się można na nim zbożać; mówi

o wyborze okrętów, o porach, odpowiednich do żeglugi, poczem znów przechodzi do przepisów moralnych, lecz tym razem krótkich i suchych, pozbawionych tego rozmachu i zapału, z jakim były wypowiedzane w pierwszej części poematu. Wreszcie kończy pewnego rodzaju kalendarzem rolniczym: wyliczeniem dni feralnych i pomyslnych w stosunku do robót w polu. Ile początek poematu jest oryginalny, głęboki, tyle koniec banalny i suchy. — Biorąc dzieło, jako całość, postrzegamy, że brakuje w niem jednolitości w budowie. I najwidoczniej poecie o nią nie chodziło wcale. Przerywa on często ciąg myśli, przeskakuje z przedmiotu na przedmiot, aby potem znowu powrócić do poprzedniego wątku. Czujemy w „Pracach i dniach“ głęboko myślącego moralistę, lecz artyście mamy wiele do zarzucenia. X

Hezyod i szkoła Beocka. Już nawet ogólnikowa charakterystyka dzieł Hezyoda może nas przekonać, że mamy tu do czynienia z indywidualizmem zgoła innym, niż Homer. Inne pojęcia, inne ideały i dążenia panują w poezji hezyodowej, inny świat do nas przemawia. U Hezyoda refleksja, zdrowy rozum praktyczny przeważa stanowczo nad bezpośrednimi porywami natchnienia. Zarówno z „Teogonii“, jak zwłaszcza z „Prac i dni“ wyziera ku nam człowiek mądry, doświadczony, o rozumie niezwykłym, który przeżył i przemyślał wiele i zna ludzi dokładnie. Wieje od niego powaga myśli, wypowiedzanej w formie wyrokującej, zamiłowanie pracy i prawdy, którą mówi każdemu w oczy i bezwzględnie. Nie spotykamy u Hezyoda ani owej radości życia, ani słonecznej jasności barw, która nas zachwycza w poezji homerowskiej. Hezyod wogóle jest chmurny i rzadko wznosi się ponad ciemne, dosyć ponure pasmo idei; jest — rzec można — pesymistą. Zachodzi tedy pytanie, skąd się wziął podobny nastrój w epice greckiej. Oto widocznie dla pokolenia Hezyodowego minęła już była doba zachwytów bohaterskich, uniesień nad życiem. Dojrzało ono i, dojrzawszy, spotkało się z twardymi warunkami bytu miejscowego. Na bohaterów rycerzy pokolenie to zapatruje się krytycznie; odczuwa ono konieczność uporządkowania swego życia; wraz z tem dążeniem wytwarzają się w jego łonie czynniki etyczne, związane z wyższem społecznieniem człowieka. Obowiązek, praca, trzeźwość, zasady moralne — wyrazy te brzmią często w ustach piewcy beockiego, wywołując nastrój szarego smutku. Lecz hasła powyższe należy brać na tle owoczesnych warunków, a wtedy pojmiemy znaczenie ich

istotne i cele poety. Bo życie w Beocyi zgoła inaczej płynęło, niż w koloniach jońskich Azji Mniejszej, owej kolebce epiki homerowskiej. Tu Grek-rolnik, w głębi lądu osiadły, nie miał przed oczyma szerokich widnokręgów mórz błękitnych, nie znał tego bujnego rozkołysania wyobraźni, ani bohaterskich zapędów, ni przygód i wypraw awanturnicznych, jakimi urozmaicone było życie jońskie. W Grecyi macierzystej, a między innemi w Beocyi, odbywały się wędrówki plemion, możni zaś dawali w sposób ciężki odczuwać ludowi swe panowanie. Twarda i szara rzeczywistość dla mieszkańca Beocyi była tem, czem dla Jończyka-kolonisty zapal bohaterski i rozmach handlowca-zdobywcy. W Beocyi kształtowało się nowe życie, społeczeństwo urabiało samo dla siebie warunki bytu, musiało tedy z konieczności zwrócić przedewszystkiem uwagę na materyalne, praktyczne strony życia. Nic więc dziwnego, że Hezyod tak często występuje, jako moralizator, jako umysł trzeźwy, z bojaźnią o ludzi i o przyszłe ich losy. Przez taki nastrój i ton poezyi, ton dydaktyczny, odpowiada on wprost potrzebom swego pokolenia. Daje bowiem całokształt pojęć o bogach, o świecie i człowieku, o życiu i jego zadaniach, słowem, przedstawia syntezę bytu ludzkiego. A synteza ta odznacza się głębokością ujęcia wszystkich zjawisk, z jednej strony usiłując odpowiedzieć na pytania, które umysł grecki musiał sobie wówczas zadawać: skąd i dlaczego istnieje cierpienie? skąd się wziął świat i człowiek?, z drugiej zaś — dążąc do ustalenia praw ogólnych, etycznych, jakimi ludzie powinni się kierować w życiu. Poeta potrąca o najważniejsze, najżywotniejsze zagadnienia bytu, czyni postrzeżenia i wyciąga wnioski nader głębokie, tak że dziś niejedna myśl Hezyoda staje przed nami, jako prawda wiekuista, potwierdzona już przez doświadczenie setek pokoleń. Zapewne, poglądy śpiewaka beockiego zaprawione są nieraz odcieniem pesymizmu, lecz pesymizm ten tłumaczy się i warunkami osobistego życia poety, i ogólnym nastrojem środowiska. Wiek bohaterski minął, poczęła się organizacja społeczna na nowych zasadach, i wyrazem jej jest właśnie Hezyod; w nim też spotykamy echo powstających zwolna zmian w ustroju politycznym państw i państewek greckich, pierwszy jasny wyraz ruchu demokratycznego. Ale czyżby nie było żadnej łączności między Hezyodem a Homerem? Owszem, czasami ton moralizatorski, praktyczne wskazówki zdrowego rozsądku nagle znikają, i z poza moralisty wysuwa się sobowtór jego, poeta

natchniony: refleksya się ulatnia, na jej zaś miejsce wzbiera potężny ton opowieści epickiej, bohaterskiej, jak np. w ustępie „Teogonii“, dotyczącym walki Dzeusza z Tytanami. Hezyod więc, epik-dydaktyk, stanowi poniekąd zjawisko przejściowe od poezji epickiej, obiektywnej do subiektywnej, t. zw. lirycznej. Wysuwa on swój indywidualizm, swoje „ja“ często na plan pierwszy, ukazuje nam wyraźnie oblicze, zwiastując nadchodzące zmiany zasadnicze w twórczości hellenńskiej. Przytem nie był on, jako autor, śród swego pokolenia czynnikiem oderwanym, odosobnionym. Poprzedzali go aoidowie beoccy, którzy wypracowali zasób środków poetyckich, pewien ton. Wziął on je po nich w spadku, jako znamiona specjalne muzy beockiej. Współcześnie z Hezyodem istnieli w owym kraju i inni poeci, sam zaś autor „Prac i dni“ opowiada o konkursie, w którym brał udział i na którym zwyciężył kilku śpiewaków. Uważamy tedy za rzecz pewną, że w Beocyi, niezależnie od azyatyckich kolonii jońskich i eolskich, gdzie kwitła poezja bohaterska, utworzyło się było nowe środowisko literackie o cechach odrębnych. Prąd ten charakteryzuje: refleksya, trzeźwość, odcień pesymizmu życiowego, wreszcie — pewien subiektywizm. Ponieważ inne dzieła nie doszły do nas, Hezyod jest obecnie jedynym przedstawicielem tego prądu.

Poezja liryczna.

W twórczości Hezyoda spotykaliśmy nowe czynniki, będące skutkiem zmian, jakie zachodziły w życiu greckiem: subiektywizm, oraz demokratyzm. Pierwszy jest wynikiem logicznym drugiego, oba zaś, jako zjawiska spólrzędne, występują w Helladzie coraz wyraźniej i silniej, poczynając od końca VIII wieku przed Chr. W ciągu VII i VI stulecia rozwija się stopniowo w świecie greckim demokracja, przechodząc najrozmaitsze przekształcenia. Pierwszym krokiem w tej ewolucyi, mającej na celu zmianę ustroju polityczno-społecznego, był upadek dawnego porządku rzeczy, monarchii patryarchalnej. Przez oligarchię, a następnie przez tyranię ludy hellenńskie dochodzą do demokracji. Jednocześnie odbywa się natężony ruch kolonizatorski po wybrzeżach i wyspach morza Śródziemnego, rozwija się przemysł i handel, wytwarzają nowe warstwy społeczne, wzrastają bogactwa, rodzą się nowe potrzeby umysłowe

i estetyczne. Wszystkim tym głębokim przemianom w łonie narodu greckiego towarzyszy fakt wielkiej doniosłości: wyzwalanie się jednostki - obywatela, który zyskuje swobodę czynu i myśli. Na taką wolność w poprzedniej epoce miejsca nie było. Epos odpowiadał doskonale pierwotnemu ustrojowi politycznemu grodów i państw, porządkowi monarchiczno-patryarchalnemu. Opiewał bowiem czyny i przygody królów, jako potomków bogów i bohaterów; władca zaś jednoczył w sobie cały lud, wszystkie jego dążenia i ideały: tłum był czynnikiem biernym, rządzonym absolutnie, nieodpowiedzialnym i nie dopuszczanym do głosu. Teraz więc, przy nowym ustroju poezya ulegać musi zmianom zasadniczym: jednostka zyskuje prawo mówienia o sobie, o wszystkim, co ją obchodzi, raduje czy smuci. Powstaje tedy poezya indywidualna, subiektywna, lub, jak ją najczęściej nazywamy, liryczna. Widzimy zatem, że w Grecyi, w związku z przeżyciem się i zanikiem dawnego ustroju politycznego, naturalnym biegiem rzeczy przeżywa się i epos, ustępując miejsca nowej formie. Obudzone w wolnym obywatelu poczucie swego „ja“, swej godności osobistej, własnych myśli, dążeń, celów, przy wszechstronnym rozwoju życia, wytwarza rozległe potrzeby umysłu i uczucia, którym poezya musi uczynić zadość. Zakres jej przeto ogromnie się rozszerza, forma zaś dotychczasowa, wiersz sześciomiarowy, okazuje się i niewystarczający, i nieodpowiedni: majestatyczny, monotonny, tak świetnie zastosowany do opowieści bohaterskiej, do jej powagi i epickiego spokoju heksametr nie nadawał się poecie, gdy mu chodziło o odtworzenie żywych, silnych uczuć osobistych, oraz przeróżnych nastrojów. Zachodziła potrzeba wiersza ruchliwszego, rozmiarów zmiennych, różnorodnych, które mogłyby wypowiadać rozległą skalę myśli i odczuć.

Naprzód więc złamano heksametr i utworzono wiersz pięciomiarowy, pentametr. Pierwsze poezye liryczne pisano mieszaniną pentametru z heksametrem; podobny dwuwiersz, złożony z jednego wiersza sześciomiarowego i jednego pięciomiarowego, zwie się zwrotką eligijną, utwór zaś cały, tym sposobem pisany — *elegią*. Jest to pierwsza forma, w jakiej występuje w Grecyi poezya subiektywna. Początkowo miała ona służyć do wypowiedzania uczuć smutku i bólei. Lecz z prób elegii w tym rodzaju i nastroju nic nie zostało, i najdawniejsze pomniki poezyi elegijnej obejmują wszelkie nastroje, od najsmutniejszych do najweselszych, w całej gamie obfitej różnorodnych uczuć ludzkich. Utwory te śpiewano

z towarzyszeniem melodyi muzycznej, którą wykonywano zazwyczaj na flecie, zapożyczonym przez Greków od ludów Azji Mniejszej. Zaraz więc w pierwocinach rozwoju liryki widzimy ją zespoloną z muzyką. Niemal jednocześnie z elegijną powstała też i poezja *jambiczna*. Zasadnicza różnica między tymi dwoma pierwszymi rodzajami liryki polega raczej na samej formie wiersza, gdyż i w elegiach, i w jambach wypowiadano treść najrozmaitszą. Ile tylko wolno nam sądzić z pozostałych urywków, jambami posługiwano się najczęściej dla wyrażania uczuć niezadowolenia, gniewu, ironii, dla potępienia czegoś lub kogoś. Zarodki nowej poezyi przypadają na początek VII w. przed Chr. Niespełna w sto lat potem pieśń liryczna rozbrzmiewa na całym obszarze Grecyi, od kolonii Azji Mniejszej do Sycylii. Setki talentów są na jej usługach, niecąc w duszach współobywateli wrażenia estetyczne i najwznioślejsze uczucia. Równocześnie i tradycyjny epos bohaterski bynajmniej nie ulega zapomnieniu. Przeciwnie, pieśni Homera rozpowszechniają się powszędy po ziemiach helleńskich, z zamków rycerskich, z dumnych wyżyn dworskich zstępują one do tłumu, który w skupieniu ducha rozkoszuje się deklamacyą ich na placach publicznych i na rynkach. Wiążąc się w ten sposób z przeszłością i jej kulturą, naród wyteża wszystkie siły twórcze na rozwój nowych form — lirycznych, aż wreszcie wieńczy niemal dwa stulecia pracy w tym kierunku wielkim Pindarem. My wszakże z owej bujnej poezyi otrzymaliśmy w spadku bardzo niewiele. Nieraz zmuszeni jesteśmy zadowolić się drobnymi ułamkami i i na nich sąd swój opierać. Przytem wypadki podobne, gdy się dochowały urywki, należy jeszcze uważać za wyjątkowo szczęśliwe, najczęściej bowiem wiadomości nasze ograniczają się na wzmiankach o sławie czy popularności tego lub owego poety, spotykanych u późniejszych pisarzy. Zadaniem naszym przeto jest z tych ułamków odtworzyć ogólny obraz całości.

Poezja liryczna w VII wieku. Już w pierwszych czasach rozwoju liryki, w VII w. przed Chr. spotykamy w Grecyi na tem polu pisarzy bardzo wybitnych, szczególnie w dwóch rodzajach literackich, w *satyrze* i w *pieśni bojowej*. Oba te rodzaje zyskały sławę rozgłosną dzięki swym przedstawicielom tak, że, chociaż

same utwory w większości wypadków zaginęły, imiona jednak autorów przeszły do potomności. Cechą szczególną pierwszej satyry greckiej było to, że nie zwracała się ona przeciw ogółowi społeczeństwa, nie wytykała i nie piętnowała wad i występków powszechnych, lecz chlostała osobistości poszczególne, wylewając na nie jad goryczy i złości. Oczywiście, grała tu rolę zemsta osobista ze strony autorów. Satyra pod ich piórem nabierała potęgi niezwyklej i stawiała się istnym biczem moralnym, pod uderzeniami którego, jak tradycja mówi, ludzie nawet umierali. Taką siłą odznaczały się utwory *Archilocha z Paros*, poety genialnego, który, doznawszy zawodu w miłości, rozgłosił po całej Helladzie rodzinę swej ukochanej, jako pozbawioną czci i wiary: ojciec i córki powiesiły się pono z rozpacz. Taki sam charakter osobisty posiadały satyry *Simonidesa z Amorgos*; i on do poezji wprowadzał porachunki indywidualne, chlосzcząc swych nieprzyjaciół. Ale jednocześnie z imieniem tego poety wiąże się rozszerzenie zakresu poezji tego rodzaju: tworzy on satyrę ogólną, wymierzając ją przeciwko kobietom. W wierszu tym, pełnym zwrotów grubiańskich, rażących nasz smak estetyczny, autor wylicza kolejno charaktery niewieście i po swojemu objaśnia pochodzenie każdego z nich. Wyprowadza kobiety od żywiołów lub od zwierząt, skąd też wynikają rysy znamienne, odróżniające jedną „białogłową“ od drugiej. Niewiasta przebiegła pochodzi od lisa, nieporządna od świni, brzydka i złośliwa od małpy, leniwa od ziemi, zmysłowa i żarłoczna od osła i t. d. Wogóle kobiety są ciężkiem brzemieniem, zesłanem przez Dzeusa. Na cześć jednego tylko typu Simonides śpiewa hymn pochwalny: na cześć dobrej i rządnej gospodyni. Do utworów satyryczno-humorystycznych VII w. należy poemat p. n. „*Margites*“, napisany rozmiarem mieszanym heksametru i jambu. Jaka była treść poematu, niepodobna jest powiedzieć. Wszystko, co o nim wiemy, da się streścić w paru słowach. Bohaterem jest Margites, osobistość komiczna, z której autor kpi. Przedstawia się on, jako człowiek mniej więcej głupi, lecz mający o sobie wysokie mniemanie; „umiał on wiele, lecz wszystko umiał źle“. Na tem ograniczają się nasze wiadomości o zaginionym poemacie. A szkoda wielka, że zaginął; Arystoteles bowiem mówi, że „*Margites*“ odegrał taką samą rolę w późniejszym rozwoju komedii greckiej, jaką *Iliada* i *Odyseja* — w tragedji: autorzy mieli w nim pierwowzór typu komicznego, który opracowywali na sce-

nę, oraz stylu, zastosowanego do artystycznego obrazowania zjawisk śmiesznych i wad ludzkich. Drugim najpopularniejszym rodzajem liryki, uprawianym w Grecji w VII wieku, była pieśń bojowa; odzywała się ona na całej przestrzeni ziem helleńskich, wszędzie, gdzie zagrożona była swoboda i niezależność obywateli, gdzie musieli oni chwycić w obronie swej za oręż. Zbierał też wawrzyny za elegie bojowe i wspomniany powyżej Archiloch, słynęli po wsze czasy ze swych pieśni Kallinos i Tyrteusz. Dlatego imiona tych poetów, szczególnie dwu ostatnich, związane są z dziejami walk obronnych, i na tle walk postaci ich uwydatniają się dopiero należycie. Pierwszy z nich, Kallinos, pochodził z Efezu Lidyjskiego i pisał w pierwszej połowie VII w., t. j. w tym czasie, kiedy do Azji Mniejszej wtargnęły ludy barbarzyńskie, Kymmerowie ¹⁾ i Trerowie, i przez długi czas pustoszyły miasta, oraz osady greckie; jońscy zaś współrodacy Kallinosa, zmiekczeni dobrobytem, wysubtelnieni kultem sztuk, wiele już byli stracili z ducha wojowniczego swych przodków, z trudnością też mogli się opierać najazdowi dzikich hord. Ten miękki nastrój współobywateli Kallinos gani surowo i wzywa energicznie do boju:

Więc kiedyż się ockniesz do chrorego czynu,
Gnuśna młodzi? — Podłego nie wstydzisz się gminu,
Gnijąc w słodkiem marzeniu, że to pokój błogi,
Gdy kraj cały objęły wojenne pożogi?

.....
W górę kopie, tarcz niechaj lwie serce zasłoni,
I tak pędźcie odważnie na bojowe rany.
Bo człowiek nie uniknie śmierci obiecanej,
Choćby miał przodków nawet pomiędzy niebiany ²⁾.X

Ta odezwa, z której urywek przytoczyliśmy, stanowi całkowitą puściznę po poecie: widać w niej zapal głęboki i szczery, usiłowanie obudzenia w zniewieściałym rodaku męstwa i dumy narodowej. Inny znów piewca bojowy, Tyrteusz, odegrał wspaniałą rolę podczas drugiej wojny Messeńskiej (685 — 668). Ów „koślawy belfer“ ateński, na urągowisko przysłany do Sparty na wodza, natchnionemi elegiami wzniecił zapal powszechny i przyczynił się do zwycięstwa. Pieśń Tyrteusza posiada wszelkie cechy

¹⁾ Kymmerowie, wyparci z Azji Mniejszej, rozsiedli się na wybrzeżu morza Północnego, zajęli Jutlandyę, potem Brytanię. Od nich — Cymbrowie.

²⁾ Przekład Jana Czubka.

pobudki bojowej, tętniącej zdrowym i silnym temperamentem żołnierskim. Poeta opiewa przede wszystkim miłość sławy rycerskiej: jest to dlań szczyt ideału człowieczego, naturalnie, gdy chwałę zdobywa się w obronie ojczyzny. Trzy elegie, pozostałe po Tyrteuszu, odznaczają się siłą uczucia, energią wyrazu, oraz dosadnością i barwnością stylu. Oto co mówi poeta w jednej „Pobudce“ swojej:

Chwała temu, co walcząc za ojczyste łany,
Bohaterem na czele legnie pokonany;
A hańba wieczna temu, co matce ojczyźnie
Poda tyły i chleba żebrze na obczyźnie.

.....
Walczmy mężnie za drogą ojczyznę i dziatki
I krwi naszej, gdy trzeba, wylejmy ostatki!
Walczcie dzielnie, młodzieńcy! ramię do ramienia!
A bójcie się ucieczki, bójcie pohańbienia!
Nabierzcie ducha! Śmiało się stawcie potrzebie,
Myślcie, jak gromić wroga, nie — ratować siebie.

.....
Bohater — dziw dla mężów, ulubieniec dziewic,
Póki żyw; gdy polegnie, piękny jak królewic!
Więc stójcie, jak mur, w ziemię niech wryje się noga,
We warzę zatopi ząb. Tak czekajcie wroga. ¹⁾

Prócz elegii pisał ów poeta i anapesty, przeznaczone dla wojska, do śpiewu podczas marszu. Z nich wszakże jeno resztki mizerne do nas doszły. Z całej jednak tak drobnej puścizny po Tyrteuszu, wnosimy, że umiał on w tej pierwotnej formie elegijnej dać wyraz tęgiemu, spartańskiemu duchowi najważniejszej cnoty obywatelskiej, ukochania ojczyzny i poświęcenia dla niej życia. Ale z biegiem czasu sądzone było elegii zmienić charakter, w związku z ogólną zmianą warunków, jaka daje się zauważyć przy końcu VII stulecia. Jończycy, zarówno ci, co zamieszkiwali Azyę Mniejszą, jak i rozproszeni po wyspach, tracą już wtedy cechy ludu wojowniczego: z jednej strony oddziaływa na nich Wschód miękkością zmysłową i kontemplacyjnymi znamionami swej cywilizacji, z drugiej znowu dobrobyt, oraz pewne znużenie, przeżycie się wyrabia w nich dążność do spokoju i używania rozkoszy bytu doczesnego. Pojęcia jońskie ulegają przekształceniu: zapał wojenny, energia i siła żywiołowa, pchająca do

¹⁾ Przekład Jana Czubka.

czynu, znikają. Wskutek zniewieścienia i wyrafinowania kulturalnego zjawia się lekka senność marzycielska, trochę zmęczenia, znaczna przewaga czynników zmysłowych w życiu. Wówczas elegia przestaje być odbiciem stosunków politycznych i czynów wojennych, natomiast zwraca się stanowczo ku życiu prywatnemu, osobistemu. Zwrot ten jest jeszcze bardziej zrozumiały wobec faktu, że pod koniec VII wieku Jonia Azyi Mniejszej utraciła była samodzielność polityczną i stała się prowincją państwa Lidyjskiego. Poeta więc owoczesny mógł być człowiekiem o dążnościach najzacniejszych, o wysokiej kulturze artystycznej, lecz nie był już wolny, przekształcił się w poddanego króla Lidyjskiego. Wraz z wolnością stracił poczucie niezależności, to jest wszystko, co czyni życie godnem nazwy *życia*. Nie pozostało mu nic nad wspomnienie pięknej przeszłości lub wrażenia poziome istnienia fizycznego, wrażenia osobiste, zaprawione mniejszą lub większą dozą goryczy. Od wspomnień też dawnej sławy pochyna elegia grecka w końcu VII wieku; opiewa z zapałem minione czasy, kiedy jońska Smyrna zwyciężyła Lidyjczyków (poeta Mimnermos). Ale śpiew ten jest tylko błędem wspomnieniem bezpowrotnej przeszłości. Zanuciwszy chwałę dawnego męstwa, elegia zabarwia się melancholią i sennością ducha, które są jedyną ucieczką niewolnika przed myślą o własnej niewoli bez ratunku. Od pełni poczucia niedoli dochodzi ona do sposobów, jakimi smutek można zasłonić. Są nimi jedynie: pograżenie się w życie i rozkoszowanie jego darami. Że zaś najcenniejsze dary — to młodość i miłość, przeto ku nim się zwraca; bez nich istnienie nic nie jest warte,

Bo gdy się już raz starość zgarbiona przywlecze,
Człowiek robi się lepszy, lecz krasa uciecze;
W sercu ciągle kłopoty i troskę masz wieczną,
Już wesoło nie patrzysz na światłość słoneczną,
Biedny cel kpin niewieścich, pośmiewisko dziątek:
Oj, ciężkiż nam bóg, ciężki dał życia ostatek! ¹⁾

Dużo rezygnacyi, znaczna doza uczucia, nawet smętnej rzewności, piękność wysłowienia—oto są cechy elegii miłosnej, zrodzonej i rozwiniętej na ziemi jońskiej.

Tak się nam przedstawia dorobek liryki greckiej w ciągu

¹⁾ Przekład Jana Czubka.

wieku VII przed Chr. w najważniejszych jej przejawach. Znamionują już one wysoki stopień rozwoju myśli i uczuć indywidualnych, wyrażanych w formie pieśni artystycznej, zespolonej z muzyką. Temu właśnie związkowi pieśni z muzyką, słowa z melodyą należy teraz poświęcić choćby krótką wzmiankę, by wyjaśnić lepiej istotę liryki greckiej.

Poezya a muzyka w Grecyi. Powyżej już zaznaczyliśmy, że utwory poezyi subiektywnej wykonywano przy wtórze melodyi muzycznej, która stanowiła część nieodrodną tej nowej formy artystycznej. Elegie np. śpiewano zazwyczaj przy dźwiękach fletu. Od samych przeto zaczątków swych liryka występuje w łączności z muzyką, dalszy zaś jej rozwój jest w związku nader ścisłym z ewolucją sztuki muzycznej. W epoce bohaterskiej sztuka ta tkwiła jeszcze w pierwocinach, w dzieciństwie; najpopularniejszym instrumentem narodowym była cytra, lub lira, o czterech strunach: używali jej powszechnie aoidowie, przy jej dźwiękach nucono i recytowano pieśni homerowskie i hymny religijne. I przez długi czas muzyka pozostawała na tym pierwotnym stopniu rozwoju. Dopiero w VII wieku przewrotu w tej dziedzinie dokonał społeczny Tyrteuszowi słynny kompozytor i reformator, Terpander, rodem z wyspy Lesbos. Imię jego po wsze czasy było w niepospolitej czci u Greków; sławę miał tak ogromną, że każda podróż jego po ziemiach helleńskich stawała się jednym pasmem tryumfów. Przebywał on też czas dłuższy w Sparcie, gdzie zaszczerpił kult muzyki. Terpander dał początek stałemu systemowi muzycznemu: cytrę czterostrunną zastąpił przez siedmiostrunną. Zastąpił również i tem, że zmienił sposób, w jaki wykonywano pieśni homerowskie, gdyż udoskonalił recytatyw aoidów i rapsodów i zastąpił go deklamacyjnym śpiewem melodyjnym przy wtórze cytry. Przez dodanie trzech strun do czterostrunnej cytry stał się on właściwym wynalazcą *oktawy*: ósmy ton na cytrze, powtarzając pierwszy, tworzy razem z siedmiu pozostałymi całą skalę dyatoniczną. Od tej pory poczyną się rozkwit muzyki greckiej. Oktawa Terpandra pozostaje bez zmiany. Że zaś mogła się ona zaczynać od każdego z siedmiu tonów, tedy powstało siedm rzędów oktaw; różniły się one rozmaitem rozmieszczeniem półtonów. Zwiemy owe rzędy oktaw strojami, lub tonacyami. Z nich trzy były główne, najważniejsze i najpopularniejsze. Strój, czyli tonacya dorycka (e f g a h c d e), spokojna, poważna, męska stanowiła właściwy styl narodowy muzyki greckiej; frygijska (d e f

g a h c d), gwałtowna, namięta, krzykliwa służyła do wypowiadania silnych porywów, zachwyty, a nawet i szału: lidyjska (c d e f g a h c), o tonach wyższych, niż obie poprzednie, najodpowiedniejsza była dla głosów kobiecych; pełna słodczy i słabsza od poprzednich, pozwalała na wyrażanie uczuć i nastrojów różnorodnych, smutku, melancholii, radości czy żartu. Tak więc, przez wynalezienie heptakordu muzyka grecka rychło stała się zdolna do wypowiadania całej gamy zmiennych odczuć i poruszeń duszy ludzkiej. Nic dziwnego, że sztuka liryczna, tak ściśle z nią złączona, szybko postępuje naprzód i tworzy niebawem t. zw. poezję *melicką*, śpiewaną (melos-śpiew). Grecy bowiem nazwy „liryka“ nie używali. W pieśniach melickich melodya nie odgrywa roli drugorzędnej t. zw. wtóru, lecz zajmuje miejsce równorzędne z tekstem literackim, nieraz zaś występuje nawet na plan pierwszy, sprowadzając słowa pieśni do rzędu objaśnień, uzupełnień muzyki. Ten związek z muzyką stanowi cechę nader wybitną, różniącą poezję subiektywną Grecyi od naszej liryki nowoczesnej. Obecnie poezya opiera się na rymie i akcencie, w Grecyi zaś rym był jej niepotrzebny, gdyż wierszem kierowała melodya muzyczna, wyznaczając mu ilość głosek i kadencyi. Spójnia z muzyką miała i ten skutek, że grecki poeta liryczny musiał być jednocześnie kompozytorem muzycznym, nauka zaś muzyki stanowiła nieodłączną część wychowania w całej Helladzie. Nadto do całokształtu kompozycji lirycznej z biegiem czasu weszły: taniec rytmiczny i mimika, jak to poniżej jeszcze zobaczymy. W ten sposób pieśń melicka przekształciła się w budowę artystyczną, stanowiącą zespół kilku sztuk. Z budowy tej do nas doszły jeno urywki tekstu poetyckiego. Wynika stąd, że obecnie przy ocenie twórczości liryków greckich spotykamy trudności wielkie, bardzo często — nie do przewyciężenia; nieraz niepodobna nam jest nawet zrozumieć należycie utworu, ocalonego przez czas od zagłady. Od pieśni melickiej bowiem, w formie, w jakiej się ona nam przedstawia, odpadła muzyka, odpadł taniec, ongi częsty jej towarzysz, zarówno jak i mimiczna gra rysów twarzy. Czas więc pozbawił ją barwy właściwej, tej harmonii, jaką wytwarzała melodya w połączeniu ze słowem i tańcem rytmicznym. Zobaczmy wszakże, jaką drogą pieśń liryczna doszła do budowy tak złożonej i urozmaiconej.

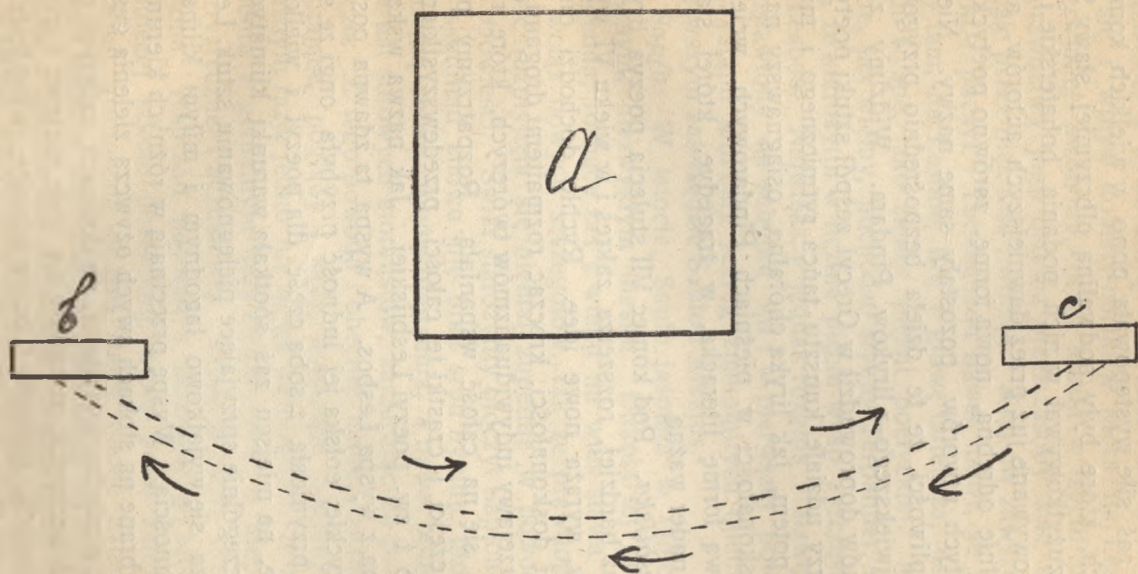
Liryka chóralna. Na przełomie VII i VI wieku w rozwoju poezyi greckiej następuje ważny zwrot, który w skutkach musi być

zaliczony do wybitnych zjawisk literackich. Chodzi, mianowicie, o powstanie i rozwój chóru. Przypomnijmy naprzód, że w VII stuleciu liryka bojowa silne echo znalazła w Sparcie, gdzie działał Tyrteusz. Tam zastał on zaszczipioną przez Terpandra kulturę muzyczną, którą sam posunął naprzód. Z biegiem czasu system, zaprowadzony przez Terpandra, ulega zmianie: cytra siedmiostrunna ustępuje miejsca fletowi. Kult tego instrumentu zastaje w Sparcie w pełnym rozwoju nowy reformator poetycko-muzyczny, Alkman (koniec VII i początek VI w.), który przybył z Lidy, z Sardes. Wnosi on do pieśni lirycznej nowe czynniki. Alkman przekształca śpiew pojedynczy, czyli solowy, w jakim do owego czasu głównie wyrażał się poetycki duch Grecyi, na zbiorowy: zaprowadza po raz pierwszy pieśń chóralną. Naturalnie, zespół ten miał charakter pierwotny; nie składał się z osób, specjalnie do muzyki chóralnej ułożonych i wyćwiczonych, był to raczej zbiorowy śpiew popularny, który mogło nucić każde grono ludzi, zebranych przygodnie. Sam Alkman spełniał rolę podwójną: muzyka, t. j. przewodnika chóru, i poety. Przy śpiewie bardzo ważne znaczenie miał flet, ulubiony instrument Alkmana. Reforma udała się wybornie i zaszczipiła w Sparcie z tem większą łatwością, że przejawy najważniejsze życia tego kraju miały cechy zbiorowości, chór tedy odpowiadał doskonale charakterowi Lacedemończyków. Szczególną sławą cieszyły się Alkmanowe *parteneje*, t. j. śpiewy, przeznaczone dla zespołu młodych dziewcząt; one też stanowiły największą część pracy artystycznej tego poety, z której do nas przetrwały nieznaczące urywki. Na zasadzie ich wyprowadzamy wniosek, że Alkman był zwolennikiem nieograniczonej swobody w stosowaniu miary i rytmu. Rytmika jego podlegała jednemu prawu, temu, które dyktowała melodia muzyczna; rytm tedy w reformie Alkmana zależał ściśle od wymagań muzycznych. W ten sposób pieśń liryczna, zespoliwszy się z muzyką, uczyniwszy przytem na jej rzecz pewne ustępstwa, daje początek chórowi. Na tem jednak rozwój się nie ogranicza, lecz posuwa szybko naprzód, doskonaląc nową formę coraz bardziej. Dalsze stopnie ewolucyi, aczkolwiek z pewną trudnością, dadzą się jednak wykreślić. Według wszelkiego prawdopodobieństwa dzieło Alkmana prowadziło wielu poetów jednocześnie. Zwrócono się tedy do dytyrambu, czyli śpiewu na cześć Dyonizosa i starano się go udoskonalić (poeta Aryon, rodem Lesbijczyk).

Przedtem dytyramb nie miał żadnych reguł. Był to śpiew chaotyczny, a raczej okrzyki bezładne, polegające na powtarzaniu po stokroć „evoe”; krzykom tym towarzyszyły skoki i najdziwniejsze łamańce cielesne. Słowem, dytyramb był orgią ludzi pijanych, zebranych w celu uczczenia bożka wina. Staraniem Aryona wprowadzono do tego obrzędu ład; wyłączono zeń niepowołanych i orgię przekształcono w jednolitą kompozycję artystyczną. Udoskonalony i zmieniany dytyramb składał się już nie z tłumu przygodnego, lecz z chóru, złożonego z 50 osób, który, zanim wystąpił, długo się ćwiczył w swej sztuce. Taniec również został ujęty w stałe karby. Bezładne skoki pijackie ustają raz na zawsze. Zespół, ustawiony dokoła ołtarza ofiarnego, trzymając się za ręce, wykonywał określone ruchy rytmiczne, lecz nawet najgwałtowniejsze z nich były ściśłem, ile możności, tłumaczeniem i niejako dopełnieniem słów pieśni i tonów muzycznych. Ponieważ chór, śpiewając i tańcząc, opisywał koło, stąd powstała jego nazwa *chóru cyklicznego, czyli okólnego*. Ów kult nowego dytyrambu zakwitł przedewszystkiem w Koryncie, gdzie działał Aryon. Ustaliwszy w tem mieście swoją reformę i zaszczepiwszy ją silnie, poeta wraz z chórem, doskonale wyćwiczonym, rozpoczął wędrówki po grodach całej Grecyi, nie pomijając kolonii helleńskich w Italii południowej i na Sycylii. Przedstawienia chóralne wnet zyskały poklask narodu i poczęły wywierać wpływ wielki. Grecy, rozproszeni po łądach i wyspach, czuli, że ta poezya, co z ich wspólnego ducha pochodzi, jest też głównym ich łącznikiem moralnym; dlatego zespół podróżny, roznoszący utwory sztuki, witano wszędzie z zapalem. Żałować tylko należy, iż z działalności Aryona nic do nas nie doszło. Szkoda jest tem większa, że zachodzi kwestya co do pewnych szczegółów budowy pieśni chóralnej; stanowcze zaś jej wyjaśnienie pozwalałoby nawiązać łączność bezpośrednią pomiędzy poszczególnymi stadiami rozwoju. Chodzi mianowicie o to, czy chór Aryona był stałe okólny, czy też Aryon już był go podzielił na dwie części, rozłamując w ten sposób pieśń na t. zw. *strofę* i *antistrofę*. Prawdopodobnie podział taki uczynił Aryon; stanowczo zaś wiemy, że istniał on w czasie, kiedy przystąpiono do dalszego udoskonalenia chóru Aryonowego. Po reformie Aryona istniały tedy dwa rodzaje pieśni chóralnej: chór pierwotny okólny i udoskonalony ze strofą, t. j. ze śpiewem i odśpiewem. Tę formę rozwija szerzej nowy reformator, *Stezychor*, stwarza trzeci rodzaj zespołu. Składa

się on już nie z dwu, lecz z trzech części: strofy, antistrofy i epodonu; dodatkiem jest epodon, pośpiew. W ten sposób pieśń chóralna zyskała na urozmaiceniu, ponieważ strofa i antistrofa miały jednakowy rozmiar i melodyę, epodon zaś — zupełnie odmienne. Oczywiście, owe trzy części składowe mogły się wielokrotnie powtarzać w jednej pieśni. Wykonanie zreformowanego chóru obwarowane było przepisami, przestrzegany jak najściślej. One sprawiały, że melodia śpiewu i rytmiczny ruch taneczny z mimiką zlewały się w całość harmonijną, wywierając wrażenie wielce estetyczne. Rzecz cała odbywała się tak: chór, uprzednio wyćwiczony i wypróbowany, złożony z artystów-śpiewaków, dzielił się na dwie części i ustawiał po dwóch stronach ołtarza ofiarnego. Następnie odzywały się dźwięki muzyki, i jednocześnie chór, śpiewając strofę, posuwał się określonymi ruchami naprzód: obie jego części miały się przed ołtarzem, i potem, ciągle śpiewając i tańcząc, jedna zajmowała miejsce drugiej, t. j. ta część chóru, która stała po prawej stronie ołtarza, przechodziła na lewą, i odwrotnie. Dalej, znowu przy dźwiękach muzyki, obie części odbywały powrotny pochód na swoje miejsca pierwotne, śpiewając jednocześnie antistrofę. Wtedy, stojąc w miejscu, na kilka chwil przerywały śpiew, poczem dopiero wykonywały epodon, o rytmie i melodii odmiennych.

Reforma ta zyskała powszechne uznanie, i odtąd prawa dla chóru, ustalone przez Stezychora, zaczynają obowiązywać poetę-muzyka. Za dowód tego służą zarówno ody Pindara, jak i ustępy liryczne w tragediach najznakomitszych pisarzy. Jak ważną rolę odgrywały udoskonalenia Stezychora, widać stąd, że imię poety a właściwie jego przezwisko (zwał się właściwie Tizyas) połączone jest etymologicznie z reformą: Stezychor znaczy — zatrzymanie chóru. Miano to może oznaczać i kierownika chóru. Tego rodzaju pieśń zbiorową wprowadzono niebawem do igrzysk Pityjskich, gdzie wstrząsała tłumy i wywoływała uwielbienie dla swego autora. Niestety, z owej twórczości pozostało bardzo niewiele: znowu mamy do czynienia z samymi ułamkami. Nie zbywa nam za to na świadectwach pisarzy późniejszych, zwłaszcza rzymskich. Wszyscy zgadzają się na jedno: Stezychor był poetą o talentie niepospolitym, pełnym zapału, siły i wdzięku w wystąpieniu. Ogólny charakter jego pieśni i poematów muzycznych jest przedmiotowy: twórca nie brał za motyw do nich ani wrażeń oso-



Schematyczny rysunek, przedstawiający ruchy zespołu chóralnego:
a — ołtarz Dionizosa, b — lewa część chóru, c — prawa część chóru.

bistych, poruszeń własnej duszy, ani nawet wypadków społecznych o znaczeniu ogólnem. Widocznie przedmiotowość leżała w jego naturze, gdyż stosował ją nawet w takich dziełach, gdzie podmiotowość wydawałaby się konieczna, np. w pieśniach weselnych. W całej zaś sile występowała pono w wielkich kompozycjach lirycznych, które były podwaliną olbrzymiej sławy Stezychora. Poeta zużytkowywał w nich podania bohaterskie i mitologiczne, opracowywane już przez dawniejszych autorów, ale nadawał im zupełnie odrębną, nową formę, zarówno poetycką, jak muzyczną. Z tych utworów pozostały same nazwy. Nie ulega jednak wątpliwości, że te dzieła bezpośrednio przygotowały Helladzie największego z liryków, Pindara. Widzimy zatem, do jakich wyników doprowadził w Grecyi zespół sztuki poetyckiej i muzycznej, przy udziale kunsztu tańca rytmicznego i mimiki. Zobaczymy też potem, jak liryka chóralna, osiągnąwszy najwyższy stopień doskonałości w pieśniach Pindarowych, wcieli się wreszcie w nową formę literacką, w tragedję, której stanowi część składową nader ważną.

Poezyja Lesbijska. Pod koniec VII stulecia poezya liryczna rozwija się coraz bardziej, rozszerza zakres i w wieku VI wytwarza nowe formy, wyraża nowe idee. Rychło dochodzi ona do wielkiej potęgi i doskonałości, krocząc rozmaitemi drogami, wywołując różne przejawy indywidualizmów twórczych, które, razem wzięte, składają się na całość wspaniałą. Rozpatrzmy przeto najwybitniejsze części i cząstki tej całości, przedewszystkiem zaś zwrócimy się do t. zw. poezyi Lesbijskiej. Jak nazwa wskazuje, jest ona związana z wyspą Lesbos. A wyspa ta zdawna posiadała tradycje poetyckie; eolska jej ludność przybyła ongi ze starożytnej Beocyi i przyniosła z sobą cześć dla poezyi i wielkie do niej zamiłowanie, na miejscu zaś spotkała warunki klimatyczno-geograficzne, szczególnie sprzyjające pielęgnowaniu sztuk. Lesbos bowiem odznacza się wyjątkowo łagodnym i miłym klimatem, oraz bujną roślinnością. Wyspę przecinają w różnych kierunkach pasma gór, przybrane na stokach swych ożywczą zielenią gęstych borów iglastych; a między wyżynami, na dolinach, zalanych potokami blasków słonecznych, rozsiadły się gaje mirtowe i oliwne, grupy drzew figowych, rozległe i bujne winnice; wino lesbijskie słynne było w całej Grecyi i w Rzymie starożytnym. Bogata przyroda, oczywiście, musiała sprzyjać rozwojowi zamiłowania do

przepychu, bogactwa, form estetycznych życia; bliskość zaś grodów Azyi Mniejszej, w związku z doskonałymi portami, w jakie obfitowały wybrzeża tej wyspy, dawała możliwość zawiązania ścisłej łączności z cywilizacją Wschodu. Do tych czynników przyłącza się i wpływ kobiety eolskiej, która na Lesbos korzystała z niezwyklej swobody, brała udział w życiu publicznem, będąc prawdziwą jego ozdobą przez zasoby swe umysłowe, zarówno jak przez piękność i wdzięk. Kraj ów zawsze słynął z kultu muzyki i poezyi. Toć legenda nawet mówi, że fale morza przyniosły tam, na Lesbos, lirę i głowę Orfeusza, uświęcając w ten sposób wyspę, jako ziemię pieśni poetyckiej. Istotnie, stamtąd przecie, jak wiemy, pochodził słynny Terpander. Nic zatem dziwnego, że starożytni w liczbie pięciu wysp „szczęśliwych“ wymieniali Lesbos. Największy jednak rozgłos i sławę zyskał ten kraj błogosławiony na schyłku VII i w pierwszej połowie VI wieku, gdy wystąpił tam cały szereg znakomitych talentów poetyckich, w pierwszym zaś rzędzie Sapfo i Alkajos.

Sapfo. W istocie, Sapfo jaśniała w Grecyi, jak meteor, o dziwnym, niezwykłym blasku. Dokoła tej postaci utworzyła się legenda, rosnąca zaś z wieku na wiek sława poetki przysparzała wciąż nowych szczegółów, tak że prawdopodobnie rzeczywistość rozplynęła się niemal zupełnie w powodzi anegdotycznych opowieści. Świat starożytny otoczył Sapfonę czcią i chwałą, choć skądinąd znowu nie brak wśród hymnu, głoszącego jej nieśmiertelną sławę, tonów oburzenia, a nawet potępienia. Te wyszły z ust surowych moralistów, zarzucających poetce życie awanturnicze. Z tego powodu i obecnie istnieją różne, nawzajem się zwalczające, poglądy i sądy, dotyczące Sapfony, jako kobiety. W każdym razie jedno nie ulega wątpliwości, że mamy w niej do czynienia z genialnym indywidualizmem, o niepospolitej kulturze artystycznej i uczuciowej. Przytem Sapfo nie występuje odosobniona. Naprzód bowiem z imieniem jej łączy się tradycja o kobiecej szkole poetyckiej, którą pono założyła w Mitilene i w której grupowała dokoła siebie młode dziewczęta, ucząc je śpiewu i kunsztu poetyckiego. Ze szkoły tej niezawodnie wyszła niejedna utalentowana niewiasta. Nadto sama Sapfo wspomina, jako o swych współzawodniczkach, o dwóch słynnych poetkach, o Gorgonie i o Andromedzie. Prócz tych istniało i śpiewało wiele innych, o których pamięć poczęści zaginęła. Autorki Lesbijskie,

pełne poczucia godności, dumne były z kultu, któremu służyły. Nie imponowała im ani piękność, ani zaszczyty, ani stanowisko, ani bogactwo w kobiecie, jeżeli połączone one były z brakiem inteligencji i wykształcenia. Oto, jak odzywa się Sapfo o niewiaście, której całą wartość stanowią urodzenie, bogactwo i piękność: „Ty, gdy umrzesz, zejdziesz cała do grobu; nie zostanie po tobie żadnego wspomnienia, a imię twe zaginie dla potomnych. Bo ty nie posiadasz swej części róż Pieryjskich. Bez sławy będziesz błądziła po krainie Hadesu, unosząc się wśród nieznanych cieni zmarłych“. Śnać i Sapfo, i jej towarzyszki w sztuce ceniły przede wszystkim zalety ducha człowieczego. Słowa poetki, powyżej przytoczone, tem dosadniej ją charakteryzują, że ona sama poszczycić się mogła temi właściwościami, do jakich przeciętni ludzie tyle znaczenia przywiązują: należała do jednego z bogatych, arystokratycznych rodów lesbijskich i odznaczała się niezwykłą pięknnością. O życiu jej wszakże wiemy nader mało. Wyszła za męża za możnego pana; miała córkę, którą uwielbiała. W początku VI wieku, zdaje się, w roku 596, opuściła Mitilene i wyjechała na Sycylię. Przypuszczalnie podróż ta była przymusowa, gdyż wywołało ją zwycięstwo ludu nad arystokracją: Sapfona uciekała z ojczyzny wraz z przedstawicielami warstwy, do której z urodzenia należała. Po pewnym jednak czasie wróciła na Lesbos. Tyle wiemy o niej napewno. Poza tem z pozostałej, nader szczupłej puścizny, oraz z relacji późniejszych autorów, wnosimy, że była kobietą o bujnym, silnym temperamencie, i że miłość odgrywała pierwszorzędną rolę w jej życiu. W swej „Odzie do Afrodyty“ poetka błaga boginię, by położyła koniec jej cierpieniom, które powoduje uczucie bez wzajemności.

Na promiennym tronie usłysz me wołanie,
Afrodyto, Dzeusa córo, dziewico!
Cna bogini, nad męką miej zmiłowanie,
Nad serca mego tęsknicą,
Zejdź do mnie, nlebiańska, jak to nieraz bywa,
Kiedy od twego ojca z wysokości
Łaskawie się do mnie niżasz urodziwa,
Skoro twej wzywam litości. ¹⁾

Sapfo wspomina tu o jakimś pięknym młodzieńcu, którego

¹⁾ Przekład A. Szczepańskiego.

kocha. Sama nie wymienia jego imienia; skądinąd wiemy, iż miał się pono zwać Faonem. Otóż wieść niesie, że Sapfo, straciwszy wszelką nadzieję pozyskania jego wzajemności, rzuciła się ze skały w morze. Lecz jak imię Faona jest prawdopodobnie bądź wymysłem, bądź allegorią mitologiczną, tak też i wieść o podobnej śmierci poetki należy uważać za podanie romantyczne. Z dzieł Sappfony pozostały same okruchy i cała oda, z której urywek przytoczyliśmy powyżej. Sąd tedy o jej talencie musimy opierać głównie na świadectwach powag starożytnych w zakresie krytyki. Oceny te składają hołd geniuszowi poetki. Czczono ją zaś przedewszystkiem za nieporównany *wdzięk i słodycz*, jakie dłonią szcudłą rozsypywała w pieśniach. Obejmowała ona w swej pracy wszystkie znane podówczas rodzaje literackie, udoskonalała i wysubstelniając formę. Jeden rodzaj kompozycji o rozmiarze, po raz pierwszy użytym przez Sappfonę, zwano safickim. Rozmiar ten, zwrotka saficka, odtąd używana w poezji powszechnej, składa się z czterech wierszy: trzech 11-zgłoskowych i jednego 5-zgłoskowego. Sapfo szczególnie celowała w t. zw. epitalamach, czyli hymenajach; w nich roztaczała najpiękniejsze obrazy, najdelikatniejszy wdzięk ozdób poetyckich, najwięcej uczucia. Taki sąd krytyki starożytnej potwierdzają szczątki twórczości autorki lesbijskiej. Zajrzyjmy do nich. Oto np. drobny fragment pod nazwą „Matczyne skarby“.

Moja śliczna dziewczeczka
ma urodę kwiateczka.
Gdybyście mi dawali
Wszystko złoto, co w fali
rzeka Hermos przetoczy,
gdyby Lesbos uroczy —
czybym ją też sprzedała?
Nie dałabym, nie dała!¹⁾

Albo znowu inny urywek drobniotki „Tęsknota“:

Już ja, moja pani matko,
przy krosienkach siedzę rzadko!
Mnie za chłopcem rwie tęsknota,
Mnie już zmogła Kiprys złota!¹⁾

Trzebaby właściwie zyskać możność naprzód oczyszczenia tych fragmentów od skażenia, jakiemu tekst ich niewątpliwie podległ przez czas; następnie—mieć melodye muzyczne, które towarzyszy-

¹⁾ Przekłady Jana Czubka.

ły pieśniom; wreszcie słyszeć je w cichy promiennie-złoty wieczór wiosenny na owej wyspie „szczęśliwej“ przy odległym szumie błękitnej fali morza, lub też — w srebrzystym mroku oliwnego gaju, kiedy od znoju słońca południowego drzewa omdlewają... Wtedy może moglibyśmy w pełni zrozumieć Solona, który, usłyszawszy jednego z siostrzeńców, śpiewającego poemat Sapfony, miał pono zawołać: „Nie chciałbym umrzeć wprzód, nim się tego na pamięć nauczę“. Oczywiście, my widzimy tylko odbłask czaru, słyszymy dalekie echo tej pieśni, której wartość istotną i siłę oddziaływania „Hymn do Afrodyty“, czy „Pożegnanie“ w słabym jeno stopniu nam przedstawiają. Ile wnosić wolno ze wszystkiego, co nam jest z Sapfony i o Sapfonie znane, poetka ta, opiewając miłość i piękno, wydobywała z tych tematów rozległych, jak świat, cechy wiekuiste, trwałe. Nie biorąc udziału w sprawach politycznych, duszę całą oddała sztuce. Ale dla niej sztuka nie była czemś oderwanem od życia, przeciwnie: obie te dziedziny stanowiły całość nierozzerwalną, jedna wpłatała się w drugą, jedna drugą nawskroś przenikała. Poetka z jednej strony cały swój kult piękna i sztuki wcielała w życie, z drugiej — z życia czerpała obficie, jak ze źródła piękna i prawdy. Jest to pierwsza w dziejach kobieta-artystka, wskazująca drogę w następnych wiekach tym, którzy pragnęli i pragną zajrzeć do skarbów duszy niewieściej. A skarby ducha Sapfony musiały być nieprzebrane. Nie dziwota, że Alkajos, wykwintny rycerz i poeta wielki, porwany miłością ku niej, nie śmie jej wyznania uczynić: „O Sapfo! — woła — o ty, przeczysta, z uśmiechem łagodnym na ustach i z wieńcem fijołków, co twe kędziory oplata. Pragnąłbym ci coś wyznać, lecz wstyd mię powstrzymuje“. Świadectwo zaś owo nie jest bynajmniej bez znaczenia; tak przemawiać człowiek ten mógł tylko do kobiety wyjątkowej swych czasów.

Alkajos bowiem — to druga, równorzędnie z Sapfoną, wielka sława i chluba wyspy Lesbos. Żył w ostatnich latach VII w. i w pierwszej połowie VI, losy zaś jego związane są z temi przemianami politycznymi, jakim podlegało rodzinne miasto poety, Mitilene: od rządów arystokratycznych, przez ruchy ludowe, przechodziło ono do tyranii, przeciw której znowu występowała arystokracja i lud. We wszystkich tych zaburzeniach *Alkajos* brał czynny udział, wraz ze swym bratem stojąc na czele partii możnych rodów. Bywał na przymusowem i dobrowolnem wygnaniu,

zwiedził kawał świata, ostatecznie jednak pogodził się z nowym porządkiem rzeczy i ostatni okres życia spędził spokojnie w mieście rodzinnem. Niestety, z twórczości jego zachowało się jeszcze mniej, niż z dzieł Sapfony: z pozostałych drobiazgów trudno jest wyrobić sobie pojęcie o jego indywidualizmie i o sile talentu. Natomiast starożytni pisarze dają nam pod tym względem obfite wskazówki, stawiając Alkajosa w rzędzie najznakomitszych poetów Grecyi. Horacyusz np., który w swych Odach, zwanych przez się *carmen Lesbium*, wzorował się na nim lub wprost go przerabiał, nadmienia, że w Hadesie pieśni Alkajosa mogłyby pokonać Cerbera i uśmierzyć męki Tantała¹⁾. Zestawiając wszystkie dane, jakie posiadamy o lesbijskim artyście, możemy wytworzyć sobie o nim pojęcie, jako o wykwintnym poecie-rycerzu, rozkochanym w pięknie, w radości życia i w jego używaniu. Alkajos wielbi kształt harmonijny, lubuje się w biesiadzie wytwornej, gdy w puharze perli się wino, lecz potrafi stać się żołnierzem twardym, pełnym rzutkości i męstwa. Skądinąd wszakże umie on uciec z pola walki, porzucając tarczę własną, jak sam to wyznaje szczerze:

Idź i powiedz, niech usłyszy
Każdy z moich towarzyszy,
że Alkajos z boju wrócił,
ale w polu tarcz porzucił.
Poszła w łupy — trudna rada;
dziś się cieszy nią Pallada²⁾

Zdaje się nie ulegać wątpliwości, że była to natura bardzo bogata, przytem złożona, jak wogóle organizacja duchowa arystokracji Lesbijskiej, w której kojarzyły się czynniki rasowe, helleńskie z wpływami długotrwałymi oddziaływania Wschodu i jego cywilizacyi. W starożytności, zarówno w Grecyi, jak w Rzymie, ogromną sławą cieszyły się Alkajosa pieśni erotyczne i biesiadne, oraz hymny do bogów; uważano go też za wielkiego stylistę. Jest on, między innymi, wynalazcą nowego rozmiaru wiersza, przedtem w Helladzie nieznanego, t. zw. zwrotki alkaickiej, lub *alkejskiej*; składa się ona z kombinacyi miar, nader szczęśliwie pomyślanej: z daktyla i spondeja, z trochejem i jambem. Horacyusz używał jej bardzo często w swych najznakomitszych wierszach.

¹⁾ Horatius. Carmina II. 13.

²⁾ Przekład Jana Czubka.

Poezya choliambiczna. Na VI też wiek przypada rozwój nowego rodzaju poezyi, t. zw. choliambicznej. Początek dał jej niejaki *Hipponax z Efezu*. Zmienił wiersz jambiczny swych poprzedników, Archilocha i Simonidesa z Amorgos. Jamby w ich utworach powtarzały się co najmniej trzykrotnie w każdym wierszu, w 2-ej, 4-ej i 6-ej stopie: otóż Hipponax ostatni jamb zastąpił przez spondej (— —), stąd pochodzi nazwa jambu „kulawego“, czyli choliambu. Nowy ów rozmiar Hipponax zastosował do nowego rodzaju literackiego, *parodyi*, czyli, jak my go nazywamy, *poematu heroikomicznego*. Jest on tedy pierwszym poetą, który szlachetny, uroczysty styl epopei zużytkował do opowiadania o zdarzeniach i postaciach śmiesznych i dziwacznych, do odtwarzania uczuć pospolitych. Niewątpliwie Hipponax stworzył odrębną szkołę poetycką, z której wyszedł słynny poemat humorystyczno-bohaterski p. n. „*Wojna żab i szczurów*“ (*Batrachomyomachia*). Tradycja autorstwo tego dzieła przypisuje niejakiemu Pigresowi. Przypatrzmy się, w szkicu ogólnym, treści tego utworu osobliwego.

Szczur Okruchojad w ucieczce przed wrogiem, kotem czy łąsą, zatrzymuje się nad brzegiem bagnistego jeziora, aby wypocząć. Tam spotyka królową żab, Odmimordę, i wszczyna z nią pogawędkę. Żaba zaprasza go w odwiedzinę do swego pałacu; Okruchojad, wdzięcznie przyjąwszy propozycję, siada na grzbiet Odmimordy, która ma go przeprowadzić w ten sposób do swojej siedziby. Płyną tedy po powierzchni jeziora, szczurowi zaś podróż taka bardzo się podoba. Lecz oto nagle na wodzie zjawia się wąż, i królowa przerażona znika w głębi fal, zapomniawszy zupełnie o nieszczęsnym gościu swoim, który tonie, wzywając na żabę zemsty bogów. Pewien szczur, właśnie naonczas przebywający na wybrzeżu, był jednak świadkiem śmierci towarzysza; pędzi więc niezwłocznie zawiadomić o tem cały swój naród. Wnet zwołano ogólne zgromadzenie, na którem przemawia ojciec topielca, Chlebobryz. Na jego wniosek postanowiono wypowiedzieć wojnę żabom.

I oto lud szczurzy czyni szybkie przygotowania:

Naprzód zbroją swe nogi w bezpieczne nagolenniki,
Sztucznie zrobione z łupiny zielonych bobów. Te boby
Sami wojacy umyślnie spożyli na nocnej wycieczce.
Dalej biorą pancerze, ze skóry kociejszyte;
Tarcze były z przykrywek od lampy, zaś szpilki sążniste
Kopie zastępowały, Aresa broń miedziolitą.
Wreszcie hełmy wkładają, zrobione z łupiny orzecha.

Gdy herold szczurów formalnie wyzwał na bój cały naród żabi, królowa Odmimorda również nakazuje przygotowania, chociaż czuje się wcale niewinna śmierci Okruchojada. Tymczasem na Olimpie między bogami wszczyna się zaniepokojenie z powodu tego ruchu niezwykłego, jaki się daje zauważyć na ziemi. Na zebraniu na wniosek Ateny postanawiają oni nie mieszać się do boju, wszyscy tedy ograniczają się do roli widzów. Grom z nieba daje hasło do walki, która też wnet się poczyną. Z obu stron widać zawziętość wielką i męstwo nieustraszone; trupy i tu, i tam padają gęsto. Wreszcie Chlebobryz ranił śmiertelnie Odnimordę, rycerstwo szczurze bierze górę nad żabami, i całemu ich narodowi grozi zagłada, zwłaszcza, gdy wielkie między nimi spustoszenie począł czynić najznakomitszy z rycerzy szczurzych, Pożeracz. Dzeus pragnie wysłać na plac boju Aresa lub Palladę, lecz bóg wojny uchyla się od tego posłannictwa: nic tu przeciw Pożeraczowi i szczurom bogowie nie pomogą, trzeba raczej piorunu z rąk Gromowładnego. Egidowładca ciska piorun, lecz szczury, na chwilę jeno przerażone hukiem, rychło się opamiętały i w najlepsze tępią dalej żaby. Nanczas na pomoc żabom Dzeus zsyła zastępy raków. Szczury uciekają przed nimi, i cała wojna kończy się o zachodzie słońca. Jak widzimy z tego krótkiego szkicu treści „Wojny“, autor daje nam tu czystą parodyę „Iliady“, lecz bynajmniej nie w celu ośmieszenia lub wydrwienia geniuszu Homerowego; nie chodzi mu też wcale o przeprowadzenie jakiegokolwiek zasady moralnej, czy o satyryczne wycieczki lub uwagi: jest to jeno igraszka poety, który pragnie dać dowód w swym utworze, że potrafi temat błahy podnieść do wysokości dzieła literackiego, zapożyczając metodę, układ i styl od wzniosłego rodzaju epopei bohaterskiej. Siła wyrazu, wartość artystyczna polega tu na umiejętnem wyzyskaniu sprzeczności, jaka zachodzi pomiędzy treścią a formą, nadto—na żywości stylu. Aby uprzytomnić, jak zręcznie autor umie parodiyować „Iliadę“, weźmy urywek poematu dla przykładu, ten mianowicie, gdzie przemawia Chlebobryz, lamentując z powodu tragicznej śmierci syna, Okruchojada:

Przyjaciele, jakkolwiek ja jestem najbardziej skrzywdzony
Przez nikczemny czyn żab, to morderstwo każdego dotyka.
Ach, nieszczęśliwy ja ojciec, już wszystkich trzech synów straciłem.
Najstarszego udusił drapieżny kot, wróg nasz najdroższy,
Koło nory pojmawszy; drugiego znów nienawistni
Ludzie do zguby przywiedli, przeciwko nam wynalazłszy

Sztuką tajemną fortel drewniany, który zowią pułapką,
Rodu mojego zagładą. Pozostał trzeci najmiłszy
Dla mnie, a także dla matki czcigodnej...¹⁾

Oczywiście, przemowa ta ma na celu przypomnienie mowy króla Pryama z „Iliady“, gdy wylicza on straty swe, śmierć tylu synów! „Batrachomyomachia“ więc poczyną ten nowy rodzaj literacki, który niejednokrotnie w ciągu następnych wieków spotkamy w dziejach; będzie on zmieniał źródła, z jakich wypłynie, barwę, ton, przedmiot etc., lecz cechy jego istotne pozostaną te same: heroizm w ścisłej łączności z humorem, z żartem.

Apolog. W VI również stuleciu poczęto uprawiać, jako rodzaj literacki, apolog, czyli *bajkę*. Zaczątki jej, jak sobie przypominamy, istniały już u Hezyoda („Prace i dni“); posługiwali się nią też niektórzy satyrycy, jak Archiloch. Lecz dopiero w VI wieku rodzaj ten rozpowszechnił się i zyskał popularność. Grecy autorstwo wszystkich bajek przypisywali niejakiemu Ezopowi, którego pamięć cieszyła się wielką sławą: on rzekomo miał apolog stworzyć, inni zaś, następni po nim poeci, to jeno naśladowcy i przepisywacze dzieła Ezopowego. Tak mówi tradycja ludowa. W istocie rzecz się ma tak, iż pracę zbiorową wielu pisarzy podciągnięto pod imię owego niemal mitycznego twórcy. Aczkolwiek bowiem wiadome jest, że niejaki Ezop żył w I połowie VI wieku, zdaje się wszakże, iż człowiek ów, pochodzenia obcego, naprzód niewolnik, potem wyzwoleniec na wyspie Samos, nic nie napisał. Może być jednak, że Ezop, który często wędrował po Azji i Egipcie, w młodości zaś prawdopodobnie przebywał na Wschodzie, stamtąd przyniósł zamiłowanie do opowiadań allegorycznych i rozpowszechnił je w Grecyi. Przygotował więc grunt, zebrał materyał, który niewątpliwie z biegiem czasu musiał narastać, wobec bliskich stosunków, jakie łączyły Helladę, zwłaszcza jej kolonie, ze Wschodem. Dopiero, gdy zebrało się go pod dostatkiem, gdy popularność owych opowiadań Ezopowych wzrastała, do opracowania zabrali się poeci, których imiona nawet się nie dochowały do naszych czasów: wszyscy stopili się w chwale tego, który, wedle podania, rodzaj stworzył. Czy i jakie są wpływy wschodnie w bajce greckiej, jeszcze nie wyjaśniono dostatecznie. W każdym razie Grekom zawdzięczamy, że rodzaj ten, wraz z innymi, dostał się nam w puściźnie.

¹⁾ przekład Z. Straszewicza.

Jak widzimy, w miarę posuwania się naprzód w czasie, w wieku VI spotykamy w Helladzie coraz silniejszy rozkwit poezji, coraz większą różnorodność gatunków, coraz szerszy zakres myśli, uczuć, wrażeń, wreszcie coraz to doskonalszą formę. Cała Grecya śpiewa—o wszystkim i wszędzie. Pieśń liryczna staje się najulubieńszym wyrazem ducha narodu, najpopularniejszą formą wypowiedzania każdej myśli, każdego uczucia. W owej to dobie na widownię występuje słynny piewca miłości i wina, Anakreon.

Anakreon, rodem z Teos, miasta jońskiego Azji Mniejszej, był jednym z najbardziej długowiecznych poetów: urodził się około połowy VI w., w pierwszej zaś ćwierci V śpiewał jeszcze w najlepszym wieku. Całe życie spędził na dworach tyranów, układając niefrasobliwe i lekkie piosenki, sławiące rozkosze życia: między innymi uświetniał obecnością swą przez pewien czas dwór Polikratesa, tyrana w Samos, następnie bawił u Hipparcha w Atenach, poczem znowu spotykamy go w Tessalii u tamtejszych książąt. Pieśni Anakreona zyskały w starożytności sławę olbrzymią: dlatego ciągnął się za nim szereg bardzo długi naśladowców, którzy przyswoili sobie właściwości jego formy. Z tego też powodu dzieła ich po większej części wsiąknęły w imię pierwowzoru, przeszedłszy do tradycji pod mianem poezji „anakreontycznych“. W zbiorze wierszy, który dostał się nam w spadku pod tą nazwą, trudną jest zaiste rzeczą odróżnić to, co stworzył sam Anakreon, od utworów jego epigonów. Krytyka jednak, czyniąc rozbiór szczegółowy, określa, które z owych pieśni nie mogły być powstać za czasów Anakreona i te odrzuca, jako wytwór czasów późniejszych. Pozostają prace autentyczne poety z Teos. Lecz, niestety, jest ich tak mało, że na tym materiale niepodobna opierać oceny bezwzględnej. Znów przeto należy sięgnąć do świadectw pisarzy późniejszych i na zasadzie ich dopełnić nasze sądy o poecie. Owóż wszystkie źródła stwierdzają jednogłośnie, że Anakreon czarował pieśnią spółczesnych, którzy czcili go, jako wielkiego twórcę. Sława ta przeszła do potomnych niezachwiana. Czemże artysta z Teos na nią zasłużył i czy istotnie zasłużył? Zakres jego twórczości był stosunkowo nader szczupły. Motywów rozległych nigdy nie poruszał, do głębi dusz ludzkich nie sięgał: wesoły, lekkomyślny, pełen werwy i swawoli, ślizgał się po powierzchni życia i kwiaty jego zbierał dłonią rozbawionego dziecka.

Kto mi przy pełnym wciąż o bojach praw
I łzawej wojnie, nie jest mój druh:
Lecz Afrodyty czar, Muzy kto sławi
I żarty płodzi, ten u mnie zuch!

Oto jest wierszyk, który doskonale uwydatnia zasadniczy ton i podstawowe tematy pieśni Anakreona. Istnieją wprawdzie wzmianki, że autor ten pisał i rzeczy głębokie, lecz z nich ani jeden okruczeństwo do nas nie doszedł, i nie na nich też opiera się sława Teoskiego poety: Grecya czciła go właśnie za owe pieśni ulotne, nie sięgające głębiej do dusz ludzkich, nie poruszające zagadnień psychologicznych—za jego Muzę wesołą. Miłość, młodość, wino—oto są motywy główne Anakreona. Całe jego życie upłynęło na ubóstwianiu młodości, na opiewaniu jej w wierszach, pełnych wdzięku i miękkości, gdzie namiętność nieraz walczy o lepsze z dowcipem, czasami—z ironią. Młodość Anakreona uznaje tylko rozkosz, upojenie — pragnie miłości. Gdy i tę posiędzie, chwytą czarę z winem, aby w rozmarzeniu napół-sennem przedłużyć chwilę zachwytu. Weźmy dla przykładu jedną z jego „pieśni biesiadnych“:

Niech przyniesie dzban chłopczyzna,
Bo chcę ciągnąć pełne łyki;
Niech dwie części leje wina,
Wody cztery da poniki.

* * *

Niech radością serce wzbierze,
Niech pohulam znów, a szczerze.
Ale precz niesforne krzyki,
Jakie lubi Scyta dziki,
Gdy się spije bez pamięci:
Nam gdy w głowie się zakręci,
Czar piosenki niech się święci.¹⁾

Oczywiście tedy, niema i nie może tu być mowy o kulcie wina dla wina w pospolitem, gminnym znaczeniu. Wino dla poety—to okrasa biesiady, przynosząca z sobą lekkie podniecenie, budząca większą jeszcze, niż zazwyczaj, czujność na miarę estetyczną; to środek do zapewnienia niepodzielnego panowania nad duszą człowieczą „czarowi piosenki“. Pełne są zachwytu pieśni Anakreona. Ale podziwiać można jeno piękność. Więc piękność

¹⁾ Przekład Jana Czubka.

śpiewa poeta nieustannie, jak Grek z krwi i kości, co ubóstwił kształty harmonijne ciała ludzkiego. A przy tem wszystkiem prostota i szczerość syna wspaniałej kultury, forma wytworna, bez pedanteryi, bez maniery, niepospolity wdzięk, wesołość i pustota, okraszona czasami łzą rzewną — oto jest Anakreon, piewca powierzchownych rozkoszy życia. Lecz w takim razie nasuwa się pytanie, czemu należy przypisać jego popularność niezmierną? Czyżby Grecya VI wieku, zdążająca ku szczytom mocy cywilizacyjnej, w nim upatrywała wcielenie ideałów? Bynajmniej! Ale Anakreon śpiewał o tem, co każdego człowieka pociąga, co każdemu jest miłe — *radość życia*. A przytem pojmuje ją tak, jak Grek to rozumiał, kiedy pod jasnym niebem, przy dzbanie wina, z głową, wspartą na łonie ukochanej, oddychał pełną piersią, słuchając tonów pieśni rozlewnej. Dlatego właśnie poeta z Teos był na ustach wszystkich: rozumiano go i odczuwano, gdyż dawał każdemu radosny uśmiech życia bez troski.

Pindar. Ile Anakreona uważamy za najpopularniejszego liryka Grecyi; o ile wcielał on w swej pieśni powierzchowne przejawy ducha hellenckiego, echa tych wrażeń, odczuć, myśli i nastrojów, które dla każdego były dostępne i zrozumiałe, o tyle znów w Pindarze widzimy odbicie całej głębi duszy greckiej, syntezę wszystkich czynników, moralnych i artystycznych, jakie wytworzył wiek VI kultury i jakie składały się na jej treść. Wszelkie dane krytyczne i historyczne, które posiadamy o Pindarze, świadczą zgodnie, że był ten człowiek jakimś zjawiskiem przedziwnem, wyjątkowem, uwielbianem przez całą Helladę ponad wszelką miarę. Zajmuje on w dziejach literatury greckiej takie samo stanowisko w liryce, jakie Homer w dziedzinie epiki. Urodził się r. 522 w Kynoskefalé, pod Tebami, jako potomek rodu, zdawna pielęgnującego sztuki. Ojciec Pindara był znakomitym flecistą, syn zaś, wychowywany i kształcony pod kierunkiem niejakiego Lazosa z Hermionu, wielkiego znawcy kunsztu poetyckiego, już w 20-ym roku życia tworzył ody na cześć zwycięzców na igrzyskach. Rychło po pierwszych występach literackich zyskuje sławę w całej Grecyi. Obdarzony od natury olbrzymim talentem, szybko też staje się ulubieńcem narodu, i zaszczyty sypią się nań jeden po drugim. Spółcześni tyrani, Teron z Agrygentu i Hieron Syrakuzkański, Arkezilas, król Cyreny, Amintas, władca macedoński, oraz miasta i rody znakomite — wszyscy ubiegali się o to, aby zo-

baczyć poetę, i sownie opłacali jego utwory. Pindar podróżował więc nieustannie po całej Grecyi, wszędzie spotykany z zapalem, obsypywany dowodami najwyższej czci i uznania. Schylały się przed nim głowy, jak przed bóstwem, poeta zaś śpiewa wszystkim: Doryjczykom, Eolczykom, Jończykom. Pieśń jego bowiem przestaje być, jak dawniejsza poezya grecka, miejscową: obejmuje cały naród, przekształca się w ogólnogrecką. Życie Pindara było nieustannym pochodem tryumfalnym, ciągle świętowaniem artystycznym. Zapewne, na tem tle słonecznem ów człowiek szczęśliwy, istny wybraniec sztuki nieśmiertelnej, spotykał plamki ciemne, co na chwilę zakłócały olimpijski spokój i równowagę rozśpiewanej jego duszy. Parę niepowodzeń na konkursach, spory z poetami-rywalami wysuwały się z konieczności na plan pierwszy, aby szybko utonąć, jak mary senne, w światłości aureoli, otaczającej uwielbioną przez naród postać śpiewaka z łaski bożej. Podczas wędrówek po kraju Pindar miał miejsce odpoczynku w Tebach, gdzie stał jego dom. Siedziba ta była świętością dla współczesnych i potomnych; pozostała nieknięta i wtedy, gdy całe miasto legło w gruzach na rozkaz Aleksandra Macedońskiego. W Tebach przebywali również stale potomkowie poety przez długie czasy, korzystając z wielkich przywilejów, przywiązanych do imienia Pindara. Tam też prawdopodobnie zmarł artysta, w wieku lat 80, syt chwały, bogactw i czci rodaków.

Twórczość Pindara i jej znamiona. Horacy, który znał dokładnie całą puściznę twórczą Pindara, wymienia wszystkie rodzaje literackie, w jakich poeta ów pisywał. Były więc tam hymny do bogów, dytyramby, peany, pieśni procesjonalne, t. zw. prozodye, parteneje, ody, treny, pieśni biesiadne i t. d., słowem, wszystkie formy, w jakich wypowiadał się duch grecki VII i VI w. Z tej całej olbrzymiej puścizny dochowały się do naszych czasów tylko *epinikie*, czyli ody tryumfalne, w ilości 45. Choć stanowią one co najwyżej czwartą część całej twórczości Pindara, jednak możemy śmiało powiedzieć, że w stosunku do tego poety jesteśmy w położeniu wyjątkowo szczęśliwem: jest on jedynym lirykiem greckim, po którym dostały się nam nie same jeno nędzne resztki, urywki, lecz bądź co bądź liczne utwory w całości. Zanim wszakże przystąpimy do charakterystyki tego poety, zobaczmy, co mówi o dziełach Pindara Horacy, ów nieporównany i wykwintny

znawca poezyi. Oto jak się odzywa o liryku helleńskim w swej odzie do Juliusza Antoniusza: „Juliuszu! Ktokolwiek zechce spółzawodniczyć z Pindarem, wzniesie się mocą Dedalową na woskowych skrzydłach po to jeno, by upadkiem nadać imię morzu, lśniącemu blaskami! Jako bowiem ów potok, co, zbiegając z gór, zasilony przez deszcze, wzbiera i toczy rozlewnie swe wody, tak wre i burzy się głębią otchłanną niezmierzony geniusz Pindara! On to godzien jest laurów Apollina, czy to w dytyrambach śmiałka roztacza nowe słowa i rytm rozszerza prawem samowolnem; czy to opiewa bogów i królów, potomków boskich, przez których śmiercią sprawiedliwą zginęły Centaury, zniknął płomień straszliwej Chimery; czy to, sławiąc siłacza lub rumaka, których Hellada z palmą niebiańską do domu odprowadzała, ofiarowuje im dar, od stu pomników lepszy“... ¹⁾).

Tak sądzi Pindara Horacy. Nowoczesna krytyka potwierdza to zdanie wielkiego poety i znawcy sztuki poetyckiej. Zajrzyjmy tedy do owego skarbcza, jakim są Ody. Zwą się one: olimpijskie, istmijskie, pityjskie i nemejskie, od czworakiego rodzaju igrzysk. Komponowane bowiem były na cześć zwycięzców na igrzyskach, przeważnie możliwych tego świata. Nie należy jednak przypuszczać, że mamy tu do czynienia z panegirykami, że przeto poeta pozwalał kupować swój geniusz na chwałę osobistą lub dla zadowolenia ambicyi jakiegoś króla czy tyrana. Bynajmniej! Choć ob-sypywany hojnie darami przez tych, na cześć których śpiewał, Pindar zachowuje zupełną swobodę i niezależność słowa; bardzo często daje napomnienia i wielkie a głębokie wskazania etyczne swym bohaterom, jak np. Hieronowi i Arkezilasowi. Powszędy zaznacza swą godność wysoką „tłomacza praw bożych“; przemawia też z góry, jak prawdziwy wieszcz, który czuje i rozumie swe posłannictwo. Nie tylko więc czaruje, olśniewa i zdumiewa, ale jednocześnie poucza; nie będąc z powołania filozofem, tu i owdzie rzuci uwagę trafną a głęboką, to znowu obraz, pełen treści ducha, jak myśliciel, który wiele się zastanawiał nad życiem ludzkim i jego zagadnieniami. Charakter nieskazitelny poety ujawnia się nie tylko w owym górnym stanowisku wobec mocarzy, lecz i w stosunku do wojny perskiej, w czasie której Teby, miasto jego rodzinne, stanęło po stronie wrogów. Po wojnie Pindar, Tebańczyk, z zapalem opiewa czyny bohaterskie tych Greków, któ-

¹⁾ Horatius, Carmina IV. II.

rzy dźwigali na barkach cały ciężar obrony kraju. Jest on najgłębszym wielbicielem zwycięstwa, ani jednym słowem nie pochwalając polityki tebańskiej. Ale nie tylko w danej sprawie, gdzie na ołtarzu sprawiedliwości składał on swą miłość do miasta rodzinnego, lecz w każdej innej staje przed nami, jako człowiek o zasadach etycznych ugruntowanych. W pieśniach jego spotkamy moralność wzniosłą i wysoką. Nic więc dziwnego, że na tle nieskazitelnie czystym wyrastały czyste kwiaty poezji. Podziwiamy je też w „Odach tryumfalnych“. Wielka jest zaiste ich różnorodność, zarówno w treści, jak i co do rozmiarów i stylu. Nie tak dawne są te czasy, kiedy powszechnie zaznaczano nieporządek, chaos, jaki rzekomo ma panować w układzie tych dzieł. Głębsze jednak badania wykazały, że Pindar budował utwory wedle planu ścisłego, o czym zresztą sam nieraz wspomina wyraźnie. Plan ogólny ody Pindarowej składa się zazwyczaj z czterech części: rzecz rozpoczyna się od słów pochwalnych na cześć zwycięzcy, poczem następuje wystawienie jego rodziny, dalej hymn opiewa ojczyznę tryumfatora, wreszcie głosi cześć bogów, protektorów igrzysk i rozdawców zwycięstw. Niemal zawsze na początku utworu poeta uprzedza o treści pieśni, oznajmia nadto o rodzaju zwycięstwa i wymienia imię tryumfatora. Środek dzieła wypełniają różne epizody, religijnej czy epickiej treści; tworzą one znaczną, nieraz największą część całości. Na końcu ody, jako epilog, spotykamy znowu pochwałę zwycięzcy. Zachodzi teraz pytanie, gdzie i w jaki sposób wykonywano te kompozycje chóralne. Możliwą jest rzeczą, objaśnia nas pod tym względem jeden z badaczy, że te pieśni tryumfalne, jakie składają się tylko ze strof, bez epodonów, śpiewały procesye, które udawały się albo do świątyni boga igrzysk, albo do domu zwycięzcy; możliwe jednak było, że taka procesya śpiewała niekiedy hymny z epodami: chodziło tylko o to, by pochod się zatrzymywał w równych, stałych odstępach czasu. Ale większość poematów z epodami śpiewano podczas *komosu*, czyli uroczystości radosnej, która kończyła dzień ofiar i modłów dziękczynnych do bogów. Powyżej określaliśmy plan ogólny ody Pindarowej. Otóż jest on tylko szkieletem, osią, dokoła której owija się bogata przędza różnorodnych pomysłów, epizodów; artysta sięga do niewyczerpalnej skarbnicy bogactw mitologii, rozdaje nauki i wskazówki, wzywa bogów, rozsiewa spostrzeże-

nia i prawdy moralne, mówi o swej sztuce i o sobie. Wszystkie te epizody nie są bynajmniej poetycką jedynie ozdobą, mającą służyć dla urozmaicenia treści; wiążą się ściśle z myślą główną, wypływają z niej, tylko spójnia ta jest nader subtelna, na pierwszy rzut oka nieraz niedostrzegalna. Oczywiście, w rozwinięciu tematu głównego, zarówno jak i w epizodach, Pindar zwraca się do źródła, wspólnego wszystkim poetom helleńskim, do mitologii. W twórczości jego występuje ten sam świat bogów i bohaterów, jaki spotykaliśmy u Homera i u Hezyoda, te same podania i legendy — ta sama treść ogólna w całym jej bogactwie i różnorodności. Lecz świat mityczny u Pindara zyskuje odmienne, zupełnie różne od epickiego oświecenie. Zapewne, i Pindar oddaje bogom i bohaterom cześć taką samą, jaką im oddawali poeci-epicy, lecz stosunek twórcy do materiału mitologicznego zmienia się zasadniczo. Bogowie epików powstają przed nami w całej nagości i brutalności pierwotnej tak, iż najczęściej trudno jest odnaleźć w nich jakiekolwiek pierwiastki etyczne. Są oni naiwnie upostaciowanymi żywiołami natury; bywają tak samo bezwzględni, srodzy i krwawi, jak przyroda. Pindar wlewa w nich wysubtelnioną duszę społecznego sobie, wysoce cywilizowanego Greka, czyni z dawnych bóstw istoty uduchowione, spowijając je w podniosłość swego, nawskroś estetycznego umysłu i fantazyi, słowem: podwyższa ich poziom etyczny, nadając im przytem więcej potęgi boskiej, wszystkowiedzącej, wszędy przenikającej. Naiwność epicka znika; czyny jaskrawe, rażące zmysł moralny i smak estetyczny, zyskują wytłómaczenie nowe, albo są wprost usunięte; kontury grube, kształty nieociosane zamieniają się w wydelikatnione, łagodne. Szczegóły, mogące świadczyć o duchowej mocy bóstwa, wysuwają się na plan pierwszy — zmienia się istota wewnętrzna, treść duszy boskiej lub bohaterkiej. Pozostali tedy w poezyi Pindara wszyscy dawni niebianie homerowscy, wszyscy bohaterowie, lecz, prócz imion, oraz zewnętrznych przejawów życia i działalności, nic ich więcej nie łączy „z przodkami“ epoki epickiej. Mitologia zatem pozostaje u Pindara w całej sile, ale tylko zewnętrznie; czerpie on z niej pierwiastki poetyckie, odrzuca zaś wszystko, co jest zbyt naiwne i grube, co razi wytworny smak artysty i tych, dla kogo pisał. Przytem Pindar bogów nie utożsamia ze zjawiskami natury, lecz odsuwa poza i ponad zjawiska, nadając im znamiona duchów opiekuńczych

tego lub owego żywiołu. W taki sposób godzi sprzeczność, jaką rodzi w nim z jednej strony tradycja przeszłości, z drugiej sceptycyzm filozoficzny epoki, pod wpływem którego się wychował i rozwijał swój talent. Temu właśnie wpływowi owoczesnej filozofii poeta zawdzięcza swą dążność do nadawania bóstwom charakteru abstrakcyjnego, do rozszerzania i pogłębiania pojęć o nich. Wpływ spóczesnych teorii filozoficznych widać również w poglądach jego na życie pośmiertne, oraz na istotę duchową człowieka, odrębną od natury cielesnej. Podczas pobytu na ziemi każdego obowiązuje cnota w szerokim pojmowaniu wyrazu. Tylko cnotliwy unika dla duszy kary po śmierci, natomiast otrzymuje nagrodę. Co do samej cnoty, Pindar określa ją tak, jak i my dzisiaj, a więc kładzie nacisk na dobroć, sprawiedliwość, dobroczynność, prawosć i szczerość. Mimo to nie wznosi się na wyżyny etyczne, właściwe nauce chrześcijańskiej. Za dobre każąc płacić dobrem, za złe zaleca zemstę. Zbliża się tedy na tym punkcie z Konfucyuszem, który za złe poleca płacić wymiarem sprawiedliwości. Wszelkie za to wady ludzkie, wszystkie występki i ułomności karci surowo: z nich człowiek zdaje rachunek na tamtym świecie. *Tamten* zaś *świat*, życie pozagrobowe Pindar pojmuje, jako wędrówkę dusz. Metempsychoza w różnej u niego występuje formie, lecz nie jest to wcale jakikolwiek system teologiczno-filozoficzny; to raczej odbicie wiary poetyckiej, która mocą uczucia i siłą wyobraźni wyrosła pod wpływem pojęć filozoficznych epoki. To samo uczucie kierowało Pindarem przy wyborze tematów: unika on płaskości, wszystkiego, co jest pospolite, karłowate, poziome. Wzniosła dusza, smak wytworny, skłaniają go ku temu światu, gdzie wzniosłość i wytworność na tle cech, dziedzicznych po przodkach bohaterów, rozwijały się od pokolenia do pokolenia, drogą wysiłków ducha i ciała, pracą nieustanną nad własnem udoskonaleniem: poeta zwraca się do tych „pięknych i dobrych“, καλοὶ καγαθοί, jak Grecy nazywali swoich arystokratów. Sławi ich i zachwyca się nimi nie przez pochlebstwo płytkie, ale dlatego, że oni są kwiatem narodu, że w nich znalazła wyraz pełny i najdoskonalszy kultura helleńska. Młody, silny, rycerski a wykwinny arystokrata, jaśniejący cnotą i umiłowaniem piękna—to jest ideał Pindara. Ideał ten podniósł on wysoko, nadając mu niepospolity wdzięk artystyczny, niepożytą moc, oraz cechy nawskroś poetyczne. Takie są główne czynniki ideowe twórczości Pindara.

Tkwia one w podstawie jego pieśni, lecz nie jako tendencja powzięta z góry: wyłaniają się jakby mimowoli z bogactwa obrazów, z wrażeń artystycznych, jakie wywołują dzieła. Oderwanych myśli filozoficznych, moralności, w znaczeniu traktatu, czy fragmentów czysto dydaktycznych, u Pindara nie spotykamy. Zasady etyczne, idee filozoficzne służą poecie za łącznik niedostrzegalny, subtelnie przeprowadzony, który poszczególne części utworu spaja w jedną całość. Łącznika tego nie widać, lecz się go czuje. Sztuka Pindara w ten sposób jednoczy w sobie głębię myśli z genialną formą poetycką. Istotnie, jest to sztuka wyjątkowa, promieniająca bogactwem barw, zdumiewająca siłą słowa, potęgą myśli, lotnością wyobraźni, nadto — giętkim, wytwornym stylem. Przy tem wszystkim geniusz ten jest do czytania bardzo trudny, bodaj najtrudniejszy z poetów greckich. Tworzył on nie dla wszystkich, nie dla tłumów, tylko dla „wybranych“. Bardzo często kryje myśl swoją, nadaje jej nadzwyczajne zwroty, rozpryskuje ją, jak bańkę tęczową, w allegoryach, przenośniach, w oślepiających obrazach. Dlatego do czytania dzieł Pindara należy zabierać się z mocnem postanowieniem niezrażania się trudnościami żadnemi, koniecznością wysiłków. Bo gdy się przeszkody przezwycięży, wtedy czytelnik ujrzy geniusz pierwszorzędnny, poetę natchnionego, umysł podniosły i głęboki, nieporównanego mistrza stylu. Ale i wówczas, gdyśmy zgłębili i pojęli treść jego dzieł, gdyśmy wniknęli w jego ducha i ocenili zalety literackie twórczości Pindarowej, winiśmy sobie zawsze uprzytomniać, że przed oczyma naszymi ukazała się jeno częśćka jego chwały, oraz istotnej wartości artystycznej. Cały zaś jej ogrom, całe piękno nie jest nam dostępne: zapadło w grób wraz z dźwiękami melodii muzycznych, wraz z chórami, które wykonywały te iście „boskie“ pieśni.

Dramat grecki.

Na wiek V przed Chr. przypada epoka rozwoju nowej formy w twórczości artystycznej Greków, literatury dramatycznej, która skupia w sobie pierwiastki zasadnicze eposu i liryki i króluje odtąd nad innymi rodzajami. Wprawdzie liryka nie zamiera, ponieważ spótcześnie z Pindarem istniała znaczna ilość znakomych poetów lirycznych, a i potem twórczość w tym kierunku nie milknie bynajmniej, lecz odpada od niej chór, przekształca się ona w słowo „pisane“, nie śpiewane. Pindara, ściśle

biorąc, trzeba uważać za węzeł końcowy wielkiego łańcucha w tym gatunku poezji. Po nim liryka błędnie, przestaje być popularna. Natomiast nowa forma, przejawszy od niej chór, szybkim krokiem posuwała się naprzód w rozwoju, wchłonęła wszystkie dotychczasowe zdobycze kultury literackiej i zajaśniała wiekopomnymi imionami: Ajschilosa, Sofoklesa, Eurypidesa, Arystofanesa. Zobaczmy, skąd i w jaki sposób powstała w Grecji sztuka dramatyczna.

Od najdawniejszych czasów, jak powyżej wspominaliśmy, istniała w Helladzie uroczystość na cześć Dyonizosa. Bóg ten na całej przestrzeni ziem greckich cieszył się największą bodaj popularnością i sympatją, on to bowiem był bogiem-opiekunem wina, który hojną dłonią sieje radość życia i jego rozkosze, zwalcza zaś wszystkich i wszystko, co zaprzecza życiu i szkodzi jego siłom żywiołowym. Nic dziwnego, że i mity, dotyczące Dyonizosa, odznaczały się bogactwem treści i różnorodnością epizodów. Bóg ów, wedle pojęć greckich, wędruje po świecie w otoczeniu satyrów, podlegając rozmaitym przygodom i niebezpieczeństwom, walczy z siłami wrogimi, boskimi i ludzkimi, i zaszczepia swój kult w najodleglejszych ziemiach. Cześć jego w Grecji była powszechna: zarówno w świetnych grodach, jak po wioskach najbardziej zapadłych święcono dni Dyonizosowe stosownymi uroczystościami i obrzędami. Odprawiano je kilkakrotnie w roku, główne zaś święta Dyonizosa przypadały na jesień i na wiosnę. Podczas uroczystości, między innymi ich częściami składowymi, ważne miejsce zajmowała pieśń, którą śpiewał chór, tańcząc w takt muzyki. Pieśń tę zwano dytyrambem. To smutny i żałosny, to znów żywy i wesoły, dytyramb zawierał zawsze jakiś szczegół z mitu o Dyonizosie, rozsnuwał tę lub ową przygodę bożka. Ponieważ jednocześnie, przy tańcu i śpiewie, na ołtarzu składano bogu ofiarę w postaci koźlęcia, całokształt przeto owego obrzędu ofiarnego zwano tragedią (τράγος — kozieł, ᾠδή — pieśń, τραγῳδία — pieśń przy koźlęciu). Za rządów Pizystrata jeden z kapłanów świątyni Dyonizosa w Atenach wprowadził zmianę w toku uroczystości. Kapłan ów, imieniem Tespis, od czasu do czasu przerywał śpiew chóru. Wtedy z koła chóralnego występował jeden z uczestników i zabierał głos sam: bądź to odpowiadał na słowa zespołu, bądź też swem opowiadaniem niejako zmuszał chór do nowych pieśni. Był to więc początek akcji. Tespis używał w swych tragediach tylko jednego aktora; nie znaczy to, by ten sam ciągle występował w przerwach chóru, lecz — że za każdym razem tylko jeden.

Przeciwko tej reformie występowali niektórzy wybitni Grecy, czciciele tradycji, uważając ją za zamach na uświęconą już formę obrzędu religijnego. Między innymi na inowację Tespisa oburzał się i Solon, o czym ciekawe szczegóły opowiada nam Plutarch. Lecz głosy niezadowolenia ze sfer konserwatywnych nie mogły powstrzymać dalszego rozwoju tragedii, wyłaniającej się z dytyrambu. Widocznie była ona koniecznością dziejową, wynikała z ducha czasu, gdyż do świątyni Dionizosa płynęły tłumy, żądne wrażeń, jakich dostarczała im nowa forma poezji. Może instynktownie czuły one, że powstaje przed ich oczami sztuka wielka i nieśmiertelna, która rychło ześrodkuje w sobie wszystkie siły artystyczne Hellady. Dostyc, że po Tespisie nastąpił szereg autorów, prowadzących dalej jego dzieło. Więć niejaki Frynichos, jak wieść niesie, nadał większe znaczenie rolom kobiecym, przez co urozmaicił cały obrzęd; jednocześnie zaś rozszerzył on zakres dytyrambu, czerpiąc do niego treść nietylko z mitu o Dionizosie, lecz i z podań o innych bogach, pono nawet sięgał po motywy do życia społecznego. Prócz Frynichosa reformę rozszerzali inni, każdy zaś ze swej strony dodawał coś nowego. Autorzy ci zaiste musieli tworzyć rzeczy barwne i żywe, dzieła ich bezwątpienia silnie działały na społecznych, gdyż niebawem uroczystość Dionizosa przenosi się z placu przed świątynią do osobnego budynku, początkowo drewnianego, a następnie kamiennego. Że dramat ów był potrzebą czasu, za dowód służy ogromny ruch w tym kierunku, zarówno wśród publiczności, jak literatów. Nieznane nam są dokładnie te stadya, przez jakie przechodziła sztuka dramatyczna w swym rozwoju pod względem urządzeń scenicznych. Według wszelkiego jednak prawdopodobieństwa już za czasów Tespisa mocą konieczności wyłoniły się te przystosowania techniczne, jakich wymagał przekształcony dytyramb. Wątpliwe jest, by reformator ów mógł się obejść przy wykonywaniu swych kompozycji bez estrady, przeznaczonej dla aktorów. Zdaje się również pewne, że wykonawcy ról dyalogu od chwili narodzin Tesisowej sztuki poczęli używać kostyumów, masek tragicznych, koturnów. Następcy Tespisa rozwijali jeno dalej te zaczątki urządzeń scenicznych, jak rozszerzali i udoskonalali cały system dramatyczny, osnowę kompozycji, chór i styl. W każdym razie, jakiegokolwiek zmiany i przerodzenia towarzyszyły ewolucji greckiej sztuki dramatycznej w jej pierwocinach, jeden fakt bije w oczy: oto sztuka

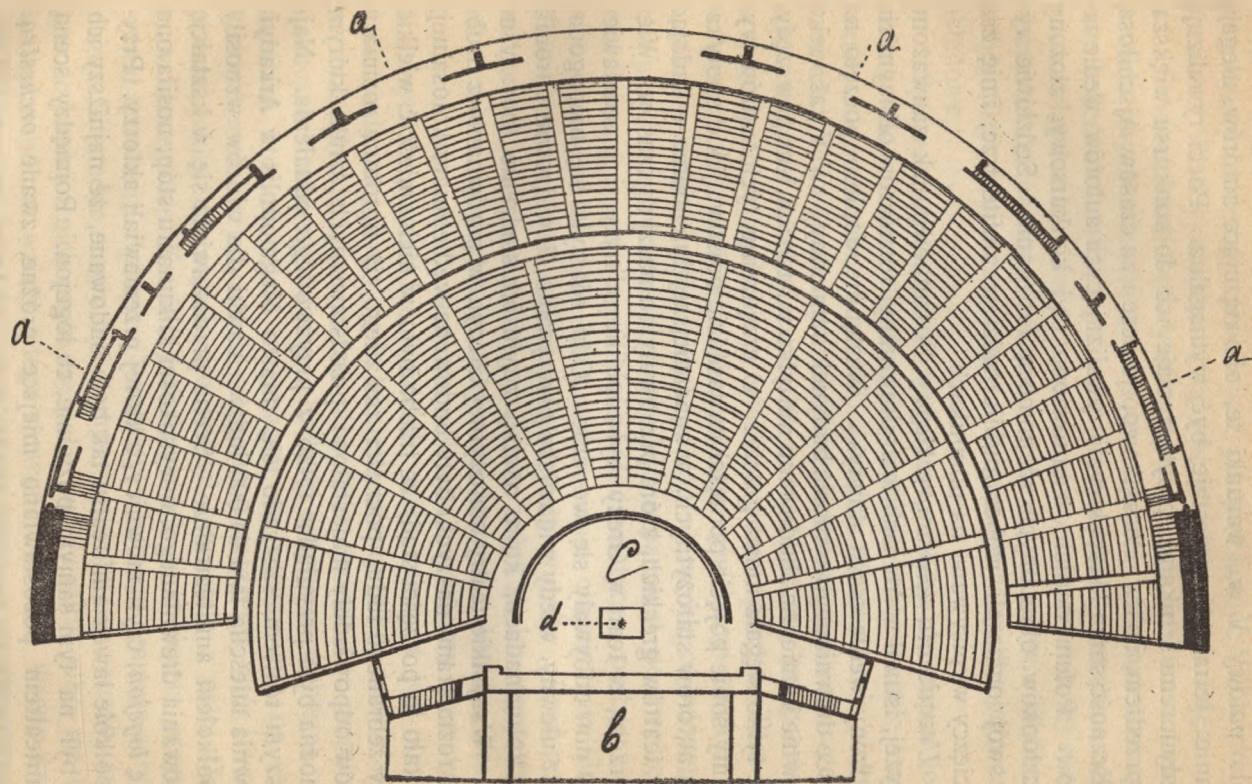
ta wyłoniła się z poezji lirycznej, takim samym naturalnym biegiem rzeczy zastępując jej miejsce, jak pod koniec VIII wieku i na początku VII liryka wyłoniła się z epiki i jej miejsce zajęła.

Środowiskiem kultury dramatycznej stają się Ateny. Geniusz bowiem attycki, skupiający w sobie wszelkie najcenniejsze cechy rasy helleńskiej, przodujący całej Grecyi, jakby przez samą naturę, przez właściwości swe był powołany do wytworzenia tej syntezy wszystkich sztuk, jaką w istocie stała się tragedia. Wyłoniąca z chóru lirycznego, zatrzymuje ona i rozwija wszystkie jego części składowe.

Śpiew, muzyka, taniec rytmiczny wchodzi do teatru; jednocześnie zaś w sztuce dekoracyjnej zyskują zastosowanie i architektura, i malarstwo, i rzeźba w swych nieskazitelnie pięknych formach. Rozwój zaś myśli badawczej pozwala autorom wydobywać z tematów mitologicznych ich treść najgłębszą, przeprowadzać w tragediach najogólniejsze, wiekuiste idee i zasady. Tam więc, w Atenach, w tem źródle najbujniejszym cywilizacji greckiej, wśród atmosfery sztuki nieśmiertelnej, pośród niezwykle ożywionego ruchu umysłowego i artystycznego, jaki zapanował po zwycięstwie nad Persami, wyrastają genialni poeci dramatyczni, podziw wszystkich czasów. Do Aten na przedstawienia ciągnie cała Grecya. Teatr musi zmieścić kilkadziesiąt tysięcy widzów. Rząd popiera widowiska i tak je urządza, by każdy mógł się im przypatrywać; olbrzymie sumy pochłanianie utrzymanie teatrów i aktorów, oraz nagrody i honoraria dla autorów. Powstają konkursy dramatyczne, w których cały naród bierze udział. Nieznana nam jest dokładna data, kiedy rozpoczęły się te turnieje; wiemy tylko, że istniały już wtedy, kiedy Ajschilosa jeszcze nie było na świecie i że zaćmiewały naonczas konkursy liryczne. Archont *eponymos* wybierał trzech autorów, których sztuki przeznaczał do wystawienia na scenie. Każdy z nich otrzymywał do swego rozporządzenia chór i wszelką pomoc, jakiej dostarczali mu bogaci obywatele z całej Grecyi, t. zw. choregowie. Każdy z powoływanych do konkursu przygotowywał tetralogię, złożoną z 3 tragedyi i jednego dramatu satyrycznego. Tragedye mogły być komponowane w ten sposób, że motyw do każdej z nich poeta czerpał z innego mitu, albo też temat ich był wspólny, wzięty z tego samego podania. Wtedy 3 tragedye stanowiły całość, ściśle z sobą związaną, i nosiły nazwę trylogii. Co się tyczy dramatu satyrycznego, służył on jako „wy-

tchnienie“ po trzech tragediach, wysłuchanych przez publiczność. Około połowy V w. warunki te, obowiązujące autorów, ulegają zmianie: tetralogia przestaje być wymagalna. Poeci rywalizują pojedynczymi sztukami, przytem staje ich do konkursu większa, niż przedtem, ilość. Początkowo, jeszcze i za czasów Ajschilosa, publiczność sama klasyfikowała rywalizujących autorów wedle talentów. Potem dopiero ustanowiono sąd konkursowy, złożony z 5 członków, obieralnych za pomocą losowania. Sędziowie wyrok swój ogłaszali wobec publiczności w amfiteatrze, imię zaś zwycięzcy wypisywano na pomnikach.

Urządzenia teatru greckiego. Początkowo, jak zauważono powyżej, istniał w Atenach teatr drewniany, rozmiarów olbrzymich, urządzonej wedle zasad akustyki. Następnie dopiero poczęto na miejsce drewnianego wznosić budynek kamienny. W V zaś wieku widownie kamienne zbudowano nie tylko w Atenach, lecz powszędę, gdzie tylko sięgała mowa grecka. O urządzeniu tych teatrów wyrabiamy sobie pojęcie poczęści na zasadzie opisów, jakie spotykamy u autorów starożytnych, w znaczniejszej zaś mierze — badając ruiny teatrów greckich, które przetrwały do naszych czasów. Wiemy przeto, że teatr w Grecyi był zupełnie odkryty, i przedstawienia w nim odbywały się we dnie. Gdy zdarzyła się niepogoda, deszcz ulewny, wtedy widowisko przerywano, i widzowie chronili się w kolumnadach, które okalały z tyłu ich siedzenia (por. rysunek). Wszystkie teatry starożytnej Grecyi, w porównaniu z drobnymi rozmiarami naszych, były budowane wedle miary kolosalnej; wynikało to poczęści stąd, że trzeba było w nich zmieścić wielkie tłumy zebranego ludu, poczęści zaś z tego, iż ogromne rozmiary teatrów odpowiadały majestatowi przedstawianych sztuk, którym się można było przyglądać tylko z przyzwoitego oddalenia. Największym teatrem szczyliło się miasto Megalopolis w Arkadyi: widownia mieściła tam 44.000 ludzi. Ławki dla widzów wznosiły się półkołem amfiteatralnie. Scena przedstawiała się w kształcie rusztowania drewnianego, o wysokości kilkunastu stóp; nosiła ona nazwę *logejon*, czyli mównicy, z której przemawiali aktorzy. Przytem półkole ławek amfiteatru tak było budowane, że najniższy ich rząd był na tym samym poziomie, co logejon. Pomiędzy sceną a amfiteatrem pozostawiano miejsce próżne, zwane *orchestrą*. Tam odbywały się taneczne ruchy chóru podczas śpiewu. W orchestrze, naprzeciwko środka logejonu, wznosił się taras czworo-



Rysunek schematyczny teatru greckiego: *a* – kolumnada, *b* – scena (logejon), *c* – orchestra, *d* – tymele.

kątny, ze stopniami, tej samej wysokości, co logejon. Taras ten nazywał się *tymele*, ołtarz ofiarny. Prawdopodobnie długie lata *tymele* służyło istotnie za ołtarz do składania ofiary z kozła tradycyjnego, zwłaszcza podczas przedstawień, których temat wzięty był z mitu o Dyonizosie. Z biegiem jednak czasu miejsce to zaczęło służyć do wypoczynku dla chórzystów. Ci, gdy nie śpiewali, stawali lub zasiadali na stopniach ołtarza. Na najwyższym zaś wzniesieniu *tymele* stawał naczelnik chóru, t. zw. koryfeusz, który stamtąd kierował akcją i dawał baczenie na wszystko, co się na scenie działo.

Dekoracje były główne i boczne. Główna dekoracja, zajmująca tylny plan logejonu, wyobrażała pałac, świątynię lub inne budowle; w odleglejszej zaś perspektywie — pola, góry, drzewa, wybrzeże morskie i t. p. Przy zmianie sztuki szczegóły zasadnicze dekoracji głównej pozostawały; dodawano tylko drugorzędne, stosownie do wymagań akcji. Co się zaś tyczy dekoracji bocznych, było ich po każdej stronie logejonu po trzy; umieszczano je na zawiasach tak, że każdą obracano dowolnie i przez to zmieniał się widok. Przedstawiały one rozmaite obrazy, zastosowane do treści tragedii i dramatów satyrycznych. O wiele bardziej udoskonalona była maszynerya sceniczna, tak iż z jej pomocą osiągnano najtrudniejsze efekty teatralne. Pożary, grzmoty, błyskawice, walenie się domów były rzeczami zwykłymi na scenie greckiej. Bogowie zjeżdżali z nieba na rydwanach skrzydlatych, na gryfach i t. p. Chóry nimf unosiły się w powietrzu, bóstwa dosiadały smoków. Szczególnie w komedjach Arystofanesa maszyniści dokazywali cudów, które nawet dziś wydają się nam niemożliwe do osiągnięcia na scenie. Aktorzy przybierali postać ptaków, owadów i role swe wykonywali całkowicie w powietrzu. Oczywiście, wszystko to urozmaicało akcję.

Zachodzi następnie pytanie, jak zachowywał się aktor na scenie, aby go widziano i słyszano zewsząd, z olbrzymiej zaiste widowni. Owóż w celu zharmonizowania się z ogromem teatru, aktor grecki występował na szczudłach, czyli na t. zw. *koturnach*, które znacznie go podwyższały i czyniły widzialnym z każdego miejsca amfiteatru. Nadto na twarzy podczas gry nosił on stale maskę, prawdopodobnie urządzoną w ten sposób, że służyła głosowi jego za rezonator. Maską taką miała wyraz odpowiedni do roli, jaką aktor odgrywał w tragedii.

Teatr grecki różnił się więc bardzo od społecznego systemem używanych przez się środków, całym zresztą ustrojem. Aktów i między-aktów naszych Grecy nie znali wcale: sztuka trwała jednym ciągiem od początku do końca. Zasłonę, ile jej wogóle używano podówczas, spuszczano przed rozpoczęciem widowiska i, być może, w przerwach pomiędzy jedną sztuką a drugą.

Jak nam wiadomo, tragedia grecka, wyszedłszy z liryki, charakter jej zachowała w pierwszych czasach rozwoju, właściwie zaś z pierwiastka lirycznego nigdy się nie wyzwoliła całkowicie. Dlatego też chór odgrywa w niej zawsze ważną rolę. Istotnie, przedstawia się ona, jako zespolenie pieśni lirycznych i dyalogów, złączonych z sobą ściśle, lecz różnych i w charakterze, i pod względem rytmu. Gdy na scenie trwał dyalog, chór, ustawiony w orkestrze po obu jej stronach, ruchem tylko illustrował akcję. Kiedy dyalog się przerywał, wtedy zespół w śpiewie, odśpiewie i pośpiewie wypowiadał swój sąd o czynach bohaterów, będąc niejako echem opinii publicznej, wyrazem zbiorowego sumienia. Nic więc dziwnego, że koryfeuszowi przypadało w udziale bardzo ważne stanowisko w teatrze: on kierował ruchami chóru, on intonował pieśń, on dzielił swą uwagę pomiędzy zespół a scenę. Słowem, był pewnego rodzaju reżyserem widowiska.

Tak się przedstawiała strona zewnętrzna teatru greckiego. Teraz zapoznajmy się z samą twórczością dramatyczną.

Ajschilos. *Życie i dzieła.* O życiu Ajschilosa, pierwszego (co do wieku) z wielkiej trójcy dramaturgów greckich, niewiele posiadamy szczegółów autentycznych. Wiadomo nam mianowicie, że urodził się w r. 525 w Eleusis i pochodził z rodu arystokratycznego. Zasłynął męstwem w bitwach pod Maratonem, Salaminą, Plateą. Pod Maratonem był ranny. Snać czyny rycerskie wyżej cenił od sławy poetyckiej, bo na nagrobku jego napis, przez niego samego obmyślony, opiewa chwałę wojenną zmarłego: o wawrynach dramaturga nic nie mówi. A jednak już wtedy, gdy walczył pod Maratonem, Ajschilos znany był, jako poeta, gdyż na sześć lat przedtem odniósł zwycięstwo na konkursie dramatycznym. Z biegiem czasu jeszcze 12 razy brał nagrody konkursowe. Na trzy lata przed śmiercią opuszcza on Ateny i przenosi się na Sycylię. O wyjeździe tym rozmaici pisarze różnie sądzą: nic jednak pewnego nie da się powiedzieć. Wiemy jeno, że na Sycylii przyjął to poetę z zapalem, i że tam tworzył on tragedye w dalszym ciągu,

wystawiając je w teatrze Syrakuzańskim i innych miejscowych. Zmarł 456 r. przed Chr. i pochowany został w Geli. Grób jego przez czas długi był przedmiotem czci religijnej ze strony poetów dramatycznych. Ateńczycy zaś oddali mu hołd taki, jakiego rzadko może dostąpić pisarz: zażądali, aby tragedye zmarłego Ajschilosa ponownie stawiały do konkursów, na których już były otrzymywały nagrody! I zdarzało się nieraz, że geniusz poety z za grobu przemawiał tak silnie, iż zwyciężał nanowo. Nic więc dziwnego, że w Atenach postawiono mu posąg, i że rapsodowie opiewali jego sławę.

Ajschilos napisał przeszło 70 tragedyi, lecz my znamy ich tylko 7. Poznajmy treść najwybitniejszej: „Prometeusza w okowach“, aby następnie określić cechy znamienne twórczości poety.

Treść „Prometeusza w okowach“. Jesteśmy na granicy Azji i Europy, pośród dzikich i groźnych wierzchołków górskich. Dookoła panuje cisza zupełna. Do najwyższego szczytu skalnego zbliża się gromadka postaci. Jest to tytan Prometeusz, prowadzą go Władza i Siła. Za nimi postępuje smutny Hefajstos (Wulkan) z młotem w ręku. Doszedłszy do szczytu, Władza zwraca się do kowala niebiańskiego z żądaniem, aby spełnił rozkaz Dzeusa: ma on „żelazem najtwardszem, przekutem w łańcuch o mocy niepożytej“ przykuć do stromej skały „złoczyńcę“ Prometeusza, który wykradł z niebios ogień wszechwórczy i rozrzucił go po świecie między śmiertelnych. Tu w mękach niechaj tytan nauczy się czcić Gromowładnego i niechaj ukróci swą miłość do ludzi. Hefajstos wie, że z ojcem bogów igrać jest rzeczą niebezpieczną i dlatego tylko rozkaz spełni, ale niechętnie, wbrew własnej woli, bo żałuje on szczerze bohatera. Ze współczuciem się zwraca do niego.

„Prawej Temidy synu twórczej głowy,
Ja cię przykuję twardemi okowy,
Wbrew woli twojej i mojej, do góry
Bezludnej, kędy żar, który przenika
Od blasków słońca, zmieni kwiat twej skóry;
Gdzie nie usłyszysz głosu śmiertelnika,
Ludzkiej nie ujrzysz postaci; zawczasie
Rosę ci ranną słońce płoszyć zacznie,
Zasłaniać światła noc strojna dziwnie!
Ciężar zła będziesz odczuwał boleśnie,
Bez końca, póki na świat nie powstanie

Ten, co ci przynieść ma uratowanie.

To — skutki twojej dla ludzi przyjaźni...“¹⁾.

Lecz żal Hefajstosa nic nie pomoże. Władza rozkazuje mu zaprzestać próżnych jęków nad tytanem i pilnuje, by robota była dokładnie wykonana. Przez cały czas, gdy go przykuwano do skały, bohater milczał. Dopiero, kiedy wszyscy odeszli, Prometeusz roztacza skargi, wzywając na świadków swej męczarni Eter boski, skrzydlate tchnienie wiatrów, uśmiechy fal morskich, ziemię i wody, wszechwidzącą tarczę słoneczną!

„Milczeć ni mówić nie mogę o doli
Mojej, niestety! Wszystko, co mnie boli
Dzisiaj, pochodzi z tych darów, jakimi
Uposażyłem ród ludzki na ziemi.
Pierwiastek ognia ja wykradłem, który,
W łodydze trzciny sprowadzony z góry,
Przydał się ludziom. jako środek wielki
I stał się dla nich mistrzem sztuki wszelkiej.
Za taką zbrodnię ponoszę te kary,
Przygwożdżon w pętach na chłody i żary“.

Gdy tak wobec skał jeno dzikich i błękitu niebios rozwozdi żale tytan-bóg, zdeptany, znienawidzony przez bogi za to, że „ludzi kochał do zbytku“, nagle do uszu jego dochodzi szelest skrzydeł. To na wozach przybywa chór nimf skrzydlatych, Okeanid, aby go pocieszyć. Okeanidy, córki Tetydy i Okeanosa, zapewniają bohatera, że bogowie mu współczują; jeden Dzeus w swej srogości jest zapamiętały, rad zawsze „ujarzyć krew niebian“. Prometeusz oświadcza, że ojciec bogów będzie go jeszcze potrzebował; istnieje zmowa, mająca na celu odjęcie Dzeusowi „berła i czci“, lecz tytan jej nie odkryje, dopóki Gromowładny nie wyswobodzi go z pęt i nie nagrodi mu wyrządzonej krzywdy; przyjdzie czas, kiedy gniew jego się ukoi, i sam zażąda przymierza z bohaterem. Następnie Prometeusz na prośbę Okeanid opowiada szczegółowo, za co Dzeus mści się na nim tak okrutnie. Mówi o walce bogów, Kronosa z Gromowładnym, o tem, że sam stanął po stronie Dzeusa; za jego to radą Kronos został obalony, i władzę otrzymał Dzeus. Lecz zamiast być wdzięcznym bohaterowi, oto jaką straszną nagrodę mu zgotował. Lecz każń ta ma swe przyczyny. Gdy Gromowładny zasiadł na

¹⁾ Cytaty z tragedyi Ajschilosa i Sofoklesa, umieszczone w tekście, wzięte są z przekładów Kazimierza Kaszewskiego.

opróżnionym tronie ojca Kronosa, począł niezwłocznie urządzać swe państwo. Lecz względny dla bogów, nowy władca był bez litości dla człowieka: zapragnął zniszczyć ludzkość istniejącą, natomiast inną stworzyć zamierzał. Wszyscy bogowie poddali się postanowieniu Dzeusa, z wyjątkiem Prometeusza. On jeden sprzeciwił się temu; on sprawił, że ludzie „nie mogą nieuniknionej przewidywać doli“, bo „w nich ślepą umieścił Nadzieję“; on przyniósł im wykradziony z niebios ogień. Na prośbę tytana Okeanidy z powietrza zstępują na skałę, aby się z ust bohatera dowiedzieć o przyszłym jego losie. Ale w tej chwili na koniu skrzydlatym przybywa ojciec nimf, Okeanos. Jest on, równie jak i jego córki, życzliwy bohaterowi; zjawia się na miejscu kaźni, aby dać dobrą radę: niechaj tytan porzuci gniew, który nim miota; niech nie mówi słów zuchwałych przeciw ojcu bogów, bo ten może je usłyszeć, a wtedy jeszcze sroższe cierpienia zadać zechce bluźniercy. „Ty bądź cicho — mówi Okeanos — nie nadużywaj słowa..., ja pójdę, spróbuję, czy moje wstawiennictwo Cię nie ocali“. Ale tytan odrzuca rady Okeanosa, który, widząc, że napróżno chciał ugiąć bohatera, odjeżdża. Po jego zniknięciu Okeanidy znów roztaczają żale, Prometeusz zaś opowiada im o „doli śmiertelnych“.

„Opowiem raczej o śmiertelnych doli.
Głupimy byli: jam dał im jedynie
Pojęcia, rozum stosować do woli
Jam ich nauczył“.

Tytan jednak nie czyni ludziom z tego zarzutu; pragnie tylko uprzytomnić Okeanidom swe zasługi względem człowieczeństwa; chce przypomnieć, czem byli ludzie wtedy, gdy on się nimi jeszcze nie opiekował. Oto:

„Na podobieństwo senych mar, przedemną
Patrzyli, lecz im w oczach było ciemno;
Słuchając, nie słyszeli; jak z początku
Bytu, mieszało wszystko bez porządku.
Domów ceglanych, oświetlonych, ani
Sztuki ciesielskiej nie znali. — Schowani
W ziemię, jak mrówka szybko pełzająca,
Zamieszkiwali wnętrza jam bez słońca.
Nie mieli żadnych znaków pewnych na to,
Czy zima, czy też płodonośne lato,
Albo kwiecista wiosna; a czynili
Bez rozpoznania wszystko, aż do chwili,

Kiedy zaczęli badać pod mą wodzą,
Jak wschodzą gwiazdy, trudniej, jak zachodzą“.

Zmieniły się losy ludzkie od czasu, gdy tytán wziął człowieka
w opiekę. Dla niego zaczyna on pracę.

„Dla nich jam odkrył rachunek, naukę
Prześliczną, dla nich głoskowania sztukę;
Wskazał pożytek, jaki pamięć czyni,
Pamięć, Muz matka, wszechwiedzy twórczyni.
Jam pierwszy wziął w niewolę dzikie zwierzę.
Poddał pod jarzmo, aby jego siły
W najcięższych pracach ludzi zastąpiły;
Przezemnie koń wędziło chętnie bierze,
A zaprzężony do wozu, zbytkowi
Najbogatszemu ozdobę stanowi.
Któż, jeśli nie ja, wynalazł nosidła
Żeglarskie, które lńiane mają skrzydła
I prują morze?...“.

Lecz nie na tem koniec zasług Prometeusza względem ludzi.
Wskazał on im sposoby leków zbawiennych na różne cierpienia,
nauczył sztuki wróżb, objaśnił „wątpliwe oznaki“, wskazał sny
prorocze, opowiedział o życiu i obyczajach „ptaków o dziobie
zakrzywionym“, słowem, wprowadził człowieka na drogę bada-
nia. Nadto odkrył przed nim skarby podziemne: miedź, żelazo,
srebro, złoto — źródła bogactw.

Chór Okeanid głosi siłę i geniusz tytana, wciąż bolejąc nad
jego losem. Gdy nimfy kończą swą strofę, zjawia się nagle Ijo¹⁾,
smutna i znękana, którą męka nieustanna zapędziła w owe gro-
źne góry, gdzie leży Prometeusz, przykuty do skały. Napęnia-
jąc powietrze żałosnymi jękami, pyta ona, gdzie się znajduje
i kim jest ten, co „do ściany skalistej przymocowany, na wich-
rach trawi się w mękach niegodnie“. Prometeusz objaśnia ją, na
czyje katusze patrzy, przytem gotów jest opowiedzieć, jakie lo-
sy czekają nieszczęśliwą Ijo. Lecz wprzód, nim bohater przy-

¹⁾ Ijo, córka Inachosa, syna Okeana i Tetydy. Dzeus zapłonął ku niej
miłością. Ale Ijo hołdy jego odrzucała. Bóg więc, aby się nad nią zemścić,
a jednocześnie, by zadowolić Herę zazdrosną, przemienił nimfę w jałówkę i od-
dał żonie. Hera umieściła Ijonę pod opieką wszytkowidzącego Argusa. Dzeus
znów rozkazał Hermesowi zabić Argusa. Wówczas Hera na Ijonę nasadziła bą-
ka, który nieustannie ją kąsał i, doprowadzając do szaleństwa, zmusił do ucieczki
z kraju i do błędzenia ciągłego po całym świecie. Na szlakach swego tułactwa
spotyka ona tu przypadkowo Prometeusza i Okeanidy.

szłość nimfy odkryje, ona sama na życzenie Okeanid roztacza dzieje swej niedoli. Teraz dopiero tytan zaczyna kreślić obraz wędrowek, jakie odbędzie jeszcze Ijo. Podczas tej opowieści zapewnia Ijonę, że i jego, i jej męczarnie nie są bez końca: nadejdzie czas, kiedy „padnie Dzeusa panowanie”—Gromowładny pojmie żonę, która powije mu wyższego odeń syna. Jednocześnie nadmienia, że oswobodzicielem jego, Prometeusza, będzie jeden z potomków Ijony, „syn po dziesiątem pokoleniu trzeci”. Tytan wyraźniej mówi tu o tej tajemnicy, o której napomknął Okeanidom w chwili, gdy się nimfa zjawiła. Teraz zaś obiecuje Ijonie, że jej wyjawি jedną z dwóch tajemnic: albo opowie, ile jej jeszcze i co zostało do wycierpienia, lub też—wymówi imię swego przyszłego zbawcy. Okeanidy błagają bohatera, by odkrył obie tajemnice. Prometeusz tedy opowiada w dalszym ciągu rozpoczęte przezeń poprzednio przyszłe wędrowki nimfy, która, przebywszy dzisiejszą cieśninę Bosforu, ma dostać się do Azji, a stamtąd, dążąc na południe, zabiegnie do Egiptu. Potem Prometeusz, aby snąć więcej znaczenia nadać swemu proroctwu, opowiada Ijonie o tem, co przeszła, nim na miejsce jego kaźni przybyła. Następnie zwraca się znów do poprzedniego opowiadania swojego: mówi, że Ijona w Egipcie odzyska rozum i stanie się matką rodu, z którego wyjdzie przyszły oswobodziciel Prometeusza. Ledwie tytan dokończył swych słów, Ijonę znów ogarnia szal. Nimfa odbiega, Prometeusz zaś snuje dalej swe groźne proroctwo:

„Pyszny Dzeus może doczekać zguby:
Tronu i władzy zamierzone śluby
Pozbawią go, i wtedy się wykona
W pełni przekleństwo, rzucone przez Krona,
Gdy spadał z tronu wiekowego“.

Dzeus mógłby uniknąć zagłady, lecz środki po temu znane są tylko samemu bohaterowi, on jeden wie, „co, jak i kiedy”. Na nic się ojcu bogów nie przydadzą pomruki gromów, ani ognionośne strzały. Nie minie go „kaźń ciężka i zelżywa”. Sam on przygotowuje sobie przeciwnika:

.....Olbrzym to potężny będzie,
Znajdzie siarczystsze, niż piorun, narzędzie
I głos od grzmotu sroższy. Jego ramię
Broń Posejdona, morski trójząb złamie“.

Ale Gromowładny słyszy groźbę Prometeusza, że władza jego nad bogami niedługo już potrwa. Wysłał przeto Hermesa, który pyta tytana, o jakich związkach mówił, co mają pozbawić władzy Dzeusa. Ale Prometeusz ze wzgardą przyjmuje wysłańca ojca bogów.

„O! to mi pyszna i nadęta mowa,
Jaka przystoi bogów służalcowi.
Nowego państwa dzierzyciele nowi!
Wam się wydaje, że mieszkacie błogo
W twierdzach, gdzie klęski dostąpić nie mogą!
A jam już widział, jako z nich spadali
Dwaj władcy: ujrzę, jak trzeci się zwali,
Ten właśnie, który obecnie tam władnie:
On to najszybciej, najsromotniej padnie!
Czy sądzisz, że mnie trwożą nowe bogi?
Dalekim! żadnej nawet nie znam trwogi.
Idź więc odwrotną drogą, bo daremnie
Pytasz: niczego nie wyciągniesz ze mnie!“

Wszelkie namowy i przedstawienia Hermesa nie mogą ugiąć tytana. Prometeusz obrzuca i jego, i Dzeusa słowami wzgardy, drwi z pogroźek.

„Żadnym podstępem ni żadną katuszą
Dzeus tajemnicy nie wymusi ze mnie,
Aż się te pęta haniebne pokruszą!
Niech piorunami trzaska płomiennymi,
Białoskrzydłego śniegu miecie chmury
I grozom każe huczeć u podziemi,
Niechaj wywróci wszechświat dnem do góry,
Ja nie ustąpię: nie powiem mu, komu
Wyrok przeznaczył wyrzucić go z domu.

Hermes raz jeszcze próbuje przekonać niezłomnego tytana, roztacza przed nim obraz kary, jaką nań spuści Gromowładny, gdy żądania boskiego nie posłucha i nie wyjawia tajemnicy: skałę, do której przykuty jest bohater, grom strzaska, zburzy i zagrzebie: ciało Prometeusza legnie na rumowisku kamiennem, a orzeł krwawy będzie kawałami szarpał jego wątrobę! Lecz i tą groźbą klęski tytan pozostaje nieporuszony.

„...Niechaj Dzeus z czeluści
Podwójnej ogień na mnie wypuści;
Niech grzmot wraz z wichrów szalonym tchem
Pruje powietrze, aby ich siła
Ziemię u podstaw jej podważyła;
Niech pianę morską jakiś pęd srogi

Na gwiazd niebieskich rozrzuca drogi;
A w konieczności wszechwirze śmiało
Dzeus moje ciało
Zepchnie w czarnego Tartaru noc:
Śmierci nie zada mi jego moc“.

Hermes, widząc wolę nieugiętą bohatera, ostrzega litośne Okeanidy, aby uchodziły co prędzej. Lecz one nie chcą ustąpić. Wtedy posel bogów się oddała. Spełnia się groźba Dzeusa: „Ziemia drży, grom rozbrzmiewa echem, wiry miotają kurz. Lśnią płomienne strzały piorunów, przeciwne wichry się zerwały“. Uderza grom. Skąła się zawala, unosząc Prometeusza i Okeanidy. Z głębi buchają płomienie.

Rozbiór „Prometeusza“. Tragedya, której treść poznaliśmy, nie jest całością skończoną. Stanowiła ona łącznie z dwiema innymi trylogię. Lecz pierwsza i ostatnia część trylogii zaginęła: w ten sposób: „Prometeusz w okowach“ jest środkową tragedją tego cyklu. Chcąc wartość niniejszego dzieła ocenić, musimy porzucić szablonową miarę sądu, stosowaną w krytyce. Ta bowiem doprowadziłaby nas do wniosków, podobnych wynikom krytyki literackiej „wieku oświecenia“. Cóż bowiem ze stanowiska „nowoczesnego“ dostrzegamy w tej tragedyi? Naprzód brak zupełny akcji: bohater główny, przymocowany do skały, nie rusza się wcale, prowadzi tylko rozmowy z innymi osobami, które kolejno, jakby na zawołanie, zjawiają się na scenie — i również nic nie działają. Powtóre, czynnik opowiadawczy wypełnia bardzo znaczną część utworu. Mamy tedy szereg scen, wypełnionych opowiadaniem lub wylewami liryzmu. Tak też oceniano dawniej „Prometeusza“. To zarzucano mu brak treści i założenia i uważano Ajschilosa za rodzaj waryata o wyobraźni bardzo żywej, lecz nieporządnej; to znów zwano go barbarzyńcą, to znów wprost odmawiano utworowi miana tragedyi. Dziś jednak inaczej wypada sąd nasz o „Prometeuszu“. Usiłujemy przyswoić sobie punkt widzenia Greka starożytnego, jednocześnie zaś, odrzuciwszy zbyteczne formułki estetyczne, wnikamy w istotę sztuki i staramy się wyjaśnić pomysł autora. Wtedy wady kompozycji znikają: nie zwracamy uwagi na brak akcji, na niejednorodność budowy, na przewagę chóru, która nie pozwala rozwinąć się wątkowi zdarzeń dramatycznych. Natomiast uderza nas odrazu *wielkość pomysłu*.

Ajschilos, jak wszyscy poeci greccy, motyw do swego dzieła wziął z mitologii. Materiał znalazł u Hezyoda, lecz nie brał go

w formie pierwotnej: zmienił i zastosował do swoich wymagań. Pomiął w micie o Prometeuszu niektóre szczegóły; inne znowu przekształcił. Tak np. podanie mówi, że ludzkość z początku była szczęśliwa, potem dopiero jej dola uległa zmianie: Ajschilos zaś przedstawia człowieka, jako słabego i nędznego zawsze — nigdy nie był on szczęśliwy. Następnie poeta opuszcza z mitu ów podstęp, którego się Prometeusz dopuścił przy podziale ofiary pomiędzy bogów a ludzi i przez który oszukał Dzeusa; pomija też słynną opowieść o Pandorze i o jej klęskach. Za to uwydatnia silnie charakter bohatera, jako opiekuna ludzkości, oraz fakt wykradzenia ognia, przez Hezyoda tylko zaznaczony. Prometeusz więc Ajschilosowy różni się od tytana mitycznego: jest jakby wodzem człowieka na ziemi. Ulitował się nad nędzą ludzką, wykrał ogień z nieba, dał go śmiertelnym; nadto wskazał im drogę badań: przez rozum do postępu, do cywilizacji. On z nędznego niewolnika, drżącego ze strachu przed bóstwem, uczynił *człowieka* — śmiałego, świadomego siebie. Idąc za tytanem, człowiek wydiera naturze tajemnice i skarby, w łonie ziemi ukryte. Dzięki jemu mierzy przestrzenie wód Oceanu. A wszystko to Prometeusz uczynił z miłości dla rodu ludzkiego, skazanego przez Dzeusa na zagładę. I za te czyny swe ofiarne musi cierpieć męki. Katusze jego są więc okupieniem szczęścia, postępu, rozwoju całej ludzkości. Bo Gromowładny już nie może zniszczyć człowieka. Prometeusz zapewnił mu trwałość i bezpieczeństwo. Teraz pójdzie on dalej, wciąż naprzód po drodze badań ku prawdzie i szczęściu. W ten sposób w tragedii Ajschilosa ów bohater pierwotnego mitu helleńskiego przekształca się w potężny symbol ludzkości całej. Prometeusz — to człowiek, to rozum i wola zbiorowa człowieczeństwa, co w znoju, w trudach, często wśród mąk dąży do światła i poznania prawdy, co zdobywa wiedzę okrucich po okrucichu, buduje szczebel po szczeblu drabinę do nieba. To — ów rozum, co, świadomy swej siły, walczy ze ślepymi zrzędzeniami losu, z naturą całą, zdobywając ją przebojem. Tak się nam Prometeusz przedstawia. Czyż więc nie jest on ideałem bohatera dramatycznego? W tym buncie tytana — rozumu przeciw ślepej potędze boskiej Dzeusa, nie znającej nawet swych losów przyszłych, jest tragizm najgłębszy. Tragedya ta jest wszechludzka, stara, jak rodzaj człowieczy, a zawsze nowa i świeża. Trwa ona wiecznie, tkwi w treści dziejów świata od samego ich zarania; przebija się w najpotężniej-

szych kompozycjach, stworzonych przez geniusze poetyckie. W rozmaitej też formie przedstawia ją nam sztuka ludzka. Jedną z tych form poznaliśmy w „Księdze Hioba“, potem spotkamy inne. Myśl bowiem tę, co Ajschilos w „Prometeuszu“, rozwijał w literaturze hiszpańskiej Calderon, w angielskiej Milton, Shelley i Byron, w niemieckiej Goethe, w polskiej Mickiewicz w „Improvizacyi“ Konrada z III części „Dziadów“. Prometeusz tedy jest bohaterem o znaczeniu wszechludzkiem.

Lecz nie tylko wielkością i siłą pomysłu tragedia ta przemawia do czytelników. Na wrażenie głębokie składa się i strona plastyczna wykonania. Starajmy się jeno podnieść do poziomu fantazyi autora, a wtedy obrazy jego podziałają na nas z siłą wstrząsającą. Oto na tle ponurej, ciemnej nocy występują twarde i dzikie kontury skalistych złomów. Dokoła panuje cisza cmentarna. Przykuty łańcuchem do najwyższego szczytu, leży olbrzymi tytaniczny; z dumą mierzy orłem okiem ciemne przestrzenie, wzgardliwą siłą przebija je i wstrząsa bojaźnią samego ojca bogów, gromowładcę Dzeusa. Nad nim unosi się powiewny rój skrzydlatych nimf, których pienia żałosne napełniają jękiem powietrze i budzą górskie echa. A oto inny znów obraz: z niebios, na koniu skrzydlatym przybywa Okeanos i usiłuje ugiąć hohatera, by wyprosić dlań przebaczenie. Na tem samem więc groźnem tle gór niebo-siężnych mamy spotkanie dwóch potęg. Bóg uskrzydłony, na swobodzie słabszy jest jednak od skutego w pęta tytana: Prometeusz rzuca słowa ostre, jak złomy skał, do których go przybito, szydercze, jak poświst wichrów. I Okean znika w przestworzach, a przy bohaterze zostaje znowu chór powietrzny nimf rzewnych, co unoszą się nad nim z kwileniem, jak jaskółki nad rannym rycerzem na pobojuwisku, A oto znękana, smętna Ijo, z różkami jałowki u czoła, przygnana wiatrem, wśród błędnych wędrówek, żali się córom Okeana i bohaterowi!... Potem — błyskawica, grom, i ziemia otwiera czeluście, by pochłonąć tytana wraz z litośniami nimfami.

Tak więc na wartość literacką „Prometeusza“ składają się: wielkość idei ogólnoludzkiej, oraz czar poetycki obrazów. Znamiona te pokrywają wady, o których mówiliśmy powyżej. One stanowią nieprzeparty urok, jaki tragedia ta posiada i posiadać będzie zawsze.

Oprócz „Prometeusza w okowach“ do naszych czasów prze-

chowały się jeszcze następujące tragedye Ajschilosa: *Persowie*, *Siedmiu pod Tebami*, *Agamemnon*, *Eumenidy*, *Choefory*, *Hiketydy*. Z tych „Agamemnon“, „Choefory“ i „Eumenidy“ tworzą pełną trylogię pod wspólną nazwą „*Oresteï*“.

Streszczenie „Oresteï“. Z puścizny po Ajschilosie „Oresteja“, obok „Prometeusza“, jest dziełem najwybitniejszym. „Prometeusz“ daje nam pojęcie o potędze myśli autora, „Oresteja“ zaś uczy, na czym polegała istota jego tragizmu. Agamemnon, przebywając pod Troją wraz z wojskami zjednoczonych Greków, rozkazał urządzić szereg płomiennych sygnałów, które mają przynieść do jego stolicy, Argos, wiadomość o zdobyciu Troi w tym samym dniu, gdy padnie gród Pryama. Na dachu pałacowym w Argos czuwa strażnik, z niecierpliwością wyglądając blasków pożądanej wieści. Już rozpacz poczęła go ogarniać, gdy nagle postrzega radosny sygnał płomienny. Schodzi więc z posterunku, aby obudzić królową Klitemnestrę, żonę Agamemnona. Na scenie zjawia się chór starców, którym wiek nie pozwolił pociągnąć pod Troję wraz z królem. Śpiewają oni o przyczynie i początkach walki Greków z Troją, o prorocत्वach Kalchasa, o ofierze Ifigenii na ołtarzu Dyany. Nachodzi i Klitemnestra z orszakiem swoim; oświadcza chórowi radosną nowinę, której ten na razie nie śmie wierzyć. Ale oto niebawem przybywa goniec, świadek naoczny zdobycia Troi, i opowiada o tryumfie Greków. W Argos tedy panuje wesele. Lecz nie jest ono pełne i szczere: ludność bowiem, choć nie mówi o tem, wie jednak, że na dworze królewskim podczas nieobecności Agamemnona źle się działo i dzieje, gdyż królowa uległa namowom Egistosa i ku niemu skłoniła swe uczucia. Tymczasem przybywa nareszcie sam Agamemnon. Klitemnestra przyjmuje go z oznakami radości i czci najgłębszej; przygotowała dla męża wspaniałą płaszcz purpurowy, godny bogów. Hołdy niewiernej żony są tak przesadzone, że król nie chce ich przyjąć. Razem z Atrydą na jego wozie tryumfalnym przybywa Kassandra, wieszczka Troi, córka Pryama, odtąd mająca dzielić los niewolnic greckich. Gdy Agamemnon odchodzi do pałacu, ona pozostaje niema i nieruchoma. Klitemnestra wybiega, by ją zaprosić do środka dworca królewskiego, ale wróżka wciąż stoi milcząc, jakby nikogo nie widziała dokoła siebie. Dopiero, gdy została sama, nagle ogarnia ją duch proroczy. W natchnieniu wieszczem widzi ona przeszłość i przyszłość. Opowia-

da o swojej doli, o zburzeniu Troi; widzi krew, która poprzednio zboczyła była pałac Atrydy, i przepowiada zbrodnię, jaka stanie się za chwilę: wiarołomna Klitemnestra wraz z Egistosem zamordują Agamemnona, a potem i ją samą, Kassandrę. Chór nie chce wierzyć, ogarnia go przerażenie. Ale gdy wieszczka, jakby siłą tajemną pchnięta, wbiegła do pałacu, z wnętrza daje się słyszeć głos króla, który umiera pod ciosami żony i jej kochanka. Z dworca występuje Klitemnestra z toporem na ramieniu, a poza nią ukazują się zwłoki Agamemnona i Kassandry. Objawia ona ludowi swą zbrodnię, szczycąc się tem, że działała podstępnie i obłudnie. Głos ludu, w postaci chóru, wyrzuca jej potworne zabójstwo. Ale królowa umie się bronić. Toć winowajcą — powiada — był jedynie Agamemnon. On zadał cios najgłębszym i najświętszym uczuciom żony: wszakże on dał na ofiarę bogom córkę jej ukochaną, Ifigenię; on przecież, będąc pod Troją, sprzeniewierzył się i podeptał jej uczucia małżeńskie, wprowadzając do swego namiotu obce miłośnice, Chryzeidę i Bryzeidę; on teraz przywiózł z sobą nową brankę, Kassandrę. Czyż nie miała prawa zemścić się za tyle zbrodni i zabić Agamemnona wraz z wieszczką? Ale tego nie dosyć! Wiadomo, że Atryda pochodzi z rodu, na którym ciąży przekleństwo zbrodni ¹⁾; ona więc chciała przerwać i przerwała ten łańcuch przestępstw — dała zadosyćczynienie Losowi-Mścicielowi, przez co oczyściła niejako ród od klątwy. Oczywiście pod temi dowodzeniami wykrętnemi ukrywa się tylko jedyna pobudka czynów Klitemnestry: miłość do Egistosa. Ale chór, piętnujący królowę na razie z całą surowością, z wolna pozwala się zachwiać w swym sądzie i, ciągle bolejąc nad nieszczęsnym Agamemnonem, wyznaje, iż ostatecznie sam nie wie, co o tem wszystkim myśleć. Ale gdy z komnat gościnnych występuje Egistos na czele orszaku zbrojnego, z ozna-

¹⁾ Protoplastą rodu, z którego pochodził Agamemnon, był Pelops. Pelops miał dwóch synów: Atreusza i Tyestes. Tyestes zawinił przeciw bratu ciężko, bo uwiódł mu żonę, Europę. Atreusz zemścił się za to okrutnie: zaprosiwszy do siebie brata na ucztę, dał mu do spożycia potrawę, z jego własnego syna przyrządzoną. Zarówno więc Agamemnon, syn Atreusza, jak i Egistos, syn pozostały Tyestes, należą do rodu, napiętnowanego zbrodnią. Według wyobrażeń greckich, istnieje na świecie prawo fatalizmu występków: każdy zły czyn rodzi nieustannie nowe złe czyny, a ta ciągłość zbrodni trwa przez długie pokolenia, dopóki nie nastąpi zadosyćczynienie.

kami władzy królewskiej, chór zajmuje względem niego stanowisko nieprzejednane. Mimo że i on powołuje się na ten sam argument, co Klitemnestra, jakoby trup Agamemnona był dlań „splaconym długiem, za ojcowską zaciągniętym zbrodnię“, chór-lud obelgami go spotyka i na bój wyzywa. Egistos już gotów jest chwycić się oręża, lecz Klitemnestra uspokaja go, starając się załagodzić spór ostry:

„Daj pokój—mówi do Egistosa—czas już skończyć to próżne gadanie:
Zapanujem—i w domu inny ład powstanie!“

Na tem się kończy tragedia „Agamemnon“, pierwsza część „Orestei“.

Od wypadków, przedstawionych tutaj, minęło wiele lat. Przez ten czas syn Agamemnona, Orestes, wyprawiony z domu przez matkę jeszcze przed powrotem króla, wychowuje się zdala od ojczyzny i urasta na młodzieńca. Bóg Apollo, za pośrednictwem wyroczni delfickiej, rozkazał mu wrócić do Argos i pomścić ojca. Młodzieniec, widząc, że nakaz boży zgadza się z jego własną myślą o krwawym odwecie, oddawna karmioną, wyrusza do kraju. Rozpoczyna się akcja tragedyi „*Choefory*“. Przybywszy razem z Piladesem do Argos, Orestes staje nad grobem Agamemnona, przyzywa ducha ojca i zwiastuje mu swój zamiar zemsty. W tej właśnie chwili z pałacu królewskiego wychodzi chór dziewic, ubranych w szaty żałobne; niosą one objatę do grobu Agamemnona (stąd nazwa tragedyi: *Choefory*—niosące objatę). Za nimi idzie córka Agamemnona a siostra Orestesa, Elektra, która, pozostawszy w domu po śmierci ojca, wśród żalów i złorzeczeń wyczekuje mściciela. Chór składa się z dawnych niewolnic trojańskich, które są powiernicami Elektry. I one nienawidzą przywłaszczycieli tronu. Orestes z Piladesem, postrzegłszy zbliżającą się Elektrę z dziewicami, chowają się. Elektra uroczyście składa objatę, ale zaraz potem postrzega na mogile ojca zwój włosów, które pozostawił tam przed chwilą Orestes. Nadto widzi ślady stóp dwóch przyjaciół: jedno z nich przypadają do miary jej stopy. Królowna czuje drżenie własnego serca. Wtedy Orestes i Pilades występują z ukrycia. Brat daje się poznać siostrze, i wspólnie oboje obmyślają plan zemsty. Orestes z Piladesem staną przed bramą pałacu, udając podróżnych z Fokiejskiej krainy; podstępem w ten sposób dostawszy się do dworca, Orest do-

kona zamierzonej kary za mężobójstwo. Plan się udaje. Orestes puka do drzwi głównych pałacu. Wychodzącej Klitemnestrze oznajmia się, jako cudzoziemiec z Daulii w Fokidzie: gdy szedł drogą do Argos, jakiś nieznajomy, który nazwał się Strofiosem, polecił mu dać znać krewnym, że Orestes umarł. Śpieszy tedy spełnić to żądanie Strofiosa, nie wie tylko, czy trafił tam, gdzie należało zanieść smutną nowinę. Klitemnestra, udając ból szczerzy z powodu wieści o zgonie syna, rozkazuje zaprowadzić mniemanego podróżnego do męskich komnat gościnnych, sama zaś udaje się do kobiecych. Po chwili wybiega mamka Orestesa, którą Klitemnestra wysłała, by szukała Egistosa i w jej imieniu poleciła mu przybyć z orszakiem zbrojnym. Przodownica chóru namawia mamkę, Gilissę, aby złudziła Egistosa mową wesolą: niechaj przyjdzie sam bez orszaku. Gilissa stosuje się do słów przodownicy, Egistos przychodzi sam i w pałacu znajduje śmierć z ręki Orestesa. Młodzieniec, wyszedłszy z zakrwawionym mieczem, spotyka matkę, która, ostrzeżona przez odźwiernego o tem, co się stało, wybiegła z komnat kobiecych. Syn przez chwilę waha się przed matkobójstwem. Ale Pilades przypomina mu rozkaz wyroczni. Nie bacząc więc na przedstawienia ze strony Klitemnestry, Orestes uprowadza ją do pałacu, gdzie królowa ginie obok trupa Egistosa. Wobec chóru występuje mściciel. Orestes i roztacza przed nim ów płaszcz purpurowy, którym kochankowie zdradnie omotali jego ojca, by łatwiej mu śmierć zadać. Sprawiedliwości tedy stało się zadość: zbrodnia znalazła karę. Ale po dokonaniu zemsty Orestes sam zaczyna podlegać wyrzutom sumienia i mówi:

„Ja-to się chwale, to znów płaczę na to,
Gdy z mężobójczą tu rozmawiam szatą;
A zbrukan za złe krwawej pomsty chwałą,
Klnę czyn mój, ból mój i rodzinę całą“.

Istotnie, dopiero po spełnieniu dzieła zemsty zaczynają się jego męczarnie. Zda mu się, że pędzi na wozie i puścił z ręki lejce, a rumaki wściekle rwą go kędyś w przepaść, „pierś złowroga wszczyna pieśń szалу, serce bije trwogą“. Wszędzie widzi przełaną krew matki. Skazuje się więc na dobrowolne wygnanie: chce iść do środka ziemi, gdzie świątynię swą ma Apollo. Ale przed oczyma jego zjawiają się w coraz większej ilości Gorgony-jędze, w czarnych płaszczach, z włosem, oplecionym wkoło wę-

zami. Doprowadzony do szału, Orestes rzuca się do ucieczki. Na tem kończą się „Choefory“.

Ciąg dalszy losów młodzieńca przedstawia ostatnia tragedia trylogii p. n. „*Eumenidy*“ (Jędze). Autor przenosi nas do świątyni Apollona w Delfach. Z podwoi bocznych wchodzi Pytya, w stroju kapłańskim, z wieńcem wawrzynowym na głowie. Ma ona zasiąść na trójnogu proroczym we wnętrzu świątyni, lecz powstrzymuje ją widok straszliwy: u stóp ołtarza Apollinowego, przed świątynią, siedzi na kamieniu jakiś człowiek z gałązką oliwki w ręku, lecz dłonie jego poplamione są krwią. To — Orestes. Naprzeciw niego widać pięćdziesiąt uśpionych Eumenid, z krwawymi oczyma, z miedzianymi pazurami, a głowy ich najeżone są węzami. W ręku trzymają bicz. Pytya przerażona ustępuje. Wtedy wewnątrz świątyni się otwiera, wychodzi z głębi bóg Apollo i zbliża się do Orestesa. Jako opiekun nieszczęśliwego, rozkazuje mu nie tracić ducha, nie giąć się pod tą męką niezmierną, jaką cierpi; ma teraz uciekać do „grodu Pallady“, do Aten, i tam, klękawszy u stóp posągu bogini, objąć go ramionami. W Atenach bowiem zaczną się narady sądu bogów; tam — powiada Apollo — znajdzie się sposób oczyszczenia Orestesa z win i uwolnienia go od katuszy. Syn Agamemnona postępuje za Apollonem, który wchodzi do świątyni. Wtedy nagle z pod ziemi zjawia cię cień Klitemnestry; na szyi jego widać rany, zadane przez Orestesa podczas morderstwa. Duch zwraca się ku śpiącym Eumenidom i usiłuje zbudzić je z odrętwienia. Obudzony chór Jędz postrzega, że ofiara znikła, i dlatego złorzeczy Apollinowi, który łaską swą ochrania potępieńca. Ze świątyni znowu występuje Apollo i groźnie przemawia do Eumenid. Te więc rozpraszają się. Następuje zmiana dekoracyi. Widzimy Ateny nocą od strony wzgórza, zwanego Areopagiem. Na ławach, w skale wykutych, mają zasiąść Areopagici. U stóp wzgórza stoi posąg bogini Pallady; dokoła świątyni — pomniki, gaje święte. Orestes obejmuje statuę bogini, błagając Atene, aby dla przekłętego była łaskawa. Ale tuż tuż nadbiegają zmęczone pościgiem Jędze, rozczochrane, z wyciem potrząsając biczami. Na prośby młodzieńca zjawia się Pallas-Atene i, wysłuchawszy obu stron, postanawia sprawę oddać pod sąd Areopagu ateńskiego, który szczerze pilnuje przyściąg. Niebawem też na ławach wzgórza zasiadają dostojnicy. Przewodniczy bogini Atena. Wnet ukazuje się Apollo i staje po stronie Orestesa. Sąd się zaczyna. Przemawiają kolejno Jędze

i Orestes, przytem Apollo dzielnie broni nieszczęsnego wygnańca. Po wysłuchaniu obu stron, Pallada wzywa członków Areopagu do głosowania: po przeliczeniu gałek, wrzuconych do urny, pokazuje się, że każda z sądzonych stron zyskała jednakową ilość głosów. Wówczas Atena, która nie dała jeszcze swego głosu, przeważa wyrok na korzyść Orestesa. Syn Agamemnona, błogosławiąc Palladę, odchodzi do kraju rodzinnego. Ale Jędze wybuchają wściekłością i na razie nie słuchają Ateny, która chce je ułagodzić. Lecz powoli uspokajają się, Pallada bowiem ofiarowuje im na ziemi attyckiej świątynię osobną. Wzamian za to obiecują być błogosławieństwem dla kraju; z jędz straszliwych zemsty stają się duchami życzliwymi (stąd nazwa — Eumenidy). Tłum, złożony ze starców, kobiet i dzieci, w szatach odświętnych, ze śpiewem odprowadza Eumenidy do przybytku nowego, przeznaczonego dla nich przez boginię Atenę.

Cechy znamienne twórczości Ajschilosa. Weźmy teraz pod uwagę dane, jakie posiadamy o Ajschilosie i starajmy się określić cechy znamienne jego twórczości. Naprzód tedy należy stwierdzić, że źródłem pomysłów dramatycznych tego poety była mitologia, co zresztą zgadza się z tem, cośmy powyżej powiedzieli o literaturze greckiej wogóle. Rzeczywiście, z wyjątkiem sztuki „Persowie“, osnutej na tle wojny grecko-perskiej i zwycięstwa nad Kserksesem, a więc biorącej temat ze zdarzeń, społecznych poecie, wszystkie inne dzieła czerpią ośnowę z legend boskich i bohaterskich¹⁾. Postaci tych legend zachowują w tragediach swe kształty olbrzymie i moc przerażającą. Poeta wprowadza nas w świat mityczny istot nadprzyrodzonych lub przechodzących zwykłą miarę ludzką: śmiertelnicy, ludzie przeciętni nie grają tu roli i, gdy się zjawiają, to albo jako postaci epizodyczne, drugoplanowe w charakterze pionków, posuwanych przez wolę i rozkaz „wyższych“ (np. strażnik lub goniec w „Agamemnonie“), bądź też—jako osobistość zbiorowa, chór-lud, powołany do wypowiedzania sądu o tem, co się dzieje przed jego oczyma biernymi. Tragedya więc Ajschilosa jest nadludzka — boska i bohaterska. Ale, posługując się światem mitycznym, autor zastosował do niego miarę społecznego światłego kry-

¹⁾ Oprócz „Persów“ Ajschilosa istniały 2 tragedye Frynichosa, osnute na zdarzeniach społecznych, lecz nie doznały powodzenia: społeczność treści nie przyjęła się w tragedyi greckiej.

tycyzmu hellenckiego; stanowisko jego w tym względzie podobne jest do stanowiska Pindara. Nie zacierając cech poetycznych, jakie mit sam w sobie, w formie pierwotnej posiadał, odrzuca on z niego to, co raziło wysubtelniony smak estetyczny; pomija szczegóły drugorzędne, nadaje mu znaczenie wyższe, ogólne, czyni nieraz symbolem prawd wszechludzkich. Wyprowadzając na scenę bogów, oczyszcza ich ze znamion brutalnych, dzikich, nieetycznych, jakie nosili oni w eposie, pełnym naiwności; uduchowia niebian, bynajmniej nie wpadając przez to w sceptycyzm w stosunku do wiary ludu. Wedle pojęć Ajschilosa, światem rządzi Dzeus, wszechmocny, dobry, sprawiedliwy. Jego woli i rozumowi podlegają wszyscy inni bogowie i boginie, z których każdy i każda posiada odrębny charakter, odrębny indywidualizm. Gromowładny jednak jest zawsze jakby ośrodkiem, dokoła którego obracają się wszelkie sprawy boskie i ludzkie. W tragediach tedy Ajschilosa mamy uduchowiony świat olbrzymów mitycznych. Żywiołem głównym, który ten świat porusza, jest walka. W walce z Dzeusem, pośród błyskawic, gromów i trzęsienia ziemi runął Prometeusz; w walce pada Agamemnon; walczą Klitemnestra i Egistos; walczy Orestes. Walą się trony, zmieniają dynastye, potężni bohaterowie mordują się nawzajem. Groza wieje od tego świata strasznego, gdzie tytan, dobrodziej ludzkości, ginie pod rumowiskami skał, gdzie żona zabija męża, a syn matkę; gdzie zbrodnia krwią znaczy swoje ślady, a mordercę biczują potworne Jędze, nie dając mu wytchnienia ani dniem, ani nocą. Mimowoli nasuwa się pytanie, z kim, czy też z czem walczą właściwie te wszystkie postaci posągowe? Skąd pochodzą owe zbrodnie, czyny krwawe, na widok których wzdyga się serce ludzkie? Czyżby Ajschilos wyprowadzał podobne sceny jedynie dla efektu, dla wstrząśnienia i przerażenia widza i słuchacza?

Wątpliwości znikają, kiedy wczytamy się głębiej w same utwory i, gdy, poznawszy źródło ich, mity, uprzytomnimy sobie istotę religii greckiej. Bo oto wówczas postrzegamy, że ponad całym tym światem olbrzymów, który drga potężnymi namiętnościami, rwie się w tytanicznych wysiłkach woli i czynu, panuje prawo najwyższej moralności Greków starożytnych, bóstwo nad bóstwami, rządzące bogami i ludźmi — *Ananke*. Ono w swej potędze nieprzezwyciężonej zsyła wszelkie zmiany losu, szczęście wielkie i okropną niedolę; ono zmienia rozpacz na radość i radość na roz-

pacz, daje dobro i zło, nagrody i kary, wszechwładnie panując nad niebem i ziemią. Słowem, jest to idea przeznaczenia, konieczności, sprawiedliwości. Z nią tedy walczą bohaterowie Ajschilosa i oczywiście — paść muszą. Idea ta, groźna i majestatyczna, pochłaniała wyobraźnię i umysł poety, który wcielał ją w formę najrozmaitszą; ona właściwie była bohaterką jego tragedyi, których publiczność grecka słuchała z przerażeniem. Dlatego osnowa tych utworów jest tak prosta. Treść ich zazwyczaj polega na nagłem, nieprzewidywanem zrządzeniu losu, na krótkim obrazie katastrofy, spowodowanej na mocy przeznaczenia. Stąd pochodzi szerokość i potęga pomysłów, stąd nadludzka moc i majestat osób działających, walczących z przeciwnikiem nie do zwyciężenia. Pod tym względem dziełem typowem, najdoskonalszem jest „Oresteja”. W niej występuje groza żywiołowa owego prawa, owej sprawiedliwości w całej druzgocącej potędze. Głosi ono, że na świecie żaden grzech, występki, zbrodnie nie uchodzi bezkarnie, lecz staje się czynnikiem, zakłócającym równowagę, ciąży na przestępcy i na całym jego pokoleniu, ciąży klątwą, która rodzi nowe zbrodnie, dopóki nie nastąpi pełne zadosyćuczynienie. Ten fatalizm zawisł nad rodziną Agamemnona. Ojciec jego dopuścił się przestępstwa strasznego, za które musi odpokutować całe jego pokolenie. Naprzód więc pada syn Atreusza pod ciosami swej żony wiarołomnej i jej kochanka; ale ta nowa zbrodnia, będąc skutkiem koniecznym nieodpokutowanej winy Atreusza, wywołuje zemstę. Orestes wzrasta, pojąc się ciągle nadzieją ukarania tych, co mu ojca zabili. Dojrzawszy, spełnia zamiar: morduje własną matkę. Mamy tu tedy przed oczyma konsekwentny rozwój fatalizmu zbrodni: Atreusz zakłócił równowagę moralną, i czyn jego stał się przyczyną tej atmosfery, przepełnionej zdradą, zemstą i śmiercią, jaka panuje w całym rodzie. Nieubłagane prawo Sprawiedliwości zawisło nad nim szeregiem przestępstw. Czy jednak nigdy nie będzie temu końca? Czy matkobójca Orestes stać się ma punktem wyjścia do nowego szeregu czynów krwawych? Tu autor kładzie kres zemście. Syn Agamemnona, ledwo zbrodnię spełnił, wpada w obłąkanie. Przychodzi nań czas pokuty. Jędze smagają go bez litości, nie dając chwili odpoczynku. Naprzód więc wyrzuty sumienia zjawiają się, jako czynnik pewnego zadosyćuczynienia. A następnie, wszak Orestes działał za wyraźnym rozkazem Apollona, Apollo zaś powołuje się na zezwolenie Dzeusa.

Wszystkie te dane, razem wzięte, stanowią okoliczność łagodzącą, którą uwzględnia Pallas-Atena, głosem swym przechylając sąd Areopagu na korzyść Orestesa. Ostatecznie więc mamy ekspiacę zbrodni: równowaga wraca w porządku moralnym, zachwianym przez czas długi. Winy ojców okupuje Orestes, lecz jakże drogo okupuje! Jego wyrzuty sumienia, cała walka wewnętrzna po dokonaniu zbrodni usymbolizowana jest w postaci chóru Eumenid, tego chóru, którego pojawienie się na scenie teatru ateńskiego siało postrach wśród tłumów, przyprawiało widzów o stratę przytomności, o konwulsje. Ten symbol sumienia stanowi również nader znamiennej cechę talentu Ajschilosa. Przed nim w literaturze nigdy nie spotykamy psychologii ludzkiej, w podobny sposób odczutej i przedstawionej. Bohaterowie w poezji greckiej po dokonaniu przestępstwa troszczą się jedynie o to, by uniknąć zemsty za nie, kary; gdy ta nadejdzie, żałują, lecz nie spełnionego czynu, tylko jego następstw: nigdzie przedtem sumienia i jego zgryzot nie widzimy. Obraz pokuty wewnętrznej daje nam Ajschilos — pierwszy i jedyny. Gdy nadto zwrócimy uwagę na niezwykłą siłę i subtelność tego obrazu, pojmiemy, dlaczego krytyka tak wysoko stawia „Oresteję“, jako kompozycję jednolitą, potężną w plastyce i w wyrazie uczuć.

Ta sama idea zasadnicza religijno-moralna, co w „Orestei“, tkwi i w „Prometeuszu“, aczkolwiek w odrębnym zastosowaniu. Powyżej przy rozbiórce tej tragedii wyjaśniliśmy znaczenie postaci samego bohatera, jako symbolu wiecznie bojującego ducha ludzkiego w pochodzie do prawdy i światła. Takie jest symboliczne stanowisko „Prometeusza“. Ale nawet po określeniu podobnym pozostaje niewyjaśniona sprawa, dotycząca samego pomysłu: dlaczego Dzeus taką srogą karę spuścił na tytana? Przecież jest to jego sprzymierzeniec! Tak, ale Prometeusz pogwałcił prawo najwyższe: podstępnie i zuchwale uczynił wbrew woli boga, zlekceważył Gromowładnego, i za to musi cierpieć: niewolno bowiem nikomu przekraczać praw, stojących ponad bogami. Sprawiedliwości tedy musi się stać zadość: bohater nieodwołalnie za zuchwalstwo wobec Dzeusa podlega katuszom. Że owa idea Sprawiedliwości i nad bogami ciąży, dowód tego mamy w „Orestei“. Na sądzie bowiem wobec Areopagu ateńskiego staje Apollo wraz z Eumenidami, a Pallas Atena Jędzom przyznaje słuszość, czyni wszystko, co może, by je zaspokoić i ułagodzić, boć one występują tutaj, jako przedstawicielki sprawiedliwości.

W związku z wielkością idei zasadniczej i pomysłów są i *charaktery* w tragediach Ajschilosa. Przyjrzyjmy się Prometeuszowi czy Klitemnestrze lub Orestesowi. Uderza nas w nich odrazu siła, niezłomność, nieugiętość żelazna. Każda z postaci tych wie dokładnie, do czego dąży i nie daje się niczem i nikomu zachwiać w postanowieniu, raz powziętem. Bohaterowie Ajschilosa nigdy się nie cofają, nie ustępują. Wola ich, raz wypowiedziana, nie ulega zmianie. Tacy są oni wszyscy. Wykończenia, cieniowania rysów indywidualnych nie szukajmy tam napróżno. Są to szkice posągów, śmiały i genialny rzutami zaznaczone tak, że widz otrzymuje bardzo silne wrażenie ogólne. Szczegóły musi dośpiewać we własnej duszy.

Ta *szkicowość* jest punktem wyjścia dla krytyki przy określaniu głównych wad w kompozycjach Ajschilosa. Od niej są w znacznej mierze w zależności: brak akcji, brak miary w wykonaniu i wykończeniu pomysłów, wreszcie przewaga żywiołu lirycznego. Bezwątpienia wad tych zaprzeczyc niepodobna, lecz nacisku na nie kłaść nie należy, naprzód dlatego, że ogrom pomysłów i potęga obrazów każą o nich zapominać, powtóre zaś z tego powodu, iż wynikały one przedewszystkiem z warunków, w jakich poeta tworzył. Zastał on dramat grecki w pierwocinach, miał za wzory jeno próby Tespisa i Frynichosa. Wiadomo nam, czem one były: przekształconym dytyrambem, gdzie jeden aktor opowiadał treść mitu naprzemian ze śpiewem chóru. Olbrzymie tedy zadanie leżało przed młodym poetą: należało udoskonalić zarodki młodej sztuki, rozwinąć ją — stworzyć nową formę. Ajschilos ją się tego zadania. Naprzód wprowadził drugiego aktora, i to było reformą o wielkiej doniosłości. Nie oznaczało to bowiem, by w całej tragedyi tylko dwie osoby mogły występować: mogło ich być wiele, nawet i dziesięć, lecz *jednocześnie* na scenie ukazywały się dwie postaci. Rzecz prosta, podobna zmiana wpłynęła bardzo dodatnio na rozwój treści dzieła, sprzyjała urozmaiceniu akcji, bo dwaj aktorzy mogli wykonywać po parę ról w ciągu jednej tragedyi wobec tego, iż częste produkcyje chóru pozwalały im na zmianę kostyumów. Zjawia się więc akcja, o której, właściwie mówiąc, w przekształconym dytyrambie mowy być nie mogło. Ale i ten wyłom w tragedyi nie dawał pocie dostatecznego pola do rozwinięcia pomysłu: ostatecznie na scenie mogły być tylko dwie osoby. A gdy sam motyw nasuwał koniecz-

ność wyprowadzenia trzeciej, dramaturg był zmuszony urywać akcyę, zastępować zamierzony epizod przez „gońca“, który potem kiedyś zjawiał się, by wypowiedzieć to, czego w swoim czasie autor nie mógł przedstawić na scenie. Szczupła więc liczba aktorów krępowała Ajschilosa, nie pozwalała mu akcyi rozwinąć należycie. Wprowadzenie trzeciego stało się koniecznością. Istotnie, jak to niebawem zobaczymy, dodał go do dwóch poprzednich Sofokles. Lecz Sofokles właściwie rozwinął i „urzędownie“ wprowadził to, co już Ajschilos ukradkowo w „Eumenidach“ zaznaczył. W „Eumenidach“ bowiem chór już nie stanowi czynnika biernego, lirycznego, ale sam bierze udział w akcyi, sam ją prowadzi. Przytem z chóru Eumenid wyłania się „Przodownica“, wyraz zbiorowy cech znamiennych i dążeń Jędz; tę rolę grać musiał aktor wybitny — *aktor trzeci* w tragedyi. Urzędownie nie istniał on w spisie osób, ale faktycznie był i grał, jako trzecia dodatkowa siła do dwóch poprzednich.

Widać z tego, jak ogromnie Ajschilos pchnął naprzód dramat. Lecz jednocześnie postrzegamy również, jakie trudności miał do zwalczenia. Nie zapominajmy bowiem, że zasadniczą częścią teatru greckiego był chór, że jemu tragedia zawdzięczała istnienie, że przeto stanowił on świętość tradycyjną, nie-naruszalną. I lud ateński, i senat nie pozwalał na uszczuplanie roli tego czynnika lirycznego. Nic więc dziwnego, że wymagania swej sztuki dramaturg musiał przeprowadzać bardzo powoli, ukradkiem. Jasne więc jest teraz, czemu Ajschilos nie mógł rozwinąć akcyi tak, jak należało: chór mu przeszkadzał. Chór też obowiązujący, konieczny był ową przewagą liryzmu, z którego zarzut się czyni wielkiemu poecie. Nadto zważmy, że autor „Orestei“, rozpoczynając działalność, zastał już zakorzeniony zwyczaj przedstawiania t. zw. trylogii, z dodatkiem na końcu czwartej sztuki, satyrycznej. Gdy więc obowiązany był i część liryczną należycie rozwinąć, i z czasem się liczyć, by przedstawienie zbyt długo nie trwało, nic dziwnego, iż wybrał dla zaspokożenia wymagań teatru i dla zadosyćuczynienia swym ideałom artystycznym drogę najlepszą, jaką takt pisarski wskazywał: tworzenie potężnych, samorzutnych szkiców dramatycznych.

Teraz zobaczymy, jaki jest układ tragedyi Ajschilosa. Na scenie występują dwie osoby, które zawiązują dyalog; jest on nicią

dramatyczną, po której snują się zdarzenia, prowadząc do rozwiązania. Zdarzenia odbywają się albo na scenie, albo za nią. Wypadki za sceną wpływają głównie na katastrofę. Zawiadamia o nich postać stała, zwana zazwyczaj angelos (poseł). Obok dwóch aktorów bardzo ważną rolę odgrywa chór. Ma on znaczenie doradcze, znaczenie zbiorowego sumienia powszechnego; wypowiada sąd bezstronny o wszystkich i o wszystkim. Na początku przedstawienia zajmuje miejsce w orkestrze i pozostaje do samego końca. Śpiewa, prowadząc rozmowę z występującymi aktorami, albo też, gdy ci zejda z „mównicy“, czyni uwagi, mające bezpośredni związek z tem, co się na scenie działo lub dzieć będzie. Wogóle jednak czynnej roli nie odgrywa: patrzy i objaśnia, oraz sudi. Aktorzy deklamują; chór zaś śpiewa w strofach i antistrofach, odbywając przytem ruchy taneczne; poczem, stojąc już, wykonywa epodon. Jak widzimy, chór tragedyi jest tą samą zbiorową pieśnią liryczną, w tym samym układzie, jaką znamy z działalności Stezychora. W ten sposób chór śpiewa sam 4 — 6 razy w ciągu akcji. Nadto, w pewnych odstępach czasu aktorzy z nim (albo sami) wykonywają dyalog muzyczny w strofach, ściśle związany z wątkiem akcji dramatycznej.

Oczywiście, żywioł liryczny jest tu wielmożny, rozpiera się szeroko, ale pierwszy wielki dramaturg w walce z nim nie mógł uczynić więcej nad to, co zrobił. Resztę pozostawił do wykonania następcy, Sofoklesowi. Sam dosyć stworzył: dał Grecyi tragedye, a ludzkości całej szereg idei potężnych i myśli ogólnych, ujętych w formę obrazów groźnych, lecz pięknych.

Sofokles. *Życie i dzieła.* Reformę dramatu prowadził dalej następca Ajschilosa, Sofokles. Urodził się w Kolonie, pod Atenami r. 498 czy też 495. Wiemy, że otrzymał wychowanie i wykształcenie bardzo staranne i wczesnie zdradzał niepospolite uzdolnienie poetyckie. Po bitwie pod Salaminą, jako chłopiec 15, najwyżej 18-letni, prowadził chór młodzieńców, który odśpiewał hymn zwycięstwa. Prawdopodobnie od lat wczesnych próbował sił w rozmaitych rodzajach poezyi lirycznej, zanim wystąpił do konkursu dramatycznego. W 28 roku życia, przedstawivszy swoje dzieło w teatrze ateńskim równocześnie z Ajschilosem, pobił rywala i otrzymał pierwszą nagrodę. Od tej chwili dla młodego poety zaczyna

się szereg tryumfów, jeden po drugim. W ciągu długoletniej działalności dramatycznej brał on 20 razy pierwszą nagrodę. Po wystawieniu tragedii „Antyfony” naród, na znak najwyższego uznania, wybrał poetę do grona strategów, którzy z Peryklosem poprowadzili wyprawę wojenną przeciw wyspie Samos. Sofokles umiał żyć, nie trwonił sił na próżno, i dlatego talent jego z wiekiem nie tylko nie zanikał, lecz coraz potężniej się rozwijał. Jako starzec przeszło 80-letni, autor „Antyfony” napisał „Filokteta” i „Edypa w Kolonie”. Zmarł r. 406, do ostatniej chwili nie tracąc nic z potężnych darów poetyckich, jakie otrzymał od natury. Wieść niesie, że napisał on przeszło 100 tragedii, z tych do nas doszło tylko 7: *Ajas, Filoktet, Elektra, Edyp król, Edyp w Kolonie, Antyfony. Trachinki*.

Treść „Antyfony”. Bohaterką tej tragedii jest córka Edypa, Antyfony, którą Ajschilos już był ogólnie zarysował w sztuce swej p. n. „Siedmiu pod Tebami”: bracia Antyfony, a synowie Edypa, po śmierci ojca pokłóciwszy się o tron, zginęli obaj w bratobójczej walce. Nowy władca Teb, Kreon, rozkazuje jednemu z nich, Eteokla, pogrzebać ze wszystkimi honorami, lecz trup drugiego, Polinika, który na kraj obce plemię naprowadził, będzie rzucony na rozstajne drogi, na pastwę psów i ptaków drapieżnych. Jeżeli zważymy, że pogrzeb należyty był w starożytności aktem niezmiernej wagi, zrozumiemy ból straszny Antyfony na wieść, że brat jej rodzony podlegnie karze hańbiącej. Wbrew więc rozkazowi Kreona, zapowiada, że „choćby ją wszystko miało opuścić”, sama Polinika uczciwie pogrzebie.

„Ja, mdła dziewczyna, grób jemu wyżłobię,
W łańdach zaniosę go tej szaty Inianej,
Z ziemi mogiłę usypię na grobie,
Który go skryje“.

Na tem kończy swą tragedję Ajschilos. Wątek dalszy podejmuje Sofokles. Rzecz dzieje się w Tebach, w bliskości dworca królewskiego. Prolog przedstawia rozmowę dwóch sióstr: Antyfony i Ismeny. Bohaterka opowiada, że z rozkazu Kreona trup Polinika obstawiony jest strażą, i że ogłoszono karę śmierci na tego, kto się poważy go pogrzebać. Ale Antyfony żadne groźby nie wstrzymują: oznajmia ona, że postanowiła pochować trupa, żąda przytem, aby siostra jej pomagała...

„Teraz więc pora, abyś okazała,
Co jest w krwi twojej: wielkość czy zakała“.

Ismena przerażona usiłuje odwieść ją od zamiaru; przedstawia losy straszne całej rodziny, na której ciąży zbrodnia i z której one dwie tylko pozostały. Czyż nie rozumniej jest zastosować się do „siły władców i wyroków“ i znieść wszystkie bóle, aby przebłagać bogów? Lecz Antygony nic nie może zachwiać. Nie bierze ona za złe siostrze, że nie chce wziąć wspólnie z nią na barki ciężaru odpowiedzialności za przekroczenie zakazu. Pozostawia jej wolę czynienia, jak uważa. W takim razie sama pogrzebie brata, a potem umrze, „umrze piękną śmiercią, śmiercią świętej zbrodni“.

„Ja się chcę bogom zasłużyć—mówi—bo z nimi
Dłużej mi bywać, niż z ludźmi na ziemi“.

Ze słów dziewicy, pełnych odwagi i nieugiętości, widać, że spełni ona to, co sobie założyła. Po jej odejściu chór starców tebańskich, oczekując na Kreona, wypowiada radość z powodu oswo-bodzenia miasta od oblężenia Argów, sprzysiężonych z Polinikiem. Nadchodzi następnie Kreon i w przemowie zaznacza zasadę dobra ojczyzny, którą się w rządach swych kierować będzie. Z zasady dobra tego wychodząc, ogłasza karę na zdrajcę Polinika; nadmien-ia przytem, że śmierć czeka każdego, kto się rozkazowi sprzeciwi. Chór przyjmuje postanowienie to bez szemrania. Tymczasem Antygona, nie zwracając najmniejszej uwagi na groźny edykt królewski, podkradłszy się do trupa, zagrzebała go w ziemię. Kreonowi donosi o tem jeden ze strażników, którzy mieli pilnować, by nikt nie przekroczył zakazu. Chór starców, wysłuchawszy tej wiadomości, podsuwa nieubłaganemu władcy przypuszczenie, że bogowie się wmieszali w tę sprawę. Ten jednak z gniewem je odrzuca, jako baśń nierozumną. Strażnikowi oświadcza, że, jeżeli nie znajdzie się winowajca, cała straż podlegnie śmierci pośród mąk okropnych. Usłyszawszy tę groźbę, strażnik odchodzi, postanawiając zawczasu umknąć. Lecz niebawem wraca, przyprowadzając przed oblicze Kreona Antygone, schwytaną przed chwilą na gorącym uczynku. Strażnicy bowiem, odgrzebawszy Polinika, usunęli się na stronę i czatowali, czy nie zjawi się znów ten, kto, podszedłszy ich czuj-ność, pochował był trupa. Istotnie, niebawem ujrzeli Antygone, która, stojąc nad obnażonem ciałem, jęczała tęsknie i miotła klą-ty na tych, co zniszczyli jej dzieło. Zaraz też znowu pochowała

brata i na grobie uczyniła objatę. Ujęto ją niezwłocznie i oto stawiają przed władcą. Siostra Ismeny nie zapiera się wobec Kreona swego czynu. Na zapytanie, jak śmiała przeciwieć się prawom, odpowiada, że dla niej wagę mają jedynie te „prawa pisane“, które uświęcają bogowie.

„Miałabym, ziemskim ulegając trwogom,
Przez wzgląd na ludzi narażać się bogom?
Nie!.. Sama wszakże wiedziałam dokładnie,
Że i bez ciebie umrzeć mi wypadnie;
A iż przyśpieszam chwilę śmierci mojej,
To mi za rozkosz i za korzyść stoi.
Bo kogo srogi, jak mnie, ból pożera
Przez całe życie, ten wesół umiera!
A więc nie trwożę się groźby twojemi;
Lecz gdybym wspólnej matki naszej syna
Bez czci grobowej odeszła na ziemi,
Wtedyby trwogą przejęła mię wina.
Mniemasz, że działam w szale, bezprzytomnie?
Ej! sam szalony, kto tak myśli o mnie!“.

Ten spokój, ta duma i pewność siebie Antygony działa jeszcze bardziej podniecająco na monarchę: w tem pysznieniu się z czynu, przezeń zakazanego, upatruje on powtórne lekceważenie swojej osoby. Istotnie, dziewczica na gniew jego nie zwraca uwagi.

„Więc przestań mówić – powiada – bo próżna twa mowa
I próżne drażnią zobopólne słowa!
Cokolwiek powiesz, wielka dla mnie chwała,
Żem brata z czią w grobie pochowała,
I każdyby mnie chwalił z mego dzieła,
Tylko że bojaźń usta im zamknęła.
Bo król, przy innych, i tę moc dziedziczy,
Że każdy mówi, jak on sobie życzy“.

Bohaterka nie broni się: ona czyn swój uważa za chwalebny, drwi z Kreona i przez to jeszcze pogarsza sprawę. Boć jest narzeczoną Hemona, syna królewskiego: możeby się gniewny władca dał zmiękczyć, możeby przebaczył winę, ale zetknięcie się z przestępczynią i jej słowa doprowadzają go do wybuchu: wyrok śmierci na nieszczęśliwą dziewczynę jest już nieodwołalny. Napróżno Hemon usiłuje przebłagać rozszalonego ojca, napróżno przedstawia mu, że głos ludu tebańskiego jest po stronie Antygony: Kreona zachwiać nie może. Między ojcem a synem przychodzi do

sceny burzliwej tak, iż władca wydaje rozkaz, by sprowadzono dziewczę przed oblicze syna: niech w jego oczach śmierć poniesie. Hemon wtedy oświadcza ojcu, że go więcej nie ujrzy na ziemi, i odchodzi. Kreon daje wskazówki, jak wyrok ma być wykonany. Antygona, zamknięta w podziemnej jaskini, zginie śmiercią głodową. Ale gdy już orszak zbrojnych prowadzi ją na miejsce kaźni, w dziewczynie budzi się żal za światem, za młodością, za życiem, za miłością. I wybucha skargą rzewną, serdeczną:

„Bez pociechy, sama jedna
W drogę śmierci idę biedna!
Już ja słońca oczy memi
Świtych blasków nie obaczę;
Ni mnie wspomni kto na ziemi,
Ni z litości druh zapłacze!

Ale skargi nie wzruszają monarchy, i drużyna uprowadza Antygonę. Na scenie zjawia się stary wróżbita, Tyrezyasz, i ostrzega władcę przed gniewem bogów, którego oznaki dają się już postrzec. Ale Kreon zarzuca starcowi, że jest wieszczem fałszywym i przedajnym. Wówczas Tyrezyasz, widząc zaślepienie króla, wyjawia mu, co go czeka: oto „nim słońce raz ziemię obiegnie“, Hemon zginie; śmierć syna będzie karą za to, że władca Teb „stracił duszę żyjącą do progów podziemia“ i nie pozwolił pogrzebać zmarłego. Groźne i prorocze słowa wieszczbiarza wstrząsnęły Kreona. Przez chwilę waha się, nie wie, co czynić: nie chciałby ustąpić, bo byłoby to tchórzostwem, lecz znów obstawanie przy swoim może być zgubne. Wnet jednak postanawia odwołać swe rozkazy jak najspieszniej i biegnie sam, aby uporem dalszym bogów nie gniewać. Ale już jest zapóźno! Gdy, pochowawszy zwłoki Polinika, udał się do pieczary, gdzie zamknięto Antygonę, zastał jeno trupa jej wiszącego i obok—syna w rozpacz. Hemon rzucił się z mieczem na ojca, gdy zaś ten uniknął ciosu, zrozpaczony młodzieniec w oczach króla pierś sobie przebił. Kreon, niosąc nieżywego syna, przybywa przed pałac swój i tam dowiaduje się, że żona jego, Eurydyka, na wieść o zgonie Hemon, zginęła śmiercią samobójczą. Nieszczęśliwy człowiek woła:

„O przyjaciele, weźcie mnie stąd!
Gdzieś na daleki zawieźcie łód!
O! jaknajspieszniej; precz—kędy chcecie,
Bo ja już jestem niczem na świecie“.

Treść tragedyi „Edyp Król“. Za podstawę treści trzech tragedyi Sofoklesa: „Edyp Król“, „Edyp w Kolonie“ i „Antygona“ służy podanie o królu Edypie. Oczywiście, autor rozwinął je, wyzyskując momenty psychologiczne w celach tragizmu. Lecz w formie najstarożytniejszej brzmi ono tak: założycielem słynnego grodu Teb był Kadmus. Po nim panował Labdakos, po tym zaś na tron wstąpił syn jego, Lajos. Lajosowi wyrocznia przepowiedziała, że zabije go syn. Chcąc uniknąć takiego losu, władca rozkazał nowonarodzone pacholę zanieść na szczyt góry Cyteronu i tam porzucić. Lecz niemowlę wzięli pasterze z Koryntu i zanieśli je do króla Polibiusza, który przybrał dziecko za swego syna. Był to właśnie Edyp. Gdy dorósł, pewnego razu uczynił mu ktoś przymówkę złośliwą, że nie jest synem króla Koryntu, lecz obcym przybłądą. Edyp, oburzony, zwrócił się z zapytaniem do Polibiusza i jego żony, ci zaś zapewnili go, że jest ich rodzonem dziecięciem. Mimo to udał się do Delf i zapytał wyrocznię o swe pochodzenie. Pytania odrzekła, że nie powinien wracać do ojczyzny, gdyż grozi mu tam rzecz straszna: zabije własnego ojca i ożeni się ze swą matką. Młodzian, usłyszawszy taką przepowiednię, sądząc przytem, że Korynt jest jego krajem rodzinnym, nie wraca do Polibiusza, lecz z Delf idzie w świat. Podczas wędrówki, na rozdrożu dziwnym zbiegiem okoliczności spotyka Lajosa w orszaku dworzan. Przypadkowo któryś ze sług dworskich staje się powodem sprzeczki z Edypem. Kłótnia przechodzi w walkę, podczas której młodzieniec mimowoli zabija Lajosa, nie mając pojęcia o tem, z kim się zetknął. Śludzy pierzchając, niosąc do Teb wieść o śmierci króla. W braku spadkobiercy tronu w prostej linii, władzę w Tebach sprawuje Kreon, brat Jokasty, żony zabitego Lajosa. Za rządów jego jedno z bóstw zesłało na gród klęskę wielką: oto na górze Tikion zjawia się potwór, Sfinksem zwany, o twarzy kobiecej, ogonie lwa i o skrzydłach ptaka. Zadawał on mieszkańcom miasta zagadkę i każdego, kto jej nie rozwiązał, rozszarpawał. Rozpacz ogarnia ludność. Wówczas Kreon ogłasza, że, kto odgadnie zagadkę i uwolni Teby od Sfinksa, temu on ustąpi tron i odda za żonę królową Jokastę, wdowę po Lajosie. Przypadkowo zjawia się wtedy Edyp i, odgadłszy zagadkę, oswobadza miasto od strasznego potwora. Poślubia tedy Jokastę i pośród radości ogólnej zasiada na tronie tebańskim. Króluje szczęśliwie, i bogowie nie skąpią mu potom-

stwa. Taki jest mit w formie pierwotnej. Ciąg dalszy losów Edypa rozmaite podania odmiennie opowiadają. Nie uwydatniając tych różnic, przejdźmy do sposobu, w jaki Sofokles wyzyskał ten temat. Oto, gdy tragedia się zaczyna, widzimy gromadę dzieci, zebraną przed pałacem królewskim w Tebach. Przewodniczy im kapłan. Wypowiada on prośbę, z którą lud przyszedł do swego króla: zaraza straszna padła na Teby, i naród zwraca się do władcy z błaganiami, by kraj od tej klęski wybawił. Edyp zapewnia, że nikt srożej od niego nie boleje nad nieszczęściem ojczyzny, bo król cierpi za wszystkich, za każdego obywatela tebańskiego; długo myślał nad ratunkiem i po zastanowieniu uciekł się do ostatniej nadziei — wysłał Kreona do wyroczni w Delfach, aby zapytał, co należy uczynić. Sam się obecnie niepokoi, dlaczego wysłany nie wraca. Lecz właśnie zbliża się Kreon. Powtarza on oświadczenie wyroczni: aby przerwać zaraz w Tebach, trzeba odszukać zabójcę króla Lajosa i albo go wypędzić, albo ukarać śmiercią. Edyp więc natychmiast zaczyna badać, w jaki sposób i kiedy zbrodnię spełniono, i czy pozostał jaki świadek całego zajścia. Po wyjaśnieniach, jakie daje Kreon, sprawa dziwna mu się wydaje. W umyśle jego powstaje podejrzenie, że ktoś z blizkich nasłał zabójców na Lajosa; a może obecnie i życie jego samego, Edypa, jest przez owego zbrodniarza zagrożone. Król tedy poczyną działać energicznie. Zwołuje zebranie narodu i z góry rzuca przekleństwo na nieznanego sprawcę zbrodni. Posyła też zaraz dwóch gońców do wieszczego Tyrezyasa, w nadziei, że on, jako widzący „tyle prawie, co Apollo“, potrafi wskazać zabójcę. Przybywa wróżbita, Edyp zwraca się doń z błaganiami, jako do jedyne go człowieka, od którego zbawienie Teb zależy. Ale Tyrezyasz daje odpowiedzi wymijające; prosi, by mu król pozwolił odejść; to znów oświadcza, że monarcha nie w porę zwraca się doń z zapytaniem; to wreszcie zapewnia, że nie mówi dlatego, iż nie chce gubić ani Edypa, ani siebie. Pomimo, że władca wpada w gniew, Tyrezyasz wciąż zręcznie unika odpowiedzi. „Darmo wyzywasz — mówi — nie powiem nic wcale, choćbyś się zrywał w najburzliwszym szale“. Upór wieszcz ustaje wtedy, gdy Edyp rzuca na niego podejrzenie, że miał on niemały udział w zbrodni. Wówczas Tyrezyasz, który poprzednio rozmyślnie taił prawdę, oświadcza Edypowi bez żadnych osłonek, że to on sam jest zabójcą Lajosa. Król, jeszcze ani na chwilę nie przypuszczając, gdzie leży prawda, wybucha strasznym

gniewem i oskarżeniem, rzucone przez Tyrezyasza, uważa za obelgę, albo nowy wykręt. Wściekłość jego jest tak wielka, że z chęcią dałby wieszczbiarza na śmierć, jeno boi się, boć Tyrezyasz stoi pod opieką Apollona. Mniema on nadto, że ta potwarz, którą mu w oczy rzucono, jest skutkiem intrygi, dążącej do pozbawienia go tronu. To zapewne Kreon, zmówiwszy się z Tyrezyaszem, w ohydny sposób pragnę się go pozbyć. Podejrzenie swoje powtarza też bratu Jokasty wprost, wciąż nie domyślając się prawdy, zajęty wyłącznie sprawą klęski publicznej i mniemanej intrygi przeciw sobie. Podczas gwałtownej sceny między królem a jego szwagrem, Edyp nagle przypomina sobie, że istotnie zabił on człowieka, — i oto myśl okropna, podejrzenie względem samego siebie, poczyną nurtować jego umysł. Ale król przed prawdą nie może się cofać. Gdy więc nadchodzi Jokasta, Edyp prowadzi dalej badania. I słowa małżonki brzmią, jak wyrok potępienia. Opowiada ona o swym pierwszym mężu, daje jego opis, oraz przytacza szczegóły, towarzyszące zbrodni. Wszystko się zgadza. Edypa zdejmuje zgroza, i Jokasta wpada w przerażenie. Chcąc uspokoić małżonka, usiłuje mu przypomnieć treść wróżb i zestawić je z rzeczywistością: toć Lajos miał być zabity przez syna, ale syn, wyniesiony, jako niemowlę, na skały górskie, zmarł odrazu; władcę zaś ktoś inny zamordował. Lecz Edyp nie da uśpić swego sumienia. Jeżeli tak jest, jeżeli jacyś zbójcy zabili Lajosa, tedy należy o tem przekonać się dowodnie. Trzeba wyszukać świadka wiarygodnego. Z dworzan, którzy przytomni byli zbrodni, jeden pozostał, lecz ten pasie trzody królewskie. Trzeba więc posłać po niego. W oczekiwaniu na jego przybycie Edyp opowiada żonie całe zdarzenie; przypomina, co mu powiedziała wyrocznia w Delfach, jak następnie nie wrócił już do Koryntu i po drodze przypadkowo zabił jakiegoś nieznanego człowieka. W trakcie tego nadchodzi posel z Koryntu. Król Polibiusz umarł, i ludność powołuje Edypa na tron. Ten jednak odmawia. Wprawdzie nie boi się już spełnienia pierwszej części przepowiedni, skoro Polibiusz nie żyje, lecz druga jej część grozi: może przecie zaślubić swą matkę. A więc do Koryntu nie pójdzie, tronu po ojcu nie obejmie. Ale goniec rozprasza te skrupuły. On wie napewno, że Edyp nie jest synem Polibiusza! Zapewnienie to jest balsamem dla duszy Edypa. Ulga wszakże trwa krótko. Goniec wyjaśnia dalej, że to on właśnie podjął Edypa niemowlęciem na górze Cyteronu, gdy go

tam dworzanie króla Lajosa złożyli. Teraz Jokasta widzi już całą prawdę. Pragnąc przynajmniej męża oszczędzić, błaga, by zaprzestał badania. Ale Edyp nie słucha. Wówczas Jokasta wybiega, by życiu swemu położyć koniec. Król wciąż jeszcze czeka. Ma już prawie pewność, że to on właśnie jest owem dzieckiem, złożonem na skale Cyteronu, on zabił ojca, Lajosa, i poślubił swą matkę; ale pragnie usunąć w tej mierze wszelki cień wątpliwości, chce śmiało stanąć oko w oko z grozą swego położenia. Przybywa nareszcie stary pasterz, ostatni świadek śmierci Lajosa. Groźbą męczarni i śmierci Edyp wydusza z niego zeznanie. Teraz już poznał prawdę i wie, co ma czynić. Wydaje wyrok sam na siebie: wyłupia sobie oczy, porzuca trupa żony, tron, dzieci i dobrowolnie udaje się na wygnanie. Idzie na skałę Cyteronu, tam, gdzie miał zginąć, jako niemowlę.

Charakterystyka twórczości Sofoklesa. Podobno Sofokles tak określał Ajschilosa: „Ajschilos tworzy rzeczy piękne, sam o tem nie wiedząc“. Trudno jest dociec, czy autor „Antygony“ naprawdę się w ten sposób o swoim poprzedniku wyraził. Jeżeli tak mówił, mylił się. Zapewne, Ajschilos posiadał siłę żywiołową; pod wpływem natchnienia wydobywał z duszy istne potoki poezyi, nie panując nad nimi wszechwładnie; nie ujmował ich w jednolite kompozycje harmonijne. Wiadomo nam jednak, że nie rządził się wyłącznie intuicyą, nie był samorodnym geniuszem nieświadomym: reforma teatru, usilnie przezeń przeprowadzana, wymownie o tem świadczy. Mylił się tedy Sofokles w swem pojęciu o charakterze twórczości Ajschilosa. Ale jeżeli autor „Orestei“ pracował świadomie, wiedząc dobrze, do czego dąży, podobna „świadomość“ o wiele silniej cechuje Sofoklesa. Istotnie, wiedział on dobrze, co pisze. Nikt nie panował tak nad swą sztuką, jak on; nikt nie tworzył z podobną świadomością celów i środków dramatu: Sofokles był artystą w pełnem znaczeniu wyrazu. Przejął tradycję Ajschilosa, lecz udoskonalił ją niemal w każdym szczególe znamienym. Dlatego w dziełach jego spotykamy wiele tych samych czynników, co u twórcy „Prometeusza“. Różnica na tem polega, że u Ajschilosa były one w zarodku, u Sofoklesa — w pełnym, bujnym rozkwicie. Rozważmy je tedy kolejno, opierając wnioski na znanych

nam już tragediach. Naprzód więc należy stwierdzić, że, wkraczając w sferę tragedii Sofoklesa, nie spotykamy już, jak to było u jego poprzednika, bogów i tytanów. Bohaterowie i bohaterki, jak Edyp, Kreon, Antygona, Ismena, nie mają w sobie potęgi tytanów, z jednej bryły z gruba ciosanych. Są oni więcej *ludźmi* od postaci Ajschilosa: nic, co ich dotyczy, nie jest nam obce. Są to ludzie *idealni*, typy czystsze, pełniejsze od człowieka rzeczywistego, ale równocześnie posiadają te wady i słabości, które nam są właściwe. Prometeusz, Klitemnestra, Orestes przerażają nas; Edypowi i Antygonie współczujemy. Tamci są górnymi zjawiskami, z obłoków sprowadzonemi, abyśmy na nie patrzyli w zdumieniu i w grozie; ci są z ziemi rodem i pociągają nas ku sobie swą ziemskością. Zapewne, tragizm położenia Edypa lub nieszczęsnej Antygony działa na nas wstrząsająco, lecz rozumiemy go dobrze, zarówno jak i pobudki, kierujące ich czynami. Wyznajemy, że mamy przed sobą ludzi wyższych, boć nie potrafimy np. odpowiedzieć, czy my bylibyśmy zdolni zdobyć się na taką ofiarę, jaką spełnia Antygona. Możemy się zastanawiać, czy znaleźlibyśmy w sobie tyle siły, aby się nie cofnąć przed straszną zagadką, którą Edyp przeczuwa; czy wymierzilibyśmy sobie sprawiedliwość, przy pełnem poczuciu niewinności, jak to ów król uczynił. Pytamy, badamy, i w tem badaniu właśnie tkwi poczucie łączności naszej ludzkiej natury z naturą Sofoklesowych postaci. Cóż więc stąd wynika? Oto fakt, że tragedia Sofoklesa, w stosunku do Ajschilosowej, zmienia charakter. Nie jest już ona boską lub tytaniczną, lecz *ludzką, idealnie-ludzką*. Rzecz prosta, cały ten świat, wyprowadzony na scenę przez Sofoklesa, pozostaje w zależności od bogów, ale bóstwa, uszlachetnione w charakterze, jak i u Ajschilosa, nie schodzą na ziemię z Olimpu, nie mieszają się bezpośrednio do spraw człowieczych. Nie widzimy już tu ani Dzeusa, znęcającego się nad tytanem, ani Apollona, broniącego Orestesa, ani Pallas-Ateny, sprawującej sądy w obliczu Areopagitów i Eumenid. Dlatego strach i przerażenie zeszyły ze sceny: stała się ona jaśniejsza.

Wprawdzie i u Sofoklesa żywiołem akcji pozostaje walka, przybiera ona wszakże całkiem odmienny charakter: pozbawiona jest tej grozy, jaka towarzyszyła sztukom Ajschilosa. I nic dziwnego. Stwierdzaliśmy bowiem poprzednio, że tę groźbę wprowadzała do tragedii Sofoklesowego poprzednika idea przeznaczenia, sprawiedliwości, *Ananke*. Ta potęga mściwa, bezlitosna chwyta

w swoje szpony ofiarę i uderzeniem silnem i gwałtownem, jak piorun, zmiata z widowni życia. Bohaterowie tedy Ajschilosa, jak o tem powyżej mówiliśmy, byli właściwie widomymi symbolami przeznaczenia. Sama zaś siła *Ananke*, jako motor pozasceniczny, poza — i ponadświatowy, panoszyła się w tragedyi, rozdając złe i dobre. U Sofoklesa *Ananke* nie zanika; rządzi ona i tu również, wisząc nad bogami i nad ludźmi. Ale nie jest jedyną dźwignią w życiu człowieczem. Obok niej występują pojęcia i dążenia indywidualne, popędy, namiętności, słowem *natura ludzka*. Było to, oczywiście, skutkiem ogólnego postępu ducha helleńskiego w dziedzinie badań ścisłych. Na los człowieka poczęto patrzeć, jako na wynik naturalny jego poglądów i czynów; zaczęto go traktować, jako głównego bohatera w dramacie jego własnego życia. Dlatego też postaci Sofoklesa nie poprzestają na proteście, nie są jedynie ofiarami nieubłaganego bóstwa, które spada nagle, jak piorun, i obala jednym zamachem. Wisi nad nimi przeznaczenie, płacze ich losy, wywołuje starcia, położenia tragiczne, oni zaś żyją, myślą, działają, w *czynach*, w *akcyi* ujawniając swe poglądy, dążenia, namiętności — swe charaktery. Słowem, Sofokles wprowadza *Ananke*, jako zasadę podstawową, lecz działanie jej, zastosowane do życia ludzkiego, bynajmniej nie przeszkadza człowiekowi rozwinąć wszystkich sił, zasobów ducha, indywidualizmu, dzięki czemu *wola* jego nabiera znaczenia czynnika nader ważnego. Oczywiście, w różnych utworach Sofoklesa rozmaity też spotykamy udział owej woli, charakteru, indywidualizmu w biegu zdarzeń, składających się na los bohatera. W jednych płacze się działanie siły przeznaczenia z walką wewnętrzną człowieka, dążącego mocą własną do wyjścia z tragicznego położenia, z którego wyjścia niema; w innych wpływ *Ananke* znika zupełnie, i na widownię występują indywidualizmy, od których wolnej woli wyłącznie zależy ich los.

Weźmy przykłady. A więc naprzód — Edyp. Jest on zupełnie niewinny; w życiu dążył do tego, by uniknąć spełnienia się przepowiedni. Uczynił z siebie wszystko, co mógł. Ale przez niego, choć on sam jest tego nieświadomy i nic nie winien, zakłócona została równowaga moralna, musi więc nastąpić zadosyuczynienie. Cios losu wisi nad jego głową, lecz król ani na chwilę tego nie przeczuwa. Gdy kapłan na czele gromady dzieci błaga go o przedsięwzięcie środków wybawienia Teb od zarazy, syn La-

josa przejęty jest nieszczęściem obywateli, uspokaja ludność zapewnieniem, że Kreon, wysłany przez niego do wyroczni, niezawodnie przyniesie wskazówki, jak należy postąpić. Przy całej pieczołowitości o dobro poddanych zachowuje on majestat i równowagę panującego. Pewien niepokój postrzegamy w nim dopiero wtedy, gdy Kreon przyniósł słowa wyroczni. Na razie król zaczyna śledztwo systematycznie: jak się owa zbrodnia stała? w jakich warunkach zabito Lajosa? Ale w miarę badania, trafiając na niedokładność wyjaśnień, na jakąś mglistość w odpowiedziach, rozdrażnia się coraz bardziej. Staje się szorstki, gwałtowny, namiętny. Błyska mu zupełnie naturalna myśl, że w tem wszystkim musi być coś tajemniczego, coś podejrzanego. Poczyna nawet wietrzyć możliwość zamachu na swoje własne życie. To podnieca go jeszcze bardziej. Odczuwa, że stoi przed jakąś zasłoną, która kryje zabójcę Lajosa, dla niego zaś samego — poważne niebezpieczeństwo. W rosnącym coraz bardziej gniewie przeklina tego nieznanego sobie zbrodniarza, który sprowadził nieszczęście, przeklina siebie samego w pełnej nieświadomości!

Oto pierwszy moment napięcia położenia tragicznego. Ale niebawem groza tej sytuacji wzrasta, i to niemal co chwila, z szybkością przerażającą. Gniewne słowa Tyrezyasza, wyjaśnienia Jokasty, rozmowa z gońcem z Koryntu—oto są etapy wyłaniania się strasznej prawdy z pomroku przeszłości. Przed Edypem staje z całą siłą i grozą widmo zbrodni, jakich się mimowiednie dopuścił; lecz król nie cofa się przed niem, na nikogo nie zwraca uwagi, nikogo nie słucha: chce, musi zbadać prawdę, taka jest jego wola monarsha. Po wiadomościach, udzielonych mu przez gońca korynckiego, zestawivszy wszystkie dane, wie on już prawdę, chodzi mu tylko o ostateczny, niezbity przeciwko sobie dowód: o zeznanie naocznego świadka, pasterza, dawnego dworzanina Lajosa. Zyskawszy je, król wymierza karę sam sobie, jako zbrodniarzowi. Położenie tedy Edypa, jako odległy zresztą skutek oddziaływania siły przeznaczenia, jest tego rodzaju, iż musi się ono rozwiązać w katastrofie, w karze, jakiej król nieszczęsny ulegnie; nad całą akcją unosi się groza konieczności, którą czujemy od początku tragedii. Lecz jednocześnie spotykamy się z akcją Edypa, z jego czynem, z nieustannym ruchem, działalnością, wynikającą z osobistej woli, z jego indywidualnej inicjatywy. Moc sprawiedliwości nie ukazuje się tu, jak nagły grom, nie działa nawet bezpośre-

dnio; widać ją raczej w układzie stosunków, w dziwnym splocie okoliczności. Daje ona wszakże obszerne pole głównemu bohaterowi do rozwinięcia wysiłków energii i woli. Akcja Edypa — to walka nieustanna, konsekwentna, w której król zużywa wszystkie zasoby swego potężnego a szlachetnego ducha nie po to, by się ukryć przed wyrokami losu, ale — by dojść do wyjaśnienia prawdy, poczem postąpić zgodnie z zasadą sprawiedliwości. Mamy przeto w tej tragedyi, obok wpływu Ananke, nowy czynnik: działanie woli człowieka, idącego niezłomnie na spotkanie swego losu.

A teraz przypatrzmy się Antygonie. Z chwilą, kiedy bohaterkę postrzegamy na scenie, okropny los, jaki ciążył nad rodem Edypowym, już się był całkowicie rozwiązał. Król i matka-żona, Jokasta, nie żyją, dwaj ich synowie, Eteokl i Polinik zginęli w pojedynku bratobójczym. Sprawiedliwości stało się zadość: za mimowolne przestępstwa Edypa nastąpiła kara, jako konieczny skutek zakłócenia porządku moralnego w świecie, pogwałconych praw boskich i ludzkich. Ananke już nie ciąży nad ostatnimi latoroślami rodu, Ismeną i Antygoną. Obie ten fakt rozumieją; poznajemy to ze słów Ismeny, która tłumaczy siostrze, by zamierzonom przez siebie pogrzebaniem zwłok Polinika nie wywoływała zemsty losu. Antygoną więc jest wolna od działania siły Ananke, może uczynić, jak się jej podoba. Ma przed sobą wybór, który *tylko od niej* zależy, od jej osobistych przekonań, skłonności i uczuć, od jej woli. Postanawia pogrzebać trupa brata, pomimo zakazu Kreona, pomimo śmierci, która grozi za czyn podobny, gdyż tak jej nakazuje uczucie rodzinne. Idąc za jego głosem, lekceważąc zaś prawo polityczne swej ojczyzny i depcąc je, Antygoną dokonywa wyboru wolnego jednej z dwóch dróg, jakie przed nią leżą. Nie mamy więc tu nigdzie, w ciągu całego rozwoju akcji, śladu nawet działania mocy Ananke; czynnik ten znika w „Antygonie” zupełnie.

Rzecz prosta, taka zmiana ducha, ożywiającego twórczość, takie złagodzenie lub usunięcie bezpośredniego oddziaływania siły najwyższego Prawa, wprowadzenie zaś wolnej woli, jako głównego czynnika akcji, musiało wpłynąć na dokładniejsze, pełniejsze zarysowanie wyprowadzanych postaci, na uwypuklenie wszystkich znamion i odrębności indywidualnych usposobień bohaterów — słowem, na ich charakterystykę. I rzeczywiście, gdy Ajschilos daje nam jeno szkice ogólne natur, Sofokles występuje

wobec nas z pełnymi *charakterami*. Osoby, działające w jego tragediach, mają możność wypowiedzenia się w akcji, uwydatnienia pobudek postępowania, cech znamienych usposobienia, oraz uzasadnienia czynów. Wszystkie tłómaczą się nam ściśle, dokładnie; w każdej z nich spotykamy odrębny indywidualizm, który rozwija swe cechy znamienne stopniowo przed naszymi oczyma; dusze bohaterów same, w akcji odsłaniają się przed widzem. Całkowicie poznajemy je dopiero w końcu tragedyi, w rozwiązaniu sztuki, gdy przeszły one przez wszystkie momenty psychiczne, przez jakie autor je przeprowadził. Dosyć jest uprzytomnić sobie rozwój akcji w jakimkolwiek dziele Sofoklesa i porównać go z akcją utworów Ajschilosowych, aby pojąć wielką różnicę w malowaniu postaci przez obu poetów. Ogólnikowe szkice charakterów Ajschilosa w akcji grają rolę pionków, które posuwa niewidzialna dłoń Sprawiedliwości najwyższej; migają one tylko na scenie, służąc właściwie do uwypuklenia wszechmocy Ananke. Postaci zaś Sofoklesa — to indywidualizmy samoistne, z których każdy zawiera odrębny świat uczuć i myśli. O takim Prometeuszu Ajschilosowym coś więcej możemy powiedzieć ponad to, że jest on dobroczyńcą i opiekunem ludzkości, oraz że ponosi karę za bunt przeciwko woli Dzeusa? Chyba jeno tyle, że imponuje nam potęgą boską i dumą, z jaką spotyka gniew Gromowładnego. Jakież pojęcie wynosimy z trylogii „Orestei“ o Agamemnonie, Klitemnestrze, o Egistosie, czy Orestesie? Atryda ukazał się na scenie, zdumiał przyjęciem, jakie mu zgotowała żona — i zginał od rąk zdradzieckiej kobiety; o Klitemnestrze możemy powiedzieć, że ją zaślepiła miłość występna do brata mężowskiego, cała jej natura w akcji streszcza się w tem uczuciu i w czynach, oraz w słowach, jakie z niem mają związek; Egistos — to biała sylwetka, i nic o nim właściwie rzec się nie da, Orestes zaś występuje, jako uosobienie zemsty, a następnie pokuty za popełnione matkobójstwo. O cechach charakteru tych bohaterów nic prawie lub nader mało, i to ogólnikowo, powiedzieć można. Natomiast taka np. Antygona, Edyp czy Kreon Sofoklesowi odsłaniają się nam w znamionach indywidualnych, poznajemy psychologię tych ludzi; ich myśli, odczucia, czyny stają żywo i dokładnie przed naszymi oczyma. Dla przykładu przypatrzmy się postaciom idealnym dwu siostr: Antygony i Ismeny. Dwoje tych dziewcząt — to dwie różne zgoła natury, dwa odrębne zupełnie

charaktery. Obie są organizacjami silnemi, niezłomnemi; Antygona rządzi się uczuciem, Ismena—rozumem, refleksyą. Pierwsza, narzeczona Hemona, przyszła królowa tebańska, młoda i piękna; mimo iż życie się do niej uśmiecha, postanawia rzucić je na szalę losu. Powodowana uczuciem rodzinnem, słuchając głosu „prawa bogów“, zwierza się siostrze ze swym zamiarem pogrzebania Polinika. Lecz Ismena nie podziela jej poglądu na tę sprawę, rozum bowiem nakazuje postąpić inaczej. Siostry rozchodzą się, nie doszedłszy do porozumienia: rozsądek Ismeny nie przemówił do Antygony i nie przekonał jej, uczucie bohaterki nie udzieliło się Ismenie. Rozchodzą się w zgodzie, szanując nawzajem swe przekonania. Śmiała, ofiarna Antygona, jakby urągając edyktowi monarchy, grzebie zwłoki Polinika, gdy zaś schwytaną straż przyprowadza przed oblicze króla, dumna dziewczyna nie tylko się nie korzy, nie tylko nie usiłuje swem zachowaniem ująć władcy i złagodzić jego gniewu, lecz przeciwnie, podnieca go, rozdrażnia. Przemawia przez nią wyraźnie poczucie moralnej wartości dokonanego czynu. Odczuwamy w każdym jej słowie, że, powziąwszy niezłomne postanowienie poświęcenia siebie samej na ołtarzu uczuć rodzinnych, w postanowieniu tem, a następnie w wykonaniu zamiaru znalazła siłę iście nadludzką, siłę moralną, która krzepi jej duszę, trzyma ją na wyżynie, skąd wszystko ziemskie wydaje się nikłe, blade, nędzne. Ale oto nadchodzi chwila krytyczna: Antygona musi iść na śmierć! I teraz dopiero okropna rzeczywistość staje przed nią nieubłagana. Duch przerażony widzi otchłań ciemną, w którą trzeba się pogrążyć, pozostawiając za sobą życie, jego piękno i rozkosz. W dziewicy budzi się poczucie tego życia, zrozumienie dokładne jego wartości i uroku: poczyną przemawiać instynkt samozachowawczy. Ostatnie jej słowa, pełne żalu i bólu, owo pożegnanie ze światem i z życiem cudnego kwiatu, bohaterskiej, ofiarnej duszy dziewczęcia, wstrząsają prawdą i siłą wyrazu. A Ismena? Na nią przecie pada podejrzenie Kreona, że była ona spółniczką czynu Antygony, na razie więc, póki się sprawa nie wyjaśniła, grozi jej śmierć. Ale Ismena nie wyprowadza z błędu monarchy: uważa ona obecnie za swój obowiązek dzielić los siostry. I tu znowu podziwiamy idealną szlachetność duszy tej dziewczyny, jej subtelne poczucie łączności siostrzanej. I gdyby nie protest Antygony, a raczej rozkaz Kreona,

Ismena, ani słowem nie zdradziwszy się z tem, że jest wobec prawa państwowego niewinna, byłaby była poszła na śmierć.

Sądźmy, że te kilka rzutów, przypominających akcję dwu siostr w tragedji, wystarczą, aby uwydatnić, że Sofokles daje w swych dziełach charakter, że je oświecla w cechach najznamienniejszych. Śmiało więc poetę tego możemy nazwać psychologiem-artystą, znawcą serca i duszy ludzkiej. Niewątpliwie utwory jego noszą piętno epoki i rasy, dokładniejsze i pełniejsze, niż któregośkolwiek innego dramaturga; w nich odbijają się wszystkie najwyższe i najszlachetniejsze czynniki cywilizacji greckiej z doby Peryklesa. Ale jednocześnie w postaciach Sofoklesowych, branych, jako całość zbiorowa, spotykamy wiekuisty typ człowieka, t. j. obraz tych cech najogólniejszych, jakie są podstawą i zasadą natury ludzkiej, jakie nigdy i nigdzie nie zanikają, jeno się przejawiają w najrozmaitszym kształcie i w różnym stopniu.

Nie tylko w treści, ale i w formie dzieło Sofoklesa stanowi szczyt rozwoju tego rodzaju poezji. Nadał on kompozycji żywość, urozmaicił akcję, udoskonalił budowę sztuki dramatycznej, tak iż stworzył z niej całość harmonijną. Poeta ten wprowadza ostatecznie na scenę trzeciego aktora i ogranicza rolę chóru — oto są dwie niezmiernie ważne reformy. Druga jest oczywiście w związku z pierwszą. Mając do rozporządzenia trzech aktorów jednocześnie na scenie, Sofokles zyskał możność rozszerzenia biegu zdarzeń, rozwinięcia pomysłu, przeprowadzenia go logicznie i konsekwentnie. Chór zaś, przez to rozsnucie akcji ograniczony, przestaje u niego odgrywać rolę głównego czynnika tragedji, jak to było u Ajschilosa: objaśnia on raczej, dopełnia zdarzenia, wypowiada sąd o nich, rzuca myśli ogólne, staje się pewnego rodzaju wyrazem „sumienia powszechnego“, pośredniczy między widzami a tem, co się dzieje na scenie. Owa harmonia budowy dzieł Sofoklesowych, łącznie z nowymi czynnikami psychologii, jakie wprowadził, stały się przyczyną, że tragedye jego wywierają wrażenie mniej potężne, niż Ajschilosowe, lecz i mniej ponure. Sofokles panuje nad fantazją, we wszystkim zachowuje miarę, takt artystyczny; stąd też pochodzi wdzięk, równowaga, harmonia niezamącona jego kompozycji dramatycznych.

Eurypides (480—406). Eurypides, trzeci wielki pisarz dramatyczny Grecji, urodził się na wyspie Salaminie. Bardzo starannie

wykształcony, przez rodziców przeznaczony był na atletę. Widocznie jednak kunszt zapaśnika fizycznego nie przypadła młodzieńcowi do smaku, ponieważ w wieku lat 17 oddał się malarstwu; ale i tę sztukę porzucił, aby zwrócić się do poezji dramatycznej. W 25 roku życia napisał pierwszą tragedję, lecz, dopiero mając 39 lat, dostał pierwszą nagrodę na konkursie. Czas płynął mu w nieustannej pracy literackiej, lecz powodzenie nie szło jego śladami: w ciągu bez mała pięćdziesięcioletniej działalności pisarskiej zaledwo pięć razy zdołał uzyskać nagrodę. W życiu politycznem Aten, w walkach partyi, które towarzyszyły zwyrodnieniu ustroju demokratycznego, nie brał udziału bezpośredniego. Ze strony społecznych nieraz spotykał się z surową krytyką, Arystofanes zaś ośmieszał go bez litości w swoich komedjach. Pod koniec życia Eurypides opuścił „gród Pallady“ i udał się do Macedonii, do króla Archelausa. Tam umarł. Śmierć jego wywołała w Atenach żal powszechny i głęboki. Sofokles zaś, który żył jeszcze, rozkazał aktorom w teatrze wystąpić na scenę bez wieńców na głowach, na znak żałoby po zmarłym wielkim dramaturgu. Z puścizną po tym poecie czas obszedł się wyjątkowo łagodnie, gdyż obecnie posiadamy 18 pełnych jego tragedyi, liczne i najczęściej obszerne urywki większości innych, wreszcie jeden dramat satyryczny. Zapoznamy się z paru najwybitniejszymi jego dziełami.

Medea. Tragedya „Medea“, uważana przez krytykę za jedno z arcydzieł Eurypidesa, osnuta jest na micie o Jazonie. Jazon, syn Ajsona, króla Jolkosu w Tessalii, został usunięty od dziedzictwa tronu przez swego wuja, Peliasa. Aby się raz na zawsze pozbyć niedogodnego siostrzeńca, Pelias posłał Jazona na wyprawę po złote runo do Kolchidy, licząc, że młodzieniec napewno znajdzie tam śmierć. Jazon tedy w towarzystwie czterech bohaterów na okręcie Argo udaje się na tę niebezpieczną wyprawę. Ostatecznie jednak szczęście mu sprzyja, gdyż, zyskawszy miłość córki króla Kolchidy, Medei, czarodziejki o niezwykłej urodzie, przy jej pomocy zdobywa złote runo. Potem, zaślubiwszy królowną, wraca do Jolkosu. Tam oboje z żoną dokonywają zemsty na Peliasie, lecz wypędza ich z ojczyzny, jako zbrodniczą parę, syn Peliasa, Akastos. Wtedy udają się po Koryntu, gdzie król Kreon przyjmuje ich u siebie gościnnie. Po kilku jednak latach spokojnego i szczęśliwego pożycia małżeńskiego Jazon zdradliwie porzuca małżonkę dla córki królewskiej, Glauki, którą ma poślubić za zgodą jej ojca.

Medea z dziećmi, dwoma małymi chłopcami, opuszczona, tonie w łzach i rozpaczy. W tym właśnie momencie zaczyna się akcja tragedyi. Rzecznik dzieje się przed pałacem Jazona w Koryncie. Gdy stara niania Medei biada nad losem swej pani, opuszczonej przez męża, nadchodzi z miasta bakałarz z dziećmi Medei i Jazona i oznajmia piastunce o tem, co słyszał od ludzi: król Kreon pono postanowił Medeę wraz z synami wypędzić z kraju. Niania słucha nowiny z przerażeniem; zna ona swą panią dobrze, wie też niemal napewno, że rozkaz wygnania jeszcze bardziej podnieci jej gniew, rozpacz i żądzę zemsty. Nakazuje przeto bakałarzowi, aby, wprowadziwszy chłopców do domu, usunął ich zupełnie od zetknięcia z matką. „Raz już — powiada piastunka — widziałam wzrok jej w nich utkwiony dziki, jakoby z groźbą! O, nie stłumi w duszy gniewu, aż kogoś nim, jak gromem, skruszy“. Tymczasem, gdy zawiedziona żona w głębi pałacu zawodzi żale, dysząc gniewem i żądzą zemsty, od strony miasta nadchodzi chór niewiast korynckich, które współczują jej nieszczęściu i pragnęłyby ją pocieszyć. Medea wychodzi do nich i roztacza obraz swej doli. Chciałaby umrzeć, bo „straciła cały czar życia i siłę“, gdy ten, który „był jej wszystkim“, okazał się najpodlejszym z mężów. Wogóle kobiety — powiada — są istotami najnędzniejszymi, najnieszczęśliwszymi na świecie. Całem dobrem i jedynem niewiasty jest dom własny, mąż i rodzina; gdy te ją zawiodą, nic jej nie pozostaje. W dosadnych słowach skarży się na złą dolę, na los niesprawiedliwy, którą ją — najnieszczęśliwszą — prześladuje. Przecistawia kobiety korynckie sobie: te mają swe domy rodzinne, ojczyznę, rówieśnice, ona zaś jest samotna, wyzuta ze wszystkiego przez niegodnego Jazona. Teraz więc pragnie jednego: zemsty. Prosi tylko chór, by zachował o jej zamiarach tajemnicę. Chór przyrzeka, oznajmiając, że oto właśnie nadchodzi władca Koryntu. Istotnie, zbliża się Kreon z orszakiem i zwiastuje Medei swe niezłomne postanowienie: ma ona wraz z dziećmi natychmiast opuścić granice jego państwa, gdyż jest kobietą przebiegłą, bardzo niebezpieczną. Król mówi to zupełnie otwarcie i szczerze „bez obstępów“; lęka się, by z rąk Medei „na jego córkę nie spadła zagłada“. Obawę usprawiedliwia dostatecznie, gdyż rozżalona kobieta, jak mu donoszono, groziła zemstą „ojcu, oblubieńcowi i oblubienicy“. Nieszczęsna tłumaczy wszakże władcy, że to ludzie rozmyślnie jej szkodzą pogłoskami, bo kłuje ich oddawna w oczy jej mądrość i płynący stąd

rozgłos i sława. Upewnia przytem monarchę, aby był zupełnie spokojny. Nie przeczy, że nienawidzi swego zdradzieckiego męża, ale z losem swoim się godzi. Niech jej tylko wolno będzie pozostać w Koryncie. Lecz Kreon o tem słuchać nie chce. Wówczas Medea, chwytając jego rękę, zaklina go na miłość ojcowską do dzieci, żeby pozwolił jej choćby jeden tylko dzień jeszcze pozostać, chce bowiem przygotować się do podróży. Król ulega tej prośbie, boć nie jest przecie tyranem niewzruszonym, ale jednocześnie, niezadowolony z ustępstwa, boi się czegoś złego, jakiejś „biedy“ od tej niebezpiecznej niewiasty. Po odejściu jego Medea, wobec chóru kobiet, odsłania swe zamiary. Wyprosiła jeden dzień zwłoki, aby zyskać na czasie, ale zemsty nie zaniechała; wszyscy troje, Jazon, Glauka i Kreon muszą zginąć, trucizną lub mieczem zgładzeni, choćby odwet miała własnem życiem przyłacić!... Jest pełna wiary i energii, że dokona czynu zamierzonego; nie napróżno jest potomkinią boga słońca, nie napróżno niewiastą

z niewiast, co, nieporadne zgoła w dobrym czynie,
we wszelkich złych knowaniach prawdziwe mistrzyni¹⁾).

Nadchodzi następnie Jazon i zaczyna wyrzucać żonie, że zdradza wrogie usposobienie względem rodziny królewskiej; lecz, nie bacząc na to, gotów jest pospieszyć z pomocą i przysługą i jej, i dzieciom. Medea demaskuje jego fałsz i obłudną dyalektykę i przemawia do niego twardo, ostro, bezwzględnie, nazywając go „nędznym hultajem“, „obrzydłą gadziną“. Uprzytomnia mu jego zdradę, podłość, niewdzięczność. Jazon usiłuje swe postępowanie wytłomaczyć pobudkami wyższej natury: żeni się królewną nie tyle dla siebie, ile dla dobra dzieci. Lecz Medea aż nadto jasno widzi prawdę; zresztą przebija się ona w słowach Jazona mimo jego woli. Z pogardą więc słucha przemówienia i z pogardą je odpiera, jawnie oznajmiając, że niewiernego męża czeka zemsta... Tymczasem król ateński, Ajgeusz, w czasie wędrówki swej z Delf do Troidzemy zatrzymuje się w Koryncie i spotyka Medeę. Powitawszy ją nader życzliwie, dowiadyuje się o jej nieszczęściu i o wygnaniu nieodwołalnem. Poruszony, najuroczyściej przysięga dać jej w swoim kraju schronienie i opiekę, skoro tam przybędzie. Czarodziejka,

¹⁾ Wszystkie cytaty wyjęte są z przekładu „Medei“ Bogusława Butrymowicza.

mając teraz zapewnione miejsce ucieczki, układa plan zemsty strasznej i zwierza się z niego chórowi. Ten napróżno usiłuje ją powstrzymać: postanowienie jej jest niezłomne.

Niechaj mnie nikt bezsilną, gnuśną nie nazywa,
ni pokorną! Ja inną naturę mam wcale:
twarda jestem dla wrogów, dla przyjaciół tkliwa:
i takich ludzi imię w pełnej błyszczcy chwale.

Wysła służebną po Jazona. Gdy ten nadchodzi, odgrywa wobec niego komedye: powiada, że poprzednio zbłądziła brakiem rozsądku, zbytceznym gniewem, lecz obecnie uznaje w pełni słuszność postępowania męża, nawet je chwali. Pojmuje, że najlepiej będzie, jeżeli kraj opuści, by nie stawać na drodze szczęściu nowożeńców. Prosi tylko, by Jazon i królowna wyrobili dla synów pozwolenie pozostania w Koryncie. Ona sama pragnie zgody, kresu wszelkim gniewom i nieporozumieniom. Jazon chwali jej rozsądek, zgadza się nawet, żeby dzieci zaniósł królownie od Medei dary ślubne, piękny i kosztowny strój... Niebawem pacholęta z bakalarzem wracają z pałacu królewskiego do matki: dar został przyjęty, i Kreon udzielił pozwolenia, o które rzekomo chodziło Medei. Lecz teraz właśnie, w oczekiwaniu wieści z dworca, nadchodzą chwile krytyczne. Bo oto strój, posłany przez zdradzoną żonę, był zatruty, rywalka jej tedy musi zginąć niezawodnie. Medea jednak na tem nie poprzestaje, plan jej bowiem jest szerszy: postanowiła ona zabić własne dzieci, które kocha, lecz które chce poświęcić, gdyż przez to zmiążdży doszczętnie Jazona. Nim więc nadbiegł goniec, zwiastun strasznej śmierci królowny i króla, nie-szczęсна pasuje się z sobą, przerzucając się od jednego krańca do drugiego: to miłość macierzyńska bierze górę w jej sercu, to żądza zemsty. Ta ostatecznie zwycięża. Medea wysłuchuje opowieści gońca, jak w mękach od zatrutej szaty zmarła Glauka i jak następnie zginął od tej samej trucizny król Kreon, który nadbiegł, by córkę ratować. Potem wchodzi do pałacu i tam dokonywa najstraszniejszego czynu, zabija dwóch własnych synów. Gdy zjawia się Jazon, pragnąc dostać się do dworca, aby próbować ocalić pacholęta, o zamierzonej bowiem ich śmierci doszły go wieści, nagle podwoje się otwierają, i przez nie na rydwanie, zaprzężonym w smoki, ulatuje Medea, mając przy sobie trupy obu zamordowanych chłopców. Wychylając się z wozu, spotyka rozpacz Jazona

urąganiem; nie pozwala mu nawet pożegnać ciał dziecięcych ostatnim pocałunkiem. Tryumfująca, jak wcielenie Zemsty, ulatuje w czarodziejskim rydwanie i powoli znika z oczu widzów.

Hekuba. Rzecz dzieje się na wybrzeżu morskiem Tracyi, gdzie zatrzymują się Grecy w drodze powrotnej z pod Ilionu do ojczyzny. Na przodzie sceny widać namioty branek trojańskich, między którymi jest Hekuba, żona Pryama, wraz z córkami, Polikseną i Kassandra. W prologu tragedyi jawia się duch Polidora, najmłodszego syna Pryamowego, i opowiada swoje dzieje. Gdy ojciec jego począł przewidywać upadek Ilionu, wysłał go wraz ze skarbami do monarchy Tracyi, Polimestora, chcąc w ten sposób zabezpieczyć i życie dziecięcia swego, i mienie królewskie. Lecz gdy Grecy Troję zdobyli, zdradziecki Polimestor ułakomił się na skarby, zagarnął je dla siebie, młodego zaś królewicza zamordował. Duch Polidora, którego trup został wrzucony do morza, uprosił bogów podziemnych, by ciało jego fale wyrzuciły na brzeg tracki, gdzie znajdzie je matka i uczci pogrzebem należnym. Mara oznajmia również o postanowieniu Greków złożenia w ofierze cieniem Achillesa Polikseny, siostry Polidora. Widziadło znika, na scenie zaś ukazuje się Hekuba w otoczeniu chóru, złożonego z branek trojańskich. Opowiada im ona o swym śnie złowieszczym, przepowiadającym śmierć Polikseny i Polidora. Chór odrzekł, że słyszał już wieści o zamiarze Greków co do królowny. Żona Pryama w najwyższem przerażeniu wywołuje córkę z namiotu i mówi jej wśród płaczu o grożącym nieszczęściu. Dziewczę jednak boleje nie nad sobą, lecz nad matką, która tyle już wycierpiała. Samo zaś dla siebie śmierć uważa za los szczęśliwszy, niż to życie, któreby je czekało w Grecyi, jako niewolnicę. Wtem nadchodzi Odysseusz, aby oznajmić o postanowieniu Danajów i zabrać z sobą Poliksenę. Hekuba przypomina mu, że go ocaliła w Troi od śmierci; gdy pewnego razu zakradł się do grodu na zwiady, ona poznała go, lecz nie wydała. Błaga zatem bohatera, by równą miarą jej teraz odpłacił i, wróciwszy do obozu greckiego, powagą swą wpłynął na zmianę uchwały co do śmierci Polikseny. Lecz władca Itaki się nie zgadza. Wówczas nieszczęsna matka namawia Poliksenę, by błagała sama o zmiłowanie, może ona prędzej przemówi do jego serca. Ale dziewczica, zwracając się do Odysseusza, nie prosi o wstawiennictwo i litość. Ona, niedawno królowna, boginiom równa, nie chce być niewolnicą grecką, wy-

stawioną na poniewierkę; woli dobrowolnie oddać ciało Hadesowi. Wie, że przeszłość nie wróci, szczęścia dla niej niema — niech ją syn Laertowy prowadzi. Hekuba, słysząc z ust córki słowa rezygnacyi, prosi, by ją samą zabito, skoro cień Achillesa wymaga koniecznie objaty, dziecię zaś niech Grecy przy życiu zostawia; toć ona, Hekuba, wydała na świat tego, kto był przyczyną śmierci Peleidy. Kiedy i tę prośbę Odysseusz odrzuca, bo duch Achillesa wyraźnie domaga się na ofiarę Polikseny, zrozpaczona oświadcza, że dobrowolnie córki nie odda. Niech je razem biorą; skoro Poliksena ma umrzeć, i matka pragnie śmierci wraz z nią. Ale i tego posel grecki nie chce spełnić. Dziewica więc w przemowie, pełnej rzewnego uczucia, zwraca się do Odysseusza, by nie gniewał się na te żale matki, Hekubę zaś tkliwie i łagodnie upomina, aby nie zamyślała, nieboga, ze zwycięzcami bojować. Los musi się wypełnić. Żegnają się tedy z sobą, i mąż Penelopy uprowadza biedną królową.

Po odejściu córki Hekuba pada bez zmysłów. Z omdlenia budzi ją goniec z obozu greckiego. Przynosi on polecenie, by matka zajęła się pogrzebaniem zwłok Polikseny, przyczem opowiada o tem, jak mężnie ta królewska dziewczyna spotkała śmierć. Żona Pryama wysyła następnie służebnicę, żeby przyniosła z morza wody do obmycia ciała zabitej. Lecz służebna wraca niebawem, niosąc trupa Polidora, którego fale wyrzuciły z morza pod jej stopy. Matka odrazu domyśla się, przez kogo i jak zginął królewicz. Gdy nadchodzi Agamemnon, chcąc dowiedzieć się, dla czego Hekuba nie czyni przygotowań do pogrzebu córki, zastaje ją wśród płaczu i jęków: nieszczęśliwa, stłumiwszy rozpacz po zgonie córki, myśli, w jaki sposób mogłaby wyrzec zemstę na przestępstwie Polimestorze. Po chwili wahania obejmuje ona błagalnie kolana Atrydy i, opowiedziawszy mu całą sprawę, zyskuje od wodza obietnicę, że jej pomoże w zemście; gdyby zaś Grecy zapragnęli stanąć po stronie Polimestora, Agamemnon powagą swą i wpływem powstrzyma ich od tego. Niezwłocznie też odchodzi, aby zwabić króla trackiego do obozowiska Trojanek. Istotnie, niezadługo potem zjawia się Polimestor z synami. Hekuba, pochowawszy w głębi ducha rozpacz, wściekłość i żądzę zemsty, wita go uprzejmie i zapytuje o Polidora. Ze spokojem również wysłuchuje bezczelnej odpowiedzi nędznika, że syn jej żyje w zdrowiu i pomyślności, skarby zaś trojańskie pozostają nietknięte, za-

beezpieczone. Potem zwraca się do zdrajcy z prośbą, by zechcia wziąć do siebie i zachować dla Pryamidy jeszcze nieco skarbów, jakie zdołała zabrać z Troi. Polimestor się zgadza. Wówczas Hekuba prowadzi go do swego namiotu, gdzie rzekomo je ukryła. Po chwili wypada stamtąd wraz z Trojankami, za niemi zaś wypelza nędznik z wylupionemi oczyma. Wściekłość go dławii, wyciąga ręce dokoła, by schwytać te kobiety, które mu podstępem zabiły synów, samemu zaś żrenice wydarły. Okrzyki Polimestora sprowadzają na scenę Agamemnona, którego król tracki wzywa na sędziego; nie zaprzecza on swego czynu, lecz tłumaczy się, że musiał zgładzić Polidora, ale tylko ze względu na bezpieczeństwo swoje i Greków. Hekuba wszakże zdziera z niego maskę fałszu i obłudy, dowodnie wykazując istotne pobudki jego zbrodni, mianowicie chciwość. Atryda słowa zrozpaczonej matki uznaje za słuszne i prawdziwe, zemstę zaś, dokonaną na przeniewiercy, pochwala.

Ifigenia w Taurydzie. Bohaterami tej tragedyi są: Ifigenia, córka Agamemnona, uratowana przed laty w Aulidzie przez Artemidę z pod noża ofiarnego (por. Ajschilosa „Agamemnon”), oraz syn Agamemnona, Orestes, pełniący pokutę za matkobójstwo. Bóg Apollo, opiekujący się młodzieńcem, nakazał mu udać się do świątyni Artemidy w Taurydzie i stamtąd wykraść posąg bogini. Orestes razem z wiernym przyjacielem, Piladesem, przybyli do Taurydy, ale tu schwytano ich na wybrzeżu. Jako cudzoziemcy, stosownie do praw i zwyczaju miejscowego, mają oni być złożeni w ofierze Artemidzie. Straż przyprowadza ich do świątyni, której kapłanką jest Ifigenia, oddawna żyjąca w tęsknocie za krajem i rodziną; przyniesiona tu z Aulidy, pozostaje ona w zupełnej nieświadomości, co się na świecie dzieje, jaki los spotkał wyprawę Greków pod Troję i co słychać z jej najbliższymi. Nocy ostatniej miała sen, z którego wyciągnęła wniosek, że Orestes umarł; była to kropla, przepełniająca czarę smutku, tęsknicy, niepokojów, wśród których żyła od wielu lat. Dawniej zawsze z bólem i współczuciem przystępowała do obrzędu przygotowania na śmierć ofiarną ludzi, teraz zaś spogląda już obojętnie na dwu Greków, których jej przyprowadzono. Nie wie, kto oni są; wprawdzie oznajmiono jej, iż jeden drugiego nazwał Piladesem, ale córka Atrydy tego imienia nie zna. A jednak przygnębienie i zobojętnienie nie doszło do tego stopnia, by miało w niej

zamrzeć serce i uczucia ludzkie. Ostatecznie, gdy zobaczyła przed sobą młodzieńców, poczyną biadać nad ich losem. Gdy brat się do niej odzywa, Ifigenia zapytuje, który z nich zwie się Piladesem i z jakiego kraju greckiego pochodzi. Nalegając coraz bardziej, by Orestes odpowiadał, dowiaduje się, że jest on rodem z Argos. Wiadomość ta podnieca ją w najwyższym stopniu. Krzyżują się między nimi pytania i odpowiedzi; Orestes mówi w paru słowach o losie Troi, Heleny, Achillesa, Odysseusza, wreszcie, ulegając jej prośbom, oznajmia o śmierci Agamemnona i o swojej zemście na matce za mężobójstwo. Lecz Ifigenia wciąż nie wie, kogo ma przed sobą. Olśniło ją tylko to, że spotkała rodaka. Nagle błyska jej pewna myśl: jednego z jeńców, tego mianowicie, który jej tak ważnych nowin udzielił, postanawia ocalić od śmierci i wyprawić z listem do Argos. Drugi, Pilades, musi umrzeć. Ale Orestes się nie zgadza: nie on, lecz Pilades niech jedzie, taka jest jego wola. Ifigenia, podziwiając ten objaw przyjaźni, zostawia obu, sama zaś idzie do świątyni po list. Wtedy Pilades oświadcza druhowi, że pragnie zginąć z nim razem, lecz ów przekonywa go, iż podobne poświęcenie byłoby zupełnie bezcelowe; tłumaczy wiernemu przyjacielowi, że rozsądnie postąpi, gdy wróci do Argos i poślubi Elektrę. Pilades wreszcie uznaje słuszność tych wywodów. Ifigenia wraca z listem i żąda, aby Pilades przysiągł jej, że pismo wedle adresu doręczy w Argos; wzamian Orestes żąda od niej przyrzeczenia, że wypuści jego druha „żywego z barbarzyńskiej ziemi“. Oboje wygłaszają uroczystą przysięgę. Ale Pilades czyni zastrzeżenie: oto może się zdarzyć, że łódź ulegnie rozbiciu, list zginie w falach morza; wówczas niech przysięga ocalonego rozbitek nie wiąże, bo cóż może uczynić? Córa Agamemnona znajduje na to sposób, zapozna, mianowicie, młodzieńca z treścią listu; gdyby pismo zginęło, wędrowiec ocalony powtórzy jego zawartość „druhom“ kapłanki w Argos. I wraz następuje adres listu i treść, które wygłasza Ifigenia. Przyjaciele słuchają zdumieni: pismo przeznaczone jest dla Orestesa, syna Atrydy; niesie ono wieść, że siostra jego, Ifigenia, żywie w Taurydzie, ocalona przez boginię; błaga ona brata, by ją wziął z powrotem do Argos. Wnet następuje wzajemne poznanie rodzeństwa, ale na wybuchy radości niema czasu, gdyż trzeba radzić o ocaleniu wspólnem wszystkich trojga tak, by przytem Orestes mógł spełnić zlecenie Apollona, zabrać ze świątyni posąg Artemidy. Ifigenia układa plan, prosi jeno chór, by milczał

o jej zamiarach. Oświadcza więc, że, nim przygotowuje obu cudzoziemców do ofiary, musi dokonać ich oczyszczenia, gdyż zbrukani są przelewem krwi. Posąg bogini również musi ulec podobnemu obrzędowi. Wynosi go też z przybytku, greków zaś rozkazuje służbie poprowadzić za sobą. Wszyscy mają się udać nad brzeg morza, gdzie stoi ukryta barka Orestesa i Piladesa. Nagle przybywa król Taurydy, Toas, pragnąc sprawdzić, czy ofiary już dokonano. Kapłanka sprytnie tłumaczy mu konieczność obrzędu oczyszczenia jeńców i posagu w spokoju i ciszy, zdala od ciżby ludzkiej, nad morzem; przytem potrafi go namówić, aby w świątyni poczekał, aż ona wróci. Władca zgadza się i pozostaje, Ifigenia zaś razem z cudzoziemcami udaje się nad morze. Niebawem przybiega goniec i oznajmia monarsze, że kapłanka z jeńcami wsiadła na statek w celu ucieczki; byliby nawet już zbiegli, gdyby nie to, że wiatr z morza zatrzymał ich w bliskości brzegów. Król w gniewie wydaje rozkaz ścigania zbiegów, lecz nagle w powietrzu ukazuje się postać Pallas-Ateny i powstrzymuje go, oznajmiając wolę bogów: Orestes ma zawieźć do Attyki posąg Artemidy, tam zbuduje świątynię dla niego, Ifigenia zaś zostanie kapłanką nowego przybytku. Nadto Atena rozkazuje Toasowi, by odesłał z powrotem do Attyki branki greckie, które tworzą chór. Władca spełnia wolę niebian.

Charakterystyka twórczości Eurypidesa. Działalność dramatyczna tego autora przypada na epokę głębokich zmian w społeczeństwie ateńskim, zarówno pod względem politycznym, jak w dziedzinie umysłowej, moralnej i religijnej. Sofokles był odbiciem najświetniejszych czasów Peryklesowych, Eurypides zaś tworzył w okresie fermentu i chaosu, jaki towarzyszył upadkowi potężnej przedtem demokracji, przekształcającej się ostatecznie w demagogię. Długotrwała wojna Peloponeska (431—404), Nikias i jego rządy, wystąpienia i przedsięwzięcia typowego karyerowicza-demagoga, Alkibiadesa, działalność heteryi; nieustanna walka partyi, której towarzyszyły procesy polityczne, a przytem rozpanoszona prywata, fałsz, podstęp — oto było tło owoczesnego życia politycznego. Radykalizm demokratyczny doprowadził Ateny do zgubnych wojen, podczas których zanikało rzetelne uczucie patryotyczne, natomiast rozwijało się egoistyczne karyerowiczostwo, powszechna demoralizacya, oraz instynkty demagogiczne. W dziedzinie umysłowej i religijnej panował taki sam ferment. Dawne wierzenia

śróđ ludzi światlejszych zanikały, wolna zaś myśl badawcza doprowadzała do sofistyki, do negacyi podstaw wierzeń i bytu społeczno-politycznego; stąd wynika reakcyja. idąca z dołu od warstw ludu, pod względem pojęć religijnych konserwatywnego, i zjawiska znamienne tej reakcyi w postaci procesów o bezbożność (proces Anaksagorasa, proces hermokopidów). W takich stosunkach powikłanych, chaotycznych postrzegamy objawy, biegunowo przeciwne jedne drugim: rozkwit filozofii, obok prześladowań, jakim ulegają uczeni i myśliciele. Podobny bieg życia ogólnego, gdzie spletało się powszędzy i we wszelkim zakresie tyle najróżnorodniejszych czynników, niejako zmuszał każdego do zagłębienia się w rzeczywistość, do analizy jej, do czynnego lub choćby umysłowo-teoretycznego udziału w owem życiu. Ostatniego rodzaju rola przypadła Eurypidesowi, człowiekowi o umyśle bardzo głębokim, obracającemu się w kołach najznakomitszych filozofów. Bezpośrednio nie mieszał się on do spraw politycznych, nie narzucał się ogółowi na przewodnika umysłowego, stojąc, ile się zdaje, na uboczu, opodał od tego wielkiego targowiska, na którem ścierały się osobiste ambicje demagogów i wyrodniejącej arystokracji, gdzie plątały się w rozgwarze sprzecznych haseł politycznych różnorodne pojęcia i dążenia ogólne. Lecz, bacznie śledząc wszystko, co się dokoła dzieje, odtwarzał w swych dziełach powszechnie znamiona, jakie dostrzegał w duszach ludzkich, i obrazy tych znamion podawał rodakom na scenie. Tak więc, naturalnym porządkiem rzeczy, przekształcił tragedję: gdy Sofokles utrzymywał ją w pierwotnym majestacie i powadze, gdy nadawał jej charakter świątyni, w której rozlegała się wzniosła mowa o wielkich ideach, unoszących się ponad życiem rzeczywistym Eurypides zamienił ją w aulę publiczną, gdzie rozprawiano o wszystkim, co się wiąże z realizmem życia i gdzie ów realizm dokładnie się odzwierciadlał. Oczywiście, przez taką zmianę obniżył się poziom utworu; z wyżyn idealnych tragedia zstąpiła na ziemię i tu znalazła dla siebie wielkie pole do popisu. Przypatrzmy się jej bliżej. Przedewszystkiem, na którąkolwiek ze sztuk, streszczonych powyżej, zwrócimy uwagę, w każdej postrzeżemy zgoła odmienny stosunek autora do wątku mitologicznego niż u Ajschilosa lub u Sofoklesa. Bohaterski czy idealny charakter postaci danego mitu, zarówno jak tła, znika; natomiast pod imionami mitologicznymi znajdujemy ludzi zwykłych, obracających się w warun-

kach, najzupełniej przypominających życie rzeczywiste. Wynika stąd, że Eurypides stara się zużytkować mit w sposób nowy, swoisty; wydobywa z niego ogólne cechy ludzkie, postaci oświeśla ze stanowiska realizmu, usuwając znamiona fantastyczne, rozszerzając zaś i pogłębiając wszystko, co w nich jest prawdą psychologiczną, co się zgadza z naturą człowieczą i jej cechami. Weźmy naprzód pod rozbiór „Medeę”. Gwałtowna i namiętna bohaterka główna należy do tych natur, które nie znają w niczem „złotego środka”, lecz rozumieją tylko krańce w uczuciach i w czynach. Gdy kochają, miłują całą duszą, bezwzględnie oddając siebie uwielbionemu, gotowe dla niego do największych poświęceń; kiedy zaś nienawidzą, zdolne są wystąpić przeciw całemu światu, wszystkich zniszczyć, nawet siebie, byle nienawiść nasycić, oczywiście, kiedy uczucie to płynie z zawiedzionej lub zdradzonej miłości. Taka jest królowna Kolchidy. Wyrzekła się wszystkiego: ojca, rodziny, ojczyzny, wzgardziła obowiązkami córki, podeptała wszelkie uczucia, wszystkie węzły, zda się nierozzerwalnie łączące ją z krajem, ponieważ pokochała Jazona. Dla niego zdobywa złote runo i z nim idzie w świat, na obczyznę. Niedosyć tego, bezmierna miłość do bohatera greckiego tej czarodziejskiej królowny barbarzyńskiej tak opanowała całą jej istotę, że silniej, niż sam jej ukochany, nienawidzi ona tych, którzy jemu krzywdę wyrządzili. Dlatego ginie straszną śmiercią Pelias, i Medea z mężem musi kraj ojczysty Jazona porzucić, by iść na tułactwo. Powyższe szczegóły z przeszłości bohaterki uwydatniają się w biegu zdarzeń tragedii, choć właściwa akcja poczyną się w momencie, kiedy Jazon w haniebny i zdradziecki sposób porzucił małżonkę w Koryncie, by los swój połączyć z królowną Glauką. Medea rozpacza, napęlniając płaczem i lamentami cały dom. Ale rozpacz jest tylko słabym, zewnętrznym niejako objawem tej duszy, zgniecionej na razie przez zdradę męża. Rozpaczą spłaca ona dług swej bezmiernej, namiętej miłości, w jękach przetapia to uczucie na nieubłaganą nienawiść, która wnet wybuchnie żądzą zemsty. Jazon ją zdeptał, zgniótł i wydał na pośmiewisko; zabił w niej wszystko, co było w tej duszy, potężnej wolą, dobre i szlachetne. Odebrał jej swe uczucie i przez to pozbawił ją siły dobroczynnej, która z tej złowrogiej natury umiała jednak wydobywać tony łagodne i ciepłe. Nic dziwnego, że teraz milkną one i zanikają.

Cała istota tej kobiety przekształca się w nienawiść, z której wyłania się niepohamowana chęć zemsty i tłumi wszystkie inne uczucia, nawet macierzyńskie. Sponiewierana przez męża, pędzona z kraju precz przez króla Kreona, Medea nie ma za sobą nikogo, ktoby jej bronił. Mimo to staje śmiało do boju ze wszystkimi, co mają za sobą siłę; jej zaś orężem jest tylko nienawiść! I ostatecznie zwycięża, rozwijając iście piekielną energię i stosując szatańskie środki. Umie ukryć wszystkie uczucia, zniżyć się do błagania o litość Kreona, udać spokój i rezygnację wobec niewiernego męża, tak zręcznie nawet przemówić do niego, że Kreon i Jazon, obaj ci, przeciwko którym zwraca się nienawiść i zemsta czarodziejki, stają się sami mimowolnymi pomocnikami w urzeczywistnieniu okropnego planu. Lecz gdy wysłuchała opowiadania gońca o męczarniach, w jakich zginęła jej rywalka i monarcha Koryntu, spieszący córce na pomoc, Medea wie, że dopiero połowę zadania spełniła. Teraz pozostaje część najtrudniejsza, gdyż polega ona na konieczności zwyciężenia samej siebie: zdradzona żona-kochanka ma wziąć górę nad matką, żąda zemsty—nad miłością do dzieci. I tu dopiero owa potężna organizacja duchowa stacza z sobą bój, przerzucając się w udręce strasznej od jednej ostateczności do drugiej: to gotowa zaniechać cały swój plan zamordowania synów, to znów podnieca żądzę zemsty, oskarżając się o tchórzostwo; to opanowuje ją wzruszenie i litość, nazywa pacholętą „jedyną pamiątką swego szczęścia“, słodycz i tkliwość zalewają jej serce; to nagle piekielny, palący duch nienawiści wstrząsa całem jej jestestwem, poczem nagłym ruchem tuli do siebie i pieści „lube, wdzięczne twarzyczki“... Ale wreszcie tryumfuje nienawiść. Dzieci padają pod ciosami matczynego miecza. Dzieło dokonane, Medea wyczerpała zemstę do krańca: za zdradę męża i za swą poniewierkę odpłaciła zniszczeniem zupełnem wszystkich, którzy się złożyli na odebranie jej szczęścia; król Kreon i Glauka nie żyją, Jazon zaś pozostaje na świecie po to chyba, by w męce patrzył na przerażające gruzы swych planów, na mogiły ludzi, z którymi związana była treść jego życia. Cała tragedia posiada koloryt ponury, groźny, złowrogi, zabarwia ją zaś w ten sposób jedynie tytułowa postać: ona tworzy krwawą tragedię serca kobiecego. Pozornie może się wydawać, że Eurypides przesadził w rysach ujemnych charakterystyki, że dał na scenie nie rzeczywistą kobietę, lecz karykaturę jej, obraz zwyro-

dnienia, zbrodni, i nic więcej. Tak wszakże nie jest: jego Medea — to prawdziwa kobieta, ze wszystkimi właściwościami natury niewieściej. Fakt, że w sztuce uwydatnia ona z nich jedynie ujemne, zależy od okoliczności, w jakich ją autor umieścił. Okoliczności te — zdrada ze strony męża — tłumią, niemal unicestwiają wszystkie instynkty i uczucia dobre w jej sercu, rozpalają zaś skłonności złe, potworne. Poeta rozmyślnie stworzył dla niej takie warunki życia, kiedy zyskuje ona sposobność rozpętania ciemnej mocy, drzemiącej przedtem w ukryciu, w głębinach duszy. Pragnął bowiem dać na scenie analizę serca kobiecego, pokazać, do czego *może* być zdolna natura niewieścia, gdy jej za dobre złem odpłacą. szczególnie, kiedy w grę wejdzie miłość. Bezgraniczna nienawiść, pod wpływem zdrady Jazona zastępująca w sercu Medei ukochanie męża, żąda zemsty, skutki jej — szereg trupów, wszystko to wynika z krańcowej, namiętnej a energicznej organizacji bohaterki. W podobnych duszach wszystkie uczucia wyrażają się w stopniu najwyższego natężenia. Lecz skłonności analogiczne w rozmaitej sile tkwią wogóle w każdej naturze kobiecej w formie potencjalnej, przynajmniej w olbrzymiej ich większości. Trzeba tylko warunków odpowiednich, by się mogły ujawnić; trzeba czynnika, któryby drzemiące siły rozwiązał. W charakterach słabych i biernych rozpacz i ból, przeradzając się następnie w nienawiść, wściekłość i żądzę zemsty, słabiej się też wypowiadają, często zaś nie znajdują wyrazu w czynie; natury jednak silne, energiczne, namiętne łatwo przebiorą miarę w nienawiści i zemście. Kobieta, dla której uczucie miłości jest całym światem, w niem właśnie dotknięta najboleśniej, zawiedziona czy zdradzona, z anioła dobroci i tkliwości gotowa jest przerodzić się w istotę szatańską, złą i podłą, która zije nienawiścią i waży się na rzeczy najpotworniejsze. Wszystkie zasady etyczne znikają wówczas; jedyną pobudką i jedynym sprawdzianem jej czynów stają się obrażona duma i zawiedziona miłość. Medea więc jest tylko jaskrawą ilustracją wielkiej prawdy: pokazuje, czem *może* się stać kobieta w zaślepieniu nienawiści i żądzę zemsty.

Jakże blade, nędzne, słabo wygląda przy tej krwawej postaci Jazon. Tamta umie nienawidzieć i mścić się swej krzywdy zbrodniami, ale umie i kochać; Jazon niezdolny jest ani do jednego, ani do drugiego. To przeciętny karyerowicz-materyalista. Poślubił Medę, gdyż olśniła go pięknnością; nadto ona przecież zdo-

była dlań złote runo, jej mądrość i siła czarodziejska były mu pomocą i zbawieniem; ona to wszystko poświęciła dla ukochanego, żyjąc tylko jego uczuciem. I po tylu dowodach z jej strony miłości, poświęcenia, oddania się bezwzględno Jazon nie waha się porzucić żony dla zapewnienia sobie bytu, oraz stanowiska, odpowiedniego swemu urodzeniu! Egoizm płaski, pospolity, brutalny wieje od tego człowieka. Oczywiście, wraz z Medeą czujemy dla niego wzdarcę, gdy sprytnymi wywodami dyalektycznymi usiłuje usprawiedliwić swe postępowanie, nawet uwydatnić w niem myśl zacną ojca rodziny, dbałego o przyszłość dzieci. Nie ma on w sobie nic ponad przeciętną miarę karyerowicza; pozbawiony jest nawet przenikliwości, intuicji, jaka nieraz w podobnych razach idzie w parze ze sprytem. Nie tylko nie umie ocenić żony, ale jej wcale nie zna. Spryt ujawnia jeno w swym postępku z Medeą i w dyalektyce.

A teraz porównajmy te obie postaci z osobami, działającymi w tragediach Sofoklesa. Antygona, Ismena czy Edyp byli ludźmi, wynoszącymi się swym idealizmem ponad poziom przeciętny człowieczeństwa: ci zaś są na poziomie ziemi, z temi samemi namiętnościami, odczuciami, wadami, jakie są udziałem zwykłego człowieka. To są ludzie prawdziwi, z życia wzięci. Epoka przytem wycisnęła na nich piętno: upadek zasad moralnych, wspierających się na wierze i tradycji, z nią związanej; rozluźnienie węzłów rodzinnych; prywatna, gruby egoizm i materyalizm, dążący do korzyści osobistych, bez względu na środki działania; karyerowiczość, tak znamienne w epoce wojny Peloponeskiej; rozwielenie się sofistyki, umiejącej wszystko uzasadnić, wszystko przekręcić, udowodnić, że dobre jest złem, złe zaś dobrem; zacierzwienie w zawiści i nienawiści; zemsta, nie przebiegająca w środkach— wszystko to są znamiona czasów Eurypidesowych, bacznie przez poetę postrzeżone i odbijające się w stworzonych przezeń postaciach. Ale obok tych śladów epoki, które, co prawda, jeno ogólnikowo wskazać możemy, dla nas stokroć ważniejsze są cechy ogólnoludzkie, jakie posiadają. Epoka niewątpliwie wywarła wpływ na nastrój, na tło większości tragedii Eurypidesa, skąd wieje ku nam ponury smutek, nawet pesymizm beznadziejny, jak z „Medei“. Lecz z tła tego i niezależnie od nastroju wystają ku nam wyraziste kontury figur ludzkich, przemawia zawsze *człowiek*, wiekuiście ten sam, odtworzony z najsubtelniejszym zrozumieniem jego organizacji moralnej, z umiejtnością

wniknięcia w najgłębsze tajniki duszy. Słusznie przeto mamy prawo uważać Eurypidesa za psychologa, za znakomitego znawcę serca ludzkiego.

Dla dokładniejszego potwierdzenia takiego wniosku rozpatrzmy jeszcze parę postaci z innych jego utworów. Więc Hekuba stawia nam przed oczyma niedolę matki — niewolnicy, dawnej królowej Trojańskiej, której los nie szczędził najstraszniejszych ciosów i na ostateczne zmiążdżenie której jakgdyby się sprzysięgły wszystkie złe moce. Bohaterka, straciwszy ogromną część rodziny, żyje tylko życiem pozostałych dwojga dzieci, gdyż Kassandra, jako wieszczka nie jej, lecz Apollona jest własnością. Jadąc na poniewierkę w niewoli, dawna władczyni Troi ma jedyną pociechę przy sobie, Poliksenę; nadto krzepi ją świadomość, że najmłodszy syn Polidor, ocalony jest od zguby i żyje na swobodzie. Lecz oto sny złowróżbne grożą jej śmiercią tych dwojga istot, ostatniego węzła, łączącego ją ze światem. Niepokój, trwoga nieszczęsnej matki okazują się niepłonne: Odysseusz przychodzi, by zabrać z sobą Poliksenę pod nóż ofiarny. Wtedy Hekuba zaczyna walkę rozpaczliwą o życie córki. Nie wojuje orężem, nie próbuje ucieczki, bo cóż znaczy sama, bezsilna, stara i znękana kobieta wobec potęgi wrażej, która cały Ilion w gruzy rozwalila! Walczy tem, czem może: siłą słowa, którą jej miłość macierzyńska wskazuje. Błaga, przedstawia, tłumaczy, wydobywa z przeszłości objawy swej dobroci, by zniewolić Greka do litości. Naprzód jednak usiłuje logicznem rozumowaniem trafić do władcy Itaki: łudzi się biedna, że coś wskóra prośbą, by poseł ów wrócił do rodaków i wytłumaczył im bezcelowość ofiary Poliksenu; potem powoduje się na obowiązek wdzięczności: niechże Odysseusz za ocalone mu ongi przez nią życie wybawi teraz niewinne dziewczę. Następnie pragnie podzielać na jego ojcowskie uczucia, namawiając córkę, by sama uderzyła doń w błaganie o litość. Lecz gdy wszelkie próby chybiają, Hekuba siebie daje na ofiarę: niechże ją wezmą, skoro krew ofiarna jest taka niezbędna, ale niech nie zabijają młodego stworzenia. Słowem, widzimy w całej tragedyi, aż do chwili, gdy małżonka Pryama, pożegnawszy Poliksenę, pada zemdlona, wstrząsającą serce walkę beznadziejną matki o życie swego dziecięcia. Ostatnie stadya tej walki — to już poświęcenie siebie samej, swego żywota, gdyż Hekuba, widząc, że nie zdoła córki od zguby ocalić, błaga, chociażby o to, by ją razem z Polikseną na śmierć zabrano. Tylko głębokie i szcze-

re wczucie się w duszę kobietą, zrozumienie najsubtelniejszych drgnień serca, objęcie siłą wyobraźni całego ogromu miłości matczynej mogły podyktować autorowi podobne sceny rozpaczego szamotania się Hekuby wobec wiszącej nad nią grozy śmierci dziecięcia. Z głębokiem też odczuciem Eurypides nakreślił chwile, gdy, ocknąwszy się z zemdlenia, nieszczęsna matka wysłuchuje opowiadania gońca o ostatnich chwilach córki. Odrętwiała z bólu, nie wie, jaki ją nowy cios czeka. Niezadługo przynoszą jej z nad morza trupa syna! Wówczas spostrzegamy w niej *intuicję* serca macierzyńskiego; ona nie pyta, nie bada, nie snuje żadnych przypuszczeń, bo te są zbytczne: ona się domyśla, ona *wie* prawdę. Stwierdzać jej nie ma potrzeby i o tem wcale nie myśli; teraz pochłania ją tylko żądza zemsty nad zbrodniczym Polimestorem — zdrajcą. I w tej więc, drugiej części tragedyi poeta uwydatnia tę samą cechę, co i w pierwszej: przemawia do nas, jako wielki psycholog, niepospolity znawca serca ludzkiego. W ten sposób jakkolwiek z postaci Eurypidesowych weźmiemy pod uwagę, w każdej znajdziemy znamiona charakterystyczne natury człowieczej, każda z nich jest prawdziwym, *rzeczywistym człowiekiem*. Czy będzie to bohater, czy bohaterka główna, jak Ifigenia, czy figura drugoplanowa, czy nawet epizodyczna — wszędzie znajdujemy realizm życia, wszędzie i zawsze stąpamy po ziemi, na którą poeta ten ostatecznie ściągnął tragedję. Na tem głównie polega jego zasługa i znaczenie, dlatego również jest on łatwiejszy i dostępniejszy dla późniejszych wieków do zrozumienia i odczucia, niż Ajschilos i Sofokles.

Spółcześni jednak, ceniąc wielce tego dramaturga, nie oszczędzili mu zarzutów, których część znaczną i my obecnie uznajemy za wady jego twórczości. A więc przedewszystkiem, nieraz można zauważyć w tragedjach Eurypidesowych nieumiejętną budowę, która polega na nienaturalnem zawiązaniu lub rozwiązaniu akcji. W „Hekubie“ np. w prologu duch Polidora opowiada o zdarzeniach, o których widz powinienby się dowiedzieć z toku samego działania osób występujących; tymczasem mara snuje wątek wynurzeń, zapowiadających z góry, na czem polegać będzie osnowa całej sztuki. Wyrecytowawszy wszystko, co autorowi było potrzebne i dogodne, widmo znika, tak samo ni z tego ni z owego, jak znie-nacka, bez należytego usprawiedliwiania się zjawilo. W rozwiązaniu sztuk poeta czasami również ucieka się do pomocy zjawisk nadprzyrodzonych. Tak np. w „Ifigenii w Taurydzie“, gdy umyka-

jący, Ifigenia, Orestes i Pilades, z powodu przeciwnego wiatru, stanęli z barką niedaleko brzegu, i gdy król Toas biegnie, by nakazać pościg, autor wydobywa się z powikłanej akcji przez wprowadzenie bóstwa; toć Pallas-Atena zjawia się w powietrzu przed Toasem i wstrzymuje go wyraźnym swym rozkazem. Podobne nieuzasadnione, bez logicznego powodu używanie interwencji bóstw przysłowiowe się już stało, jako słynne „Deus ex machina“. Już bo wogóle z bóstwami Eurypides nie miał szczęścia, gdyż społeczeństwo ostro przeciw niemu występowało za jego krytyczne względem niebian stanowisko; odzywały się pono nawet głosy, posadzające go o bezbożność. (Arystofanes). Oczywiście, jako syn epoki, zwolennik Anaksagorasa, daleki był od starej religii helleńskiej, lecz niesłuszny jest zarzut, jakoby się stał szerzycielem niewiary. Natomiast w sztuce swej istotnie posługiwał się bóstwem, jako środkiem „technicznym“, co wywoływało oburzenie, iż drwi z bogów. Wielce uczony, biegły w retoryce i logice, wprowadził do tragedji subtelną umiejętność logicznego argumentowania; stąd pochodzi owo przeładowanie dyalogów i monologów dyalektyką, psujące harmonię budowy. Niektórzy posuwali zarzuty w tym kierunku tak daleko, iż dowodzili, że Eurypides bawi się na scenie w nieuczciwego sofistę, zużywając siłę argumentacji retorycznej dla uzasadnienia tezy nietetycznej. W takim określeniu tkwi przesada i niesprawiedliwość: poeta ten zawsze jest wyznawcą wysokich zasad moralnych i nigdzie się im nie sprzeniewierza. Rozprawy długie lubi, lecz w tem odbija się jeno duch epoki, kiedy żył i działał. Bądź co bądź jednak Eurypides jest zjawiskiem końcowem w dziejach rozwoju wielkiej tragedji greckiej. Po nim następują czasy upadku.

Upadek tragedji. W ciągu stu lat, licząc od pierwszych występów Ajschilosa, kończąc zaś wystawieniem w teatrze ateńskim ostatnich dzieł Sofoklesa i Eurypidesa, kwitła w Grecji tragedya. W okresie tym na arenie twórczości dramatycznej przesunęło się mnóstwo autorów, z których niejeden zdobył wieniec zwycięzcy na konkursie, niejeden zyskał sławę u spółobywateli. Źródła świadczą o nadzwyczajnym ruchu w literaturze dramatycznej. Ale, jak nam wiadomo, z tej bujnej twórczości, poza szczupłą stosunkowo puścizną po trzech wielkich tragikach, nic nie pozostało, nawet większość imion zaginęła. Tylko niektóre z nich są nam znane. O jednych tradycja wspomina z uznaniem, inni, ile sądzić można, zasługują jeno na nazwę naśladowców lub plagiatorów. Wogóle po

śmierci Eurypidesa i Sofoklesa tragedia bynajmniej nie zanikła; nawet ilość autorów się nie zmniejszyła. Lecz był to już widoczny upadek. Retoryka wkracza coraz swobodniej na scenę, staje się głównem zadaniem poetów, którzy z biegiem czasu zatracają poczucie miary. Wszyscy oni uważają swą sztukę za ciąg dalszy dzieła Eurypidesa, ale w istocie, nie posiadając jego wielkich zalet, doprowadzają tylko wadę znakomitego tragika do ostatecznych granic: dysputują na scenie, o nic więcej się nie troszcząc. W ten sposób tragedia wlecze żywot suchotniczy, stawszy się poprostu zabawką. Jeszcze na początku IV wieku działają dramaturgowie, lecz utwory wielu z nich były przeznaczone nie na scenę, tylko do czytania. Nie chodziło im bowiem wcale o poezję; nie wprowadzali żadnych charakterów, nie rozwijali zupełnie akcyi. Osoby, działające w sztukach ich, występują po to, aby wypowiadać sentencje filozoficzne lub moralne, czynić łamańce w wierszowaniu, pochwalić się frazeologią retora. Od tego czasu tragedia zamiera. Wprawdzie konkursy dramatyczne odbywają się w dalszym ciągu, wprawdzie zwycięzca otrzymuje na nich corocznie nagrodę, ale widowiska nie mają już nic wspólnego z uroczystościami dramatycznymi wieku poprzedniego, ani dzieła rywalizujących autorów nie dają się porównać do utworów Ajschilosa czy Sofoklesa. Natchnienie, tematy o znaczeniu wszechludzkim, siła obrazowania, potęga myśli i uczuć, subtelność a jednocześnie prostota formy — wszystko idzie w zapomnienie. Przed widzem występują nie olbrzymi, nie wzniosłe postaci idealne, nie ludzie w całej pełni, borykający się z życiem, z losem, z namiętnościami, nie głębokie pomysły o zakroju ogólnoludzkim, wstrząsające mocą artyzmu wykonania i prawdą, lecz — retorzy i jeno retorzy sami, umiejący sprawnie obracać językiem. Tragedya więc umiera. Nie znaczy to jednak, by wraz z nią zanikł geniusz twórczy Greków. Niewiele mu już życia pozostało, to prawda: literatura klasyczna dobiega do końca rozwoju. Ale na schyłku jej dziejów wykwiła nowy rodzaj, jakby ostatni przebłysk siły twórczej — komedia.】

KOMEDIA, GRECKA.

Zazwyczaj historycy literatury, mówiąc o genezie komedyi, powołują się na Arystotelesa, który w swojej „Poetyce“ dostarcza pewnych danych, dotyczących powstania i rozwoju tego rodzaju

utworów. Arystoteles więc poucza nas, że istniał on w Grecji społecznie z tragedią, lecz zwracano nań mało uwagi; nadmienia przytem, że poetom-komedyopisarzom przez długi czas nie dawano nawet chóru: otrzymali go później od Archonta, wtedy, gdy komedia ukształtowała się ostatecznie. Swoją drogą, Arystotelesowi niewiadomo jest, kto do niej wprowadził maski i prolog, kto powiększył ilość aktorów i t. d. Przy obecnym stanie badań zdaje się rzeczą pewną, że komedia miała ten sam punkt wyjścia, co tragedia. Oddawna bowiem, ile wiemy, w drugiej połowie VI wieku istniała uroczystość, nosząca nazwę „komedyi“, lecz stosunek jej do późniejszej komedyi - sztuki był taki sam, jak stosunek chóru dytyrambowego do dzieł Ajschilosa lub Sofoklesa. Właściwie, ów rodzaj utworów pierwotny był pieśnią, nuconą przez towarzystwo, które pod wpływem wina znajdowało się pod dobrą datą ($\chi\omega\mu\omicron\varsigma$ — uczta, $\psi\delta\eta$ — pieśń); pojęcie zatem owo było bardzo szerokie. Lecz nazwę tę stosowano szczególnie do szeregu uroczystości na cześć Dyonizosa. Dytyramb chóralny w podobnej uroczystości odgrywał rolę pierwszorzędną, poważną. Ale z chwilą ukończenia pieśni tej rozpoczynał się pochód, który sunął przez wszystkie ulice miasta. Był to rodzaj procesyi, złożonej z tłumu, o najróżnorodniejszym składzie. Na przedzie szła grupa ludzi, którzy śpiewali hymny, tłum zaś wykonywał tańce, właściwie skoki, łamańce, rzuty, nie ujęte w żaden porządek. Cały ten pochód odznaczał się charakterem niezmiernie wyuzdanym. Wyuzdanie to, swawola, rozpusta w słowach i w ruchach przybierały tem większe rozmiary, im bardziej uczestnicy procesyi upajali się winem i własnym rozpasaniem. Jeżeli dodamy, że cechą owych pochodów była najzupełniejsza swoboda, zrozumiemy, że uroczystość szybko przekształcała się w orgię bezładną. Korzystając z przysługującej im nieograniczonej wolności, uczestnicy komosu śpiewali piosenki szydercze, wypowiadali ostre przycinki, wyrzucali z duszy nagromadzoną złośliwość, humor, pogardę, szyderstwo, ironię. Nie oszczędzano wtedy nikogo, wyśmiewano wszystkich i wszystko, nie przebierając przytem w wyrażeniach. Rzecz prosta, tego rodzaju zabawy uliczne miały do rozporządzenia obfity materiał w życiu Grecji umysłowem, zwłaszcza zaś politycznem i społecznem, w nieustannych walkach stronnictw. Nieraz od komosu dostawał ostre cięgi najpotężniejszy dygnitarz państwowy, cięgi w żywe oczy, z wymienieniem jego nazwiska.

Z takiej orgii ulicznej, która była swoistego rodzaju „karnawałem“ helleńskim, zwolna wyłaniała się komedia-sztuka. Na-przód należało w bezładnych pieśniach i skokach zaprowadzić jaki taki porządek, tłum wyuzdany ująć w karby, nadać uroczystości pierwsze znamiona artyzmu. W pracy tej spóldziało wielu ludzi; historia podaje ich imiona. Wiemy tedy, że *Suzarion* z Megary, spółczesny Tespisowi, był pierwszym poetą, który roz-pierzchle, bezładne czynniki komosu usiłował ująć w formę kom-pozycji literackiej. Przekształca on pierwotną komedję w śpiew-ny dyalog satyryczny z towarzyszeniem tańca, ściśle zastosowa-nego do tematu. Co prawda, dyalog ów był równie wyuzdany w słowach i ruchach, jak pierwotny komos. Lecz bądź co bądź ta forma, rodzaj swawolnej krotchwili, stanowiła postęp w stosunku do bezładu pochodzącego poprzedniego, wraz z udziałem w nim rozpa-sanego tłumu. Przewodnik chóru i chór przemawiali wierszem, już to rzecz swą przygotodawszy uprzednio, już to improwizując. Zjawia się tedy już chór komiczny, a więc czynnik, ujęty w stałą formę specjalną. Zespół doskonały inni poeci, o których nic nie umiemy powiedzieć. W tym rozwoju najważniejszym momentem było wprowadzenie stałego tematu, fabuły. Podobne komedye, raczej krotchwile wystawiano w Grecji w pierwszych dziesiąt-kach lat V wieku. W dalszej ewolucji komedji uwydatnia się szczególnie pierwiastek satyryczny. Tak więc na Sycylii spotyka-my poetę Epicharmosa, który tworzy satyrę udratyzowaną, na-der pono w swoim czasie popularną; on również staje się zało-życielem sycylijskiej szkoły poetyckiej, która, jak wieści niosą, miała niejednego przedstawiciela utalentowanego. Tradycja zaś nadmienia, że owe satyry dramatyczne Epicharmosa, przedo-stawiając się do Aten, oddziaływały pobudzająco na rozwój komedji attyckiej.

Komedia attycka. W demokratycznych Atenach komedia, rozwijając się i kształtując odpowiednio do istniejących warunków społecznych, musiała nabrać cech satyry politycznej. Bezwątpie-nia, korzystała ona z wzorów, które gdzieindziej powstały i inne miały charakter: nieraz, czerpiąc temat z mitologii, rzucała się na uświęcone tradycje, podrywała z bogów. Lecz prąd główny, ogólny w komedjopisarstwie ateńskim polegał na krytyce wszech-stronnej istniejących podówczas stosunków społeczno-politycz-nych. Krytyka ta była ostra, zjadliwa, bezlitośna, nie szczędziła

nikogo i niczego, nic się nie mogło oprzeć jej straszliwym pociskom. W tym kierunku komedia attycka rozwinęła się szybko, usunęła na plan ostatni wszelkie inne rodzaje twórczości, zajęła sobą wszystkie warstwy społeczeństwa, słowem, zapanowała wszechwładnie. Między głównymi twórcami tego gatunku w Atenach historia wymienia: Kratinosa, Kratesa i Eupolisa, którzy, wedle sądu uczonych aleksandryjskich, należeli do sił najwybitniejszych, poprzedzających Arystofanesa. Wszyscy oni byli satyrykami politycznymi; nieokiełznani w słowie, chłostali po kolei każdego, kto się tylko nawinął; jak i Arystofanesa, można ich nazwać moralistami w swoim rodzaju, występującymi w imię sprawiedliwości, prawdy i cnoty. Osobliwi to moralisci — niezaprzeczenie; chłostczą społeczeństwo nie dla samej chłosty, nie dla zabawy; ich satyra straszna ma źródło w bólu, jaki dławiał serce i duszę każdego głęboko czującego Greka przy zastanawianiu się nad owoczesnym stanem rzeczy, — a więc w miłości ojczyzny. U jednego idea ta panuje świadomie, inny znowu nie zdaje sobie z niej sprawy, ale bezwątpienia wszyscy w imię jej działają. A stan rzeczy w oczach obywatela, umiającego patrzeć szerzej i głębiej, nie był wesoły: Grecya dawna, Grecya wspaniała, potężna poczyniała drzeć w posadach i chyliła się do upadku. Naród stanął już był u szczytu cywilizacji, ale jednocześnie nie mógł znaleźć w sobie czynników nowych, świeżych, ożywczych, któreby mu dały pobudkę do dalszego rozwoju. Owoczesne społeczeństwo helleńskie, wysubtelnione, przesiąknięte ideami filozoficznymi, poddającemi wszystko pod rozbiór rozumu, zamierało jako organizm duchowy. Po wojnie Peloponeskiej nieartystyczna Sparta położyła nadto dłoń ciężką na Ateny: przodownictwo „grodu Pallady“ przeszło do wspomnień. Wszystko to razem wzięte składa się na zanik dawnych ideałów artystycznych, upadek moralny i społeczno-polityczny i wytwarza odrębny nastrój. Dawny, nader wysoki, wszechludzko-ideowy poziom sztuki obniża się; naród zamyka rachunki najpiękniejszego okresu życia i z osłupieniem patrzy w smutną rzeczywistość. Przyczyn jej głębszych nie widzi, dostrzega jeno własny upadek moralny i duchowy. Wie, iż dawniej było dobrze, teraz zaś jest źle. Żal więc kieruje na siebie samego, na swoich przedstawicieli przede wszystkim; lubi, by go chłostano, by mu pokazywano jego własne zepsucie w całej nagości, aby rozdrapywano jego rany.

Potrzebne mu są wyrzuty ostre, silne, zaprawne bezlitosną ironią: z takich śmieje się śmiechem szalonym, niezdrowym, który zawiera w sobie zawsze pierwiastki rozkładu. Słowem, naród w podobnej epoce domaga się zwierciadła, w któremby się mógł przejrzeć szczegółowo. Otóż takie zwierciadło dają ludowi ateńskiemu komedyopisarze w swych dziełach. Chłoszcząc wszakże rzeczywistość, autorzy ci zaznaczają swoją cześć dla przeszłości, wielkiej i wspaniałej. Arystofanes np. przybiera ją w takie piękne barwy poetyckie, iż wobec niej teraźniejszość owoczesna wygląda, jak dno piekieł.

Przypatrzmy się wogóle, jak się przedstawia komedia attycka. Wiemy już, że co do tematu, osobistości, wyprowadzonych na scenę, i tonu, miała cechy bezwzględnej swobody satyrycznej. Poza tem, w budowie posiada znamiona odrębne. Taką specjalną właściwością jej jest *parabaza*. Parabazą zwał się występ chóru w komedyi, rodzaj pochodu, stanowiący zabytek, zapewne szczątek procesyi komosowych, Dyonizyjskich: chór, który od początku widowiska mieścił się pomiędzy sceną a ołtarzem ofiarnym (*tymele*), zwrócony przodem ku scenie, nagle wykonywał zwrot i przechodził szeregiem wzdłuż teatru, t. j. przed ławkami widzów. To była właściwa parabaza. Przerywała więc akcyę i miała cel specjalny. Wówczas bowiem poeta przez usta przodownika chóru przemawiał wprost do publiczności. Mówił o sprawach prywatnych, o tendencji czy idei swych dzieł, o stosunkach swoich i ogólnych, słowem, omawiał wtedy we właściwym świetle wszystko, o co mu najbardziej chodziło. Parabaza w ten sposób stała się kulminacyjnym punktem komedyi; w niej streszczały się najzjadliwsze, najstraszniejsze pociski satyryczne; w niej ześrodkowywali pocięci wszelkie czynniki politycznego pamphletu, skierowanego przeciwko najwybitniejszym osobistościom. Poeta nie wprowadzał jednak parabazy wtedy, gdy był z jakichkolwiek bądź względów ograniczony w swobodzie wypowiedzania swego zdania. Z biegiem czasu, kiedy komedia straciła cechy satyry politycznej, parabaza wyszła z użycia.

Głównymi tedy założycielami komedyi attyckiej byli: Krates, Kratinos i Eupolis. Że musieli oni satyrę stosować szeroko w swej sztuce, że nadto korzystali w pełni ze swobody słowa, za dowód służyć może fakt, iż w r. 440 rząd był zmuszony wydać prawo, zabraniające komedyopisarzom imiennego chłostania obywateli na

scenie: rozpasanie prawdopodobnie przyjęło zbyt wielkie rozmiary. Ale prawo to nie utrzymało się długo. Lud bowiem ateński już się był rozlubował w tego rodzaju utworach i chciał je mieć przed oczyma nieskrępowane niczem; prawo zniesiono, i kiedy Arystofanes rozpoczyna działalność, w pierwszych latach wojny Peloponeskiej, nic już go nie krępuje, ma zupełną swobodę. Chcąc poznać bliżej komedię, musimy zwrócić się do Arystofanesa, dzieła bowiem innych autorów albo dochowały się w bardzo drobnych szczątkach, albo też zupełnie zaginęły. Szczęściem, ten, co ocalał, był najwybitniejszym przedstawicielem komedii ateńskiej.

Arystofanes. Nie znamy dokładnych dat urodzenia i śmierci Arystofanesa. Zazwyczaj, na mocy zestawień różnych faktów, przypuszczamy, że urodził się około r. 450, umarł zaś około 385. Działalność jego przypadła na dobę wojny Peloponeskiej. Jako człowiek prywatny, nie jest nam znany; sądzić go zaś możemy tylko z tego, co po sobie zostawił w pracy twórczej. Na zasadzie więc dzieł swoich Arystofanes przedstawia się nam przede wszystkim, jako patriota-konserwatysta. Nieprzyjazny stronnictwu rządzącemu, postrzegał on z bólem, że pozorna świetność społecznej mu kultury greckiej zawiera czynniki rozkładu; z oburzeniem patrzył na zanik dawnych ideałów politycznych, społecznych i moralnych, na nadużycia rządu i powszechne zepsucie. Stał się więc przeciwnikiem zagorzałym wszelkiej nowości w polityce, w życiu duchowym, czy też w literaturze. Jest on jednym z najbardziej arystokratycznych poetów, pomimo pozornej sympatii, jaką rzekomo żywi dla tłumu. W rzeczywistości, ów tłum, lud ateński otrzymuje od niego najcięższą chłostę i mimo to przepada za poetą, oklaskuje go z zapalem szaleńca. Nikt nigdy nie ośmielał się Ateńczykom rzucać w oczy takiej strasznej prawdy, takich silnych i wstrząsających obelg, jak Arystofanes, i nikt nie był przez tłum ów równie mile widziany. To zjawisko, dziwne pozornie, objaśnia niezwykle geniusz pisarza. Komedia bowiem Arystofanesa jest nadzwyczajnym, jedynym zjawiskiem na całym obszarze historii literatury. Nie jest to właściwie komedia w ścisłym rozumieniu wyrazu, raczej satyra uscenizowana o przerażającej sile. Ani w starożytności, ani w czasach nowożytnych żaden satyryk nie dorównał Arystofanesowi, żaden nie może się pochwalić równie potężną i płodną fantazyą; żaden poeta nie łączył w sobie więcej cech sprzecznych, werwy sa-

tyrycznej i marzycielstwa, ścisłości rozumowania i wybuchów liryzmu, niepohamowanego szału myśli i zupełnej doskonałości formy.

Niektórzy z historyków literatury przeprowadzają porównanie Arystofanesa z Sofoklesem. Na pierwszy rzut oka wydaje się to dziwne, lecz w istocie zestawienie takie jest słuszne. Pomimo zasadniczych odrębności są to pisarze jednego gatunku i posiadają wiele cech wspólnych. Gdy bowiem pominiemy ogromną różnicę w tematach dzieł obu autorów, zwrócimy natomiast uwagę na sposób wypowiadania się, na znamiona stylu, na „wewnętrzną i muzyczną harmonię“ ich poezyi, zobaczymy, że obaj posiadają ten sam zapał i giętkość, tę samą świadomość środków sztuki, ten sam wdzięk. Dla nas wadą komedyi Arystofanesa są jej cechy aktualne, t. j. mnóstwo zwrotów i przycinków, postrzeżeń i krytyk, dotyczących bądź ludzi owoczesnych, bądź też specjalnych objawów życia ateńskiego. Wszystkie te ustępy są obecnie mało zrozumiałe i tracą wartość. A miejsc takich spotykamy aż nadto wiele, gdyż Arystofanes napaści osobiste uprawiał szeroko. Nie zna on żadnego hamulca, chłoszcze niemiłosiernie każdego bez wyjątku. Dla niego niema nic świętego, nic się nie uchroniło przed straszliwym biczem jego satyry. Wyprowadza na scenę przedstawicieli rządu i najpopularniejszych obywateli, poetów, filozofów, retorów, bogów i boginie, instytucje publiczne i prywatne, mężczyzn i kobiety — wszystkie stany społeczeństwa, i wszystkich wymienia z nazwiska, wszystko przedstawia bez ogródki, ze złośliwością szatańską, z dowcipem olśniewającym.

Powyżej powiedzieliśmy, że Arystofanes jest poetą konserwatystą. Istotnie, występuje on jako zwolennik wielkiej przeszłości, kiedy ojczyzna jego była silna, zdrowa, jednolita. Dlatego, skoro jeno potrafi o przeszłość, z pod pióra jego syją się najbujniejsze kwiaty poezyi; wtedy znajduje dźwięki, pełne zapału lirycznego. Kiedy zaś zwraca się do życia społecznego sobie, wówczas puszcza wodze muzie rozkiełznanej i rozpoczyna istne biczowanie imienne, w którym pociski padają na wszystkie strony nieraz z cynizmem i brutalnością odrażającą.

Arystofanes napisał podobno pięćdziesiąt kilka komedyi. Z tych do nas doszło jedenaście. Za jedną z najudatniejszych krytyka uważa „Rycerzy“; w niej geniusz satyryczno-komiczny poety występuje z całą siłą. Jest ona jednosześnie typowym utworem

swego gatunku. Chłostę w niej otrzymuje i Kleon, kierownik owoczesnej polityki ateńskiej, i arystokracja, i lud. Siła słowa w tym dziele jest nadzwyczajna. Ma ono być, zdaniem niektórych badaczy, dokumentem historycznym, rzucającym światło na dany okres dziejów Aten i Attyki. Otóż w tym razie należy zachowywać się z wielką ostrożnością i brać z zastrzeżeniem świadectwa i wyroki, ferowane przez znakomitego komedyopisarza. Bez wątpienia, świat fantastyczny, jaki spotykamy w jego dziełach, ma za podstawę życie rzeczywiste, prawdę. Można też komedye Arystofanesa nazwać pod pewnym względem dziennikiem Ateńczyka z epoki, obfitej w zdarzenia. Lecz należy pamiętać, że dziennik ten pisał człowiek, trzymający się określonej partyi, że przeto musiał sądzić stronnie. Niepodobna jest więc przyjmować tego oświecenia, w jakim Arystofanes przedstawia wiele faktów i postaci historycznych; zawsze należy je poddawać sprawdzeniu i krytyce. Gdybyśmy na zasadzie dzieł jego chcieli sądzić np. o Sokratesie lub Eurypidesie, nabralibyśmy o tych ludziach fałszywego pojęcia, sprzecznego z prawdą historyczną. Możemy tedy podziwiać talent wielkiego autora, lecz nie bierzmy go za źródło dziejowe.

Rozbiór komedyi Za jedną z najudatniejszych komedyi Arystofanesa uważamy, jak wspomniano, „Rycerzy”. Nazwa utworu pochodzi stąd, że chór, występujący w nim, składa się z rycerzy. Treść pokrótce tak się przedstawia. Staruszek niedołązny, Demos¹⁾, posiada dwóch oddanych sobie wiernych niewolników, Nikiasa i Demostenesa, lecz całkowitem jego zaufaniem cieszy się inny niewolnik, Paflagończyk, garbarz, łotr z pod ciemnej gwiazdy, chytry, podstępny. Nikias i Demostenes go nienawidzą, ale nie mogą sami uczynić, gdyż wisielec Paflagończyk stokrotnie przewyższa ich sprytem. Uciekają się więc do następującego sposobu. Wykradają Paflagończykowi przepowiednię, głoszącą, że niedaleki jest jego upadek, i dają w ręce Kiełbaśnika, człowieka równie przewrotnego i takiego samego łotra, jak Paflagończyk: niechaj stanie do współzawodnictwa z Paflagonem i, wyparłszy go z łask Demosa, sam pocznie kierować ośłupiałym staruszką. Kiełbaśnik wymawia się od propozycji, otwarcie wyznając, że zaledwie umie czytać. Ale Nikias z Demostenesem rozwiewają jego wątpliwości:

¹⁾ Alluzyja jest tu bardzo przejrzysta: Demos przedstawia lud ateński, Nikias i Demostenes – stronnictwo arystokratyczne, Paflagończyk – Kleona, który pozyskał był sobie miłość ludu od czasu szczęśliwej wyprawy na Pylos.

„Wszak wiesz, by zostać naczelnikiem ludu,
nie trza już teraz ni nauki, trudu,
ni charakteru o sercu podniosłem;
dość, gdyś prostakiem, dość, gdyś, bracie, osłem!¹⁾).

Gdy zaś Kiełbaśnik znowu wypowiada wątpliwość, czy będzie umiał rządzić ludem, dwaj niewolnicy uspokajają go stanowczo, zapewniając, że rządzić ludem — to fraszka!

Fraszka! Rób dalej to, co teraz robisz:
sprawy tak mieszaj, jak kiszki sposobisz,
mięsa przeróżne mieszając bez braku;
dowcipem kuchty osłódź je dla smaku!
By rządzić, wszystkie posiadasz przymioty:
masz kram, głos straszny, pochodzisz z hołoty!

Nadto rycerze, niecierpiący Paflagończyka, przyrzekają Kiełbaśnikowi poparcie. Istotnie, chór rycerzy, postrzegłszy nienawistnego niewolnika, lży go okropnie, zachęcając Kiełbaśnika do walki. Starcie to rozpoczyna się niezwłocznie; Kiełbaśnik okazuje się wymowniejszy, bardziej „pyskaty“. Potem dwaj spółzawodnicy zabiegają o uzyskanie łask Demosa, znosząc mu wszelakie jedzenie. Gdy i tu Kiełbaśnik wykazuje większy spryt i przebiegłość od przeciwnika, Pełlagończyk traci wszelkie znaczenie; faworytem Demosa staje się łotr Kiełbaśnik.

Oczywiście, mamy tu jeno szkielet treści, która nie da się opowiedzieć dokładnie inaczej, niż słowami samego autora. Werwa, zapał, siła, plastyka i dosadność obrazowania, głęboka a jednocześnie lekka w przeprowadzeniu charakterystyka — cechy te uderzają w komedyi. Nad całym utworem unosi się przytem zjadliwy, ostry śmiech, przeszywający potęgą ironii i urągania, o śmiałości niebywałej. Znamienny jest również u Arystofanesa takt artystyczny, na mocy którego autor nie przeciąga najpotężniejszego nawet nastroju: umie w porę uczynić zwrot i zmienić ton do niepoznania. Ze śmiechu, kłującego szyderstwem, przerzuca się do dźwięków poważnych istotnego hymnu na cześć dawnej chwały ojczyzny, zmienia barwę, jak kameleon, i lśni nieustannie, ale zawsze w tonie najwyższym, doprowadzonym do najsilniejszego natężenia. Skala jego odczuć i myśli jest bardzo rozległa. Zestawmy np przytoczone poprzednio ustępy z następującym, a przekonamy się o tem dowodnie.

¹⁾ Przytoczone w tekście ustępy z „Rycerzy“ wzięte są z przekładu tej komedyi Fr. Konarskiego.

Wielbić chcę ojców naszych, którzy bezwątpienia
godni byli ojczyzny, godni uwielbienia;
którzy w walkach na lądzie i wśród mórz głębizny
zawsze nam wrogów bili na chwałę ojczyzny!
Nikt z nich, ujrzawszy wroga, nigdy go nie liczył:
im duch Nieustraszenia w walce przewodniczył,
a choć tylko w zapasów upadł który szranku,
wnet kurz strzepnął ze siebie, wypierał się szwanku.
I walka wrzała dalej!

Tu już słysząc wyraźnie jakby odległe echo pobudek bojowych Tyrteusza lub Kallinosa, echo dawnej sławy, które zawsze budziło w duszy Arystofanesa przeczyste oddźwięki wielkiej i wzniosłej liry. Jednak rzeczywistość nie pozwalała mu długo pozostawać w sferze świetlanych i złudnych wspomnień. Za chwilę więc znowu schodzi z wyżyn, zrzuca białą szatę lirnika przeszłości i staje się „biczem“ teraźniejszości. To nieustanne stopniowanie wrażeń, przerzucanie się od krańca do krańca postrzegamy i w innych jego komedjach. Ale „bicz“ zawsze występuje na pierwszym planie i rozdaje razy naprawo, nalewo, na wszystkie strony, bardzo często tam, gdzie należałoby uśmierzyć świst szyderstw i urągania, zanucić natomiast hymn. Taki wypadek np. zachodzi w komedyi „Chmury“, gdzie autor wyprawdza na scenę Sokratesa i przedstawia go w barwach wstrętnych, szyderczych, nie mających z prawdą nic wspólnego. Wątek akcji biegnie w tym utworze w następujący sposób. Wieśniak Strepsyades, człowiek prosty, bez wykształcenia, ożeniony z córką Megaklesa, kobietą wyższego towarzystwa miejskiego i światłą, ma z nią syna, Fejdypidesa. Synalek, rozmiłowany w koniach i wyścigach, traci na te rozrywki wiele pieniędzy, tak że ojciec musi płacić jego długi. Nie mogąc ze strapienia zasnąć pewnej nocy i przeglądając rachunki, których termin uiszczenia rychło miał nastąpić, Strepsyades wpada na myśl, aby udać się do sofistów. Budzi tedy młodzieńca i namawia go, by, porzuciwszy dotychczasowy sposób życia, poszedł na naukę do Sokratesa, którego „nędzną chałupkę“ widać dobrze z domu Strepsyadesa. Sokrates należy do tych „paplarzy, bladyszów, bosaków“, którzy mają „dwie mowy“: jedna lepsza, druga gorsza. Gorsza „zawsze bierze górę nieuczciwą racją“; niech Fejdypides naucz się tej gorszej mowy, a wtedy ojciec nie zapłaci ani szeląga ze wszystkich długów. Synek wszakże nie chce iść za tą namową. Wówczas Strepsyades sam

idzie do Sokratesa, który zaczyna naukę od tego, że, wydrwiwszy jego wierzenia religijne, oznajmia mu, iż prawdziwemi bóstwami są chmury,

....potężne wszelkich próżniaków boginie,
które pojęcie i biegłość nam dają w sporach i bystrość rozumu,
przytem kuglarstwo i sztukę, by innych wzruszać, porywać, przegadać! ¹⁾.

Strepsyades pała chęcią wyuczenia się spieszenie podstępnej i wykrętniej mowy, aby ją zużytkować do sprawy długów Fejdypidesa; ona pomoże mu pozbyć się wierzycieli bez straty ani jednego szeląga. Wprzód jednak, nim będzie mógł przystąpić do zdobycia podobnego kunsztu, musi przyswoić sobie nowe poglądy filozoficzne, pozbywając się starych wierzeń — przesądów religijnych. Sokrates prostuje jego pojęcia pod tym względem, ucząc go, że przyczyną zjawisk są boskie chmury. Następnie nadmienia, że Strepsyades posiędzie pożądaną wiedzę sprytnego obracania językiem i przez to wygrywania wszelkich spraw, ale wtedy, jeżeli okaże zamięłowanie do myślenia, nadto zaś — wytrwałość na biedę, zmęczenie, chłód, głód, pragnienie i t. p. Ten na wszystko się zgadza, nauka jednak idzie mu trudno; widząc tedy, że nie zdobędzie tyle kunsztu, ile mu potrzeba do upragnionego celu, wyprawienia z kwitkiem wierzycieli, zapędza ostatecznie Fejdypidesa do chaty Sokratesowej. Lecz gdy syn powrócił z tej nauki, zdobywszy sztukę dyalektyki, pokazuje się, że owa wiedza tylko na biedę ojca się obraca. Fejdypides nic sobie z niego nie robi, ostro go poczyną traktować i na każdym kroku mu się sprzeciwia, drwiąc ze wszystkiego, co stary wieśniak najbardziej poważa i czci: Simonidesa zwie nędznym wierszokletą, Ajschilosa — paplaczem napuszonym. Od słowa do słowa przyszło do sprzeczki, aż wreszcie synalek obił ojca, nadomiar dowiódł mu czarne na białem, że uczynił zupełnie słusznie. Roztacza jednocześnie taką wymowę, a tak pełną kręactwa, że Strepsyades wyraża głęboki żal, iż chłopca posłał do mędrków po naukę. Postanawia wyrzucić na nich zemstę; zbiera swoich niewolników, podpala chatę Sokratesa, a gdy sofiści z niej wybiegają, wzywa wszystkich, by ich bili mocno, najbardziej za to, że przeciw bogom występują.

Łatwo pojąć, jak słuszne jest mniemanie, że ta komedia przygotowywała grunt, na którym w 25 lat potem Anytos i Melitos

¹⁾ Przekład M. Mottego.

oparli swój akt oskarżenia przeciwko Sokratesowi. Równie stronie występował Arystofanes przeciwko Eurypidesowi, którego nienawidził: niezmiernie ostry sąd o nim wypowiedział mianowicie w komedyi „Żaby“. Dlaczego poeta tak bezwzględnie ocenia Sokratesa i Eurypidesa, można wytłomaczyć, gdy się pamięta o tendencji stałej w jego działalności: mógł on np. nie znać nawet wcale Sokratesa i podobno go istotnie nie znał, ale mędrzec ów był najstojniejszym myślicielem *społecznym*, a więc już przez to samo godnym potępienia. Nic też dziwnego, że z taką chłostą wystąpił przeciw Eurypidesowi: toć on właśnie odzwiercadlał „teraźniejszość“ owoczesną, tak znienawidzoną przez komedyopisarza konserwatystę. Czując wstręt do swych czasów, wzdychając zaś za minioną przeszłością, Arystofanes sam, oczywiście, był też wytworem epoki, epoki dziwnie zmieszanej, pełnej najsprzeczniejszych a najsilniej rozkiełznaných namiętności, pełnej niepokoju, rozruchu, podniecenia nerwowego, doprowadzonego do ostatecznych granic. Wówczas znikła już była z życia helleńskiego owa wszechstronna harmonia, spokój, ta „artystyczna jednolitość wszystkich przejawów“, która z duszy Greka czyniła szafirowy przestwór jasnego nieba, przepelnionego hymnem wszechpoezyi. Wtedy na spokój, na harmonię artystyczną życia i myśli nie było już czasu. Żył się szybko, nerwami, w zapasach ciągłych — retoryką i wyuzdaniem. Grecya waliła się w przepaść. Ci, co to czuli instynktownie, mogli tylko szarpać się w walce z nieuniknionym losem, mogli krzyczeć z rozpaczcy lub z bólu się śmiać. Ale czy krzyk, czy śmiech — musiał być wściekły, urągliwy, przerażająco szyderczy, musiał zawierać obelgi, bo był on objawem rozpaczcy ludzi beznadziejnych, schyłkowców. Takim właśnie schyłkowcem jest Arystofanes, najpełniejszy wyraz swoich czasów.

O komedyi średniej i nowej. Polityczno-społeczna komedya, której głównym przedstawicielem wobec nas jest Arystofanes, nosi nazwę dawnej, lub starej. Rozwijala się ona w ostatnich dziesiątkach lat V wieku i w pierwszym dziesięcioleciu IV-go. Następnie rodzaj sam nie zanika bynajmniej, lecz zwraca się w odmiennym kierunku. Przyczyną zmiany było poczęści prawo, wydane jeszcze za życia Arystofanesa; zabraniało ono komedyopisarzom wymieniać osobistości żyjące z nazwiska, oraz znosiło parabazę, t. j. zakazywało autorowi zwracać się do widza za pośrednictwem chóru. Poczęści zaś przekształcenie się charakteru komedyi wynikało ze

zmian w warunkach politycznych i społecznych życia ateńskiego. Miejsce polityki i ruchu, jaki wytwarzała, zajmuje filozofia, która poczynna interesować sobą wszystkie warstwy społeczeństwa. Ateny, przedtem politykujące, teraz filozofują. Prądy myśli i wszystkie strony życia, wiążące się w jakikolwiek sposób z ruchem umysłowym, stają się przedmiotem powszechnego zaciekawienia. Na tem tle wyrasta zmieniona komedia, zwana *średnią*. Określić ją dokładnie jest rzeczą trudną, bo z niej jeno strzępy się dochowały, ze sprzecznych zaś sądów o niej krytyków późniejszych niewiele pewnego można wywnioskować. Zda się, że była to sztuka przejściowa, która, blakając się, szukała nowych dróg. A więc spotykamy w niej wyprowadzone na scenę zagadnienia moralno-filozoficzne, w jakich smakowano podówczas; to znowu komedia ta zajmowała się specjalnie typem niewiast, których pierwowzorem była Aspazya, t. j. heterami, dając wyrazistą ich charakterystykę; często również poruszano na scenie sprawę kobiecą, i to obszernie, przytem sąd o „białogłowie“ wypadł pesymistycznie. Niektórzy autorowie piszą dzieła fantastyczne, obliczone na dekoracyjność i wrażenia słuchowe; również zdarzała się i komedia o cechach satyry antireligijnej. Głównem jednak źródłem, skąd czerpano tematy, była filozofia i literatura. Pisano zręcznie, wyzyskując wszystko, co się jeno dało wyzyskać, lecz w dziełach tych niema ani siły, ani zapału, niema, ściśle biorąc, idei przewodniej. Inaczej być nie mogło: komedia średnia — to komedia stara, bez jej swobody, bez jej praw, anemiczna, szara. Okres jej trwa aż do ostatnich dziesięcioleci IV wieku (mniej więcej do 320 r.).

Po tym okresie przejściowym twórczość dramatyczna się ożywia, sztuka wkracza na drogę, odpowiednią do społecznych warunków; powstaje t. zw. *komedia nowa*. Ten rodzaj jest jasny w swych celach. Autorowie pilnie baczą na wszystko, co się dookoła nich dzieje, postrzegają wszelkie objawy życia rzeczywistego i odtwarzają je na scenie. W ten sposób dzieła ich stają się obrazem obyczajów i charakterów ludzkich, są więc tem samem, co my obecnie zwiemy komedią. Na ukształtowanie się nowego rodzaju sztuki dramatycznej znaczny wpływ wywarła twórczość Eurypidesa. Przypominamy sobie bowiem, że on pierwszy, usuwawszy z dramaturgii bogów i półbogów, wprowadził na scenę prawdziwych ludzi, rozwinął ich psychologię, kładąc im przytem w usta mowę powszednią, a przynajmniej zbliżoną do tej, jaką się

w życiu Grek posługiwał. Przez to tragik ów uderzył w zasadniczy ton prawdy. Nic dziwnego, że autorowie komedyi nowej znaleźli w nim mistrza. Zapożyczali się też od niego obficie.

Najznakomitszymi z twórców tego rodzaju byli *Menander* (342—290) i *Filemon*. Dzieła ich zaginęły, lecz pojęcie o nich wyrobiliśmy sobie na zasadzie prac komedyopisarzów rzymskich, którzy bądź naśladowali greckich, bądź też żywcem tłómaczyli ich sztuki na łacinę. Do takich autorów należą: Plautus i Terencyusz. Na zasadzie ich przeróbek i zapożyczeń możemy utworzyć sobie sąd o istocie dzieł Menandra i jemu podobnych. Tematem więc zazwyczaj było jakieś prawdopodobne zdarzenie z życia codziennego, na tle którego autor rozmieszczał pewną ilość typów charakterystycznych, jakie prawie bez zmiany spotykały się w każdej z komedyi. A więc ojcowie rodzin, surowi lub pobłażliwi, rozumne i dobre matrony, kłótniwe żony, lekkoduch-młodzieniec o dobrej naturze, sprytni niewolnicy, hypokryci, żołnierz-łgarz i samochwalśa, pieczeniarz, dzielne dziewczęta, godne miłości — tego rodzaju postaci, w odmianach różnorodnych zaludniają komedię nową. Typy te są, oczywiście, czysto greckie, z helleńskiej rzeczywistości zaczerpnięte, lecz w cechach wewnętrznych tak uogólnione, że uznajemy je za powszechne, wiekuiste. Gdy w nich zmienić znamiona zewnętrzne, maskę, wnet stwierdzimy, że każdy typ komedyi nowej znajdzie równoznacznik w galeryi typów dramatycznych literatur nowożytnych. Na tem polega znaczenie nowej komedyi attyckiej: dała ona pierwowzór tej formie dramatycznej, która, przejęta przez Rzymian, dostała się następnie do Europy Zachodniej i zakwitła w komedyi nowoczesnej wszystkich narodów.

Komedyja kończy rozwój klasycznej literatury greckiej. Następują czasy przekwitu i stopniowego upadku, o których mówiliśmy w uwagach wstępnych. Oczywiście, tą epoką, która w dorobku ogólnym arcydzieł nam po sobie nie pozostawiła, zajmować się nie będziemy. Z olbrzymiej ilości poetów na jednym się tylko zatrzymamy, który wyróżnia się na tle naśladownictw i jałowych prób wskrzeszenia dawnej potęgi i piękna twórczości helleńskiej. Był to Teokryt.

Teokryt. Teokryt pochodził z Syrakuz, lecz nie znamy dat jego urodzenia i śmierci. Wogóle wszystko, co nam jest o jego życiu wiadome, zawdzięczamy jemu samemu. Znajdujemy go więc na dworze Ptolomeusza Filadelfa, w Aleksandryi, gdzie prze-

bywał około roku 275 przed Chr. Potem wrócił do Syrakuz i od-tąd już nie opuszczał rodzinnej Sycylii. Zdaje się, że tam napisał większą część swych utworów. Przypuszczamy, że żył długo i do-czekał się zajęcia ojczystego miasta przez Rzymian. Pisywał w różnych rodzajach poezyi, jak hymny, elegie, jamby, lecz z tych nic się nie dochowało. Posiadamy obecnie tylko garść jego epi-gramatów, oraz grupę utworów, nazwanych *idyllami*. Idylla ozna-cza szkic lub obrazek; zbiór zaś, pozostawiony przez Teokryta, odpowiada określeniu: poezye ulotne. Pomiedzy niemi są roz-maite, i część z nich tylko stanowi właściwe obrazki sielskie. Ponieważ zaś Teokryta powszechnie uznano za twórcę sielanki, więc i nazwę idylli utożsamiono z sielanką. Istotnie, jest on poe-tą sielankowym w całym znaczeniu wyrazu. Wyprowadza w poe-macikach pasterzy, rybaków, wogóle ludzi prostych, bardzo prze-ciętnych, żyjących w nieustannem obcowaniu z przyrodą, przy-tem za tło dał im zwykłe otoczenie — naturę. Po wzory nie miał potrzeby sięgać daleko, miał je powszędy dokoła siebie. Brał więc postaci sielskie żywe, z całą ich prostotą i szczerością, nic w nich nie dodając, nie upiększając. Sfera pojęć, w jakiej się obracają, jest właściwą *ich* własną sferą. Uczucia i namiętności nie mają nic wspólnego z wysubtelnioną uczuciowością ludzi wy-kształconych, ani z namiętnościami ich: to są ludzie natury, ludzie żywi, nieraz nawet gburowaci, lecz przytem nie pozbawieni przy swej naiwności prawdziwego wdzięku. Wszędzie są oni sobą, czy na pastwisku, czy na morzu, w smutku, czy radości. Bije od nich siła, prostota i szczerość dzieci przyrody, nie skrępowanych prze-pisami wielkowiejskiej kultury. Mowa ich ściśle stosuje się do charakteru postaci: jest jędrna, mocna; chociaż nie przebiera w wyrazach, choć nieraz wybuchnie przekleństwem lub wymysłem, dalekim od wykwintu i wytworności, przecież jest w niej zawsze poezya — poezya zdrowej, silnej natury. Ci wieśniacy Teokryto-wi bywają często brutalni, gwałtowni i namiętni krańcowo, lecz nigdy nie są niesmaczni. Przytem cały ów świat „sielski“ wystę-puje na łonie przyrody, odczutej i odmalowanej doskonale. W idyl-lach tego pisarza spotykamy krajobraz sycylijski w całej jego róż-norodności, w pełnym wdzięku i natężeniu barw. Słowem, Teo-kryt jest twórcą sielanki, i na tem polega jego stanowisko w histo-ryi literatury. To — praojciec i pierwowzór wszystkich sielanko-pisarzy; na jego utworach, jak zobaczymy poniżej, wzorował się

Wirgiliusz rzymski, jego idylle były pobudką i modelem do naśladowania dla ogromnej ilości poetów, poczynając od doby Odrodzenia, że przypomnimy np. naszego Szymona Szymonowicza z jego „Żeńcami“. Oprócz właściwych sielanek, jak „Kosiarze“, „Rybacy“, „Amaryllis“ i in., Teokryt pozostawił nam w swym zbiorze idylle mitologiczne, które, również jak i sielanki, krytyka ceni wysoce za niepospolitą umiejętność poety nadawania życia istotnego postaciom dawnych bóstw helleńskich.

LITERATURA RZYMSKA.

Przy porównaniu zasadniczych cech rasy rzymskiej z cechami greckiej odrazu występuje różnica, która powoduje też rozbieżność uzdolnień literackich obu tych narodów. Hellenowie obdarzeni byli bujną wyobraźnią, która stanowiła źródło ich poezji; Rzymianin miał jej mało. Dlatego nie był bynajmniej „urodzonym“ literatem. Przeciwnie, literaturę uważał za zajęcie bardzo podrzędne, nieodpowiednie, a nawet niepotrzebne. Natomiast naród ten, upośledzony pod względem wyobraźni, posiadał inne znamiona, dane mu przez naturę, jako „zadośćuczynienie“: odznaczał się jasnym, zdrowym rozumem praktycznym, zamiłowaniem do wojaczki, zapalem rycerskim, żelazną siłą woli, hartem ducha. Dlatego Rzymianie stworzyli swą energią państwo światowe, dali podwalinę prawu, lecz ich piśmiennictwo błędnie przy porównaniu z greckiem. Nie mieli oni takich podań bohaterskich, olśniewających prostotą i pięknnością, jakie w Helladzie przekształcały się w epeję; nie wytworzyli barwnej, poetycznej mitologii. Nawet abecadło otrzymali od Greków, z Cumae. Oczywiście tedy, literatura ich, brana jako całość, nie jest najsłabszym indywidualnym wykwitem ducha narodowego: nosi cechy naśladownictwa. Wprawdzie do połowy III wieku przed Chr. widzimy w Rzymie liczne zawiązki piśmiennictwa rodzimego, lecz od tego czasu rozwiela się wpływ grecki i podbija cały naród. Oddziaływanie to rośnie. Język grecki rozpowszechnia się coraz bardziej, i to nie tylko w warstwach wyższych. Nadto zaczyna się naocześnie silna hellenizacja mitologii i kultu rzymskiego. Roma zespala się z Grecją. Zespolenie to od III wieku szybko postępuje naprzód, dzięki bliskim stosunkom „wiecznego miasta“ z greckimi koloniami Italii południowej, oraz z Sycylią. Do Rzymu napływają zewsząd Grecy i przynoszą wraz z językiem swe pojęcia, ideały estetyczne i wyobrażenia religijne. Rozpowszechniają się też wówczas podania greckie z epoki bohaterskiej, przysto-

sowując się drogą pewnego przekształcenia do potrzeb kulturalnych i wymagań rzymskich. Tak np. w wieku III przyjmują się i popularyzują podania o Eneasz, który po zburzeniu Troi przybył do Italii, a więc o początkach Rzymu, bezpośrednio związanych z upadkiem Ilionu: w ten sposób Roma wiązała się pochodzeniem z Grecją, ze światem homerowskim. Od II zaś wieku przed Chr. uczeni, retorzy, filozofowie zalewają stolicę świata. Budzi się tu wprawdzie prąd przeciwhelleński, ale ten, mimo stosowanych czasami surowych zarządzeń, mających bronić obywatela rzymskiego przed zgreczeniem, już nic nie może zdziałać: nic nie zdołało powstrzymać wpływu helleńskiego, gdyż we wszystkich dziedzinach odbywała się praca natężona tworzenia nowej kultury, grecko-rzymskiej, zbudowanej na cywilizacji starożytnej Hellady. Gdy w połowie III wieku Rzym, już naówczas potężny, zapragnął literatury, zjawiała się chęć, aby myśl rzymską przybrać w te formy, jakie wypracowali Grecy. Ale ludzi natchnionych, poetów-Rzymian jeszcze nie było. Wobec tego trzeba było rozpocząć inną pracę: tłumaczenia. I zaczynają się przekłady z literatury greckiej. W ten sposób Rzymianie przyswajają sobie puściznę helleńską: stają się spadkobiercami Grecji i jej następcami. Ale określenia tego nie należy brać dosłownie. Kultura grecka, przeniesiona do Rzymu, zarówno jak i jej wykwit — literatura, nigdy nie opanowała szerszych warstw narodu rzymskiego. Pozostała ona zawsze rodzajem towaru importowanego, zbyt duchowym sfer wyższych. Tłum trwał w ciemnocie, rozwijając bez przeszkody instynkty barbarzyńskie, znajdujące upust w cyrkach, w bitwach gladiatorów. Sztuka w Rzymie była zjawiskiem, wprost przeciwnem temu, które obserwowaliśmy w Grecji. Tam nie cyrk, lecz teatr ściągął tłumy; tam cała ludność z zapałym oddechem, w skupieniu słuchała chórów Sofoklesowych; tam tysiącami, dziesiątkami tysięcy widzów wstrząsał dreszcz zgrozy, gdy na scenę wbiegał straszliwy zastęp Eumenid z żelaznymi biczami w rękę; tam pieśń Stezychora, nucona przez wędrowną drużynę śpiewacz, budziła w duszach Greków, rozproszonych po ładach i wyspach od Sycylii do Azji Mniejszej, echa zapału, poczucie jedności narodowej. Tu, w Rzymie najpiękniejsza poezja liczyła zwolenników tylko pośród klas wyższych społeczeństwa, w kołach wysubtelniczonych smakoszy literackich. W Grecji idee filozoficzne Sokratesa, Platona, Arystotelesa zyskiwały szerokie roz-

powszechnienie; w Rzymie filozofia była udziałem myślicieli, którzy obcowali z nią w zamknięciu, oderwani od ludu, dzieląc się wynikami badań z wybranymi kołami inteligencji ¹⁾).

Literatura rzymska w epoce Rzeczypospolitej. Określiwszy ogólny charakter literatury rzymskiej, zwróćmy się do jej dziejów. Otóż zaczęła się ona od przekładów. Epokę tę otwiera jeden człowiek, Andronikos imieniem. Niewolnik z wojny Tarentyńskiej, nauczyciel dzieci swego pana, niejakiego Liviusa, Grek ten, wyzwolony przez niego, przybrał jego imię: stał się Liviuszem Andronicusem. Postanowił dokonać rzeczy wielkiej, przekładu Odyssei na łacinę. Ale język ten nie był wcale odpowiednio wyrobiony; walczył też ów wierszokleta z wielkimi trudnościami, ale ostatecznie dzieła dokonał: przetłomaczył chropawo i ciężko epopeję Homera. Mimo wielu braków przekładu, księga ta stała się bardzo ważna dla Rzymian; uczono z niej całe pokolenia języka, przez nią wprowadzano w świat pojęć i wyobrażeń greckich; jeszcze Horacy się z niej uczył! Ale nie na tem koniec zasług wyzwolenca, bo oto r. 240 przed Chr. L. Andronicus wystawił w Rzymie pierwszą grecką tragedję i komedję, wzorując się przedewszystkiem na Sofoklesie, nadto na Ajschilosie i Eurypidesie. W ten sposób stanął na czele literatury rzymskiej.

Od niego pochynia się długi szereg poetów, praca wieków całych, polegająca na stopniowem urabianiu języka i stylu łacińskiego, na przyswajaniu sobie dorobku greckiej kultury literackiej. Szereg ten ciągnie się przez epokę Rzeczypospolitej, znacząc szlaki swej działalności na wszystkich polach twórczości, zarówno w poezji epickiej, jak w liryce, dramacie czy komedyi. W każdym z tych zakresów, a przytem i w dziedzinie prozy, historii i wymowy Rzym w ciągu dwóch stuleci dokonywa pracy ogromnej, tworzy podwaliny literatury narodowej, budując ją na puściznie duchowej, otrzymanej w spadku po Helladzie.

Cała ta epoka, nader ważna i charakterystyczna dla rozwoju piśmiennictwa rzymskiego, z naszego stanowiska ogólnego przedstawia się raczej, jako szkoła, w której na swobodzie urabia się

¹⁾ Stosunek Grecyi do Rzymu wymownie uwydatnił Horacyusz w jednym ze swoich listów:

„Graecia capta ferum victorem cepit et artes

Intulit agresti Latio

(Ep. II, 1, 156). (Pokonana Grecya ujarzmiła dzikiego zwycięzcę i wniosła sztuki do nieokrzesanego Lacyum).

i kształtuje duch Romy, przygotowując formy do wypowiedzenia się w arcydziełach. Z całej tedy rzeszy poetów, piszących za czasów Rzeczypospolitej, historyk literatury powszechnej zwróci uwagę na niewielu. Oczywiście, nie może pominąć zupełnie znakomitego komedyopisarza, *Plautusa* (254—184), naśladowcę greckich: Menandra, Filemona i Diphilosa, jako twórcy charakterów ogólnoludzkich; zatrzyma też uwagę na słynnym poemacie filozoficznym *Lucretiusa* (99—55) „De rerum natura“. Ale, mimo że obok powyższych, spotka i innych pod tym lub owym względem ciekawych, jako zjawiska literackie, zwróci się jednak odrazu do końcowych dziesiątków lat istnienia Rzeczypospolitej, gdzie zdumieje go potężny rozkwit *prozy*, która wywarła przemożny wpływ na późniejszą europejską kulturę literacką. Wówczas bowiem, w owych latach niezmiernie natężonego życia politycznego i społecznego, gdy w dziedzinie poezji w pełni rozkwita i satyra, i sztuka dramatyczna, najwspanialej rozwija się wymowa. Ścisłe skrojona z biegiem wypadków politycznych w tej dobie burzy i zamętu, powstaje ona wszechmożna na tle walki oligarchii z demokracją i stwarza — prozę rzymską.

Epoka klasyczna prozy łacińskiej (81—43) przypada na lata działalności najznakomitszego jej przedstawiciela, Cyncerona. Bezpośrednio po niej następuje doba klasyczna poezji (43 przed Chr.—14 po Chr.). Obie razem tworzą t. zw. *wiek złoty literatury rzymskiej*. Przyjrzyjmy się naprzód pierwszej jego erze, która nosi nazwę epoki Cyncerona. Początek tego wieku złotego sięga czasów, kiedy Rzeczpospolita czyniła tytaniczne wysiłki, by uchronić się od zagłady, jaką groziły jej potężne indywidualizmy oligarchów. Wtedy, w ostatnich czasach wolności politycznej, następnie zaś w dobie dyktatury Cezara i tryumwiratu, z którego wyłoniło się imperyum, wśród rozgwaru walk partyjnych, zmagania się żywiołowych sił, zbiorowych i indywidualnych, występuje Cynceron, mąż, ze wszech miar zasługujący na nazwę wielkiego.

Cynceron (106—43 przed Chr.). Rozległa wiedza, niezmordowana pracowitość, płomienna miłość ojczyzny, ukochanie wolności, wreszcie nadzwyczajna wymowa — oto są cechy znamienne tego człowieka. Ocena jego działalności we wszystkich gałęziach jest trudna i ze względu na jej ogrom i różnorodność, zarówno jak i z tego powodu, że prace Cyncerona są w nader ścisłym związku z dziejami politycznymi Rzeczypospolitej, w rządzie której odgry-

wał doniosłą rolę, Jako wielki działacz polityczny, ulegał on i ze strony społecznych sobie i potomnych zarzutom, które nieraz wprowadzały w grę właściwości jego charakteru. Rozpatrywano więc tę wielką postać pod rozmaitymi kątami widzenia, niejednokrotnie z podziwu godną lekkomyślnością starając się obniżyć jej wartość i znaczenie. Podobnych usiłowań nie brak i w naszych czasach, chociaż sumienna i bezstronna krytyka umiała odeprzeć wszelkie napaści. Zresztą, gdyby one nawet były słuszne, nic nie mogłyby wadzić tym, którzy nie w drobiazgach życia zewnętrznego, lecz w dziełach samych i w czynie patryotycznym pragną znaleźć, odczuć i ocenić duszę wielkiego pisarza. A była to dusza niepospolita! Nie ulega wątpliwości, że Cycero nie jest geniuszem twórczym: nie torował nowych dróg w dziedzinie wiedzy i sztuki następnym po sobie pokoleniom. Ale człowiek ten wcielił w siebie całą cywilizację, jaką wypracował był Rzym w okresie Rzeczypospolitej, i wcielił ją z niezwykłą wszechstronnością i dokładnością: stał się jakby streszczeniem całej rzymskiej kultury ze wszystkimi jej właściwościami rasowymi. Dlatego u społecznych zyskał niepomiarłą cześć i sławę, dla pokoleń zaś potomnych był ideałem, do którego zbliżyć się stanowiło szczyt marzeń, ale nigdy — dorównać. I nawet nie możemy zbyt ostro protestować przeciwko tym, którzy gotowi są określić znaczenie tego pisarza krótkim zdaniem: „Rzym — to Cyceron“. Istotnie bowiem, zarówno w jego organizacyi duchowej, jak w życiu, w wychowaniu i w wykształceniu, w całej działalności widzimy wszelkie dane po temu, by go uważać za przedstawiciela doby klasycznej w literaturze. Od natury otrzymał w darze uzdolnienia niepospolite, umysł bystry i badawczy, cierpliwość i zamięłowanie do nieustanej pracy; człowiek zaś z podobnym zespołem cech charakteru bardzo rzadko nie wybija się na stanowisko przodujące. Następnie, wykształcił się na największych arcydziełach literatury greckiej, odbywał studia wszechstronne w najwykwintniejszych środowiskach owoczesnej kultury, w Atenach, w Rodos, w Mitilene, przez obcowanie zaś z najświatlejszymi ludźmi owoczesnymi zdobył wiedzę pogłębił i rozszerzył. Wrodzone zdolności i znamiona cenne umysłu i usposobienia, oraz rozległe wykształcenie łączyły się w nim z darem specjalnym, który bywa rzadko udziałem wybrańców, a mianowicie, z iście genialną umiejętnością *popularyzacyi*: Cyceron umiał mówić jasno, zwięźle, dostępnie, obrazowo

o wszystkim, nawet o najtrudniejszych kwestiach filozoficznych, o podstawach każdej nauki. Przez to miał możliwość zapoznawania szerokich sfer czytelnictwa rzymskiego ze światem umysłowości greckiej, niejako prowadził za sobą czytelnika, kierował nim. Oczywiście, dar ten zapewniał mu olbrzymi wpływ i znaczenie. Lecz do tych wszystkich właściwości należy jeszcze dodać wysubtelnione poczucie piękna i miary, wytworność artystyczną, jakie rozwinął on w sobie pod wpływem cywilizacji greckiej. Uzdolnienia wrodzone, oraz wiedzę, nabytą drogą niezmordowanej pracy — wszystkie zasoby niepospolitego umysłu Ciceron zużytkował i rozwinął głównie w dziedzinie wymowy. Krasomówstwu też, które taką przemożną rolę odgrywało w życiu Rzymian, zawdzięcza on przede wszystkim sławę u współczesnych i u potomnych. W tej gałęzi piśmiennictwa dał idealne wzory — stworzył *sztukę mówienia* jasno, harmonijnie, ściśle, artyzm, w którym nowożytność bez powodzenia rywalizuje ze starożytnością. Wymowy genialnej Ciceron używał nie dla kariery, ani dla zaspokojenia ambicji osobistych, czy dla regulowania prywatnych porachunków partyjnych. Przed senatem i ludem stawał zawsze w obronie wolności, prawdy, sprawiedliwości; śmiało wypowiadał swe zdanie, sięgając zawsze do istoty każdej sprawy, zawsze uwydatniając poczucie i głębokie zrozumienie obowiązków moralnych prawego obywatela kraju. Słowem, była to dusza niepospolita, pełna dostojności i majestatu.

Pisma Cicerona. Ciceron pracował zarówno w dziedzinie prozy, jak poezji. Lecz gdy utwory poetyckie rychło poszły w zapomnienie, wobec rozkwitu literatury w następnych po jego dobie czasach, proza Ciceronowska zyskiwała coraz większe znaczenie i wpływ: stał się on niezaprzeczalnie najznakomitszym prozaikiem Rzymu starożytnego. Pisał w najrozmaitszych rodzajach: mowy, dzieła teoretyczno-retoryczne, utwory filozoficzne, polityczne, historyczne, oraz listy. Przejrzyjmy pokrótce najważniejsze z tych prac.

Na czele ich stoją *mowy*, w nich bowiem zajaśniał najpiękniej i wyraził się najdokładniej literacki talent Cicerona. Jako mówca, człowiek ten przewyższył wszystkich innych w starożytności. Ile mów wygłosił i napisał, nie umiemy powiedzieć ściśle, znanych nam obecnie jest ich około 110. Z tych 56 przechowało się mniej lub więcej w całości; z pozostałych mamy bądź urywki,

bądź same tytuły. Ze wszystkich najznakomitsze są następujące. Naprzód — 4 mowy przeciw Katylinie, ogłoszone z powodu odkrycia słynnego spisku, wymierzonego przeciw państwu. Pierwsza z nich zaczyna się od znanych słów: „Quousque tandem, Catilina“ ... („Dokądże, Katylinie, zamierzasz nadużywać naszej cierpliwości?“), zwróconych wprost do organizatora. W mowie tej Ciceron zawiadamia senat o sprzysiężeniu i o jego celach; skutek zaś był taki, że Katylinie musiał Rzym opuścić. Następnie, świetna jest mowa w obronie poety greckiego, Archiasa (Pro A. Licinio Archia), byłego nauczyciela Cicerona. Przesiłeknięta wielkim zapałem, stanowi ona iście natchnioną apoteozę poezji i wogóle literatury. W innej znowu: „Pro P. Sestio“, gdzie autor broni trybuna ludowego przed niesłusznymi zarzutami, podziwiamy niezwykłą kunsztowność opracowania stylowego. Między mowami politycznymi krytyka wyróżnia tę, którą Ciceron wygłosił w senacie przeciwko Pizonowi (In L. Calpurnium Pisonem), stanowi ona bowiem wzór nieporównany przemówienia „partyjnego“ o olbrzymiej sile namiętności i o bezwzględności wielkiej. Ale najbardziej chyba zasłynęły t. zw. filippiki (Philippicae v. Antonianae), w liczbie 14, zwrócone przeciwko Antoniuszowi; są one „pieśnią łabędzią wolności republikańskiej“ w Rzymie; dotyczą czasów, następujących po śmierci Cezara i posiadają wielkie znaczenie dla dziejów politycznych owej doby.

Większość z wymienionych mów uważamy za arcydzieła nieporównane. Odznaczają się one nader starannem opracowaniem pod względem stylu, wzorową budową logiczną, potęgą wyrazu, oraz pełną harmonią między treścią a formą.

Drugą grupę pism, związanych z poprzednią, stanowią *działa teoretyczne*, w których Ciceron wyłożył prawa, jakim podlega sztuka krasomówcza. Najwcześniejszym jego utworem w tym zakresie była „*Retoryka*“, z której do naszych czasów dochowały się 2 księgi a którą znamy bardziej pod nazwą „*De inventione rhetorica libri duo*“; jest to praca kompilacyjna, przy układaniu której Ciceron posługiwał się podręcznikami greckimi. Bez porównania większe znaczenie w tej dziedzinie posiada traktat „*De oratore*“, który powstał znacznie później od poprzedniego; to już nie kompilacja, ale wytwór doświadczenia osobistego, rzecz dojrzała, głęboka, oparta na poważnych studiach filozoficznych. Autor bada tutaj istotę sztuki krasomówczej, uwydatnia jej rolę

przemogłą w życiu państwa, uzasadnia konieczność gruntownej wiedzy dla każdego, kto się temu kunsztowi poświęca, opowiada o zewnętrznych warunkach i środkach mówcy i t. p. Budowę utworu Cyceiron zapożycza od Platona; rzecz dzieje się w tuskulańskiej willi Krassusa, gdzie zawiązuje się między zebranymi ludźmi wybitnymi dysputa na wzór dyalogów filozofa greckiego. Naprzód przemawia Licinius Crassus, któremu oponuje znakomity prawnik, Scevola. Do rozmowy wtrąca się M. Antonius; wyłania się kwestya wykształcenia prawdziwego mówcy. Głos zabierają młodzieńcy, Cotta i Rufus. Dzieło to zawiera mnóstwo najcenniejszych wskazówek: podaje zasady retoryki, ustala prawa, dotyczące formy i sposobów wygłaszania mowy, innemi słowy „*De oratore*“ — to teoria wymowy, ujęta w formę pełną wdzięku, niezwykle ujmującą. Jest to jedna z najwybitniejszych prac Cyceirona, zarówno w treści, jak i pod względem artystycznego obrobienia stylu. Jako jej dopełnienie, Cyceiron napisał 2 traktaty: „*Brutus*“ i „*Orator*“. W pierwszym z nich spotykamy dzieje rozwoju krasomówstwa rzymskiego, drugi zaś kreśli idealny typ mówcy. W ten sposób Cyceiron przez powyższe dzieła teoretyczne po raz pierwszy w Rzymie daje pełną naukę retoryki, jako jednej z podstaw wyższego wykształcenia w świecie starożytnym.

Przyjrzyjmy się teraz *działom filozoficznym* Cyceirona. Pisał on je w końcowym okresie życia, gdy na skutek zmian, jakie zachodziły w warunkach politycznych Rzeczypospolitej, musiał znacznie ograniczyć działalność publiczną. Pofolgował wówczas wrodzonemu zamiłowaniu do filozofii i w tej dziedzinie uwypatnił niezwykłą płodność. Trzeba jednak pamiętać, że pobudką była mu i w tym wypadku miłość rodaków. Widział, że czasy są ciężkie, przełomowe; Rzeczpospolita chwieje się w posadach; zdarzenia, następujące z zawrotną szybkością, wstrząsająco oddziaływają na umysły. Rozumiał przeto, że społeczeństwu należy podsunąć myśli takie, któreby ludziom pozwoliły zachować spokój i równowagę, znaleźć oporę moralną. Dlatego Cyceiron pismami filozoficznemi skłania ogół inteligencji rzymskiej do jak najbliższego obcowania ze światem idei greckich, olbrzymi zaś dar popularyzacji pozwala mu z łatwością i z ujmującą swobodą mówić o wszelkich systematach i doktrynach. Naturalnie, w pismach jego nie należy szukać jakiegoś całokształtu nauki filozoficznej, gdyż nie stawiał on sobie takiego zadania. Cel Cyceirona, wybitnie

praktyczny, polegał na tem, aby zagadnienia polityczne i moralne, najżywiej obchodzące myśl społeczną, zanalizować i ocenić ze stanowiska ogólnego; przy tym rozbiórze i oszacowaniu punktem wyjścia są dla niego wszelkie metody filozoficznego badania, ustalone przez Greków. Jest on tedy eklektykiem o typowych cechach umysłu rzymskiego: wykląda logicznie, jasno, zajmująco, w sposób dostępny dla każdego człowieka oświeconego. Nic dziwnego, że Ciceron wzbudził w Rzymie rzetelne zamiłowanie do filozofii, w tej dziedzinie wskazując społecznym ucieczkę w chwilach ciężkich przeżyć ogólnych. Od jego też czasów poczyną się coraz większe zainteresowanie studjami filozoficznymi, które już w dobie imperyum stanowią czynnik niezbędny wykształcenia.

Pośród pism tego rodzaju naprzód zwraca na siebie uwagę dzieło p. n. „*De republica*” („O Rzeczypospolitej”) w 6 księgach. Podobnie jak „*De oratore*”, Ciceron napisał je w formie rozmowy o państwie rzymskich mężów stanu z doby największej potęgi Rzeczypospolitej. W biesiadzie uczestniczą: Scypion Afrykański Młodszy, L. Furius Filus, Lelius, Manilius, Tubero, P. Rutilius i inni. Rozpatrzywszy trzy formy rządów: monarchiczną, arystokratyczną i demokratyczną, Scypio dowodzi, że za najlepszą należy uważać taką, któraby była kombinacją wszystkich trzech; mają się one wzajemnie dopełniać i równoważyć. Tu również spotykamy dzieje ustroju państwa rzymskiego, przyczem autor uwydatnia ogólne podstawy porządku społecznego, oraz podkreśla cechy, jakimi powinien odznaczać się mąż stanu. Dzieło to doszło do nas tylko w urywkach (2 księgi). Dopełnieniem jego jest traktat p. n. „*De legibus*” (O prawach). Ale ściśle filozoficzne prace Cicerona pochodzą właściwie z 3 ostatnich lat przed śmiercią, gdy zdala od zgiełku życia publicznego mógł służyć ojczyźnie już tylko piórem; były to bowiem czasy dyktatury Cezara i wojen domowych po jego śmierci. Niestety, nie wszystkie dzieła z tego okresu dochowały się do naszych dni; jedno zaginęły, niektóre znów doszły nas poszarpane, urywkowe. Zatrzymamy się przy najważniejszych, t. j. takich, w których autor zastanawia się nad zagadnieniami „filozofii moralnej” na tle życia, ze stanowiska praktycznego: one to, stosownie do pragnień Cicerona, miały stać się pociechą i ostoją dla Rzymianina podczas konania Rzeczypospolitej. Do tego rodzaju prac należą przedewszystkiem *Tusculanae disputationes* (Rozprawy Tuskulańskie), gdzie autor odtwarza rozmowy ze

swoimi przyjaciółmi, jakie odbywały się w posiadłości wiejskiej obok Tusculum. Celem rozpraw było wyszukanie i uwydatnienie tego, co jest niezbędne do szczęścia w życiu. Utwór obejmuje 5 ksiąg. Naprzód Ciceron mówi o pogardzie śmierci, następnie przechodzi do kwestyi znoszenia cierpienia i bólu, poczem zwraca się do sprawy nie mniej ważnej — ukojenia smutku. Dalej rozważa różne wstrząśnienia duchowe, wreszcie dowodzi, że cnota sama przez się daje w życiu zadowolenie. Całość odznacza się bogactwem i wzniosłością myśli, oraz tonem, pełnym spokoju i dostojeństwa duchowego. Te wybitne właściwości sprawiły, że utwór ów zyskał wielką popularność i w starożytności, i w czasach nowożytnych. Drugą z kolei słynną pracą w tym zakresie jest traktat „*De senectute*” (O starości), w którym Ciceron przeprowadza tezę, że starość bynajmniej nie jest pozbawiona stron przyjemnych; występuje on tu przeciw tym, którzy w tej dobie życia ludzkiego dostrzegają jeno strony smutne, ujemne, przytem obala twierdzenie, jakoby wiek podeszły usuwał człowieka od wszelkiej działalności społecznej, natomiast przynosił z sobą tylko słabość ciała i zbliżał do śmierci. Myśli swoje i dowodzenia autor wkłada w usta Katona Starszego (stąd pełny tytuł traktatu brzmi: *Cato major sive de senectute*); rzecz kończy opowiadaniem o życiu zagrobowem, nadmieniając, że wiara w nieśmiertelność duszy, nawet gdyby była omylna, stanowi rzetelną pociechę i daje spokój, oraz radość. I ten traktat Ciceronowski jest jednym z najpoczytniejszych wśród wszystkich pism jego. Obok tego dzieła należy postawić utwór p. n. „*Laelius de amicitia*” (O przyjaźni); autor napisał je na prośbę wiernego i długoletniego przyjaciela swego, Attyka. Imię „*Laelius*”, figurujące w tytule, pochodzi stąd, że przemawia tu Laelius, którego niezłomna przyjaźń ze Scypionem Afrykańskim znana była powszechnie i silnie a żywo tkwiła w pamięci owoczesnego pokolenia. Laelius poczyną mówić w chwili, gdy dławi go żal i smutek po świeżej stracie druha. Opowiada więc obszernie o tem najszlachetniejszym uczuciu, o godności w przyjaźni, o znaczeniu jej dla człowieka, o jej zasadach i źródłach. Oprócz mądrości, niema nad przyjaźń większego dobra na ziemi. Ale i ta bez cnoty nie może istnieć. Cnota rodzi ją bowiem i utrwała. Następnie Laelius poddaje rozbirowi istotę wzajemnego stosunku przyjaciół, oświetlając poszczególne jego cechy z wielką subtelnością i znawstwem natury ludzkiej; silny nacisk w tym stosunku kła-

dzie na równość i wierność. Dzieło to jest jednym z najpiękniejszych, jakie w danym przedmiocie posiada ludzkość. Niepospolite również znaczenie z filozoficzno-moralnych utworów Cicerona ma traktat „*De officiis*“ (O obowiązkach), w 3 księgach. W pierwszej autor mówi o tem, co jest uczciwe (*honestum*), t. j. piękne pod względem moralnym, w drugiej—o tem, co pożyteczne (*utile*), w trzeciej zaś uwydatnia walkę pożytecznego z uczciwem. Myśl zasadnicza, zapożyczona od stoików, da się streścić w ten sposób, że dobre jest tylko to, co posiada w sobie piękno moralne, co jest cnotą. Stąd w rozwiązaniu kwestyi rozbieżności pożytecznego a uczciwego waży zasada, iż uczciwe (*honestum*) jest jednocześnie pożyteczne (*utile*). W życiu więc praktycznem za pożyteczne należy uważać tylko to, co jest uczciwe, t. j. moralnie piękne.

Jak można wywnioskować z powyższych notatek krótkich o najważniejszych pismach filozoficznych Cicerona, zawierają one mnóstwo ideałów i myśli ogólnych, mających znaczenie trwałe, wiekuiste, wiele zagadnień, zajmujących każdego człowieka inteligentnego. Dla tych powodów prace owe czczono w Rzymie starożytnym, dlatego i my obecnie cenimy je bardzo. Przed rodakami swymi Ciceron otworzył naościę olbrzymią skarbnicę filozoficznej myśli greckiej; ukształtował im styl łaciński, nowy, jasny i ścisły, giętki a subtelny, zdolny do roztrząsania kwestyi oderwanych, często nader trudnych i zawiłych. Ponieważ zaś był on kompilatorem w stosunku do filozofów greckich, z dzieł ich spotykamy w jego pismach bardzo wiele — tyle, ile nie zachował nam żaden inny autor starożytności. Utwory więc filozoficzne Cicerona zapoznają nas najdokładniej z filozofią grecką.

Pośród licznych grup, na jakie dzielimy ogromną puściznę literacką po Ciceronie, trzeba jeszcze wyróżnić *listy*. Wszelkie dane wskazują, że w starożytności istniała wielka ich ilość; my obecnie posiadamy tylko część, lecz ta przedstawia się pokaźnie, gdyż obejmuje przeszło 800. Ujęte w kilka wielkich zbiorów (*Epistolarum ad familiares libri XVI; Epistolarum ad Atticum libri XVI; Ep. ad Quintum fratrem libri III; Ep. ad Brutum libri II*), listy te stanowią zabytek o niepospolitej doniosłości dziejowej, są bowiem źródłem nieoszacowanem do poznania jednej z najważniejszych epok w historii Romy starożytnej. Autor ich, przedstawiciel niepodległego ducha rzymskiego, najwykwintniejsza postać w upadającej Rzeczypospolitej, a przytem największy

prozaik w swej ojczyźnie, daje nam możność wejrzenia bezpośrednio we wszystkie dziedziny życia owoczesnego społeczeństwa. Wchodzimy do willi męża stanu, słyszymy jego słowa, zagłębialmy się w jego myśli, nadzieje i troski; przenikamy przez mury domów prywatnych, inteligencji i patrycyatu; zapoznajemy się z życiem codziennem, rodzinnem tej warstwy. Pograżamy się w rozgwar życia publicznego, wchodzimy w styczność z prądami umysłowymi, z twórczością literacką, poznajemy stosunki wydawnicze i warunki społecznego czytelnictwa, uczestniczymy w ożywionej wymianie idei i myśli między Rzymem a Grecją — słowem, wnikaemy dokładnie we wszystkie czynniki kulturalnego życia rzymskiego na schyłku ery pogańskiej.

Cezar. Pomiędzy twórcami klasycznej prozy rzymskiej zastygł, obok Cyclerona, również Juliusz Cezar, założyciel imperyum, jedna z najpotężniejszych postaci genialnych świata. Polityk i wódz, człowiek czynu, Cezar zajmował się krasomówstwem i literaturą jeno w chwilach rzadkich odpoczynku po natężonej działalności państwowej i rycerskiej. Mimo to, dzięki wszechstronności zdumiewającej organizacyi duchowej, i w dziedzinie piśmiennictwa zajął stanowisko pierwszorzędne. Stygł bowiem, jako jeden z najznakomitszych mówców, i sam Cycleron wielce cenił jego wymowę. Nadto, autorowie starożytni opowiadają nam o pracach Cezara poetyckich i naukowych, o jego znakomitych listach i t. p. Lecz z tych dzieł nic się nie dochowało, i wobec nas sławę literacką genialnego Rzymianina - wodza usprawiedliwiają tylko dwa utwory: *Cemmantarii de bello gallico* (Pamiętniki o wojnie galijskiej), oraz *Commentarii de bello civili* (Pamiętniki o wojnie domowej). Oba odtwarzają zdarzenia dziejowe 10-letniego okresu czasu, 58—48 przed Nar. Chr., zdarzenia, których bohaterem był sam Cezar a które wywarły olbrzymi wpływ na kształtowanie się stosunków w ostatniej dobie Rzeczypospolitej. Ponieważ zaś pisał je człowiek genialny, obdarzony wielkim talentem, zrozumiałe jest przeto, że w starożytności już zyskały one rozgłos i sławę, oraz uznanie ze strony najwykwintniejszych znawców literatury, jak np. Cyclerona. Istotnie, zalety tych dzieł są niezwykle. Spotykamy w nich przedewszystkiem styl klasyczny, pełen prostoty, jasny, dobitny, silny; następnie — umiejętność bystrej oryentacyi, ujmującej istotę każdego przedmiotu czy zjawiska, wreszcie — dojrzałość i powagę zdania, spokój i równo-

wagę. Lakonicznie, w paru słowach Cezar umie zawsze powiedzieć wszystko, co trzeba, dać ściśle i dokładne pojęcie o rzeczy, człowieku czy zjawisku. Trzeźwość, rozum, jędrność i moc ducha rzymskiego wyziera z każdego niemal wiersza tych utworów. Treść pierwszego z nich, t. j. „Pamiętników o wojnie galijskiej“ zawiera opowiadanie o czynach wojennych Cezara w Galii, po części w Brytanii i w Germanii. Każda z 7 ksiąg obejmuje rok wojny, tak że całość odtwarza lata 58—51 przed Chr.; ciąg dalszy zdarzeń, księgę 8-ą, dorobił jeden z towarzyszków wodza, Hirtius. W dziele tem Cezar podstawiał sobie za zadanie jak największą bezstronność; o sobie samym mówi w trzeciej osobie, starając się wszędzie, w opowiadaniu czy w opisie, zachować ton sprawozdania wojskowego. Oczywiście, chodziło mu o to, by działalność swą przedstawić w świetle korzystnem dla siebie, lecz mimo to nigdzie w „Pamiętnikach“ nie spotykamy tendencji przekręcania faktów, fałszowania prawdy; przeciwnie, Cezar zawsze dąży do oddania sprawiedliwości nieprzyjaciółom. Przedewszystkiem wielką wartość posiadają one dla każdego, kto zajmuje się dziejami wojskowości: w nich znajdzie on dokładny i wszechstronny obraz organizacji i rozwoju wielkich rzymskich przedsięwzięć zdobywczych. Poza tem „Pamiętniki“ mają doniosłe znaczenie historyczne. Autor, przebywając przez długi czas w krajach, które obecnie nazywamy Francją i Belgią, poznał dobrze zarówno przyrodę ich, jak mieszkańców; badał pilnie ludność, jej zwyczaje i obyczaje, tradycye, byt społeczny, i niewątpliwie postrzeżenia swe i wrażenia skrzętnie notował; z tych notatek ułożył „Pamiętniki“. Nic dziwnego, że w podobnych warunkach z pod ręki człowieka genialnego powstało dzieło, dające nam mnóstwo wiadomości, które dotyczą ludów celtyckich, zamieszkujących w starożytności za wojowane przez Cezara kraje. „Pamiętniki o wojnie galijskiej“ Cezar wydał najprawdopodobniej w r. 51, nie dokończywszy ich nawet, ostatnie bowiem zdarzenia, o jakich opowiada, dotyczą stłumienia powstania Gallów pod wodzą Wercyngetoryksa. Utworem tym przyszły dyktator pragnął zyskać poparcie opinii publicznej, przedstawiając narodowi rzymskiemu swą działalność w zdobytych ziemiach. Co się tyczy drugiego z wymienionych dzieł, „Pamiętników o wojnie domowej“, Cezar nie skończył ich również, gdyż śmierć mu w tem przeszkodziła. Obejmują one w 3-ch księgach zdarzenia z lat 49 i 48 przed Chr. Autor nie zdążył ich

nawet opracować. Poczęści z tego powodu, poczęści zaś ze względu na to, że Cezar o wojnie domowej pisał w czasach ciężkich, pochłaniających jego energię, utwór ten ma w sobie mniej siły i tężyzny ducha, mniej niezwykłych zalet literackich od „Pamiętników o wojnie galijskiej“. Lecz nie odbiera mu to jego znaczenia historycznego; chociaż krytyka stawia go niżej od pierwszego pamiętnika, jednak nikt temu opowiadaniu o wojnie domowej nie zaprzeczy zasadniczo tych samych cech znamiennych, jakie uwydatnia wogóle styl Cezara.

Salustyusz. Do trójcy wielkich prozaików rzymskich zaliczamy Salustyusza (*Gajus Salustius Crispus*) 86—35 r. Zwolennik i przyjaciel Cezara, Salustyusz cieszył się jego poparciem; piastował różne godności i urzędy, jak kwestora, pretora, powszędy jednak zostawił po sobie smutne wspomnienia, gdyż słynął ze zdzierstwa. Tą drogą zebrał olbrzymi majątek. Wogóle, jako człowiek, zdobył opinię bardzo nieszczególną, i wszelkie próby jego rehabilitacyi, podejmowane w czasach naszych, rozbijają się o zgodne świadectwa pisarzy starożytnych, którzy stale podkreślają sprzeczność między niemoralnem jego życiem a surowemi zasadami etycznymi, jakie wygłasza w utworach. Człowiek ten, o charakterze wątpliwej wartości, w dziejach piśmiennictwa zajmuje wszakże stanowisko nader wybitne: jest pierwszym historykiem rzymskim. Pisma Salustyusza cechuje wyraźnie tendencya dydaktyczna, pragnie on bowiem z dziejów wyprowadzać wnioski ogólne, jako wskazania dla współczesnych. Wprowadza też, pierwszy w Rzymie, t. zw. przez nas *analizę psychologiczną*, bada charaktery postaci historycznych, analizuje pobudki, jakie skłoniły tego lub owego z mężów politycznych do danego czynu. Roztaczając opowieść o zdarzeniach dziejowych, kładzie główny nacisk na przyczyny, które bieg tych wypadków wywołały, oraz na skutki faktów historycznych: słowem, wprowadza pragmatyzm. Łączy przeto w dziełach swych tendencyę dydaktyczną z metodą pragmatyczną opowiadania. Wzór podobnej metody znalazł on gotowy u greckiego historyka, Tucydidesa, lecz dydaktyzm jest już indywidualną cechą Salustyusza.

Z dzieł jego w całości dochowały się dwa: *Catilina*, *De Catilinae conjuratione* (Katylina), oraz *Jugurtha*, *Bellum Jugurthinum* (Jugurta); nadto w urywkach jeno mamy *Historiarum libri quinque* (Dzieje Salustyuszowe), obejmujące 12-letni okres czasu

od 78 do 66 r. Prace te powstały wówczas, gdy Salustyusz usunął się od działalności politycznej. Zaczął od „Katyliny“. Źródeł do odtworzenia dokładnego dziejów słynnego spisku mógł mieć pod dostatkiem, lecz ich nie wyzyskał: chodziło mu bowiem nie o istotę zdarzeń, tylko o tendencję moralną. Zapoznajmy się pokrótce z budową i treścią utworu. Otóż naprzód historyk zastanawia się nad duszą i nad ciałem, uwydatniając znikomość powłoki ziemskiej, zarówno jak i wszystkiego, co z nią ma łączność; natomiast podnosi wartość i znaczenie ducha i jego dzieł, ich nieśmiertelność; dziwi się przeto „przewrotności tych, co, oddawszy się rozkoszom cielesnym, pędzą życie w próżniactwie i zbytkach, a umysłowi, tej najdoskonalszej i najszlachetniejszej części swej istoty, pozwalają odłogiem leżeć“. Następnie stwierdza przejawy ducha w dziełach wojennych rozmaitych ludów, mówi o pokoju i o jego skutkach dobroczynnych, poczem nadmienia, że wszelka bezczynność jest rzeczą godną potępienia, wstrętą. Zajęcia literackie nie mają tego znaczenia i nie mogą dać takiej sławy, jak działalność państwowo-polityczna, lecz otwierają również drogę do chwały. Przechodząc dalej do kwestyi trudności, jakie nastrecza pisanie historii, autor wyjaśnia, co go skłoniło do poświęcenia się pracy literackiej i dlaczego za pierwszy jej przedmiot wybrał sprzysiężenie Katyliny. Potem spotykamy charakterystykę spiskowca, z której Salustyusz bierze asumpt do długich wywodów; mają one na celu wyjaśnienie przyczyn stopniowego zepsucia obyczajów w Rzymie, za widoczny bowiem skutek tego rozpasywania autor uważa Katylinę. Poddawszy rozbiorowi cechy znamienne ludzi, tworzących jego partję, Salustyusz wreszcie zwraca się do odtworzenia historii samego spisku. W opowiadaniu o nim, wogóle treściwem i krótkiem, umieszcza przeróżne mowy osób działających, oczywiście, przez samego autora ułożone. Nie brakuje też i dygresji dydaktycznych. Z zaznaczonego powyżej planu dzieła wnioskujemy, że „Katyliną“ nie może w pełni zadowolić, jako praca historyczna. Rzuca się tu bowiem w oczy brak ścisłości i dokładności, wymaganych od dziejopisa. Salustyusz nie uwydatnia z należytą jasnością, do czego dążył spiskowiec i dlaczego osobistość taka, jak on, marna, mogła mieć podobny wpływ; nadto nie przedstawia w świetle prawdziwem roli Cyncerona i Cezara, o wielu rzeczach przemilcza, najwyraźniej bowiem dba o to, by przedstawić jak najkorzystniej Cezara, usuwając ile możności w cień Cyncerona.

Lecz, mimo tych braków, dzieło zdradza odrazu historyka-artystę, zarówno w ustosunkowaniu poszczególnych części, jak w żywym i barwnym opowiadaniu, w świetnych charakterystykach i mowach.

Znacznie większą wartość posiada jednak drugi utwór historyczny: „Jugurta“. Przedewszystkiem stwierdzamy w nim, że społeczne namiętności partyjno-polityczne nie krępują pisarza: opowiada o zdarzeniach czasów dawniejszych, lat bowiem z górą 60 minęło już było od chwili, gdy bohater numidyjski podniósł oręż przeciw Rzymowi. Imię jego, jak imiona Maryusza i Sulli, stało się tylko wspomnieniem. Historyk przeto pisze ze swobodą, czyniąc jednocześnie wszelkie wysiłki i starania, by godnie odpowiedzieć podjętemu zadaniu: być dokładnym i ścisłym. Przystudował więc wszystkie źródła, wszystkie pamiętniki, nie pominął nawet dzieła króla Hiempsala II, napisanego w języku fenickim, które dla Salustyusza specjalnie przetłumaczono na łacinę. Teren wojny, Numidya, znany był historykowi, gdyż sprawował on w tym kraju urząd prokonsula; nic więc dziwnego, że obraca się na nim z całą swobodą i potrafi odtworzyć każdą miejscowość dokładnie i obrazowo. Bohaterem-ulubieńcem autora jest Maryusz, jako wcielenie rosnącej wonczas potęgi demokracji; z drugiej strony w toku opowiadania Salustyuszowi nastrocza się dobra sposobność, jako zajadłemu demokracji, odmalowania jaskrawo zepsucia arystokracji. Budowa utworu, ustosunkowanie części, zarówno jak ich opracowanie — wszystko to odznacza się większą, niż w „Katylinie“, starannością. Sposób opowieści jest taki sam, tylko czasy Jugurty dały możliwość historykowi odtworzenia większej ilości charakterów, rozszerzenia i pogłębienia metody analityczno-psychologicznej. Po wstępie, gdzie Salustyusz ponownie zastanawia się nad naturą ludzką i nad znaczeniem prac historycznych, spotykamy wyjaśnienie przyczyn, które skłoniły autora do wyboru danego tematu. Potem dopiero następują zdarzenia, jakie zachodziły w Numidyi przed wojną, wreszcie — sama opowieść główna o wojnie z Jugurtą, przeplatana mowami i dygresjami dydaktycznymi. Całość stanowi świadectwo niepospolitego talentu. W pełni występują tu i artyzm opowiadania, i charakterystyka postaci, i umiejętność odtworzenia nastroju i psychologii tłumów.

Dzieła Salustyusza już w starożytności wywoływały różnicę poglądów. Nieraz zarzucano im to dydaktyzm zbyteczny, to ma-

nię krasomówczą, z jaką moralizuje, to użycie wyrazów dawnych, to wreszcie niejasność stylu, pochodząca ze ścisłości w wysłowieniu (*obscura brevitās*). Lecz, niezależnie od podobnych sądów, pisarz ten cieszył się w Rzymie ogromną sławą: uważano go powszechnie za najznakomitszego historyka. Rozgłos z biegiem czasu rósł coraz bardziej. Dzieła jego w II w. po Chr. przetłumaczono nawet na język grecki; w średniowieczu zaś uczeni zachwycali się niemi z powodu tendencji dydaktycznej, jaką zawierają.

Rzymska poezja klasyczna.

(Doba Augusta).

Czasy panowania imperatora Augusta są okresem najwyższego rozkwitu umysłowości rzymskiej. Nigdy bowiem, ani przedtem, ani potem, nie uwydatnia ona tak potężnego całokształtu; nigdy w „wiecznem mieście“ nie ześrodkowało się tyle objawów geniuszu, co wtedy. Pod względem politycznym Roma nigdy nie jaśniała równym majestatem, nigdy nie wywierała tak iście magicznego uroku na ludy świata, jak za Augusta. Zewnętrznej potędze i blaskowi państwa odpowiadał całkowicie i wygląd zewnętrzny miasta, stolicy podbitych ludów. Przekształciło się ono bowiem, dzięki pracy znakomitego pomocnika Augustowego, Agryppy, z ceglanego w gród marmurowy. Dla upiększenia go wzniesiono olbrzymie monumentalne budowle, jak świątynie, portyki, bazyliki, termy, teatry, obeliski, akwadukty i t. p. W miejscach publicznych jednocześnie ustawiano dzieła rzeźby w ogromnej ilości. Gdy Agryppa nadawał Rzymowi wygląd uroczy i pełen majestatu, drugi pomocnik imperatora, Mecenas, zabiegał o upiększenie miasta innym sposobem: gromadził dokoła siebie zastęp pierwszorzędných poetów, którzy, głosząc chwałę pokojowego panowania Augusta, przyczyniali się najbardziej nie tylko w stosunku do społecznego, lecz i do najdalszych pokoleń, do urobienia i rozpowszechnienia pojęcia o niezwykłym majestacie i potędze rządów Oktawiana. Należy nadto pamiętać, że w Rzymie naonczas zbierał się ze wszystkich krańców świata tłum artystów-plastyków, retorów, filozofów, uczonych, historyków, poetów, którzy wytwarzali niezwykły ruch umysłowy i artystyczny. Tętniało życie potężne w tym kolosie, czerpiącym siły niezmożone ze wszystkich znanych ziem

Europy, Azji, Afryki. Oczywiście, w olśniewającym obrazie Romy, obok stron jasnych, były i ciemne; przy cechach wielkości spotykamy tam znamiona rozkładu i upadku. Ale faktem jest, że wielowiekowa cywilizacja rzymska nigdy silniej i wspanialej nie przemawiała, niż wówczas. Jednak doba owa, ściśle biorąc, nowego z siebie samej nic w cywilizacji nie stworzyła: czerpie z przeszłości, na niej buduje—jest tylko wynikiem pracy i usiłowań poprzednich stuleci. Jednocześnie stanowi ona granicę, do jakiej doszło państwo w rozwoju sił i uzdolnień przyrodzonych na gruncie przyswojonej przez się cywilizacji greckiej. Od tych czasów, od tej granicy poczyną się zwrot ku zepsuciu, moralny i społeczny rozkład narodu. W ścisłym związku z czynnikami politycznego i społecznego bytu Rzymu owoczesnego jest, oczywiście, literatura. Widzimy w niej i najwyższe natężenie mocy twórczej, wspaniały rozwój talentów, i stopniowy zanik, upadek sił i uzdolnień. Zjawiska te są w zależności od atmosfery umysłowej, jaką wytwarzali ludzie, stojący na czele życia literackiego. Pierwsza połowa panowania Augusta — to najwyższy rozkwit poezji, kiedy pisali literaci, wychowani jeszcze w dobie Rzeczypospolitej; czasy owe są ciągiem dalszym okresu Ciceronowskiego. Mnóstwo umysłów niepospolitych, wytraconych z dotychczasowej kolei życia przez zasadnicze zmiany w bytowaniu politycznym, odsuniętych z konieczności od działania publicznego, zwróciło się do literatury, i ruch w tej dziedzinie zapanował niezwykle. Wtedy występują na widownię najznakomitsi poeci, jak Wirgiliusz, Horacy, Owidyusz. Życie literackie wre w pełni, ześrodkowując się w licznych kołach i kółkach artystycznych, uwydatniających rozmaite hasła i dążenia, nieraz krańcowo sprzeczne. Te koła i kółka wytwarzają walkę między sobą, która jeno potęguje i zaostrza ogólny ruch umysłowy. Ideały literackie stanowią najczęściej pokrywkę haseł politycznych, tak że w walce owej wyraźnie czuć i widać dawne antagonizmy partyjne z czasów Rzeczypospolitej. Śród grup rej wodziło kółko Mecenasa; do niego zaliczano Wirgiliusza i Horacego, najświetniejszych przedstawicieli panującego powszechnie smaku estetycznego. Oni niejako kierowali twórczością owoczesną. Między grupami zaś „opozycji“ literackiej wyróżniały się dwa kółka: na czele jednego z nich stał Pollion¹⁾, założyciel pierw-

¹⁾ Asinius Pollio (75 przed Chr. — 6 po Chr.), mówca, poeta, historyk i krytyk, należał do rzędu najwybitniejszych przedstawicieli literatury rzym-

szej w Rzymie biblioteki publicznej (39 przed Chr.); na czele drugiego—Messala¹⁾). Członkiem stowarzyszenia tego był Owidyusz. Stopień „opozycji“ rozmaitych owych grup był różny; istniały i takie, które, za nic sobie mając autorytet Horacego czy Wirgiliusza, występowały przeciw ich twórczości gwałtownie i bezwzględnie, natomiast wskazując, jako ideały artystyczne, pisarzy ubiegłej epoki, Naeviusa czy Luciliusa. Byli to konserwatyści, ściślej mówiąc, republikanie-narodowcy, którzy nie mogli się pogodzić z upadkiem dawnego ustroju, z zanikiem wolności, oraz z kunsztownością i dyplomatyczną dwornością stylu poetów koła mecenasowego. Lecz ów ruch prądów literackich, ścieranie się dążeń i ideałów, twórczość poetycka — wszystko zwolna coraz bardziej zanika w drugiej połowie panowania imperatora Augusta. Naprzód bowiem sam cesarz, w pierwszych dziesiątkach lat swych rządów nie występujący jeszcze bezwzględnie z tendencją zniszczenia resztek swobody republikańskiej, dopiero z biegiem czasu utrwala się w zamiarach despotycznych i rozwija coraz bardziej absolutyzm. Jednocześnie jeden po drugim schodzą do grobu wybitni przedstawiciele literatury, ci, co wychowaniem swem sięgali czasów republikańskich. W r. 9 po N. Chr. Owidyusz idzie na wygnanie, opuszcza Rzym ostatni poeta utalentowany—i doba „złota“ ma się ku końcowi. Wygasa też i proza, a raczej ulega zwyrodnieniu, gdyż, wobec braku swobody, ani wymowa, ani historia nie znajdują dla siebie odpowiedniego pola. Lecz nowe życie polityczne, rozwijające się w końcu doby Augusta i będące taką niewdzięczną i bezpłodną glebą w stosunku do uprawy poezji, historii i wymowy, nie przeszkadza natomiast rozwojowi pracy naukowej, zwłaszcza w dziedzinie filologii, prawa i filozofii. Na tle takich warunków, które tu, rzecz prosta, ogólnikowo jeno uprzytomniłszy, występują trzej koryfeusze poezji rzymskiej, Wirgiliusz, Horacy i Owidyusz. Do rozpatrzenia ich twórczości przystąpimy obecnie.

*
* *

skiej wieku złotego. Pierwszy wprowadził zwyczaj odczytywania poezji przez samych autorów wobec publiczności, zwyczaj, który w następstwie czasu bardzo się w Rzymie rozpowszechnił.

¹⁾ Valerius Messalla (około 69 przed Chr. — 4 po Chr.), jeden z najuczciwszych ludzi swej epoki, mówca i poeta.

Wirgiliusz (Publius Virgilius Maro, 70 — 19 przed Chr.), poczynający twórczością swą wiek złoty poezyi, zyskał w starożytności miano rzymskiego Homera. Niewątpliwie był to największy poeta epoki cesarów, indywidualnemi cechami różniący się bardzo od wszystkich najwybitniejszych towarzyszków po piórze. Posiadał bowiem szczególną, prawdziwie wyjątkową organizację duchową: nie miał w sobie owej charakterystycznej rzymskiej twardości i bezwzględności, ani żądz władzy i wywyższenia się. Ukochany przez naród, obsypywany dowodami czci i uznania przez imperatora, przyjaciel Mecenas, człowiek ten nikomu w drogę nie wchodził, karyery nie szukał. Pełen prostoty, miły i ujmujący dla wszystkich, szlachetny i dobry z gruntu, prześiknięty współczuciem dla niedoli ludzkiej, Wirgiliusz w utworach ujawnia bynajmniej nie rzymską miękkość, wrażliwość, subtelną tkliwość duszy, oraz wzniosłość i czystość pojęć etycznych. Przytem znamionną cechą jego było ukochanie natury, szczere, głębokie, polegające na zrośnięciu się z nią, na odczuciu jej i zrozumieniu. Rodzima przyroda otaczała go swym urokiem, ona wykołysała poetę; na jej łonie wzrastał i rozwijał się wielki talent przyszłej chluby „wiecznego miasta“. Natura w twórczości Wirgiliusza odgrywała ważną rolę, ją też opiewa w pierwszych pracach literackich, jakie jego imię uczyniły znanem i sławnem. Dziełami temi są: sielanki, t. zw. bukoliki, oraz poemat dydaktyczno-opisowy „Georgica“.

Bukoliki, czyli *eklogi* należą do tego samego rodzaju, jaki stworzył był w greckiej literaturze Teokryt; rzymski poeta miał więc gotowy wzór do naśladowania. Wszystkich bukolik Wirgiliusz napisał 10. Weźmy dla przykładu parę z nich i przypatrzmy się ich treści. A więc w I eklodzie występują dwaj pasterze, Tytyr i Melibeus. Ostatni jest wygnańcem z własnego kawałka ziemi, który przypadł w udziale „srogiemu żołnierzowi“¹⁾. Spotkawszy Tytyra, spokojnie pasącego stada na niwie ojczystej, żali się on przed nim na los, który zmusił go do opusz-

¹⁾ Oktawian August po zwycięstwie w bitwie filipińskiej nakazał konfiskatę tych ziem, których mieszkańcy sprzyjali republikanom. Konfiskata objęła i okolice Mantui, między innemi również i majątek, należący do ojca Wirgilego. Ziemie te oddano zasłużonym wojakom. Dzięki wstawiennictwu Mecenasu poeta zyskał zwrot ojcowizny.

czenia rodzinnej zagrody i do szukania przytułku w dalekich, obcych krajach, gdzieś w Afryce czy wśród Scytów albo w Brytanii. Tytyr opowiada, dlaczego może zażywać spokoju, paść stada, rozkoszować się pięknnością natury ojczystej. Zawdzięcza to młodzieńcowi, przebywającemu w Rzymie (aluzya do Augusta). Melibej zestawia swą niedolę ze szczęściem towarzysza, który, wzruszony słowami tułacza, zaprasza go do siebie „na miękkie łoże z liści zielonych“, oraz na posiłek „ze słodkich jabłek i smacznych kasztanów“. Trzecia ekloga p. n. „Palemon“, odwarza konkurs improwizatorski między dwoma pasterzami, którzy popisują się umiejętnością szybkiego układania myśli w formę wierszowaną. Czwarta opiewa wiek złoty, który powróci wraz z urodzeniem się Pollionowi syna. Tę bukolikę Wirgiliusz napisał po zawarciu w Brundisium pokoju między Antoniuszem a Oktawianem; do aktu tego przyczynił się protektor poety, Pollion. Utwór pełen jest uczucia wdzięczności dla dobroczyńcy autora; znać tu przytem radość, jaka zapanowała w narodzie rzymskim, gdy po długoletnich walkach utrwalił się nareszcie upragniony spokój pod panowaniem Augusta. Pisarze chrześcijańscy w ekłodze tej wiersze, które dotyczą przyjścia dziecięcia, przynoszącego z sobą wiek złoty, uważali za prorocstwo narodzin Chrystusa; zasła tu, oczywiście, pomyłka: w bokolicie mowa jest o dziecku, które już istniało, nie zaś o mającem przyjść na świat. W ekłodze VI p. n. „Silenus“ dwóch satyrów, do których przyłączyła się najpiękniejsza z nimf, figlarna Aegle, opanowawszy śpiącego Sylena, błagają go, by im zaśpiewał pieśń, nieraz obiecywaną. Zbudzony zanucił im o początku świata, o szczęśliwym wieku Saturna, o następującym po nim wieku Pyrry, o doli Prometeusza i t. p. W VII bukolice znowu spotykamy konkurs poetycki, który odbywa się między pasterzami, na brzegu rzeki Mincius, pod cieniem świętego dębu, szemrzącego zlekka liśćmi, przy brzęku chórów pszczół.

Z powyższych paru przykładów możemy wnioskować o charakterze Wirgiliuszowych eklog. W Rzymie wywarły one wrażenie silne, i poeta zawdzięczał im sławę. Bezwątpienia, wiersze te są same w sobie bardzo miłe i wdzięczne, lecz całość utworów posiada znaczne wady. Naprzód, w przeważnej większości bukoliki nie są samodzielne, lecz stanowią zapożyczenia od Teokryta poszczególnych wierszy, a nawet całych ustępów. Zależność Wirgiliusza od greckiego sielankopisarza dochodzi do tego, że cza-

mi z 2 idylli Teokryta buduje on jedną swoją, jak to np. zdarzyło się z eklogą III, która jest połączeniem 4 i 5 sielanki sycylijskiego poety. Następnie, postaci, jakie Włgiliusz wyprowadza, nie posiadają cech rzymskich; są to figury ogólnikowe, bez określonych znamion indywidualnych. Pasterze owi — to współcześni poeci wybitni ludzie wykształceni, przybrani w ubiory sielskie. Przyroda zaś cała służy jeno za dogodne miejsce, na którym autor może z wdziękiem wypowiedzieć swe własne myśli, nie mające nic wspólnego z rzeczywistością bytu wiejskiego. Nadto w bukolikach postrzegamy czynnik dworski, *panegiryzm*, skierowany to do Oktawiana Augusta, to do Polliona. Wziąwszy sobie tedy za mistrza Teokryta, Włgiliusz spaczył rodzaj, wprowadzony do literatury przez Greka, nadał mu nienaturalność, sztuczność. Eklogi mają więc znaczenie ze względu na wykwintność stylu, oraz na harmonijną budowę literacką: rozpoczęły one złote czasy poezji w Rzymie. Lecz, choć sztuczne w samym założeniu, sielanki Wirgiliuszowe wywarły ogromny wpływ w dziejach literatury; poczynając od epoki odrodzenia sztuki i nauki klasycznej w Europie, stały się, wraz z utworami Teokryta, wzorem dla poetów-idyllistów. W końcu XV, szczególnie zaś w w. XVI rozkwita we Włoszech poezja pasterska, której mistrz najwybitniejszy, Jakób Sanazzar, naśladował bukoliki Wirgiliusza. Rozwija się też bujnie sielankopisarstwo w Hiszpanii i we Francji w dobie Odrodzenia i pseudo-klasycyzmu; stamtąd „moda pasterska“ rozchodzi się po wszystkich literaturach. Przypomnijmy też sobie, że nasz Szymonowicz, obok sielanek t. zw. naturalnych, t. j. wzorowanych na Teokrycie, pisywał idylle w rodzaju eklog Wirgiliuszowych. W ten sposób oddziaływanie tego rodzaju poezji sięga do czasów najnowszych w twórczości europejskiej.

Georgica. Drugą z kolei pracą Wirgiliusza jest „Ziemiaństwo“ (*Georgica*), poemat opisowo-dydaktyczny w 4 księgach, poświęconych Mecenasowi. W I księdze autor mówi o uprawie roli, w II — o ogrodnictwie, III-a opowiada o hodowli bydła, IV-ta — o pszczelnictwie. Utwór ten ma cele utylitarne, mianowicie — współdziałanie w dźwignieniu i rozwoju gospodarstwa wiejskiego, zrujnowanego przez dłuгоletnie wojny. Jak wnosimy z samej nazwy poematu i z określenia treści poszczególnych jego części, przedmiot jest zupełnie prozaiczny. Jednak miłość natury, oraz wielki talent Wirgiliusza zdołały ożywić temat, sam przez się suchy,

i tchnąć weń znaczną dozę poezyi; daje się to stwierdzić zwłaszcza w bardzo pięknych opisach przyrody, w których nikt w literaturze rzymskiej nie dorównał temu artyście. Rozpatrzmy pokrótce treść I księgi, aby nabrać pojęcia o całości. Otóż naprzód poeta w kilku wierszach zapoznaje czytelnika z tem, o czem będzie mowa w utworze; następnie, wezwawszy na pomoc bóstwa opiekuńcze natury, Bachusa, Cererę, Neptuna, Minerwę, Fauny i Dryady, oraz nowego boga, Cezara (Augusta), przystępuje do wyłożenia podstaw rolnictwa. Zwraca tedy uwagę na konieczność uwzględniania własności gleby i klimatu, te bowiem czynniki stanowią o wyborze rodzaju pracy, jakiej ma się oddać rolnik. Studya sumienne w tym kierunku winny poprzedzać rozpoczęcie zajęć na roli. Następnie Wirgiliusz opisuje narzędzia rolnicze, opowiada o żniwie, o wyborze nasion. Przechodząc do siewów, szczegółowo wyklada, co i kiedy należy siać, wymieniając prace rolne wedle pór roku i miesięcy; mówi o zajęciach gospodarskich w dni deszczowe, świąteczne, w szczęśliwe i nieszczęśliwe, o pracy diennej i nocnej. Potem daje rady, dotyczące wypoczynku i zajęć zimowych, uczy przepowiadać pogodę lub niepogodę i t. p. Na zakończenie zaś zwraca się do bogów z błaganiem, by pomogli Augustowi w zagojeniu ran ojczyzny, spowodowanych przez wojnę.

Z powyższej treści I księgi wnioskujemy, jaki charakter ma ten utwór: jest to traktat rolniczo-ogrodniczy, w którym odbija się praktyczny, trzeźwy rozum rzymski. Ale jednocześnie trzeba dodać, że autor umiał temat wyzyskać w sposób poetycki; spotykamy tu bowiem i piękne krajobrazy, i uczucia świeże a szczerze, wiersz harmonijny i kunsztowność stylu. Te dodatnie cechy zapewniły „Ziemiaństwu“ pierwszorzędne stanowisko w literaturze rzymskiej. Pisząc swój utwór, Wirgiliusz posiłkował się wielu dziełami rodzimej, szczególnie zaś greckiej literatury, jak Hezyoda, Ksenofonta, Teokryta, Demokryta, Arystotelesa i wielu innych. Stamtąd niewątpliwie czerpał wiadomości techniczne, dotyczące rolnictwa czy ogrodnictwa, zarówno jak wskazówki do objaśniania zjawisk przyrody. Ale największą i najlepszą pomocą było mu osobiste zżycie się z ojczystą ziemią i zamiłowanie do pracy nad nią. Nigdzie jednak nie postrzegamy w „Ziemiaństwie“ naśladownictwa, jak zdarza się często w Bukolikach. Wirgiliusz pozostał tu samodzielny, z innych utworów przyswajając sobie to tylko, co było zgodne z zego indywidualizmem. Dlatego „Georgica“ stały się

dla Romy starożytnej dziełem wzorowem, następne zaś wieki niejednokrotnie je naśladowały, uważając za ideał poematu dydaktyczno-opisowego.

Eneida. Trzecią i największą pracą Wirgiliusza jest Eneida, narodowa epopeja Rzymian. Poeta pisał ją 11 lat, lecz śmierć nie pozwoliła mu dzieła dokończyć. Myśl o tem, że umrze, zanim zdąży opracować całość utworu, uplanowanego i wykonywanego z nadzwyczajną sumiennością, nie dawała mu spokoju. Troszczył się o to bardzo i prosił nawet przyjaciół, by w razie jego śmierci spalili rękopis, lecz ci wręcz odmówili spełnienia podobnego czynu. Bo i wieści o wspaniałej jakiejś pracy, którą pisze Wirgiliusz, krążyły coraz szerzej wśród publiczności rzymskiej, jeszcze na długi czas przed śmiercią poety; między innymi Propercyusz w r. 25 przed Chr., a więc na 6 lat przed zgonem Wirgilego, wołał do poetów rzymskich i greckich: „Na bok! miejsce zrobić“, zwiastując, iż powstaje dzieło znakomitsze od Iliady. Sam imperator August zdradzał najżywsze zaciekawienie: nawet podczas pochodów wojennych pamiętał o powstającym utworze i pisał do Wirgiliusza, błagając, by mu nadesłał choć drobny urywek. Po śmierci poety cesarz troszczył się o wydanie epopei, z taką niecierpliwością oczekiwaney przez ogół rzymski. Zapał, z jakim przyjęto utwór, był niesłychany. Wnet odczuto i zrozumiano, że mowa łacińska zdobyła się na wielką epopeję narodową, w której odbiły się najlepiej dzieje Rzymu. Zachwyt, wywołany przez „Eneidę“, bynajmniej nie słabł, ale potęgował się z biegiem czasu, i Rzym przekazał nam pracę Wirgiliuszową otoczoną aureolą najwyższej czci, jako największe arcydzieło ducha łacińskiego.

Treść Eneidy. Poeta zostawił nam 12 ksiąg epopei. Co do treści dzieła się one na dwie części: pierwsza, którą nazywamy rzymską Odyseją, opowiada o podróżach Eneasza i składa się z 6 ksiąg; pozostałe 6 ksiąg obejmują czyny bohatera w Italii, nazywamy je rzymską Iliadą. Po wezwaniu muzy Wirgiliusz poczyną opowieść o tułactwie Eneasza, który, wraz ze swymi towarzyszami opuściwszy Troję zburzoną, by szukać nowej ojczyzny, już siódmy rok błąka się po świecie, doznając przeróżnych przygód. Te spadają na nieszczęsnych wędrowców z woli Junony, która prześladuje Trojan nieustannie. Gniew jej nieuśmierzony daje się dotkliwie odczuć wygnańcom w chwili, gdy okręty ich,

opuściwszy Sycylię i wypłynąwszy na morze Tyrreńskie, kierują się do Italii. Bogini bowiem uprosiła króla wiatrów, Eola, aby rozpuścił wiatry i przez to zgotował zgubę flocie trojańskiej. Eol stosuje się do życzenia Junony, i straszliwa nawałnica morska, rozhukawszy fale, grozi śmiercią wszystkim. Ale Neptun ulitował się nad nimi i uspokoił bałwany. Trojanie, utraciwszy w czasie burzy część okrętów, przybijają po wielkich trudach do jakiegoś nieznanego lądu. Eneasza ostrożnie wychodzi na brzeg z jednym ze swych przyjaciół, aby się rozejrzeć po kraju. Idąc przez las, postrzegają nagle dziewicę cudownej postawy i urody, która ich zatrzymuje. Była to Wenus, matka bohatera, stale opiekująca się wędrowcami. Świeżo właśnie otrzymała ona od Jowisza zapewnienie, że Eneasza i Trojanie nie zginą, przeciwnie, czeka ich przyszłość świetna. Zapytana przez syna, co to za kraj, objaśniła go, że przybył on właśnie do Libii, gdzie Dydona, królowa Tyru, wznosi gród nowy, Kartaginę; przytem bogini pokrótce opowiada o losach Dydony. Eneasza wzruszony wzamian wspomina o swej tułaczce długoletniej. Wenus radzi mu, by się udał do Kartaginy, gdzie dozna łaskawego przyjęcia, nadmienając, że okręty trojańskie, które zniknęły z oczu bohaterowi w czasie burzy, nie zaginęły; niech więc będzie spokojny o los towarzyszków. Powiedziawszy to, bogini odeszła, i wówczas dopiero Eneasza poznał, z kim rozmawiał. Wnet Trojanie, osłonieni przez Wenere obłokiem, wchodzi do Kartaginy. Po drodze spotykają załogę statków, jakie uważali za zgubione, i udają się do królowej. Dydona, uprzedzona już o nieszczęściach Ilionu, łaskawie przyjmuje wygnańców, unosi się nad darami syna Anchizesowego, wreszcie zaprasza tułaczy na ucztę do swego pałacu. Tymczasem Wenus, chociaż widzi sympatyę, z jaką królowa kartagińska spotyka bohatera, nie czuje się uspokojona: nie ufa „przebiegłym“ Punijczykom, oraz boi się ukrytych zamiarów wrogiej Trojanom Junony. Postanawia tedy przywiązać Dydonę do swego syna uczuciem mocniejszym od życzliwości. Na jej rozkaz, podczas uczyty, gdy królowa unosi się nad wdziękiem małego Jula, dziecka Eneasza, miejsce jego, u kolan ojca, zajmuje Kupido, który, poskoczywszy do Dydony, obsypywany przez nią pieszczotami, w jej sercu rozpala ogień miłości do trojańskiego wygnańca. Nic dziwnego, że królowa ucztę przeciąga późno w noc; bohater zaś, widząc jej zainteresowanie, poczyną opowiadać dzieje swego tu-

łactwa. Mówi o tem, jak Grecy w 10-ym roku oblężenia Ilionu zapragnęli podstępem zdobyć gród. Zbudowali tedy olbrzymiego konia drewnianego i, pokryjomu usadowiwszy w jego wnętrzu wojowników, rozpuścili pogłoskę, że zaniechali wojny i wracają do ojczyzny, konia zaś zostawiają rzekomo, jako ofiarę Minerwie, by im w drodze szczęściła. Istotnie odpływają, lecz nie jadą do Grecyi, tylko ukrywają się za wyspą Tenedos. Trojanie nie wiedzą, co o tem myśleć. Mądrzy z pomiędzy nich radzą nie dowierzać pozorom, twierdząc, że w pozostawionym koniu kryje się jakiś podstęp. Laokoon przestrzega płomiennemi słowy, by nie ufać Danajom. Tymczasem przyprowadzono jeńca greckiego, który chytrze utwierdził mieszkańców Ilionu w przekonaniu, że Hellenowie odpłynęli do ojczyzny; nadto umiał on wytłómaczyć wszystkim, iż konia należy wprowadzić do grodu. Nocą flota grecka powróciła; zastępy danajskie, mając ułatwione wejście przez towarzyszków, zamkniętych w koniu, wdarły się do miasta i zaczęły straszliwą walkę. Eneasza, gdy mu się we śnie ukazał Hektor, zrywa się i biegnie w bój z mieczem w ręku. Ale wszelkie wysiłki męstwa na nic się już nie przydały. Kiedy Grecy opanowali pałac Pryama, bohater zabiera penaty, sadza sobie na barki sędziwego ojca, Anchizesa, i wraz z żoną, Kreuzą, oraz z synem, Askaniaszem, postanawia szukać ocalenia w ucieczce. Ale w rozgwarze bitwy gubi kędyś po drodze małżonkę, wraca tedy, by ją odszukać, gdy nagle już cień jej tylko zjawia się przed nim i oznajmia, że w tem życiu nie spotkają się więcej. Eneasza wraca do towarzyszków-rozbitków, którzy, zgromadziwszy się dokoła niego, oświadczają, że pójdą za nim wszędzie, dokąd ich poprowadzi. Udają się wówczas na górę Idę. Zbudowawszy u podnóża jej flotę, wypływają na morze, by szukać nowej dla siebie ojczyzny. Naprzód przybywają do Tracyi, gdzie bohater zakłada gród, który od swego imienia nazwał Eneadą. Ale niebawem zjawiają się ostrzeżenia cudowne, które nakazują mu opuścić założoną siedzibę. Z Tracyi więc płynie na wyspę Delos zapytać o losy swe wyrocznię Apollona. Tam spotyka ich gościnnie arcykapłan, przyjaciel Anchizesa, wyrocznia zaś każe im udać się do dawnej kolebki ojców, gdzie potomkowie Eneasza zapanują i zyskają władzę nad światem. Nie zrozumiawszy należycie tych słów, wędrowcy płyną na Kretę, ale rychło przekonywają się, że popełnili omyłkę. Syn Anchizesa więc postanawia wrócić na Delos, aby otrzymać wska-

zówkę dokładniejszą. W nocy jednak słyszy głos bóstw domowych, penatów, wywiezionych z Troi; przemawiają one w imieniu Apollona: Trojanie mają skierować się do Italii, skąd rodem był przodek ich, Dardanos. Puścili się zatem w podróż i płyną ku półwyspowi Apenińskiemu, lecz burza zapędza ich na morze Jońskie, na wyspy Strofady. Była to ojczyzna harpii, olbrzymich ptaków o twarzach kobiecych. Tułacze, spotkawszy tam stada bydła, poczęli żywić się jego mięsem; z tego powodu wywiązała się walka z harpiami. Kiedy jednak królowa ptaków zwróciła się do Eneasza ze słowami przekleństwa i groźby proroczej, Trojanie spiesźnie odjeżdżają w dalszą drogę. Dążąc do Italii, zatrzymują się w zatoce pod Actium, i tam, na miejscu, gdzie po wiekach Oktawian August odniósł zwycięstwo nad Antoniuszem, odprawiają igrzyska na cześć Apollona. Następnie zawinęli do Epiru, gdzie z otwartemi rękoma przyjmuje ich Helen, Pryamida; otrzymał on królestwo Epiru po Pyrrusie, synu Achillesa. Tam bohater spotyka dawną małżonkę Hektora, Andromachę, którą Pyrrus uwięził był z Troi i która teraz jest żoną Helena. Ze wzruszeniem wielkiem wita ona Eneasza. Pożegnani serdecznie przez Pryamidę, który im przepowiedział mające ich spotkać przygody, wędrowcy dążą do brzegów Italii; zatrzymawszy się na wschodnim stoku Sycylii, u stóp Etny, znajdują tam wojownika greckiego, Achemenida, który ukrywa się między skałami przed Kiklopami. Zabierają go tedy z sobą i, płynąc dalej, lądują na północno-zachodnim wybrzeżu Sycylii, w Drepanum, gdzie grzebią zwłoki zmarłego Anchisesa. Stamtąd burza ich zagnała do Kartaginy.

Tak Eneasza zakończył swą opowieść. Następują dla Dydony chwile ciężkie. Przysięgła ona, że dochowa pogrobowej wiary mężowi, tymczasem ogarnia ją miłość do Trojańczyka. Toczy więc z sobą walkę, wreszcie, nie mogąc sobie dać rady z wszechpojętnem uczuciem, zwierza się siostrze, Annie. Ta jednak nie widzi celu dla Dydony podtrzymywania w sobie sztucznie wierności zmarłemu mężowi; tłumaczy przeto królowej, że właśnie związek z bohaterskim Eneaszem byłby najodpowiedniejszy w tym razie. Miłości tej sprzyjają też obie boginie, Junona i Wenus, każda z innych względów. Ostatecznie Dydona ulega uczuciu do bohatera. Trojanie pozostają w Kartaginie przez całą zimę, Eneasza zaś nie myśli wcale o odjeździe. Ale wieść o związku Dydony z wędrowcem trojańskim wnet doszła do uszu jednego z sąsiednich

królów, któremu władczyni Kartaginy odmówiła była swej ręki. Ten błaga Jowisza, by rozerwał tę miłość. Jowisz przez Merkurę nakazuje Eneaszowi dążyć do wskazanego mu przez bogów celu, t. j. do Italii. Syn Anchizesa, zawsze posłuszny woli bóstw, poleca towarzyszom przygotować się cichaczem do odwrotu. Ale Dydona postrzega, co się dzieje, zwraca się więc do ukochanego z błaganiem, by jej nie opuszczał. Prosi i grozi, ale Eneasze, choć mu się serce z żalu kraje, pozostaje niewzruszony. Wtedy królowa zapowiada mu, że, jeżeli ją porzuci, ona skończy życie samobójstwem. I ta groźba jednak nie powstrzymała bohatera: Trojanie odjeżdżają z Kartaginy. Na morzu będąc, dostrzegają zdala na brzegu jakiś płomień: to Dydona płonęła na stosie. Nie wiedzieli oni o tem, lecz instynktownie zakradł im się do duszy dziwny smutek.

I znowu burza zapędziła flotę do brzegów Sycylii. Wylądowawszy w tem samem miejscu, gdzie przed rokiem pogrzebano zwłoki Anchizesa, Eneasze na cześć ojca urządza igrzyska. Następnie jednak znalazł się w trudnem położeniu: należało jechać dalej; tymczasem kobiety trojańskie, zbuntowane przez boginię Irys, podpaliły okręty, aby zmusić wszystkich do zaprzestania tułactwa i do osiedlenia się na Sycylii. Bohater zwraca się wtedy z modlitwą błagalną do Jowisza, który wnet spuszcza deszcz rzęsy, przez co gasi pożar. Tylko cztery statki się spaliły. Syn Wenery wszakże zamyśla się głęboko, gdyż nie wie, co ma czynić. Naonczas zjawia mu się duch ojca, Anchizesa, nakazuje wybierać się w drogę do Italii, przytem prosi tułacza, by zstąpił na pola Elizejskie, gdzie dowie się o przyszłych losach swego rodu. Tych zaś Trojan, którzy nie chcą jechać dalej, należy zostawić na Sycylii. Posłuszny syn idzie za radą widziadła i wypływa z flotą na morze. Tym razem Neptun na prośbę Wenery sprzyja wędrowcom, i przybijają oni do Kum (Cumae). Tam naprzód składają ofiarę Apollonowi, poczem udają się do wielkiej wieszczki, Sybilli, która przepowiada Eneaszowi nowe przygody, już nie na morzu, lecz na lądzie. Następnie, pod przewodnictwem Sybilli, bohater zstępuje do otchłani. Charon przewozi go na łodzi przez rzekę Styks; Cerberowi, strzegącemu wejścia do piekieł, wieszczka rzuca kawał chleba z miodem i z ziołem usypiającem, na skutek czego potwór wnet zasypia. Eneasze wkracza do świata zaziemskiego. Słyszy tam płacz niemowląt; widzi dusze niewinnie ska-

zanych na śmierć, oraz dusze tych, co skończyli życie samobójstwem; potem idzie na pola, gdzie błędzą nieszczęsne cienie, ofiary niewdzięcznej miłości. Tam spotyka cień Dydony. Postrzega również dusze wielu Trojan, którzy zginęli w obronie ojczyzny; dochodzą go jęki z miejsc, gdzie męczą się zbrodniarze. Wreszcie zbliża się do siedziby błogosławionych; tam czeka nań duch ojca, który prowadzi go na cudowną dolinę, kędy unoszą się dusze, przeznaczone do przyszłych wcieleń. Anchizes pokazuje synowi wszystkich jego potomków, Romulusa, Cezara i całe Jula pokolenie, наконец Augusta i jego bratanka, Marcela. Uświadomiwszy Eneasza co do przyszłych losów jego rodu, Anchizes wypuszcza go wraz z Sybillą na ziemię. Bohater, powróciwszy z wędrówki zaświatowej, wypływa z Kum i przybija do Italii, do kraju Latynów, w porcie Gaety.

Tu kończy się pierwsza część „Eneidy“, od 7-ej zaś pieśni poczyną się opowieść o przygodach Eneasza na ziemi Latynów. Król Latinus, uprzedzony przez wyrocznię o mającem nastąpić przybyciu do jego państwa znakomitych cudzoziemców, oraz o tem, że córkę swą, piękną Lawinię, odda za żonę bohaterowi obcemu, bardzo życzliwie przyjmuje Trojan i sam proponuje bohaterowi małżeństwo z Lawinią. Ale Junona nie daje za wygraną. Za pośrednictwem jędzy niezgody, Allecto, kłóci ona Latynów z Trojanami. Więc naprzód żona Latinusa zwraca się do męża z prośbą, by nie oddawał córki Eneaszwowi, lecz Turnusowi, królowi Rutulów, który już dawniej starał się być o rękę królowny. Lecz Latyn jest niewzruszony w swem postanowieniu. Wówczas jędza pobudza Turnusa, sieje w jego sercu nienawiść do rywala, i król Rutulów gotuje się do walki z synem Anchizesa. Jednocześnie uczynają się dla błahych powodów nieporozumienia między Latynami a rozbitkami z Ilionu, a nawet wywiązuje się potyczka. Turnus zaś, któremu pomaga królowa lатыńska, Amata, zjednywa sobie sprzymierzeńców, burząc przeciw Trojanom nie tylko Latynów, lecz i inne ludy: Sabinów, Etrusków, Wolsków i t. d. Eneasze ze swej strony stara się o sojuszników. Odwiedza króla Enandra w grodzie Pallanteum, skąd otrzymuje posiłki, 400 jeźdźców pod wodzą syna Enandrowego, Pallanta. Zyskuje również pomoc i z Etruryi. Tymczasem Wulkan na prośbę Wenery wykuł dla bohatera zbroję i tarczę, na której wyobraził przyszłe wielkie czyny Rzymian, zwłaszcza Augusta. Turnus pod wpływem Juno-

ny napada na obóz trojański wtedy właśnie, gdy Eneasza wyjechał był do Pallanteum. Tułacze bez wodza obawiają się wyjść na bój. Ponieważ koniecznie należało zawiadomić bohatera o napadzie Rutulów, przedsięwzięcia tego, związanego z nadzwyczajnymi niebezpieczeństwami, podejmują się dwaj młodzieńcy, Nizus i Euryal, złączeni z sobą gorącą przyjaźnią. Wykazują niestłuchaną odwagę i męstwo, ale ostatecznie giną, wzbudzając śmiercią swą powszechny smutek wśród rodaków. Gdy walka zawrzała, pochłonęła z obu stron wiele ofiar. Ostatecznie Turnus musiał się cofnąć. Tymczasem bogowie na Olimpie wszczynają spór; Jowisz wszakże sprawy stron walczących nie rozstrzyga, pozostawiając bieg zdarzeń losowi. Ten zaś poczyną teraz sprzyjać Trojanom, oblężonym w obozie własnym, bo oto Eneasza przybija do brzegu, wioząc z sobą na 30 okrętach posiłki z Etruryi. Związują się krwawa walka. Turnus zabija Pallanta. Wówczas syn Anchizesa w gniewie wpada na przeciwników i sieje śmierć dokoła. Zagraża ona z jego ręki i władcy Rutulów, ale tego usuwa z pola bitwy Junona. Następuje potem 12-dniowe zawieszenie broni w celu pogrzebania ciał poległych bojowników. Latynowie czynią próby zyskania nowej pomocy od Diomedesa, co im się nie udaje. Poczynają się znowu walki, w których uczestniczy i bohaterska Kamilla po stronie Wolsków i Turnusa. Ostatni zgadza się wreszcie na rozstrzygnięcie wojny przez pojedynek swój z synem Anchizesa, ale Junona miesza się do tej sprawy, burzy hufce latyńskie i wywołuje powszechną bitwę. Eneasza, choć ranny strzałą, nie traci ducha, walczy mężnie, zetknąwszy się zaś z Turnusem, pokonywa go i zabija.

Rozbiór Eneidy. Każdy, kto, znając epopeje Homera, przeczytał Eneidę, dostrzeże odrazu pewne podobieństwo między arcydziełami greckimi a utworem Wirgiliusza, tak że nazwy „rzymskiej Odyssei” i „rzymskiej Iliady” dla określenia stosunku Eneidy do pieśni homerowskich same mu się narzucają. Istotnie, w planie, w budowie, w wielu epizodach, nawet w szczegółach analogia jest niewątpliwa. Tak np. przyjęcie Trojan przez Dydonę przypomina pobyt Odysseusza na dworze króla feackiego, Alkinoja; opowieść Eneasza o jego wędrówkach po morzu i na lądach jest równoznacznikiem opowiadania syna Laertowego na uczcie feackiej; podróż króla Itaki do państwa podziemnego, aczkolwiek ze zmianą w szczegółach, odbiła się w wędrówce Eneasza

z Sybillą na pola Elizejskie. Dalej, w 2-jej części Eneidy spotykamy oblężenie obozu trojańskiego w Italii, analogiczne do oblężenia grodu Pryama. I tu, jak w „Iliadzie“, występują i zbiorowe walki drużyn, i pojedynki poszczególnych bohaterów. Przyjaźń syna Anchizesa z Pallantem przypomina stosunek Achillesa do Patrokla; opis tarczy Peleidy służy za wzór do opisu tarczy Eneasza. Oczywiście więc niepodobna jest zaprzęcać wpływu i wzorowania się Wirgiliusza na Homerze. Ale krytyka słusznie zwraca uwagę, że nie można z tego czynić zarzutu autorowi. Dzieło jego bowiem jest płodem swej epoki i musi posiadać cechy smaku powszechnego, w niej panującego: oparcia się na epice homerowskiej wymagał od poety duch czasu, duch całej cywilizacji Rzymu, która rozkwitła na podwalinach kultury greckiej. Tak samo ów duch epoki, zarówno jak i warunki pracy twórczej, zniewalały Wirgiliusza do panegiryzmu, który może razić czytelnika nienaturalnością. Poeta bowiem nie pomija sposobności chwaleń i wysławiania imperatora Augusta, jak np. w opowiadaniu o wędrówce Eneasza po państwie podziemnem lub w opisie tarczy, na której, między innymi, były wyrzeźbione czyny cezara. Ale i w tym razie należy sobie uprzytomnić, że ten panegiryzm ma źródło w uczuciu patryotycznym autora, który czcił władcę za potęgę, jaką utrwalił w ojczyźnie i za pokojowe jego rządy; a przytem miał też osobiste powody do wdzięczności w stosunku do Augusta. Dziwić się więc nie można, że i układ zdarzeń w „Eneidzie“ jest taki, by one świadczyły o potędze, sławie i starodawności Romy. Cały bowiem utwór ma na celu związanie dziejów „wiecznego miasta“ z historią Grecyi, wydalenie wszystkich czynników cywilizacji rzymskiej — kroi na to, by być epopeją narodową. I jest nią bezwątpienia.

Naprzód sam temat, okres wędrówki rycerstwa trojańskiego po świecie w celu założenia nowej ojczyzny, był, ze względu na swą odległość w czasie, doskonałym motywem do opowieści epickiej; nadto miał ścisłą łączność ze współczesnem Wirgiliuszowi życiem: toć sam imperator August ród wyprowadzał od Jula, syna Eneaszowego, co znakomitsze zaś domy patrycyatu również w owych czasach zamierzających szukały początków swego pochodzenia. Mit bowiem o Eneaszu, wiążący założenie Rzymu z ucieczką niedobitków trojańskich z Ilionu i z przybyciem ich do Italii, stał się jednym z najpopularniejszych, trojańskie zaś pocho-

dzenie Romy uznał senat urzędownie jeszcze w r. 282 przed Chr. Temat więc „Eneidy“ był narodowy, patryotyczny, jak najbardziej odpowiedni po temu, aby go ubrać w formę poetycką. Lecz dla wypełnienia podobnego zadania trzeba było i ogromu wiedzy, i ogromu pracy, i niepospolitych zasobów ducha. Wiedzę Wirgiliusz posiadał wielką — był jednym z wybitnych erudytów swych czasów, do „Eneidy“ zaś odbywał specjalne studia historyczne, zarówno jak w dziedzinie archeologii czy geografii; pracował nad dziełem swem sumiennie przez długie lata; pracę zaś tę, która stała się jedynym jego celem, ożywiał niezwykłą potęgą talentu poetyckiego. Nic tedy dziwnego, że w Eneidzie odbiły się wszystkie najznamienniejsze właściwości cywilizacji rzymskiej, jej przeszłość i współczesność, nadto wszelkie cechy wybitnego indywidualizmu twórcy.

Naprzód krytyka podkreśla fakt, że dzieło Wirgiliusza jest *encyklopedyą starorzymską*: istotnie, znajdujemy tam olbrzymią ilość wiadomości, dotyczących dziejów najdawniejszych Italii w każdej dziedzinie; wierzenia, ustrój polityczny, stosunki społeczne i rodzinne, obyczaje — cały byt ludów włoskich w owej zamierzchłej epoce, do której sięga epopeja, autor odtworzył z dokładnością, na jaką tylko mógł mu pozwolić współczesny stan wiedzy. Słusznie uważano Eneidę zawsze, jako jedno z najważniejszych źródeł do poznania starożytności rzymskich. Ale na tem nie koniec: poeta, jak się w jego utworze o tem przekonywamy, jest uczonym w każdym zakresie wiedzy, a więc i w filozofii, i w geografii czy w astronomii, słowem, odzwierciadla w świetny sposób całą współczesną sobie umysłowość, wszelkie jej ideały i dążenia. Będąc encyklopedyą wiedzy, Eneida równocześnie zawiera łączność ścisłą z całą literacką tradycją przeszłości, t. j. z twórczością grecką i rzymską z czasów Rzeczypospolitej. Wirgiliusz zna doskonale pisarzy greckich i rzymskich, umiejętnie zapożycza się od nich lub ich naśladuje; pełno jest w Eneidzie podobnych pożytek, cytat lub bardzo zręcznych naśladowań. Za złe tego poecie brać nie należy, jak nie stawiamy zarzutu Mickiewiczowi, że się wzorował na stylu Trembeckiego, naśladował jego bajki i wiersze z Zofiówki niemal dosłownie umieścił w „Panu Tadeuszu“; i w jednym bowiem i w drugim wypadku chodziło o *umiejętne* zastosowanie dorobku literackiego przeszłości, o zużytkowanie takie, od którego zależy ciągłość rozwoju piśmiennictwa. Ponieważ zaś lite-

ratura rzymska oparła się na greckiej, z niej czerpała soki żywotne, jej zawdzięczała rozkwit, więc było rzeczą naturalną, iż tę oporę, podstawę rodzimej twórczości Wirgiliusz w swem dziele uwzględnił; dla tej samej przyczyny cytuje on wielu bardzo pisarzy rzymskich, ocalając ich przez to od zapomnienia. Nie bacząc jednak na wielką cześć, jaką poeta żywi do autorów greckich i do kultury helleńskiej, umie on pozostać Rzymianinem i owiać cały utwór głęboką a szczerą miłością ojczyzny. To uczucie patryotyczne było głównem źródłem jego natchnienia: ono skłoniło go do przedsięwzięcia ogromnego zadania — stworzenia epepei narodowej, którą też przenika od początku do końca. Wirgiliusz podkreśla wyższość swego narodu nad wszystkimi innymi, dumny jest z przeszłości i z terażniejszości kraju rodzinnego; nawet panegiryzm poety, o którym powyżej mówiliśmy, ma podkład patryotyczny: imperator August—to wcielenie potęgi ojczyzny, jej blaskę i świetności. Poeta kocha jednak kraj swój nie tylko dla jego mocy i chwały; miłuje go uczuciem dziecięcia do matki, która to dziecię wykołysała i wychowała; miłuje go, jako ziemię-rodzicielkę, co go otoczyła urokiem borów i pól, pieśnią rodzimej natury niecąc w duszy natchnienie. Ukochanie przyrody, tak charakterystyczne dla talentu Wirgiliusza, w „Eneidzie“ występuje z siłą ogromną, wyrażając się we wspaniałych iście krajobrazach, zarówno jak w nastrojach i uczuciach, które piękność przyrody wywołuje w duszy ludzkiej. Obrazy natury, kreślone przez poetę, podziwiamy i dzisiaj, jak je podziwiali Rzymianie. Możemy sobie np. uprzytomnić, z jakim uczuciem publiczność rzymska odczytywała opisy Latium i tych miejscowości, gdzie stanęła potężna stolica świata, opisy, cofające czytelnika do tej epoki, gdy na Kapitolu szumiały ogromne bory. Niewątpliwie, miłość przyrody, wielka i szczerą, wypływała z uczuciowej wogóle organizacji Wirgiliusza, z tej miękkości i dobroci, którą i spółcześni i potomni uwydatniali w twórczości poety. W „Eneidzie“ znajdujemy bardzo wyraźne odbicie tej cechy pisarza: umie on wnikać w najsztubtelniejsze drgnienia duszy człowieczej, intuicyjnie odgaduje wiele i wiele bardzo rozumie z takich odczuć, jakie naogół były niedostępne dla krzepkiej a twardej natury Rzymianina. Dosadnie daje się to stwierdzić np. w odtworzeniu miłości Dydony do Eneasza: w epizodzie tym odnajdujemy wdzięk i prawdę t. zw. *analizy psychologicznej* serca kobiecego, jaką chlubią się autorowie najnowszej

doby. Owa uczuciowość, pełna delikatności, miękka i łagodna, nadaje Wirgiliuszowi nieznane w starożytności znamię humanitaryzmu i czystości. Ona to sprawiła, że poeta wzbudzał sympatyę, nawet zachwyt wśród najwybitniejszych ludzi ery chrześcijańskiej: odczuwano w nim jakby tchnienie nowe i świeże, „zwiastujące dobrą nowinę“.

Wzorując się na Homerze, autor wprowadził do Eneidy znaczną ilość „epizodów“, związanych pośrednio z głównym tokiem opowiadania; nadto wplątał szereg *prorocत्व*, które są jego indywidualną właściwością, a które pozwoliły mu zakreszyć dokładny i szeroki obraz dziejów swojego narodu. Poczynając od najdawniejszych czasów, kończąc zaś na panowaniu imperatora Augusta, Wirgiliusz przesuwając przed oczyma czytelnika postaci, zdarzenia, całe epoki historyczne rozwoju państwa. Jeżeli zważymy, że czyni on to umiejętnie, rozstrzuwając prorocтва obrazowe na tle opowiadania, przemawiając powszędę, jak poeta, pełen natchnienia i zapału, zrozumiemy, czemu Rzymianie Eneidę stawiali ponad dzieła homerowskie: streszczała ona całe ich życie w przeszłości i w teraźniejszości. Jeżeli jednak dla Romy epopeja ta mogła być i istotnie była największem arcydziełem, nie znaczy to, by potomni mieli pogląd podobny przyjmować bez zastrzeżeń. Uznając w Eneidzie utwór niepospolity, odnajdujemy w niej jednak braki. Pochodzą one przedewszystkiem stąd, że Wirgiliusz nie miał do rozporządzenia tej niezmiernie bogatej mitologii, jaka stała się źródłem epiki homerowskiej: dlatego nie widzimy w jego dziele świeżości barw i plastyki, jakie są udziałem utworów, opierających się na rodzimych a bujnych podaniach o bogach, bohaterach i wielkich zdarzeniach mitycznych. Lecz z tego zarzutu poecie robić nie mamy prawa. Natomiast, wadą, już niewątpliwie od autora zależną, najważniejszą w „Eneidzie“, są charaktery. Główny bohater epopei — to figura błada, bierna, pozbawiona niemal zupełnie znamion heroizmu. Najwybitniejszą jego cechą jest pobożność; słucha on rozkazu bogów święcie, bez śladu szemrania, nawet wtedy, gdy wchodzi w grę najgłębsze uczucia jego osobiste, jak np. przy opuszczeniu Dydony. Sam z siebie Eneasza nie czyni nic, nie ma wcale rzutkości, woli nieugiętej, hartu i żelaznego uporu, jakiby powinien cechować protoplastę Rzymian. Tak samo blade, nieokreślone są postaci inne, szczególnie męskie, jak Pallant, Turnus i t. d. Krytycy tę wadę Wirgiliusza objaśniają skądinąd tak

cenną jego zaletę — uczuciowością, twierdząc, że miękka natura poety niezdolna była do kreślenia twardych nieugiętych charakterów bohaterskich. Na dowód tego przytaczają typy niewieście, jak np. Dydonę, wogóle ustępy epopei, malujące uczucia tkliwe i subtelne, w których Wirgiliusz staje się mistrzem-psychologiem.

Zashodzi teraz pytanie, jaką rolę odegrała „Eneida“ w dziejach literatury. Otóż w Rzymie starożytnym, zarówno ze względu na treść, jak na formę o niepospolitej czystości, wykwincie i piękności, uważano ją za najwyższy szczyt tego, co powstać mogło w mowie łacińskiej. Niezwłocznie więc wprowadzono Wirgilego do szkół rzymskich jeszcze za czasów Augusta, i od tej pory zyskuje on w nich takie zastosowanie i znaczenie, jakie miały w szkołach greckich epopeje Homera. Rolę przemożną przy kształceniu młodzieży zachował Wirgiliusz i nadal dopóty, póki istniało w Europie Zachodniej życie umysłowe. Studyowano go nie tylko, jako najznakomitszego przedstawiciela literatury rzymskiej, lecz jako źródło najlepsze do nauki języka i stylu łacińskiego. Uczono się z niego wersyfikacyi, przekładano na prozę, brano tematy do deklamacyi, zapożyczano zwroty i całe ustępy do nauki krasomówstwa i t. p. Rzecz prosta, przy takim stosunku do poety ogółu utwory jego rychło wkroczyły do życia codziennego w formie deklamacyi, cytat, zestawień, porównań — słowem, stały się nieodłączną częścią żyjącej zbiorowej myśli narodowej. Wiersze Wirgiliuszowe nie tylko słyszało się co krok niemal w potocznych rozmowach, lecz widziało się je na najrozmaitszych przedmiotach sztuki stosowanej. Nie mamy potrzeby dodawać, że wskutek tego popularność artysty stała się niebywała; dokoła jego postaci potworzyły się legendy, poczęto go uważać za zjawisko nadprzyrodzone, wierszy zaś jego używać do wróżb i przepowiedni. Jak już w innem miejscu o tem mówiliśmy, popularność owa w wiekach średnich bynajmniej nie zanikła. Wyraz czci olbrzymiej dla Wirgiliusza, jako dla źródła wszelkiej mądrości, dał Dante w „Boskiej Komedyi“, gdzie, jak to poniżej stwierdzimy szczegółowo, poeta rzymski staje się przewodnikiem wielkiego Aligiera po świecie zagrobowym. Oczywiście, epoka Odrodzenia nie mogła zachwiać tego stanowiska; pisarze najwięksi tej doby, jak Tasso lub Camoëns, uważają Wirgilego za wzór dla siebie niedościgniony i za arcyministra. Nawet i wówczas, gdy Europa zapoznała się

z językiem starogreckim i kiedy przemówił do niej genialny Homer, Wirgiliusz długo jeszcze rywalizuje z twórcą „Iliady“, duchem bliższy jest bowiem nowoczesności od gęślarza jońskiego.

Horacy (65—8 przed Chr.). Jak Wirgiliusz na czele poezji epickiej, tak Horacy stoi na pierwszym miejscu w liryce. Wychowany i wykształcony nader starannie i gruntownie, naprzód w Rzymie, następnie w Atenach, należał on do kręgu literackiego, grupującego się dokoła Mecenasa, z którym zapoznał go Wirgiliusz. Horacyusz—to typowy przedstawiciel ducha rzymskiego, wysubtelnionego pod wpływem cywilizacji greckiej. Nie posiada bujnej wyobraźni, natomiast znamionują go rozum, trzeźwość, spokój, umiarkowanie. Umysł jego odznacza się głębią i bystrością, majestatyczną powagą i szerokością poglądów. Przy całej powadze poeta ten ma w sobie i radość życia, jaka cechuje człowieka o wielkiej kulturze duchowej. Wszechstronne zaś studia, przy wrodzonym poczuciu piękna, wyrobiły w nim smak artystyczny do tego stopnia, że potomni przez długie wieki uważali go za wyrocznię w tym kierunku. Utwory Horacego doszły do nas w całości, skrupulatnie grupowane i porządkowane jeszcze w czasach starożytnych. Wśród nich chronologicznie, co do powstawania, pierwsze miejsce należy się *satyrom*. Sam autor nazywał je nieraz *sermones*, rozmowy, dla zaznaczenia, że od mowy potocznej różnią się tylko rozmiarem wierszowanym. Występując przed publicznością, jako satyryk, Horacy miał do rozwiązania trudne zagadnienie. Wzory tego rodzaju literackiego mógł on znaleźć w pracach wielce cenionego satyryka poprzedniego stulecia, Lucyliusza. Lecz satyra Lucyliusza była narzędziem walki politycznej, o czym Horacy nie mógł myśleć ze względu na warunki życia, pozbawione już naonczas swobody republikańskiej. Należało więc ograniczyć się do wypowiadania poglądów etycznych, społecznych czy literackich. Skądinąd znowu utwory Lucyliusza nie zadowalały Horacego z powodu niedość starannego opracowania stylowego i zbytniego subiektywizmu w napaściach osobistych. Postanawia on tedy pójść inną drogą, odmienną od swego poprzednika. Przekształca, mianowicie, satyrę: czyni z niej pogawędkę z czytelnikiem o przeróżnych zjawiskach życia, prowadzoną w tonie wesołym, swobodnym, zaprawną humorem, czasami subtelną ironią. Aby sprostać podobnemu zadaniu, należało zużyć niemało pracy i wysiłków. To też w pierwszych satyrach Horacy jeszcze

przypomina ton Lucyliusza bezwzględnością zaczepek osobistych i ostrością sądu. Ale rychło ślady tradycyjne wpływów poprzedniego stulecia zanikają, i autor poczyną przemawiać wykwintnie a z prostotą, gawędzić wesoło a niewymuszenie. W II księdze satyr spotykamy już owo przekształcenie tonu najzupełniej dokonane, formę zaś doprowadzoną do mistrzostwa. Istotnie, trzeba było mistrzostwa, aby wiersz sześciomiarowy, jakiego tu użył poeta, wiersz zatem bohaterski, majestatyczny, sprowadzić do tonu gawędziarskiego. Wiersz Horacego w satyrach jest tak zbliżony do tonu mowy potocznej, iż na razie wydaje się zaniedbany; lecz jest to zaniedbanie pozorne, które przy bliższym rozpatrzeniu uwydatnia nadzwyczajną staranność opracowania. Co się tyczy stylu, odznacza się on niezwykłą swobodą kunsztowną, ścisłością i jasnością.

Satyry podzielone są na 2 księgi, przyczem II-a zawiera najwybitniejsze utwory w tym gatunku literackim. Weźmy dla przykładu parę z nich. Oto w 9-ej satyrze I księgi poeta opowiada o swem spotkaniu z jakimś jegomościem, znanym mu jeno z nazwiska, który przyczepia się do niego i nudzi, nudzi, włócząc się za nim powszędzy i doprowadzając go swem gadulstwem do rozpacz. Autor żartobliwie przypomina, że mu jakaś starucha wróżyła, iż nie zgładzi go ani miecz, ani choroba, nie zginie też od jadu, lecz zabije go — gaduła. Opowieścią tą Horacy wprowadza nas w życie codzienne Rzymu starożytnego; ale ów rzymianin, plotkarz i gaduła, tak żywo i silnie przypomina rozmaitych „gadulskich“, jakich nie brak i u nas, i w każdym społeczeństwie dzisiejszem, że przyznać musimy w nudziarzu horacyuszowskim typ ogólnoludzki, ujawniający w każdej epoce dziejów ludzkich jedne i te same cechy. To znowu w satyrze 8 księgi II jesteśmy obecni na uczcie u bogatego dorobkowicza. Z uśmiechem na ustach, z wielkiem zaciekawieniem odczytujemy ten barwny opis przyjęcia, i niejednen czytelnik, sięgając pamięcią do zdarzeń życia powszedniego i wydobywając stamtąd postrzeżenia, ze zdziwieniem postrzega, że sam uczestniczył w przyjęciu pompatycznym a śmiesznie pretensjonalnem, zasadniczo nie różniącym się od horacyuszowskiego opowiadania. Słowem, pełno jest w satyrach mistrza starożytności postaci, postrzeżeń, refleksyi, szczegółów takich, które, odzwierciadlając życie rzymskie, dotyczą jednocześnie *człowieka wogóle*, jego cech znamienych, wiekuistych, jego wad, przy-

war i śmiesznostek. Oto np. w satyrze 4-ej książki II poeta opowiada o rozmowie z pewnym dziwakiem, który, szukając najwyższej mądrości, znalazł ją — w zadowoleniu wykwitnych wymagań własnego żołądka. Innym znów razem Horacyusz porusza tematy, nie mające w sobie nic satyrycznego, jak np. w satyrze 2 książki II, gdzie zaleca w życiu umiarkowanie i zachwala wieś i jej uroki. Czasami opowiada o sobie samym, o przebywaniu spokojnem w zaciszu sielskiem lub o swej podróży. Takie są owe satyry-gawędy Horacego.

Drugim rodzajem utworów, równie wcześniej, jak i satyry, napisanych, są *epody*, które sam autor nazywał *jambami*. Stanowią one przejście od satyr do ód. Wcześniejsze z nich zawierają napaści osobiste i odznaczają się tonem ostrym, nieraz nawet zgryźliwym; natomiast późniejsze zbliżają, się i treścią, i tonem do ód. Tematy ich są najróżnorodniejsze: poeta to chłoszcze rozpustę kobiet, czasami imiennie się do nich odzywając, to występuje przeciw swoim wrogom, nie szczędząc im epitetów dosadnych; to znowu opiewa życie wiejskie lub wypowiada sympatyę i wdzięczność Mecenasowi, to zwraca się do narodu rzymskiego, nawołując do zgody.

Najliczniejszą jednak i najważniejszą część utworów Horacego stanowią pieśni, czyli *ody* (*carmina*), zebrane w 4-ch księgach. Poeta pisał je w rozkwicie łąt dojrzałych, gdy talent jego doszedł do najpełniejszej potęgi i świadomości sił; im też przede wszystkim zawdzięcza sławę. Ogółem pieśni tych mamy przeszło 100, treść zaś ich jest najrozmaitsza. Naprzód więc są ody „osobiste“, indywidualne. Poeta wypowiada w nich własne uczucia i nastroje, spowodowane przez różne zdarzenia i okoliczności życia powszedniego. A więc są tu pieśni miłosne, biesiadne, wesole i smętne, wiersze do przyjaciół i t. p. Następną kategorię stanowią utwory o cechach dydaktyczno-moralnych, poruszające to lub owo zagadnienie etyczne, w zastosowaniu do danej osoby lub okoliczności. Wreszcie w dziale trzecim znajdziemy prace o treści społeczno-politycznej. Wartość tych ód nie jest jednakowa: krytyka najwyższej stawia pieśni, zawarte w księgach 2e-j i 3-ej, gdy w 1-ej stwierdza dopiero wznoszenie się ku doskonałości w budowie i w stylu, w 4-ej zaś dostrzega wyraźne ślady wyczerpania źródeł natchnienia poetyckiego. Sam Horacy często pieśni swoje nazywał odami *eolскими* lub *lesbijskimi*, dając przez to

do zrozumienia, że w nich za mistrzów obrał greckich poetów eolskich. Istotnie, w utworach tych odnajdujemy najściślejszą łączność z liryczną poezją Sapfony, Alkajosa, Anakreona. Nie ulega wątpliwości, że pewna ilość ód Horacego jest naśladowaniem wymienionych poetów, zwłaszcza niektóre pieśni I księgi, choć i w innych nie brak widocznych oznak posiłkowania się twórczością eolską. Jednakże ogromna większość lirycznych wierszy Horacego uwydatnia zupełną samodzielność i oryginalność. Należy przytem zauważyć, że nawet w utworach naśladowanych poeta umie pozostać sobą, był on bowiem w najwyższym stopniu obdarzony zdolnością przyswajania myśli cudzych, przetrawiania ich w sobie indywidualnie i czynienia swojemi przez oryginalność wypowiedzenia. Umiał więc przystosowywać treść tego lub owego dzieła greckiego do warunków życia rzymskiego, potrafił przeniknąć całość swej pracy nawskroś rzymską barwą i rzymskim nastrojem.

Zależność jego od twórców eolskich polega na przejęciu od nich form, rozmiarów wiersza. Gdy zaś pod tym względem cała poezja rzymska w ciągu wielowiekowego rozwoju była nieustannie pod wpływem greckim, Horacemu jeno za zasługę należy poczytać, że wzorów formy szukał u najwybitniejszych, nie u drugorzędnych pisarzy. W odach powszędzy wieje duch rzymski: nigdzie nie znajdziemy tam tkliwej serdeczności i miękkości, któremi wyróżniała się poezja eolska; przeciwnie, na każdym kroku stwierdzamy powagę i trzeźwość, ścisłość i dworny wykwint Rzymianina. Przytem najpiękniejszymi pieśniami, najbardziej natchnionemi, gdzie Horacy osiąga polot i wzniosłość niemal Pindarowe, są właśnie ody „rzymskie“, niezaprzeczenie oryginalne. Ale poeta nie zawsze buja tak wysoko duchem: lutnię swą nastraja na wszelkie tony, i można śmiało powiedzieć, że w odach każdy temat uważa za godny pienia. Znaczna ich część — to krótkie urywki, opromienione jakimś obrazkiem subtelnym a miłym, skąd wyziera twarz filozofa, pełnego pobbłazania i zrównoważonej mądrości życia; inne znowu tonem przypominają satyry bardzo nieraz ostre. Najczęściej jednak muza Horacego zwraca się do opiewania uczuć, w życiu najcenniejszych, miłości i przyjaźni. Lecz obok pieśni miłosnych i bachicznych spotykamy wnet odę, w której rozbrzmiewa się majestatyczny hymn na cześć ojczyzny albo modlitwa do bóstw opiekuńczych. Słowem, w pismach tych czy-

telnik znajduje najpełniejsze odbicie duchowej fizyognomii poety, jego myśli, wrażenia, odczucia, nastroje, tak jak je samo życie nasycało, a więc w całej kalejdoskopowej iście zmienności ich i barwności. Tam również odzwierciadliła się najdokładniej praktyczna filozofia życia, ów „stateczny umysł“, który tak zachwalał Jan z Czarnolasu, a który czasami zwiemy niesłusznie chłodnym egoizmem. Ta bowiem filozofia Horacego daje nam mnóstwo głębokich a nader cennych rad i wskazówek, dotyczących najważniejszych spraw i zagadnień bytu powszedniego. Trzeba się jeno w nią wczytać, wnikać w istotę myśli horacyuszowych, a wtedy nauczymy się czić tę „mądrość“ Rzymianina, opartą na równowadze ducha i na podstawach etycznych, daleką od nerwowej chwiejności, jaka cechuje człowieka nowoczesnego.

Czwartą, ostatnią, najpóźniejszą co do czasu powstania swego grupą utworów Horacego są *listy* poetyckie, które właściwie stanowią dalszy stopień rozwoju satyry w formie, jaką autor ten ustalił; zawierają więc rozmowy w tonie swobodnym na najrozmaitsze tematy, jakie nasyca życie i literatura. Z określenia powyższego wynika, że listy posiadają większą wartość od satyr: istotnie, pogodny i spokojny ton, jasność i dojrzałość myśli, wreszcie zjednoczenie wytworności formy z prostotą sprawiają, że prace te krytyka stawia tuż obok pieśni, wyznaczając im miejsce przednie w twórczości Horacego. Jedna część ich — to listy w dosłownem znaczeniu, pisane z różnych powodów do przyjaciół i znajomych; druga należy do rodzaju dydaktycznego i posiada charakter ogólny. Do pierwszych zaliczamy listy takie, jak np. do Mecenasa, Tybulla, Tyberyusza i in.; w grupie drugiej znajdujemy np.: list do Mecenasa o filozofii, do Lolliusza Maksyma — o korzyści czytania dzieł Homera i t. p. Ale najciekawsze i najważniejsze są listy dydaktyczne II księgi, gdzie Horacy porusza ogólne sprawy literackie. Mamy tedy naprzód list do Augusta. Autor daje w nim krótki zarys dziejów poezji rzymskiej, szczególny nacisk kładąc na rozwój dramatu, równocześnie zaś uwydatnia błędny pogląd krytyczny, biorący za probierz wartości poetów ich starodawność. Wreszcie, omówiwszy współczesny stan twórczości dramatycznej, oddaje poezję we wszystkich jej dziedzinach pod opiekę imperatorowi. Z dalszych najslawniejszy jest list do Pizonów, już w starożytności zwany „O sztuce poetyckiej“ (*De arte poetica*); Horacy wykłada w nim teorię poezji, po-

lecając przytem gruntowne studia filozoficzne i badanie sumienne arcydzieł literatury greckiej.

Tak się pokrótce przedstawia charakterystyka twórczości Horacego. Jakież tedy stanowisko wyznaczamy temu poecie w dziejach piśmiennictwa rzymskiego? Żeby na to odpowiedzieć, należy uprzytomnić sobie, w jakich warunkach literackich, t. j. w jakiej atmosferze artystycznej wystąpił on na widownię liryki. Otóż w poezyi istniały wówczas dwa prądy główne. Jeden z nich, za mistrza swego uważający Catullusa (zm. 54 r. przed Chr.), opierał się nie na wzorach klasycznej twórczości greckiej, lecz na piśmiennictwie okresu aleksandryjskiego. Prąd ten, który stał się panujący w 2-ej połowie doby Cynceronowskiej, wprowadził do liryki rozwiązłość, powierzchowność. Wytworzyła się więc poezya, zewnątrznie świetna, śmiała, błyskotliwa, ale bez głębszej treści, czepiająca się tematów błahych, igrająca swawolnymi obrazkami—słowem, pozbawiona powagi i prawdziwego artyzmu. Drugi prąd, którego przedstawiciele zwano „antiquarii“, zwracał się z największą czcią do dawniejszych poetów rzymskich epoki Rzeczypospolitej, jak Naevius, Ennius, Plautus i in. i tych jeno uznawał za wzory swoje. Horacy, obdarzony niepospolitym wrodzonym smakiem artystycznym i intuicyą, wykształcony na genialnych pisarzach klasycznej literatury greckiej, zajął odrazu stanowisko odrębne — *swoje* własne. Wystąpił tedy przeciw zepsuciu smaku, jakim zarazili lirykę zwolennicy poezyi aleksandryjskiej, i przyjął mężnie walkę literacką z nimi; z drugiej zaś strony, z należnym szacunkiem i wdzięcznością podkreślając wielkie znaczenie dawnych pisarzy rzymskich dla rozwoju rodzimego piśmiennictwa, dowodził, że dzieła ich nie odpowiadają spółczesnym wymaganiom pod względem opracowania stylowego. Gdy odrazu narobił sobie nieprzyjaciół w literaturze, gdy ze wszystkich stron skierowano ku niemu ostre napaści, Horacy rzuca w świat utwory, zwracające uwagę czytelnictwa ku wielkim mistrzom klasycznym VII i VI stulecia, stawiające mu przed oczyma dzieła Archilocha, Sapfony, Alkajosa, Anakreona, Pindara. I w walce tej Horacy zwycięża: całą poezyę rzymską zwraca znowu do tych wzorów greckich, z których przez 2 wieki prawie czerpała moc i natchnienie, do czystego źródła klasycyzmu helleńskiego. Jeżeli nadmienimy, że początkowo nawet Wirgiliusz był pod wpływem aleksandryjskim, Mecenas zaś z zapałem przyjmował prace poetów

tego prądu, zrozumiemy zaiste olbrzymią zasługę Horacego: on to wyprowadził literaturę rzymską z pośród manowców, na jakie była weszła; on zwrócił ją na drogę właściwą, na której, rozwijając czynniki klasycznej twórczości Greków, sama osiągnęła doskonałość, stała się klasyczną, wzorową. W tem tkwi punkt wyjścia do oceny i zrozumienia roli Horacego w literaturze powszechnej. Był on drogowskazem dla poezji rzymskiej, nadał jej głębię, powagę i piękność; sprawił, że przestała być zabawką lub narzędziem napaści politycznych; uczynił z niej sztukę, wzniesioną na wyżyny ducha, dostępną dla ludzi o rzetelnej i wielkiej kulturze. Jednocząc w sobie właściwości teoretyka i krytyka, oraz poety-twórcy, dla następnych wieków musiał się stać i stał się rzeczywiście mistrzem w obu tych dziedzinach. Od pierwszych brząsków Odrodzenia dzieła jego wysuwają się same przez się na pierwsze miejsce w dziejach literatury, gdyż poeci czerpią z nich nie tylko bezpośrednio wzory do naśladowania, lecz i podstawy prawodawstwa piśmienniczego: i w epoce humanizmu, i w okresie pseudo klasycznym Horacy panuje w literaturach europejskich.

Owidyusz (43 przed Chr. — 17 po Chr.). W ogólnej charakterystyce „wieku Augusta“ mówiliśmy, że w drugiej połowie panowania imperatora poczynają się mnożyć oznaki stopniowego obniżania się poziomu moralnego w społeczeństwie. Zanikają resztki dawnej swobody republikańskiej, natomiast potężnieje despotyzm cezara. Patrycyat i inteligencja, coraz bardziej odsuwane przez Augusta od udziału w sprawach państwowych, zachęcane do oddawania się używaniu życia w pospolitem znaczeniu wyrazu, nikczemnieją, karłowacieją. Milkną wzniosłe hasła, dawny hart ducha ustępuje coraz wyraźniej dążeniom do wyzyskania rozkoszy życia do granic ostatecznych. Zewnętrznie Rzym, jak przedtem, olśniewa potęgą, ale jego organizm narodowy słabiej, toczony przez zgniliznę zepsucia moralnego. Na takie czasy przypada działalność Owidyusza, niewątpliwie najbardziej utalentowanego pisarza rzymskiego. Jego jednego z pośród wszystkich mamy prawo zwać poetą „z łaski bożej“; on jeden był artystą z powołania. Tworzenie było dlań koniecznością, jego potrzebą wewnętrzną. Gdyby był żył w innej epoce, w czasach tęgości ducha i wielkich ideałów, stałby się być zapewne podziwem wszystkich narodów i wieków, pozostawiając po sobie dzieła o treści głębokiej, przybrane w najcudowniejszą szatę poetycką. Tymcza-

sem los zrządził inaczej. Ten poeta natchniony, mistrz słowa, od dzieciństwa przemawiający dźwięcznymi wierszami, wychowywał się i wzrastał w atmosferze, pozbawionej górnych hasałów i wyższych, szlachetniejszych dążeń, wśród otoczenia, uganiającego się jedynie za rozkoszą, zaspokojeniem poziomych namiętności. To życie sfer wyższych, barwne i huczne, lekkie, wesołe, puste, wyrafinowane w uciechach zmysłowych, składające się na jedną wielką orgię, wśród której zatracono poczucia etyczne. Było tłem twórczości Owidyusza. Rzecz prosta, wszelkie czynniki podobnego żywota, cała wzrastająca wciąż zgnilizna odzwierciadlają się w dziełach poety, dalekich od powagi i wzniosłości utworów Horacego. Ale przez to właśnie, przez swą lekkomyślność i pustotę Owidyusz odpowiadał nastrojowi społecznemu, jednocześnie zaś zniewalał i czarował formą o nadzwyczajnej doskonałości i piękności. Naprzód wystąpił ze zbiorami listów miłosnych i elegii, oraz z innymi pracami, mającymi jednak za przedmiot główny miłość. Dla charakterystyki młodocianej muzy poety przypatrzymy się pokrótce tym utworom. Otóż najwcześniejszy z nich, zbiór listów, nosi nazwę „Heroidy“ (*Heroides*). Mamy tu do czynienia z rodzajem literackim, wprowadzonym do poezji po raz pierwszy przez Owidyusza: „Heroidy”—to listy kobiet wieku bohaterskiego do mężów lub kochanków. A więc np. w I przemawia Penelopa do Ulissesa. Skarży się ona na długą rozłąkę i uprzytomnia mężowi wszystkie swe o niego niepokoje podczas wojny Trojańskiej. Ale wojna minęła, Ilion padł; na miejscu, gdzie stał gród Pryama, teraz rolnik ziemię orze, Ulissesa jednak wciąż nie widać. Próżno stęskniona rozpytuje o małżonka każdego, kto przybija do brzegów Italii: nikt nie umie udzielić jej wieści. Czy nie zatrzymuje go gdzieś przypadkiem miłość do innej kobiety? Ojciec radzi jej wyjść za męża, lecz ona nie mogłaby być niczyją żoną, tylko Ulissesa. Tłum „gachów“, zgromadzony w jej domu, niszczy i trwoni majątek mężowski. Ale cóż ona poradzi na to, mając za sobą jeno starego Laertes i młodocianego Telemacha? Niechże bohater powraca spieszenie; toć czekają na niego syn ukochany, ojciec, którego już niedługo śmierć zabierze; czeka żona, młoda wonczas, gdy wyjeżdżał na wyprawę; teraz może mu się wydać stara! W III heroidzie Bryzeida pisze do Achillesa, błagając, by ją przyjął z powrotem od Agamemnona, który gotów jest brankę oddać, byle Peleida nie

porzucał zastępów greckich. List ten pełen jest pokory i niewolniczej miłości do bohatera. W VII znowu Dydona występuje z żalami do Eneasza, zamierzającego opuścić Kartaginę, błaga, by pozostał, przedstawia mu niebezpieczeństwa tułactwa, uprzymomnia krzywdę, jaką jej czyni, wreszcie zapowiada swoją śmierć.

W dalszym ciągu mamy tam listy Hermiony do Orestesa, Dejaniry do Herkulesa, Medeji do Jazona, Parysa do Heleny i odwrotnie i t. d. W tych drobnych szkicach odrazu można zauważyć panowanie nad tematem, zręczność w użytkowaniu danych mitologicznych, oraz umiejętne odtwarzanie myśli i uczuć bohaterów. Są to próbki rzeczywistego talentu, jakby ćwiczenia w celu rozwinięcia pełni sił literackich i znalezienia właściwej drogi, na którą Owidyusz rychło trafił, ogłaszając zbiór elegii miłosnych p. n. „*Amores*“. W liczbie 49, utwory te opowiadają dzieje miłości samego poety; bohaterką jest tu jakaś kobieta, którą Owidyusz zwie Korynną. Kim była, niewiadomo. W I elegii autor zręcznie i dowcipnie wyjaśnia, dlaczego zniewolony był do pisania podobnego rodzaju wierszy; oto już zabrał się był do poematu epickiego, gdy Kupido swawolny skradł mu z drugiego wiersza poważnego hegzametru jedną stopę i przez to zmusił go do pisania miarą elegijną. Po takim wstępie poeta roztacza przed czytelnikiem szereg epizodów miłości, które w treści nie przynoszą nic szczególnego, nowego, ani oryginalnego. Owidyusz opowiada naprzód ogólnikowo, że się zakochał, potem mówi o wyznaniu swego uczucia, o spotkaniu z ukochaną; roztacza skargi z powodu niewierności kochanki, stwierdza jej kapryśność i interesowność; to żałuje, że opiewał jej piękność, to znowu przysięga kochać ją do śmierci i t. d. Słowem, tematu, niejednokrotnie używanego przez swych poprzedników, Owidyusz nie zbogacił ani urozmaicił; przeciwnie, sam posiłkował się dorobkiem pracy innych elegików. Ale jednocześnie uwydatnił w tym zbiorze niepospolity talent wierszowania, którym zdumiewał współczesnych; mógł śmiało, jak nasz Słowacki, powiedzieć: „Z prozą aliansów nie chcę — do wiersza, mam, jak sądzę, prawo“; nadmienienia też w innym utworze, że mu się wiersz sam układa. Nadto w „*Amores*“ poeta ujawnia i wiele dowcipu, i świetność stylu, i dobrą znajomość serca ludzkiego. Tym zbiorem elegii zyskał też imię rozgłośnie. Ale jeżeli już „*Amores*“ obfitowały w obrazki zbyt jaskrawe, to jaskrawość tę i bezceremonialność Owidyusz posunął

zbyt daleko w następnych dziełach, a mianowicie w dwóch poematach dydaktycznych: jeden z nich nosi tytuł „*Ars amandi*” (Sztuka, lub nauka miłości), drugi zaś — „*Remedia amoris*” (Lekarstwo na miłość). Oba one ujawniają straszne zepsucie obyczajów, jakie zapanowało w społeczeństwie rzymskiem w ostatnich dziesiątkach lat panowania Augusta, nadewszystko zaś — rozkład życia rodzinnego. Świetne pod względem budowy i formy, pełne wdzięku i obrazowości, dzieła te słusznie jednak wywoływały oburzenie ze strony tych Rzymian, którzy zdawali sobie sprawę, że zgnilizna moralna pcha w przepaść ojczyznę. Ci zwali Owidyusza publicznym gorszycielem. Widocznie jednak i sam poeta się opamiętał, może i wiek dojrzały przyczynił się do tego, dosyć, że, zbliżając się ku pięćdziesiątce, Owidyusz czyni zwrot w twórczości. Porzuca lekkomyślną i rozpustną muzę młodocianą, poczyną zaś pisać utwory głębsze i poważniejsze. Właśnie pracował był nad swemi „*Przemianami*”, gdy nagle, jesienią r. 9 po nar. Chr. otrzymał wprost od imperatora Augusta rozkaz, by się natychmiast przygotował do dalekiej podróży, gdyż ma jechać na wygnanie, nad morze Czarne. Co do przyczyny niełaski cezara i wydalenia poety istniały i istnieją rozmaite przypuszczenia, mniej lub więcej prawdopodobne, ale ostatecznie rzecz jest niewyjaśniona. Niektórzy sądzą, że na fakt ten złożyły się rozmaite powody, między nimi to, że August pragnął wpłynąć na polepszenie obyczajów w Rzymie, dlatego postanowił ukarać wygnaniem autora dzieł gorszących ogół.

Owidyusz po długiej i uciążliwej podróży przyjechał na miejsce przeznaczenia, na północno-zachodnie wybrzeże Morza Czarnego. Znalazł się nagle sam, zdala od ojczyzny, w kraju obcym i niemiłym, zdala od rodziny, przyjaciół, znajomych, pozbawiony wygód życia codziennego — słowem, wszystkiego, do czego był przyzwyczajony. Pozostała mu jedyna pociecha — poezya. Do niej się więc zwrócił, i ona pozwoliła mu ze względnym spokojem pędzić życie wygnańcze i smutne, słodząc mu chwile tęsknoty i zwątpienia. Z zapałem więc oddał się pracy literackiej i tam właśnie, na tułactwie, z którego już nie sądzono mu było powrócić do ukochanego Rzymu, wykończył i napisał najznakomitsze dzieła, a mianowicie „*Przemiany*” i „*Treny*”.

Przemiany. Po przybyciu na wygnanie Owidyusz, wypowiadając w elegiach wszystkie smutki i tęsknoty duszy, jedno-

cześniej zabrał się do ostatecznego wygładzenia poematu, jeszcze podczas pobytu w Rzymie naszkicowanego. Nosi on nazwę „*Metamorphoseon libri XV*“ (Przemian ksiąg 15). Temat, jaki autor sobie obrał, poprzednio opracowywali już pisarze greccy, ale dopiero Owidyusz umiał wyzyskać go po mistrzowsku, stwarzając z niego jedno z najznakomitszych dzieł w literaturze rzymskiej. Daje nam tu dzieje świata, opierając się na ogromnej ilości greckich, poczęści i rzymskich, mitów, dotyczących nieustannych przemian bogów, ludzi i całej natury. Całość, w 15 ksiąg ujęta, zawiera około 200 mitów, zręcznie powiązanych z sobą w ciąg opowiadania nader zajmującego, pełnego wdzięku i wiekuistej świeżości. Przytoczymy treść choćby paru ksiąg „Przemian“, by nabrać pojęcia o tem, jak Owidyusz rzecz prowadzi i rozwija. W I ej opowiadanie zaczyna się od Chaosu, jaki tworzyły niebo, ziemia i morze, pomieszane razem. Nic wtedy nie miało określonego kształtu, wszelkie żywioły były w stanie bezładu. Dopiero moc najwyższa natury, czyli bóstwo, oddzieliło niebo od ziemi, wody od ładu i powietrze od mgły. Gdy nastąpił porządek i równowaga między żywiołami na ziemi, w wodzie i w powietrzu zjawiają się zwierzęta. Potem występuje człowiek, i poczynają się dzieje ludzkości. Naprzód nastał wiek złoty, który trwał dopóty, póki Saturn nie został zrzucony w otchłanie Tartaru, poczem nastąpiła doba srebrna, pod panowaniem Jowisza. Kolejno ludzkość przeżyła wiek miedziany, wreszcie nadszedł — żelazny, kiedy zjawiają się zbrodnie i przestępstwa. Giganci, synowie ziemi, podnoszą bunt przeciwko bogom. Wówczas Jowisz razi ich gromem. Z krwi Gigantów powstaje pokolenie ludzi okrutnych i krwiożerczych. Wtedy bóg najgorszego z nich, Likaona, zamienia w wilka, całe zaś plemię człowiecze karze potopem. Ze wszystkich ludzi ocalało tylko dwoje, Deukalion i Pyrra. Gdy wody ustępowały z powierzchni ziemi, oboje oni zeszli ze szczytu góry Parnasu i, rzucając za siebie kamienie, wytworzyli z nich nowe pokolenie ludzi. Po potopie powstają również nowe gatunki zwierząt, między niemi zaś straszliwy i ogromny smok, Pyton. Apollo występuje do walki z potworem, zabija go i na pamiątkę tego zwycięstwa ustanawia igrzyska pytyjskie, na których tryumfator otrzymywał w nagrodę wieniec dębowy. Laurowych wieńców wtedy nie było, gdyż nie istniał jeszcze laur: powstał on wtedy, gdy Apollo zakochał się w nimfie, Dafne. Odrzucony przez nią, zamienił ją w krzew lauro-

wy, który stał się drzewem Apollona. Do ojca Dafne, Peneusza, zbiegły się wszystkie rzeki, aby mu złożyć z tego względu życzenia: w gromadzie ich brakowało tylko jednej, Inachosa, rodzica nimfy Ijony, który biadał nad niedolą swej córki, zhańbionej przez Jowisza i zamienionej w jałówkę. Junona oddała Ijonę pod straż wielookiego Argusa. Oswobadza ją jednak Merkury, usypiając Argusa opowiadaniem o przemianie nimfy Syryngi w jaskółkę. Ze związku Jowisza z Ijoną rodzi się Epafos, który wszczął był spór z Faetonem o jego pochodzenie. Na tem kończy się księga I „Przemian“. W II-ej mamy ciąg dalszy sprawy Faetona. Błaga on ojca, Apollona, aby mu użyczył rydwanu z rumakami ognistymi, w celu udowodnienia pochodzenia swego. Otrzymawszy wóz, lecz nie umiejąc nim kierować, Faeton podpalił ziemię: Lybia cała zamieniła się w pustynię, Etyopowie szernieli, źródła i jeziora powysychały, sam zaś Faeton spadł do rzeki Eridanu. Gdy siostry, Heliady, poczęły go opłakiwać, Jowisz zamienia je w olchy, krewnego zaś Faetona — w łabędzia; sam ogląda straty, jakie poczynił pożar. Spotkawszy piękną łowczynię, Kallisto, Gromowładny zapalał ku niej gwałtowną miłością. Junona zmienia ją w niedźwiedzicę. Wtedy Jowisz przeobraża ją w gwiazdę o takiej nazwie (Wielka Niedźwiedzica), syna zaś Kallisto — w Małą Niedźwiedzicę. Junona uzyskuje od Okeanosa i Tetydy obietnicę, że ta nowa gwiazda nie będzie się kąpała w morzu, sama zaś udaje się na niebiosa na skrzydłach pawi, których ogony ozdobione były oczyma Argusa. Przemianie ulega również kruk, który doniósł Apollonowi o zdradzie jego kochanki, Koronidy; za to z białego stał się czarny. Co się tyczy owej Koronidy, miała ona z Apollonem syna, Eskulapa, który wychowywał się w grocie centaury, Chirona. Tam córka centaury przepowiedziała mu przyszłe losy, za co przeobrażona została w kłacz. Centaur udaje się do Apollona, który, zakochany wówczas, jako pasterz pasł stada w Elidzie, i prosi go, by przywrócił córce jego postać ludzką. Lecz bóg jest nieubłagany. Wtedy Merkury usiłuje ukraść stado Apollonowi, lecz złodziejstwo ujawnia pewien stary wieśniak, którego Merkury przez zemstę przemienia w kamień. I ten bóg miewa również przygody miłosne. Oto zakochuje się w córce Kekropa, Hersie, gdy zaś spostrzega zazdrość w siostrze swojej ukochanej, przemienia ją w posąg kamienny. Księgę zamyka opowieść o tem, jak Jowisz, przyjawszy postać byka, porywa i unosi na Kretę córkę króla Agenora, Europeę.

Przytoczymy następnie treść księgi VIII. Zaczyna się ona od oblężenia miasta Megary przez Minosa. Córka króla Megary, Skilla, zakochuje się w Minosie, zdradza ojczyznę i pomaga mu do zwycięstwa. Lecz Minos odpycha ją od siebie, pogardziwszy jej uczuciem; wtedy Skilla rzuca się w morze, płynąc za barką ukochanego, i przemienia się w skowronka. Minos miał syna, potwornego Minotaura. Tezeusz zabija go z pomocą Aryadny, córki Minosa, którą zabiera z sobą, ale rychło porzuca na wyspie odludnej. Z Aryadną żeni się Bachus, po śmierci zaś małżonki wieniec jej przeobraża w gwiazdę. Na wyspie Krecie żył artysta Dedalos, który, znudzony swem przykuciem do ziemi, wynalazł skrzydła; przypiąwszy je sobie i swojemu synowi, Ikarowi, wzniósł się w przestworza powietrzne. Gdy Ikar zbliżył się do słońca, skrzydła mu się stopiły i upadł w morze, które odtąd zwie się jego imieniem. Z nieszczęścia Dedala cieszył się jego siostrzeniec, również artysta, którego Dedalos, powodowany zazdrością o talent, zepchnął z muru i który przemienił się w kuropatkę. Dalej następuje opowiadanie o wyprawie Tezeusza razem z Meleagrem i Atalanta na Kalidońskiego wieprza. Przy podziale zdobyczy powstaje spór, w którym Meleager zabija dwóch wujów swoich. Matka Meleagra zapala polano fatalne, z którego istnieniem związane było życie jej syna. Tezeusz zaś udaje się do Acheloja, który opowiada mu, że wyspy Echinady dawniej były nimfami. Gdy Tezeusz nie chce temu dać wiary, jeden z jego towarzyszków przypomina mu Filemona i Baucis, przemienionych w drzewa. Acheloj zaś mnoży przykłady, uprzytomniając Tezeuszowi przeobrażenia Proteusza i córki Eryzychtona, nadmieniając, że i on sam ulega przemianom.

A teraz weźmy jeszcze księgę ostatnią, XV. Następca Romulusa, Numa, udaje się do Krotonu, gdzie słucha nauki Pitagorasa o wędrowce dusz ludzkich, które przechodzą w zwierzęta, oraz o tem, że na świecie wszystko znajduje się w nieustannym ruchu i wszystko ulega przemianom. Urządziwszy swe państwo, ustanowiwszy prawa, Numa umiera. Żona jego, Egerya, niepokieszona po stracie męża, opłakiwała go ciągle i przeobraziła się w źródło. Ulgi w tęsknocie i rozpacz nikt jej nie mógł przynieść, nawet Hippolit, który opowiadał o swoich losach nieszczęsnych, a któremu Eskulap wrócił życie pod imieniem Wirbiusza. Z ziemi wychodzi Tages i uczy Etrusków sztuki wróżbiarskiej. Gdy w Rzymie zaczęła grasować zaraza morowa, obywatele z Epidauru przy-

wożą Eskulapa w kształcie smoka, który oddala mór. Wreszcie mamy tu opowiadanie o tem, że zabity Cezar przemienił się w gwiazdę. Po jego śmierci nad ziemią panuje August: nim się przeniesie na niebo, niechaj jak najdłużej tu króluje.

Przytoczone streszczenie paru ksiąg może dać tylko najogólniejsze pojęcie o ogromie materiału mitologicznego, zawartego w „Przemianach“. Lecz dopiero zapoznanie się z samym tekstem pozwala ocenić w pełni wartość dzieła. Czytając je, zdumiewamy się swobodzie, z jaką poeta obraca się wśród niezmiernego bogactwa mitów greckich i rzymskich; podziwiamy isticie genialną umiejętność i zręczność w ich opracowaniu i ugrupowaniu. Poszczególne podania wiążą się z sobą jakby od niechcenia, w sposób zazwyczaj naturalny, prosty, zlewają w całość, która olśniewa lekkością tonu, natężeniem barw, zmiennością nastrojów. Zaiste zdumiewająca jest moc talentu Owidyuszowego, która sprawia, że, pomimo jednostajności zasadniczej myśli t. j. przemian, nigdzie nie spotykamy monotonii, przeciwnie, autor potrafi nadzwyczaj urozmaicać opowieść. Nieraz, czytając ją, doznajemy wrażenia, że przed nami stoi wielki artysta-czarodziej, otwierający przed oczyma naszymi ogromny kalejdoskop, w którym wirują czarowne obrazy nieba i ziemi, bogów i ludzi w nieskończonej różnorodności. Słowem, w żadnym dziele literackim nie zużytkowano z równem mistrzostwem całego przepychu i potęgi mitologii starożytnej. Rozumiemy więc, dlaczego „Przemiany“ od chwili ich wydania stały się najpopularniejszym utworem Owidyusza.

Treny. Drugiem dziełem poety, uważanem przez krytykę za bardzo wybitne, są *Treny* (*Tristia*). Owidyusz pisał je na wygnaniu, nad morzem Czarnem. Jest to zbiór 50 elegii w 5 księgach. Zawierają one spowiedź serca człowieka nieszczęśliwego, brutalnie oderwanego od rodziny, kraju, przyjaciół i rzuconego bezlitośnie na kraniec ziem cywilizowanych, na pastwę osamotnienia i zgryzotcie. Wygnanie jednak nie złamało ducha poety, wydobyło tylko z niego nowe, nieznane przedtem tony smutku, tęsknoty i melancholii. W elegiach tych Owidyusz odtwarza swą niedolę, skarży się na trudne i przykre położenie, nieraz usiłuje opisem swych losów w obcej ziemi skruszyć serce imperatora i wyblagać powrót do Rzymu, a przynajmniej złagodzenie wyroku. Naprzód więc opowiada o trudach podróży, jaką odbył po morzu, nim się dostał na miejsce przeznaczenia, poczem zwraca się do chwil ostatnich po-

bytu w Rzymie i daje obraz pożegnania z rodziną i z przyjaciółmi w tonie, pełnym serdecznej tkliwości i rozdzierającego smutku. Taki sam nastrój uczuciowy panuje następnie we wszystkich elegiach, w których Owidyusz mówi o żonie i o córce. II księga poświęcona jest Augustowi, mianowicie górnemu panegirykowi na cześć imperatora, jednocześnie zaś poeta usprawiedliwia się przed cezarem dowodząc swej niewinności i prosi o łaskę. Pozostałe 3 księgi również od czasu do czasu poruszają ten sam temat, zwracając się do Augusta, lecz głównie przemawiają do żony i córki mistrza, oraz do przyjaciół. Autor bardzo dużo mówi tam o sobie, o życiu na wygnaniu, o tym kraju, gdzie mu sądzone jest przebywać i gdzie czuje się obcy i samotny. Spotykamy w tych trenach ustępy, wzruszające szczerością, głębią uczuć i wykwinłą prostotą. Tak np. w jednej z elegii III księgi opowiada o swej chorobie, która jest tem przykrejszą, że poeta leży wśród niewygód i w zupełnem osamotnieniu, nie mając przy sobie nawet twarzy znajomej, któraby uśmiechem życzliwym złagodziła cierpienie i smutek. Patrzy tedy w głąb własnego serca. Stamtąd wypływa obraz żony ukochanej: z nią poeta rozmawia, jej imię powtarza w gorączce. Błaga, by prochy jego ciała przewieziono do ojczyzny, na grobie zaś niechaj mu napiszą, że w życiu był poetą tkliwej miłości, zginął zaś, jako ofiara własnego talentu. Prześliczna jest również elegia, zwrócona do córki, Perylli. Owidyusz przypuszcza, że pismo ojca zastanie ją siedzącą wśród ksiąg, przy pracy literackiej. Otóż błaga córkę, by zajęcia tego nie porzucała. Wprawdzie poezya stała się przyczyną niedoli jej ojca, lecz mimo to niechaj pamięta, że ona jedna—poezja—jest dobrem, którego nikt człowiekowi nie odbierze. Wszystko przemija; z wiekiem znika piękność ciała, zmarszczki twarz pokryją, mogą spaść na człowieka wielkie nieszczęścia, lecz talent, rozwinięty przez pracę nad nim, pozostanie. Poeta daje Perylli siebie za przykład; toć mu wszystko odebrano, co tylko można było, ale moc cezara talentu mu nie wydrze, i sława jego rozbrzmiewać będzie wiekuiście, póki Rzym panuje światu.

Jak postrzegamy z tych paru uwag i streszczeń, „Treny“ posiadają wdzięk i piękność uczuć i myśli. Nadto mają one dla nas znaczenie, gdyż oświełają wnętrze duszy wielkiego poety, zapoznają nas dokładnie z jego życiem w najważniejszej epoce twórczości. Uważnie i wszechstronnie badane, „Elegie“, zarówno jak inne pisma z doby wygnania, potwierdzają przekonanie, że

talent Owidyusza w stosunku do przyrodzonej swej potęgi, uległ obniżeniu pod wpływem epoki. Pozostawiony sam sobie, zdala od atmosfery życia rzymskiego, które nadawało kierunek niekorzystny jego muzie, pisarz uwydatnia cenne zasoby ducha, którego grunt wrodzony był niewątpliwie szlachetny i wzniosły. To ujemne oddziaływanie czynników życia społecznego na talent Owidyusza pojmowali już krytycy starożytni, którzy czynili mu zarzut lekkomyślności i swawoli. Z tego powodu nie stawiano go narówni z Wirgiliuszem i z Horacym, zwąc jednocześnie najzdolniejszym, najbardziej utalentowanym. Sweją drogą, poeta ten był ulubieńcem czytającej publiczności rzymskiej, i popularność jego przetrwała nawet wieki średnie. gdy dzieła Owidyusza bardzo często przepisywano z upodobaniem. Nie miały one, oczywiście, tego znaczenia pedagogicznego, co utwory dwu innych koryfeuszów literatury rzymskiej: w szkołach ich nie czytano. Rola ich polega wyłącznie na wartości artystycznej. Taką też odegrały w nowoczesności, poczynając od epoki Odrodzenia.

Proza w dobie złotej.

Jak w Polsce w okresie romantyzmu duch narodowy streścił się głównie w twórczości trzech mistrzów, Mickiewicza, Słowackiego i Krasińskiego, którzy potęgą natchnienia i głębią myśli zaćmiewają i przysłaniają liczny zastęp pomniejszych talentów, tak samo w Rzymie trójca znakomitych wieszczów, Wirgiliusz, Horacy i Owidyusz, jako wyrazicieli dążeń, ideałów i piękna literackiego w dobie Augusta, usuwa na plany dalsze pracę zbiorową poetów drugorzędnych. A tych było wielu. Jak powyżej powiedziano, grupowali się oni w rozmaite koła lub koterye, ruch bowiem umysłowy i artystyczny był podówczas ogromny. Niejeden więc z tych „pomniejszych“ zyskiwał u społecznych pocztyność i uznanie, zarówno w epice i w liryce. jak w poezji dramatycznej. Zatrzymywać się wszakże nie będziemy nad rozbiorem ich działalności, wykraczałoby to bowiem poza obręb naszego przedmiotu. Natomiast należy zwrócić uwagę na prozę owych czasów, której rozwój, choć nie tak świetny, jak poezji, nie mniej był bujny od niej.

Minęły już były złote czasy Cyncerona i Juliusza Cezara: zmienne warunki polityczne znacznie krępowały swobodę pracy lite-

rackiej i w zakresie krasomówstwa, i w dziedzinie historii. Stosunkowo jednak najwięcej żywotności postrzegamy w prozie historycznej, niedawna bowiem przeszłość, przewroty dziejowe, walki partii politycznych, długotrwałe wojny — wszystko to dostarczało pisarzom obfitego materiału do prac, bądź w formie pamiętników, bądź też i o charakterze obszernych monografi historycznych. Najwybitniejszym pośród tych dziejopisów doby Augusta był Liwiusz.

Liwiusz. Tytus Liwiusz (*Titus Livius Patavinus*), rodem z Padwy (starożytne Patavium, stąd nazwa Patavinus), urodził się r. 59 przed Chr., umarł r. 17 po Chr. Chociaż był w bliskich stosunkach z imperatorem Augustem i z jego rodziną, jednak nie poddał się wpływowi atmosfery dworskiej i umiał zachować niezależność sądu w tem, co pisał. Sławę wielką zyskał dziełem, nad którem pracował przeszło 40 lat, mianowicie historią państwa rzymskiego, od przybycia Trojan do Italii aż do r. 9 przed Chr. Sam autor pracę swą nazywa kroniką (*annales*), rękopisy zaś jej najdawniejsze brzmiały w tytule, jako „Księgi od założenia Rzymu”. Ksiąg tych, ile nam wiadomo, całe dzieło zawierało 142; z nich zachowało się 35. Są one podzielone na dekady. A więc posiadamy obecnie I ą dekadę, która obejmuje opowiadanie o zdarzeniach historycznych od założenia „wiecznego miasta” do r. 294 przed Chr.; następnie — dekady 3, 4 i połowę 5-ej, zawierające dzieje od r. 218 do 168 przed Chr. Nadto do rąk naszych doszedł skrót całej historii Liwiuszowej, często sprowadzony do sumarycznego wyliczenia treści poszczególnych ksiąg; lecz i tu brak jest dwóch ksiąg, 136-ej i 137-ej. Całe dzieło dawało obraz życia najpotężniejszego narodu na kuli ziemskiej w ciągu 745 lat. Nie dziw przeto, że na wykonanie takiego olbrzymiego zadania Liwiusz poświęcił więcej, niż połowę własnego żywota. Zajrzyjmy do tych szczytków, jakie pozostały z jego pracy.

We wstępie tedy historyk zaznacza, że, chociaż nie wie, jakie losy spotkają jego dzieło, w każdym jednak razie pisze je w poczuciu błogiem, iż „w miarę sił przyczynia się do zachowania w pamięci ludzkiej dziejów najpierwszego narodu na ziemi”. Nadto nagroda doraźna go czeka, żyjąc bowiem duchem w dawniejszych czasach, uniknie nieustannego stykania się ze smutną, ciężką rzeczywistością społeczną, ze złem, które nęka ojczyznę. Takie jest założenie ogólne Liwiusza. Już ze słów powyższych przedmowy

można wnosić, że spojrzy on na dzieje ze stanowiska dydaktyczno-patryotycznego, stawiając sobie za cel podniesienie ducha narodowego. Istotnie, gdy się czyta jego „Księgi“, łatwo jest stwierdzić, że historykowi temu, podobnie jak naszemu Naruszewiczowi, nie tyle chodzi o obiektywne przedstawienie faktów, ile o ową tendencję moralno-patryotyczną. Dzieje mają być mistrzem, który uczy nas, co mamy naśladować dla swego dobra i dla dobra państwa, czego zaś się wystrzegać. Tak samo więc jak Naruszewicz, Liwiusz pragnie obudzić w społecznych uczucia szlachetniejsze i dążenia wzniosłe przez opowieść o wielkości, chwale i o cnotach dawnego Rzymu. Naturalnie, musi on w tym celu oddziaływać przede wszystkim na uczucie i na wyobraźnię czytelnika; całą więc umiejętność pisarską, siłę wyrazu i zapał kieruje ku temu, aby żywo i barwnie przedstawić wielkie czyny przeszłości, wywołać z jej mroków postaci potężne duchem, przypomnieć Rzymianinowi rozum polityczny, poświęcenie dla ojczyzny, dumę narodową jego przodków.

Z takim stanowiskiem licuje lekceważenie krytycyzmu historycznego, jaki stwierdzamy u Liwiusza. Rzeczywiście, ten czynnik badań niewiele go interesuje: nie wyszukuje on źródeł pierwotnych, poprzestaje na pracach poprzedzających go kronikarzy, czerpiąc z nich obficie, nie segreguje zawartego w nich materiału pod względem wiarygodności. Chodzi mu jedynie o uwydatnienie chwały i potęgi Rzymu i to stanowi dla niego punkt wyjścia w opowiadaniu o przeszłości.

Z powyższych uwag wynika, że „Księgi“ nie odpowiadają warunkom, jakich my obecnie wymagamy od pracy historycznej, pozostawiają bowiem wiele do życzenia co do obiektywizmu, oraz krytycznego opracowania materiału dziejowego. Mimo to, znaczenie dzieła jest ogromne, gdyż stanowi ono bardzo bogate źródło do poznania Romy starożytnej. Historyk streszcza dorobek pracy swoich poprzedników i podaje takie mnóstwo wiadomości, że żaden inny zabytek dziejopisarstwa rzymskiego nie może go zastąpić. Jest to istna kopalnia faktów, nader cenna dla badacza, który wszakże, czerpiąc z niej, winien liczyć się z jej brakami i niedokładnościami. Liwiusz bowiem nie tylko nie stosował metody krytycznej przy posiłkowaniu się pracami pisarzy rzymskich i greckich, ale nie miał nadto przygotowania naukowego, niezbędnego w danym wypadku. Dlatego dzieło jego zawiera

mnóstwo uchybień, niedomówień, sprzeczności i t. p. Nowoczesna krytyka w XIX wieku nieraz występowała przeciw niemu z bardzo ostrymi zarzutami. Lecz wszyscy krytycy, nawet najsurowsi, przyznają temu pisarzowi jedną wielką zaletę, za jaką czczono go w starożytności, mianowicie świetny sposób opracowania literackiego. Pod tym względem Liwiusz jest wzorem nieporównanym i w starożytnym, i w nowoczesnym piśmiennictwie. Na czemże polega ów sposób opracowania? Otóż przedewszystkiem na niezwykłym spokoju i pogodzie, oraz na tem wzniosłym poczuciu dobra i prawdy, jakie stanowi zamię ludzi istotnie cywilizowanych: z każdego niemal ustępu promieniuje ku nam życzliwość humanitarna, cecha człowieka o niepospolitej wartości duchowej. Przytem opowiadanie odznacza się różnorodnością tonu i obrazowania, umiejętnością zastosowania tego tonu i formy do treści. A więc Liwiusz bywa to poważny i majestatyczny, to pełen prostoty, zawsze jednak żywy, jasny, barwny. Od czasu do czasu wplata on w tok opowieści mowy, które wkłada w usta wyprowadzanych przez siebie postaci; mowy te nadają całości dzieła wdzięk, moc i plastykę.

Wiek srebrny literatury rzymskiej.

Tak tedy doba Augusta słusznie zyskała nazwę wieku złotego, bo istotnie złote, świetne karty literatury przypadają na lata panowania tego imperatora, gdy na czele piśmiennictwa stali omawiani powyżej autorowie. Lecz okres ten, jak zaznaczyliśmy w ogólnej jego charakterystyce, w końcowych dziesiątkach lat poczyną uwydatniać stopniowy upadek narodowego ducha, życia i literatury. Gdy cywilizacja rzymska, wsparta na siedmiu wiekach nieustannej pracy, wchłonawszy w siebie zasadnicze czynniki kultury greckiej, rozlewa się szeroko po najodleglejszych zakątkach znanych naówczas ziem, sam Rzym, mimo zewnętrznych pozorów blasku i potęgi, ulega rozkładowi powolnemu, co daje się zauważyć w literaturze. Nie znajduje ona bowiem najkońieczniejszego warunku dla rozwoju, mianowicie, swobody twórczej. Oddziaływanie wzrastającego wciąż despotyzmu i jego skutków zgubnych postrzegamy odrazu w piśmiennictwie, bezpośrednio następującem po dobie złotej, t. j. na t. zw. *wieku srebrnym*. Obejmuje on okres od śmierci Augusta i wstąpienia

na tron Tyberysza do śmierci Trajana (od 14 do 117 r. po Chr.). Gdy bierzemy pod uwagę objawy zewnętrzne, czasy te wydają się nam świetne. Ale wrażenie takie, pozornie usprawiedliwione i wielką ilością pisarzy, i ruchem literackim pośród coraz szerszych warstw, i rozpowszechnieniem oświaty i języka łacińskiego powszędym, w rozległych krajach imperyum, jest omyłne. Myśl rzymska ulega zwichnięciu, skarlłowaceni: coraz bardziej ograniczana w swych przejawach przez absolutyzm cesarów, brak wolności stara się wynagrodzić sobie blaskiem wypowiedzania się, kunsztownością, wyszukaniem stylowem — retoryką. Jednocześnie skrępowanie swobody rodzi w niej albo uczucie stłumionego gniewu i rozdrażnienia, albo służalczość. Tego upadku myśli, wzrastającego jej ubóstwa i spodlenia literatury nie są w możności zamaskować ani tłumy wierszopisów — mania wierszopisarstwa rosła wtedy w stosunku odwrotnym do wartości produkcyi poetyckich —, ani zachęty imperatorów do pracy artystycznej, ani konkursy Nerona i olimpijskie zapasy literackie na Kapitolu, urządzane przez Domicyana, ani powszechne t. zw. recitationes, t. j. publiczne odczytywanie rozmaitych utworów przez literatów. Retoryka zaczyna wszechwładnie panować w piśmiennictwie. Jedyne proza podtrzymuje tradycję dawniejszej świetności, zachowując powagę i dostarczając prac o wartości niepospolitej. Spotykamy też w owym okresie szereg pisarzy-prozaików, którzy imiona swe chlubnie przekazali potomności, jak Seneka filozof, Pliniusz Starszy, Kwintylijan, Pliniusz Młodszy, Tacyt. Z nich wszystkich największą sławę zyskał ostatni.

Tacyt. O życiu Tacyta wiadomo nam bardzo mało, nawet dat urodzin i śmierci napewno ustalić niepodobna. Najprawdopodobniej przyszedł na świat w 53—54 r., umarł około 117 r. naszej ery. Pracę pisarską rozpoczął w wieku młodocianym. Między dziełami jego wyróżniają się trzy: „Germania“ (*De origine et situ Germaniae*), „Dzieje“ (*Historiae*), oraz „Roczniki“ (*Annales*). Co się tyczy pierwszego z wymienionych utworów, Tacyt w jednym z rozdziałów „Germanii“ daje do zrozumienia, co go skłoniło do podjęcia takiego tematu: rzut oka na dzieje ojczyzny uprzytomnił mu tę wielką siłę, jaka tkwi w barbarzyńskich ludach germańskich; żaden bo z narodów, z którymi Rzym wojował i które pokonywał, nie dowiódł równej im mocy niepożytej i twardości. Nic dziwnego, że plemiona germańskie zwróciły na siebie uwagę

dostojnego i zanego patryoty, jakim był Tacyt; snąc spólcześni mu już wtedy z pewną obawą spoglądali na liczne ludy, zamieszkujące olbrzymie obszary ziem między Renem a Dunajem. Z takich pobudek powstała „Germania“, dzieło o treści etnograficznej. Autor naprzód podaje zarys geograficzny krajów germańskich, potem przechodzi do opowiadania o pochodzeniu Germanów, o ich obyczajach, urządzeniach, sposobie życia i t. d. Następnie mówi z osobna o każdym z ludów, rozłożonych na tem ogromnem terytoryum Europy środkowej, kończąc wiadomościami, dotyczącemi mieszkańców wybrzeży morza Bałtyckiego, Słowian, Litwinów, wreszcie Finnów. Nie ulega wątpliwości, że treść „Germanii“ nie jest wynikiem osobistych postrzeżeń i doświadczeń pisarza: czerpie on ją z najrozmaitszych prac, dane zaś, zdobyte taką drogą, dopełnia na zasadzie sprawozdań ludzi, którzy przez czas dłuższy przebywali w owych krajach. W każdym razie, pomimo charakteru kompilacyjnego, raczej zaś może właśnie z tego względu, utwór Tacyta posiada wielką wartość naukową, jako źródło do poznania ludów germańskich w starożytności. Nie na „Germanii“ jednak opiera się wiekopomna sława tego pisarza, lecz na dwóch jego pracach o treści historycznej. W rękopisach obie one mieszczą się razem zazwyczaj, jedna po drugiej, stanowiąc jakby całość. Wedle świadectw autorów późniejszych, miały one obejmować w 30 księgach dzieje cesarstwa rzymskiego od śmierci Augusta do śmierci Domicyana. Badania jednak wskazują, że „Roczniki“ i „Historia“ są utworami odrębnymi, niezależnymi jeden od drugiego, przytem „Historia“ powstała wcześniej, niż „Roczniki“. Lecz żadna z tych prac nie doszła do nas w całości. Z „Historii“ zachowały się 4 księgi i część 5-ej, „Roczniki“ zaś zawierają wiele braków i luk. Zdaje się, że wszystkich ksiąg tego dzieła było 18; z nich mamy w całości 1—4 włącznie, koniec 5-ej, 6-tą w urywkach, następnie od 11 do 16 włącznie, ale 11-a nie ma początku, 16-a — końca.

Treścią „Historii“ były dzieje cesarstwa rzymskiego pod panowaniem imperatorów z domu Flawiuszów, księgi jednak, które posiadamy, stanowią tylko jakby wstęp do dzieła, zawierają mianowicie opowieść o wojnach domowych po śmierci Nerona, które skończyły się przejściem władzy monarszej do domu Flawiuszów. Autor zaczyna opowiadanie od chwili, kiedy w Rzymie otrzymano wiadomość, że legiony germańskie się zbunto-

wały: nie uznawszy Galby, ogłosiły cezarem Witeliusza. Jednocześnie i straż pretoriańska wyrażała niezadowolenie z Galby, wybranego i popieranego przez legie hiszpańskie. Wtedy Galba postanowił adoptować Pizona, lecz nie troszczył się o to, by zjednać sobie wojska pretoryan, które też wnet zamordowały i jego, i Pizona, ogłaszając imperatorem Otona, słynnego rozpustnika-eleganta z czasów Neronowych. Dalej Tacyt opowiada o wojnie domowej między Witeliuszem a Otonem, o bezprawiach i gwałtach, jakich dopuszczali się wodzowie armii Witeliusza, oraz sam Witeliusz, niegodny żarłok i rozpustnik. Niedługo jednak tryumfował on w stolicy, bo oto legie wschodnie, podniósłszy bunt, obrały cezarem Wespazjana. Między nim a Witeliuszem wszczyna się znowu krwawa wojna domowa, w której Wespazjan zwycięża.

Zdarzenia powyższe Tacyt opowiada żywo i barwnie, uwykułając z siłą poszczególne momenty i postaci dziejowe, grające w danych wypadkach najważniejszą rolę. Zestawienie zaś faktów i oświetlenie ich przez historyka uprzytomnia smutną prawdę, że nowy ustrój państwa, wprowadzony przez Oktawiana Augusta, następcy tego imperatora doprowadzili do zwyrodnienia, do istnej karykatury. Jaką zaś drogą Rzym doszedł do stanu okropnego sponiewierania władzy, kiedy, pławiąc kraj we krwi, przerzucał cesarzami, jakby zabawką, Tacyt opowiada w drugim dziele, w „Rocznikach“. Rozpoczyna je od ostatnich dni życia Augusta, kończył zaś, jak przypuszczamy, obaleniem Nerona i następującymi potem zdarzeniami aż do drugiego konsulatu Galby, od którego zaczyna się „Historia“. My obecnie posiadamy z „Roczników“ tylko niektóre części, a więc opowiadanie o czasach Tyberysowych (z lukami), panowanie Klaudyusza bez początku, oraz rządu Nerona bez końca. Chociaż więc mamy do czynienia z urywkami, lecz na zasadzie ich wolno nam jest sądzić o całości. A ocena ta wypada dla Tacyty nadzwyczaj dodatnio. Czytając „Annales“, podziwiamy mistrzostwo historyka, z jakim roztacza przed naszymi oczyma obraz epoki, która poprzedzała wojny domowe, stanowiące treść „Historii“. Powstaje tedy przed nami, jak żywa, dziwaczna, zwyrodniała postać Tyberysa, niegodnego następcy Oktawiana, szybko wzywamy się w tę dobę, z przerażeniem patrząc na obłudę, kłamstwo i wyrafinowane okrucieństwo, jakie są zjawiskami powszedniemi za panowania tego

imperatora, ustalającego władzę monarchiczną nieustannymi wyrokami śmierci na najdostojniejszych i najznakomitszych pośród patrycyatu. Obraz ten — Tyberyusz w atmosferze życia, jakie sam wytworzył — przygotowuje czytelnika do zrozumienia dalszych dziejów cesarstwa, na tle których występują Klaudyusz i Neron (opowieść o czasach Kalliguli zaginęła), kiedy, przy ogólnem znikczemnieniu, godność ludzka była wystawiona na zupełną poniewierkę.

W tem dziele najlepiej poznajemy wielki talent historyka, polegający nie tylko na sztuce opowiadania i potędze obrazowania, lecz i na niepospolitej analizie psychologicznej. Właściwie, czytając „Roczniki“, doznajemy wrażenia, że przesuwają się przed nami kolejno 3 obrazy dramatyczne, pełne ruchu i życia, o niezwykłem natężeniu tragizmu; Tyberyusz, Klaudyusz i Neron stanowią w nich jakby ośrodek akcji, dokoła którego oplatają się intrygi dworskie, tłumią się wyzwoleńcy i kobiety najgorszego gatunku, wpływając stanowczo na bieg wypadków. Zdarzenia autor rozwija z pragmatyzmem, który opiera się głównie na analizie psychologicznej. Tacyt zagląda do duszy ludzkiej i w niej szuka wyjaśnienia pobudek postępowania i powodów do czynu. Nikt lepiej od niego nie czytał w tej duszy i nikt tak, jak on, nie umiał odtwarzać jej poruszeń.

Dzieła Tacyta mają niezwykle znaczenie i jako utwory literackie, i jako źródło nader ważne przy badaniu epoki, dla historyka i polityka wyjątkowo ciekawej. Pod względem literackim „Historia“ i „Roczniki“ są najwybitniejszym płodem prozy w dobie cesarstwa. Głębia i podniosłość myśli; siła i szlachetność uczuć; artystyczna umiejętność kreślenia zarówno obrazów przyrody, jak stanów duszy; żywość opowiadania, trzymającego czytelnika w napięciu, wreszcie powaga, ścisłość i siła stylu — takie są właściwości talentu literackiego Tacyta. Ze szczególnym jednak naciskiem krytyka podkreśla doskonałą analizę psychologiczną, którą pisarz ten stosuje nie tylko do poszczególnych postaci, ale i do całych grup i warstw narodu; w ten sposób nieraz świetnie udaje mu się uchwycić nastrój danego zbiorowiska, np. wojska i wyjaśnić na jego zasadzie ten lub ów objaw życia. Szukając źródła zjawisk dziejowych w duszy indywidualnej lub w zbiorowej duszy narodu, historyk wprowadza nas w ów tajemniczy świat wewnętrzny, gdzie odbywa się złożony proces psychiczny: wytwarzają się przyczyny zdarzeń. Jeżeli dodamy, że przy wszystkich nie-

pospolitych zaletach Tacyt odznacza się w opowiadaniu bezstronnością, pojmemy, iż słusznie imię jego po dziś dzień jest w czci powszechnej.

* * *

Dobiegliśmy w naszym zarysie do kresu zjawisk piśmiennictwa rzymskiego, jakie obejmuje literatura powszechna: doba panowania imperatorów Nerwy i Trajana, t. j. czasy Tacyta były ostatnią epoką, gdy duch Romy starożytnej żył jeszcze przed agonią. Poczynając od Tacyta, postrzegamy szybkie wysychanie źródeł twórczości, coraz większe wyjałowienie umysłów. Smak estetyczny ulega zwyrodnieniu, i wszelkie wysiłki obudzenia nianow ruchu literackiego spełzają na niczem. Nie brak wprawdzie piszących, lecz brak im jest ducha, polotu myśli i natchnienia; sztukę literacką zastępuje wierszoróbstwo albo sucha wiedza rutyniczna. Blask i urok stolicy imperyum, jako środowiska sztuk, zanika. Kierownictwo literaturą biorą do rąk cudzoziemcy, zanieczyszczając język, psując styl. Zwłaszcza Grecy wysuwają się na stanowiska przodujące w piśmiennictwie, używając przytem swej mowy ojczystej; Rzymianie zaś poświęcają się pracom gramatyczno-retorycznym lub tworzą kompilacye i poezję naśladowczą bez wartości. Ale nawet i tego rodzaju produkcya w samym „wiecznem mieście“ ustaje już przy końcu III wieku; natomiast ruch piśmienniczy postrzegamy w prowincjach cesarstwa, szczególnie w Afryce Północnej i w Galii. Lecz w IV w. cywilizacya starożytna otrzymuje cios ostateczny: nowa wiara chrześcijańska odnosi tryumf nad pogaństwem, stolica zaś imperyum przenosi się na Wschód, do Konstantynopola. Katastrofa wywołała na razie w świecie pogańskim odruch, walkę w obronie ducha i formy kultury starożytnej. Ale walka ta przycicha, choć słabe jej oznaki zauważamy jeszcze w V w. Przewlekłe konanie Rzymu i literatury rzymskiej ciągnie się i w wieku następnym; wreszcie Państwo Zachodnie pada pod ciosami najeźdźców, a wraz z niem ginie żywy język łaciński, zanikają ostatnie resztki piśmiennictwa. Prawa i przywileje mowy łacińskiej przejmują dyalekty, wchodzące w powszechne użycie; z nich kształtują się języki romańskie. Łacina zaś, odtąd martwa, staje się językiem książkowym, poczyną panować w kościele i w szkole.

KONIEC CZĘŚCI I-EJ.



SPIS RZECZY.

	Str.
Przedmowa	I—II
Literatura hinduska	3—41
Aryowie, ich kultura. Organizacya. Język	3
Wedy	8
Pisma wedyjskie	15
II epoka	17
Poezya epicka:	18—29
Maha-Bharata	18
Ramajana	24
Bajka	29
Okres klasyczny	30—39
Treść „Sakuntali“	31
Uwagi nad „Sakuntalą“	32
Inne dzieła Kalidasy	33
Dramaturgia hinduska	35
Poezya liryczna	38
Piśmiennictwo hinduskie w wiekach późniejszych	39
Literatura hebrajska	45—79
Zakres i podział literatury hebrajskiej	46
Cechy odrębne literatury hebrajskiej	47
Okres I (do połowy VIII w. przed Chr.):	50—62
Tło historyczne	50
Opowiadania i podania historyczne	52
Poezya liryczna	56
Epika	59
II okres (od połowy VIII do 2 połowy VI przed Chr.):	62—73
Prorocy i ich działalność	62
Psalmy	66
Księga Hioba	67
Przypowieści i przysłowia	70
Jeremiasz i Ezechiel	71
III okres (od 2-cj połowy VI do II w. przed Chr.):	73—79
Charakterystyka ogólna	73
Kohelet (Kaznodzieja)	75
Księga Daniela	77

	Str.
Literatura grecka	83 — 247
Znaczenie ogólne	83
Źródło, zakres i podział literatury greckiej	86
Epika grecka :	88 — 141
O poezji przed-homerowskiej	88
Homer i kwestya homerowska	90
Treść „Iliady“	94
Treść „Odyssei“	100
Znaczenie epopei Homera w dziejach literatury	108
Rozbiór epopei Homera	116
O hymnach homerowskich	132
Poeci cykliczni	133
Hezyod	134
„Teogonia“	135
„Prace i dni“	136
Hezyod i szkoła Beocka	139
Poezja liryczna:	141 — 171
Geneza liryki greckiej	141
Poezja liryczna w VII wieku	143
Poezja a muzyka w Grecyi	148
Liryka chóralna	149
Poezja Lesbijaska	154
Sapfo	155
Alkajos	158
Poezja choliambiczna	160
Apolog	162
Anakreon	163
Pindar	165
Dramat grecki:	171 — 232
Powstanie i rozwój tragedyi	171
Urządzenia teatru greckiego	175
Ajschilos:	178
Treść „Prometeusza w okowach“	179
Rozbiór „Prometeusza“	185
Streszczenie „Orestei“	188
Cechy znamienne twórczości Ajschilosa	193
Sofokles. Życie i dzieła:	199
Treść „Antygony“	200
Treść tragedyi „Edyp król“	204
Charakterystyka twórczości Sofoklesa	207
Eurypides:	214
„Medea“	215
„Hekuba“	219
„Ifigenia w Taurydzie“	221
Charakterystyka twórczości Eurypidesa	223
Upadek tragedyi	231
Komedia grecka:	232 — 245

	Str.
Geneza komedyi	232
Komedia attycka	234
Arystofanes	237
Rozbiór komedyi Arystofanesa	239
O komedyi średniej i nowej	243
Teokryt	245
Literatura rzymska	251—309
Znamiona ogólne	251
Literatura rzymska w epoce Rzeczypospolitej (charakterystyka ogólna)	253
Klasyczna proza łacińska:	254—267
Cycon	254
Pisma Cycon	256
Cezar	262
Salustyusz	264
Rzymska poezya klasyczna:	267—301
Ogólna charakterystyka doby Augusta	267
Wirgiliusz:	270
Bukoliki	270
„Georgica“	272
„Eneida“	274
Treść „Eneidy“	274
Rozbiór „Eneidy“	280
Horacy	286
Owidyusz:	292
„Przemiany“	295
„Treny“	299
Proza w dobie złotej	301—304
Liwiusz	302
Wiek srebrny literatury rzymskiej	304—309
Tacyt	305
Zakończenie	309



OMYŁKI DRUKU.

<i>Stronica</i>	<i>wiersz</i>	<i>zamiast</i>	<i>powinno być</i>
4	5 od dołu	niewolnika (dasa)	niewolnika (dasa),
14	20 od góry	Utgatar	Udgatar
"	24 "	"	"
23	10 od dołu	rak	rąk
27	6 "	wpomina	wspomina
28	1 "	zdumiewającą	zdumiewającą
"	2 od dołu	wierszowania,	wierszowania;
29	11 od góry	tesktu	tekstu
32	11 "	shańbiona	zhańbiona
33	9 od dołu	historycznemi; król	historycznemi: król
34	15 "	opowiadania	opowiadanie
37	17 "	nie wolno	niewolno
40	2 "	Grecyi Rzymu	Grecyi i Rzymu
56	10 od góry	epopeę	epopeję
59	17 "	Jozuego nie stanowią	Jozuego, nie stanowią
64	6 od dołu	pół obłąkanych	półobłąkanych
65	17 od góry	Assyryjską	assyryjską
74	18 "	posiadają	posiadają
77	19 "	(przed Chr.)	przed Chr.
87	4 "	Szkoła Aleksandryjska	szkoła aleksandryjska
102	3 od dołu	Egido władcy	Egidowładcy.
112	1 "	bohaterach	bohaterach
128	3 "	rodzinno domowych	rodzinno-domowych
188	20 od góry	nachodzi	nadchodzi
209	15 "	nagle jak piorun	nagle, jak piorun
217	10 od dołu	żeni się królewną	żeni się z królewną
221	5 od góry	z Trojankami za niemi	z Trojankami, za niemi
222	5 "	odpowiedział	odpowiedział
229	10 "	wieszczka	wieszczka,
294	20 "	hegzametr	heksametr.

