

TADEUSZ ZIELIŃSKI A TRAGEDIA GRECKA

I

Ingenium vix in singula saecula cadens — tak słusznie nazwano Tadeusza Zielińskiego w umieszczonej na czele pierwszego wydanego po drugiej wojnie światowej zeszytu *Eos*¹ tragicznej tablicy żałobnej ku czci zmarłych, poległych i zamordowanych w czasie wojny polskich filologów klasycznych. Określenie to słuszne jest nie tylko dlatego, że twórcza praca naukowa Zmarłego była niezwykle bogata i niezwykle wielostronna (tu można by postawić obok niego niejednego jeszcze spośród czołowych przedstawicieli naszej nauki) ale przede wszystkim dlatego, że wszystkie niemal jego prace, włączając w to nieraz najbardziej nawet drobiazgowo-analityczne lub poświęcone zagadnieniom w najściślejszym znaczeniu tego wyrazu szczegółowym, ożywione są myślą o całości, o wydobyciu i oświeceniu najistotniejszych i najcenniejszych dla terażniejszości i przyszłości cech kultury antycznej. Mistrz precyzyjnej analizy filologicznej świadectw i logicznej budowy wniosków na niej opartych, mrówczo pracowity badacz rytmiki mów Cyncerona i ewolucji trymetru Eurypidesa, jest Zieliński zawsze nie tylko uczonym, ale i myślicielem.

Zieliński był, jak wiadomo, badaczem kultury antycznej w jej całości, był zarówno hellenistą, jak latynistą. Ale przy tym podkreślić wypada, że ten jego „utrakwizm” wypowiedział się nie tylko w tym, w czym znalazł wyraz także i u wielu innych badaczy antyku, tj. w fakcie, że pracował on nad poszczególnymi zagadnieniami zarówno na terenie Grecji, jak Rzymu, że np. zapisał się świetnie w dziejach nauki o świecie antycznym z jednej strony jako badacz tragedii i komedii greckiej, z drugiej — jako badacz Cyncerona: również — i to może jest najważniejsze — w tym, że jako myśliciel widział on świat antyczny — przede wszystkim dzieje jego kultury duchowej — w formie głęboko wewnętrznie związanej całości, która właśnie jako całość odegrała tak wielką rolę kulturotwórczą dla przyszłych wieków. Najdotkliwszy, najpełniejszy wyraz znalazł ten punkt widzenia w jego sześciotomowym dziele o *Religiach świata antycznego*, którego dwa ostatnie tomy, napisane w ostatnich latach życia, dotąd, niestety, nie zostały opublikowane.

W całokształcie badań Zielińskiego nad kulturą antyczną bardzo wiele

¹ Vol. XLI (1940—1946), fasc. 11.

miejsca zajmują i bardzo wielkie znaczenie mają studia nad tragedią grecką. Zazębiają się one zresztą na każdym niemal kroku z innymi dziedzinami jego badań; przede wszystkim ze studiami nad tym, co on sam pięknie nazwał „życiem idei”: nad dziejami religii, moralności, interpretacji filozoficznej świata i człowieka. Sprawy te nie tylko stoją nieraz w centrum jego prac o tragedii, lecz i odwrotnie: tragedia służy mu często za materiał i podstawę w pracach poświęconych dziejom myśli religijnej i rozwoju moralnego starożytnej Grecji. Ale nie tylko z tymi sprawami łączą się ściśle jego książki i artykuły o tragedii: ponieważ tragedia grecka czerpie — ze znikomymi wyjątkami — tematy z mitów, znaczną część spuścizny naukowej Zielińskiego stanowi przebogata skarbnica badań nad dziejami wersji tych mitów, nad ich wykrywaniem i rekonstrukcją. Prace te zawierają mnóstwo niezwykle cennych zdobyczy, autorowi zaś swemu dały możliwość wyjścia ze spletanego chaosu wersji pochodzących z różnych czasów i noszących znamiona różnych i często sprzecznych ujęć ideologicznych, jaki przeważnie przedstawiają ogólne — zwłaszcza popularyzatorskie — opracowania „mitologii greckiej”; dały mu możliwość skonstruowania przekroju tej mitologii poprzez tragedię, co znalazło wyraz w jedynym chyba we wszechświatowej literaturze popularnym ujęciu tego rodzaju, w książce pt. *Starożytność bajeczna*, pierwszej części dla młodzieży przede wszystkim przeznaczonego, czterotomowego dzieła *Świat antyczny*.

W artykule tym zajmę się specjalnie tym działem prac Zielińskiego, który poświęcony jest tragedii greckiej, co zresztą, jak widać z powyższego, nie da się zrobić w absolutnej izolacji od innych jego prac; będzie to, oczywiście, tylko krótki szkic, gdyż szczegółowa analiza wszystkiego, co Zieliński w tej dziedzinie zdziałał, musiałaby zająć spory tom. Ale zanim przystąpię do szczegółów, chciałbym poruszyć pewną sprawę zasadniczą, dotyczącą ogólnej postawy autora tych studiów wobec historii rodzajów literackich.

Z tego, co było powiedziane wyżej, mógłby ktoś wyciągnąć wniosek, że podejście Zielińskiego do utworów poetyckich opiera się wyłącznie lub przynajmniej w stopniu przeważającym, na ich wartościach — w szerokim sensie tego słowa — ideologicznych, na tym, co potocznie i bardzo z gruba nazywamy często ich „treścią”. Byłby to jednak wniosek błędny: właśnie Zieliński jest wśród filologów klasycznych tym, który posiada szczególnie rozwinięty zmysł formy literackiej; nikt w takim stopniu, jak on, nie zdaje sobie sprawy ze znaczenia tkwiących immanentnie w danym rodzaju literackim praw formy, które nim rządzą i które wytyczają linię jego rozwoju, niezależnie poniekąd od indywidualnych posunięć poszczególnych twórców. Natrafiało to nieraz na ostry sprzeciw pośród badaczy literatur antycznych, zwłaszcza może dzięki wpływowi wielkiego skądinąd filologa, Wilamowitza-Moellendorffa, który nie miał w tym kierunku wyostrzonego wzroku, sformułował zasadę *die Persönlichkeit ist alles* i nieraz przeciwstawiał się interpretacji utworów poetyckich w duchu tradycji formalnej, która w jego pojęciu byłaby nieznośnym jarzmem dla poety.

W ścisłym związku z tym niewątpliwie słusznym stanowiskiem pozo-

stają dwie charakterystyczne cechy Zielińskiego jako badacza zjawisk literackich.

Pierwsza z nich — to dążenie do wykrywania pewnych praw, działających w sferze tych zjawisk niezależnie od indywidualnej inicjatywy poszczególnych twórców. To również budziło często sprzeciw; toteż w późniejszym okresie swej działalności, polemizując z krytyką, zarzucał Zieliński ironicznie większości filologów klasycznych „nomofobię“.

Druga cecha charakterystyczna — to punkt widzenia ewolucyjny. Zieliński stosuje go nie tylko w praktyce, ale nieraz także i teoretycznie podkreśla z wielkim naciskiem jego słuszność i konieczną potrzebę, i tu również w pismach z ostatniego okresu polemizując z tymi, którzy nie doceniają jego znaczenia. W tym wypadku nie jest rzeczą obojętną, że polemika ta występuje właśnie w czasach późniejszych: Zieliński jest tu właściwie kontynuatorem tradycji drugiej połowy wieku XIX, do której należy wszak znaczną częścią swego życia i dorobku naukowego; wiek XX, ściślej mówiąc czas od końca pierwszej wojny światowej, kiedy w myśleniu humanistycznym zaszły wybitne zmiany, przyniósł pewną reakcję w stosunku do zbyt nieraz prostolinijnego ewolucjonizmu z minionego okresu. W zasadzie ma Zieliński i tu słuszność, ale w niektórych szczegółach wypadnie czasem przyznać rację stronie przeciwnej.

II

Wspomniałem już poprzednio o tym, jak ściśle łączą się poświęcone tragedii prace Zielińskiego z jego badaniami nad mitami greckimi, ich historią i wielorakością ich wersji.

W badaniach tych przyświecał mu cel dwojaki.

Po pierwsze — jak najpełniejsze wydobycie przede wszystkim „idei“ danej tragedii, wyjaśnienie tego, co chciał za pośrednictwem swego dzieła powiedzieć poeta, a także ukazanie oryginalności danego ujęcia fabularnego i dramaturgicznego mitu na tle tego, co poeta odziedziczył po swych poprzednikach. Ten punkt widzenia znalazł wyraz głównie we wstępach do poszczególnych utworów w trzypięciotomowym rosyjskim przekładzie Sofoklesa, wstępach, które później, razem ze wstępem ogólnym, ukazały się w tłumaczeniu polskim w książce pt. *Sofokles i jego twórczość tragiczna* (Kraków 1928).

Po drugie — szło tu o uzyskanie możliwie najpełniejszego obrazu twórczości tragików greckich. Wszystkim wiadomo, jak jaskrawa jest dysproporcja ilościowa między tym, co tragicy napisali, a tym, co się zachowało z ich spuścizny. Badacz tragedii jest więc z góry skazany na to, że skonstruowany przezeń obraz czy to całości tego rodzaju literackiego, czy twórczości któregoś z poetów, będzie z konieczności niepełny. Ale nasze wiadomości o spuściznie twórczej tragików nie ograniczają się jednak ściśle do tej niewielkiej liczby utworów, które nam przekazały rękopisy średniowieczne: także i o dziełach zaginionych posiadamy rozproszone po różnych źródłach

świadczeń, a obok pełnych tekstów — znaczną ilość fragmentów, pochodzących bądź to z późniejszych cytatów, bądź ze strzępów wydań antycznych, które nam przynoszą znaleziska papirusowe. Badacz tragedii musi więc starać się w jak najpełniejszej mierze wyzyskać wszystko, co wiemy o dziełach zaginionych.

I tu otwiera się przed nim możliwość próbowania — w oparciu o wszelkie dane, jakie tylko dadzą się wyłuskać — rekonstrukcji akcji zaginionych tragedii. Pierwszym, który przed sobą postawił to zadanie w szerokich ramach, z dążeniem do objęcia całości spuścizny tragiczków, był F. G. Welcker w swej trzytomowej pracy z r. 1841 *Die griechischen Tragödien*². Po Welckerze, którego monumentalne dzieło i z samej natury rzeczy (osiągnięcie stu procentowo pewnych wyników może tu występować tylko z rzadka), i z powodu ogromnego przyrostu materiału w czasach późniejszych, nie mogło i nie może, oczywiście, być uznane za ostateczne, pojawiały się tylko — nieraz bardzo wartościowe — oddzielne przyczynki do tej kwestii; pracę nad całością zagadnienia podjął dopiero Zieliński. We wspomnianym wyżej dziele poświęconym Sofoklesowi przeszło połowę trzeciego tomu (wydanego w r. 1914) zajmuje przegląd wszystkich zaginionych utworów poety: dla każdego z nich daje autor zwięzłą, ale umotywowaną rekonstrukcję akcji, o ile, oczywiście, uważa ją w danym wypadku za możliwą, a także przekład wszystkich (z pominięciem tylko najdrobniejszych, np. jednowyrazowych) zachowanych fragmentów. Taką samą pracę przeprowadził on w stosunku do zaginionych utworów Eurypidesa, przygotowując do druku rosyjski przekład tego poety, dokonany przez nieżyjącego już wówczas I. Annienkiego. Dzieło to miało obejmować sześć tomów, z których ostatni, zawierający fragmenty i rekonstrukcje, był wyłączną własnością Zielińskiego; zostało one doprowadzone do końca i oddane w ręce wydawcy przed jego wyjazdem — w r. 1921 — na stałe do Polski. Wyszły jednak tylko trzy pierwsze tomy; trzy następne zaginęły bez wieści. W ten sposób przepadła dla nauki olbrzymia praca rekonstrukcyjna.

Ale dla nauki — w sensie wspólnego wszechświatowego warsztatu pracy nad antykiem — przepadła również właściwie i praca Zielińskiego nad rekonstrukcją spuścizny Sofoklesa: jej upowszechnieniu wśród badaczy tragedii stoi na przeszkodzie przede wszystkim język, nie posiadający znaczenia międzynarodowego w nauce, następnie fakt, że stanowi ona jakby tylko aneks do przekładu poetyckiego, wreszcie to, że — w dziele przeznaczonym dla szerszego koła czytelników — umotywowanie rekonstrukcyj jest z konieczności bardzo zwięzłe i nie daje pełnego udokumentowania filologicznego, nie mogąc operować tekstami w języku oryginałów³.

Rekonstrukcję wielu zaginionych tragedii, przede wszystkim Ajschylosa,

² Uzupełnienie stanowi tu wcześniejsza, z r. 1824, praca *Die aeschyleische Trilogie Prometheus*.

³ Ten ostatni „defekt” właściwy jest również wielu innym dziełom Zielińskiego, pisany w formie dostępnej nie tylko dla specjalistów. Obszernie mówiłem o tym w „Eos” XLII (1947) zesz. 2, s. 12 n.

zawierają również wstępy do przekładów poszczególnych dzieł Sofoklesa, mianowicie ich rozdziały drugie, w których autor daje historię danego wątku mitycznego; i tu wszakże, mimo szczególnego mistrzostwa w przeprowadzaniu ścisłej argumentacji bez posługiwania się tekstami oryginalnymi, musimy z natury rzeczy odczuwać niekiedy brak pełnego aparatu filologicznego; badacz-specjalista może sobie jednak zawsze aparat ten w potrzebie uzupełnić i w ten sposób ustalić stopień siły przekonywującej wywodów autora.

Olbryzmia praca nad odbudową z gruzów wszystkich zaginionych utworów Sofoklesa i Eurypidesa, gdzie każda poszczególna tragedia lub dramat satyrowy wymaga specjalnych, za każdym razem innych, badań i studiów, nie może oczywiście nigdy być uznana za ostatecznie zakończoną: materiał pomnaża się tu stale, rośnie literatura dotycząca poszczególnych zagadnień, nie ustaje również praca myśli uczonego, który w pewnych wypadkach może uznać dawniejsze swoje wyniki za nie całkiem słuszne. Nic więc dziwnego, że w przedmowie do polskiego przekładu swego *Sofoklesa*, przedmowie, którą czternaście lat dzieli od chwili ukazania się rosyjskiego tomu III, Zieliński pisał, że jego część poświęcona dziełom nie zachowanym wymagałaby nowego opracowania, gdyż z pierwotnego autor „już nie jest zadowolony”.

Sprawą rekonstrukcji nie zachowanych tragedii zajmował się poza tym Zieliński w szeregu rozpraw specjalnych — tu już z pełnym aparatem naukowym⁴. Tak bogata i rozległa praca rekonstrukcyjna pozwoliła mu na wyżej wspomniane przedstawienie całej mitologii greckiej w przekroju poprzez tragedię. Pozwoliła mu również na zbudowanie zawartego we wstępie ogólnym do *Sofoklesa* możliwie pełnego obrazu twórczości poety.

Zdolność budowania wniosków rekonstrukcyjnych na podstawie analizy i zestawień wszelkiego rodzaju zachowanych szczątków — fragmentów, świadectw, późniejszej tradycji mitograficznej, urywków rzymskich przeróbek, pomników plastyki (waz, sarkofagów rzymskich, etruskich urn i zwierciadeł), w których znalazły odbicie wątki tragiczne — posiadał Zieliński w stopniu wprost zdumiewającym. Toteż w większości wypadków bywamy wprost olśnieni jasnością i siłą przekonywującą, z jaką w wyniku drobiazgowego i ścisłego rozumowania wstają przed naszymi oczyma z gruzów zaginione

⁴ *De Alcmeonis Corinthii fabula Euripidea*, „Mnemosyne” L 1922. *Bruti Herakleion unde petitum*, Charisteria Morawski, Kraków 1922.

De Hercule tragico deque Heraclidarum tetralogia Aeschylea, „Eos”, XXV (1921—1922) (wyd. 1923).

De Euripidis Thebaide posteriore, „Mnemosyne”, LII (1924).

De Sophoclis fabula ignota, „Eos”, XXVII (1924).

De Aiakis Locrensis fabula Sophoclea, „Eos”, XXVIII (1925).

De Iphigeniae et Danaes mythopoeia tragica (Tragodumenon libri tres, liber III), Kraków 1925.

De Auge Euripidea, „Eos”, XXX (1927).

De Andromacha posthomericam, „Eos”, XXXI (1928).

Flebilis Ino, „Eos”, XXXII (1929).

Rozprawy te wedle życzenia autora miały wejść w skład dalszych „libri” *Tragodumenon*, w razie nowego wydania tego dzieła (por. *De Andromacha posthomericam*, s. 33).

dzieła. Aby ograniczyć się do jednego tylko z tak wielu, jakie można by przytoczyć, przykładów, wspomnę tu choćby o rekonstrukcji trylogii Aischylosa, w której skład wchodziły, jak wynika z głęboko przekonującego rozumowania Zielińskiego, tragedie: *Telefos*, *Ifigenia* i *Palamedes*⁵. W trylogii tej, w trzech kolejnych, złączonych między sobą fatalnym związkiem przyczynowym, ogniwach przedstawione były tragiczne dzieje błędów, które pod naciskiem okoliczności, a wbrew istotnym swoim zamiarom popełnia Agamemnon i które z nieubłaganą konsekwencją doprowadzić mają do jego strasznej śmierci w pierwszej części *Oresteji*. Toteż trylogię tę nazywa Zieliński *Agamemnonidą*; była ona, jak nie mniej przekonująco dowodził, wystawiona nie na długo przed *Oresteją* i tworzyła razem z nią „heksalogię”, podobnie jak *Tebaida*, z której posiadamy część trzecią, *Siedmiu przeciw Tebom*, tworzyła „heksalogię” z wcześniej napisaną, już przed Zielińskim rekonstruowaną trylogią (*Nemea*, *Argejczycy* i *Eleuzyńczycy*), gdzie wyprawa siedmiu wodzów ukazana została od strony argejskiej.

Tak bywa, jak powiedziałem, w większości wypadków. Rzecz zrozumiała, że absolutną pewność wniosków osiągnąć tu można nie zawsze: zdarza się, że trzeba się ograniczyć do stwierdzenia większego lub mniejszego prawdopodobieństwa. I Zieliński jest tu „na ogół bardzo ostrożny: nieraz tam nawet, gdzie czytelnik skłonny byłby uznać jego wyniki za całkowicie pewne, używa on wyrażen takich, jak „prawdopodobnie”, *credo, videtur*. Skrupulatnie pozostaje wierny zasadzie, którą kiedyś w stosunku do własnej metody postępowania sformułował: *ut certa pro certis, verisimilia pro verisimilibus, possibilia pro possibilibus venditem, semper vero et ubique quid argumentando consequi possim experiar*⁶.

Oczywiście, w naukach humanistycznych, nawet przy największej ścisłości rozumowania, nie zawsze możliwe jest dojście do wniosków takich, które z absolutną koniecznością zmuszają do zgody. Może się czasem zdarzyć, że i w opartym na najbardziej ścisłej i obiektywnej analizie przeświadczeniu autora o „pewności” swego wniosku tkwi odrobina subiektywizmu. Toteż i wśród konstrukcji i rekonstrukcji Zielińskiego zdarzają się, choć rzadko, z konieczności i takie, które, mimo że autorowi wydają się pewne, przekonują nie całkowicie. Sprawiedliwość zresztą każe się tu zastrzec: czy w twierdzeniu „nie przekonanego” nie może być też pewnej dozy subiektywizmu? Filolog musi się strzec — jak to ironicznie formułuje Zieliński w przytoczonym miejscu swej rozprawy — *ne si quid non admodum firmis argumentis fultum invenerit, continuo contrarium pro demonstrato habeat*.

Z tym zastrzeżeniem powiedzieć muszę, że na przykład (ale przykładów takich znalazłoby się bardzo niewiele) nie mogę się zgodzić z jego rekonstrukcją części drugiej wyżej wspomnianej zaginionej trylogii Aischylosa na temat wyprawy Siedmiu (Zieliński nazywa ją *Argiadą*), mianowicie tragedii *Argejczycy*. Według niego tam właśnie wprowadzony był motyw oporu

⁵ *Tragodumenon libri tres*, 1. III, cap. II.

⁶ *De Andromacha posthomerica*, s. 34.

Antyfony przeciw zakazowi pogrzebu Polineikesa: siostra grzebała tam jakoby brata wspólnie z wdową po nim, córką Adrasta Argeję. Istotnie, w późniejszej tradycji mitograficznej znajdujemy motyw ten w takiej postaci, ale bez żadnej wskazówki na jego związek z Aischylosem. Główną podstawą, na której opiera się myśl Zielińskiego, że było tak właśnie w *Argejczykach*, jest zakończenie *Siedmiu przeciw Tebom*, w którym zakaz pogrzebu zostaje ogłoszony i Antygoną zapowiada swój opór; zakończenie to jednak przez szereg badaczy uznane zostało za nieautentyczne, później dodane, i wyrok ten jest moim zdaniem słuszny: przemawiające za nim argumenty wydają mi się bezwzględnie przekonywające. Nie wszyscy wyrok ten przyjmują, nie przejmuje go również Zieliński; ale argumenty jego za autentycznością zakończenia nie mają takiej siły przekonywającej, jak argumenty przeciwne.

Rzecz jasna, iż fakt, że w sprawach rekonstrukcji tragedii zaginionych można się czasem z Zielińskim nie zgodzić, ani trochę nie obniża wartości jego imponującej pracy na tym polu.

III

Wybitną pomoc w pracy nad rekonstrukcją fabuł nie zachowanych tragedii znalazł Zieliński w odkrytym przez siebie „prawie motywów rudymenarnych”. Polega ono na tym, że poeta, opracowując pewien mit, który był już tematem jego poprzedników i odstępując w niektórych szczegółach od dawniejszej wersji, nie pomija jej po prostu milczeniem, lecz zazwyczaj tak czy owak ją uwzględnia. Uwzględnienie to bywa najczęściej świadome, czasem jednak wydaje się raczej nieświadomym powtórzeniem tego, co pocie utkwło w pamięci. Odbywa się ono na różne sposoby, które Zieliński dzieli na pięć grup. Pierwsza z nich — to sprzeczność (*contradictio*); tu przede wszystkim wchodzi w grę sprawa nieświadomego pójścia za poprzednikiem w pewnym szczególe, który się okazuje sprzeczny z podstawową koncepcją następcy. Druga — to zdwojenie (*conduplicatio*), czyli zachowanie obok wprowadzonego przez siebie motywu także dawnego, który wprawdzie nie pozostaje z nowym w sprzeczności, ale jest właściwie zbyteczny. Trzecią grupę stanowi niespełniony zamiar (*irritum consilium*): to, co u poprzednika było faktem, u następcy staje się zamiarem, z tego czy innego względu odrzuconym lub nie dochodzącym do skutku. Czwartą — mylna wieść (*vana fama*): gdy wersja poprzednika występuje jako błędne przekonanie, świadome kłamstwo, nieuzasadnione podejrzenie lub coś w tym rodzaju. Wreszcie piąta grupa — to ukryta polemika (*dissimulata in-vectiva*): poeta przeciwstawia własnej wersji wersję poprzednika, poddając ją przy tym krytyce. Prawo to, które Zieliński traktuje jako zjawisko przede wszystkim psychologiczne, ilustruje on również przykładami z literatur nowożytnych, a także ze Starego i Nowego Testamentu ⁷.

⁷ Teorię swoją najpełniej rozwinął i udokumentował Zieliński w pierwszej księdze książki *Tragodumenon libri tres*, zatytułowanej: *De locis tragoediae Graecae rudimentalibus*.

Stosowanie tej teorii wymaga, oczywiście, bardzo wielkiej ostrożności, starannego przemyślenia i wyrobienia metodycznego. Pamiętać trzeba, jak to z naciskiem podkreśla autor, że nie każdy np. niespełniony zamiar czy mylna wieść będą motywami rudymmentarnymi: można będzie je uznać za takie tylko wówczas, gdy się okaże, że nie posiadają one żadnego znaczenia w rozwoju akcji, nie są w niej motywami „czynnymi” (*efficaces*). Zasadę tę ilustruje Zieliński (*Tragod.*, s. 11) przykładami wyjaśniającymi, jak można by bez jej przestrzegania sprowadzić teorię motywów rudymmentarnych do absurdu. W pierwszej części *Fausta* bohater zamierza z pomocą Mefistofelesa uwolnić Małgorzatę z więzienia, zamiar ten jednak nie dochodzi do skutku z powodu oporu samej uwięzionej; czyż można by z tego wyprowadzić wniosek, że w legendzie o doktorze Fauście była ona rzeczywiście uwolniona? W Eurypidesowym *Orestesie* bohater chce zabić Hermionę, ale zjawienie się Apollona udaremnia ten zamiar; czyż dopuszczalna byłaby konkluzja, że u poprzednika Eurypidesa Hermiona była rzeczywiście zabita? Naturalnie, że nie: w przytoczonych przykładach obydwa zamiary właśnie przez to, że nie zostają spełnione, są motywami „czynnymi”.

Rozumowanie jest jasne i przekonujące. Mimo to jednak nie wszystkie wątpliwości zostają w ten sposób usunięte. Może się zdarzyć, że nawet oczywiście stwierdzenie faktu, iż dany motyw nie gra w fabule roli czynnej, nie kwalifikuje go jednak jako rudymmentarny. Posłużmy się tu przykładem z literatury polskiej, tym razem komediowym. W *Zemście* Fredry Cześnik chce zwabić Waclawa za pomocą fikcyjnego listu Klary; list ten każe pisać Dyndalskiemu, ale, jak wiemy, z tym pisaniem idzie nietęgo; rezygnuje więc ze swego zamiaru, i w dalszym ciągu niefortunny list nie gra już żadnej roli, nie jest więc ani trochę motywem „czynnym”. A jednak absurdem byłby wniosek, że u jakiegoś przypuszczalnego poprzednika Fredry odpowiednik Waclawa zjawiał się u odpowiednika Cześnika rzeczywiście na skutek otrzymania podrobionego listu swej ukochanej. Nie wolno nam, rzecz jasna, zapomnieć o zasadniczej różnicy między warunkami tragedii greckiej a tymi, z jakimi tu mamy do czynienia: tam idzie o mit posiadający własną tradycję, tu — o całkiem swobodnie wymyśloną fabułę; ale w każdym razie okazuje się, że sam fakt „nieczynności” motywu nie dowodzi jeszcze z absolutną pewnością, iż jest on motywem rudymmentarnym. Trzeba więc liczyć się z możliwością, że coś podobnego może zajść — bez wątpienia nie często — także w tragedii greckiej. Fredro wprowadza scenę pisania listu, nie troszcząc się o jej umotywowanie dramatyczne, po prostu dla niej samej, dla efektu komicznego. Tragik mógł postąpić podobnie, powodując się zamiarem stworzenia sceny, która by, niezależnie od swojej roli w budowie akcji, wywołała efekt tragiczny. Ale tu dotykamy kwestii, do której jeszcze w innym związku wrócimy.

Ale że idea tego „prawa” powstała w myśli jego z górą ćwierć wieku wcześniej, świadczy ustęp z opublikowanego w r. 1899 artykułu *Die Orestessage und die Rechtfertigungs-idee* (zob. *Iresione*, t. II, s. 104, 1). Pierwszym szkicem teorii był artykuł pt. *Rudimentarne motiwy w greckoskiej tragedii* w książce zbiorowej ku czci E. R. von Sterna (Zapiski Imp.

Nie zmienia to faktu, że, trzymając się skrupulatnie sformułowanej wyżej zasady i przestrzegając wszelkich warunków ścisłego i w pełni umotywowanego wnioskowania, osiąga Zieliński najczęściej znakomite wyniki: teoria jego sprawdza się nieraz w sposób wprost uderzający, gdy motyw uznany za rudymentarny okazuje się rzeczywiście motywem czynnym w utworze poprzednika.

Teoria motywów rudymentarnych oświeciła nam więc pewną szczególną i ciekawą cechę techniki dramatycznej tragiczków. Ale myśmy wszak zaczęli o niej mówić w ścisłym związku z rekonstrukcją utworów zaginionych; na czym ten związek polega, domyślić się nie trudno.

Przecież rzadko tylko się zdarza, by zachowały się tragedie na jeden temat napisane przez różnych poetów; wypadek taki, jak możność porównania trzech „Elektr” — *Ofiarnic* Aischylosa, *Elektry* Sofoklesa i *Elektry* Eurypidesa — należy do wyjątków. Normalną rzeczą jest, że tragedia, poprzedniczka ocalałej, znana jest nam tylko z tytułu, paru fragmentów, przypadkowo zachowanych wzmianek. Wówczas prawo motywów rudymentarnych staje się narzędziem rekonstrukcji: stwierdziwszy rudymentarność jakiegoś motywu w tragedii ocalałej, wnioskujemy, że ów motyw występować musiał jako czynny w jej zaginionej poprzedniczce, i fakt ten rzuca nam światło, nieraz bardzo istotne, na jej akcję, a często i na ideowe ujęcie, jakie w dziele swym nadał poeta wątkowi mitycznemu. Tą drogą, w kombinacji z innymi resztkami i śladami tradycji, dochodzi Zieliński do długiego szeregu — niekiedy całkowicie pewnych, kiedyinziej wielce prawdopodobnych — wyników; i to właśnie — rekonstrukcja dzieł zaginionych — było, jak sam zaznacza (*Tragod.*, s. 11), głównym celem, jaki mu przyświecał przy badaniu motywów rudymentarnych. I przy tej okazji znowu podkreśla, że nie jest na tyle pewien siebie, by twierdzić, że zawsze nieomylnie potrafi rozstrzygnąć, czy dany motyw jest rudymentarny; toteż — jak powiada — postawił sobie jako zasadę, że motyw rudymentarny służy mu za podstawę do wniosku (wyraża się tu nawet skromnie: „domysłu” — *coniectura*) dotyczącego tragedii poprzednika jedynie wtedy, gdy jeszcze wskazówki z innej strony przychodzą mu z pomocą. Rozprawa o motywach rudymentarnych stanowi przede wszystkim serię takich właśnie wniosków rekonstrukcyjnych; również i w innych pracach, całkowicie lub częściowo poświęconych rekonstrukcji nie zachowanych tragedii często posługuje się Zieliński tą metodą.

Nie może ulegać wątpliwości, że jest to narzędzie badawcze o znaczeniu pierwszorzędnym; toteż dziwna rzecz, że do dziś stosowane jest rzadko⁸. Na szeroką skalę metodę Zielińskiego próbowano dotąd, o ile wiem, stosować tylko w jednej pracy: w książce F. Stoessla, *Die Trilogie des Aischylos*

Odiesskowo Obszczestwa Istorii i Driewnostiej, t. XXX), Odessa 1912; po opublikowaniu (w r. 1925) *Tragodumena* przedstawił Zieliński ją i jej wyniki w skrócie w odczytach wygłoszonych w Brukseli (por. „Revue Belge de Philologie et d'Histoire”, (1928)) i Oksfordzie (por. *Iresione*, t. I).

⁸ Podkreślał to jeszcze przed ostatnią wojną znany filolog wiedeński L. Rademacher w książce pt. *Mythos und Sage bei den Griechen*, 1938².

(Baden bei Wien 1937). Autor dokonywa tam ciekawego eksperymentu: próbuje sprawdzić przydatność tej metody, przeprowadzając „rekonstrukcję” tragedii zachowanej za pomocą wykrywania motywów rudymenarnych w również zachowanej tragedii późniejszej: „rekonstruuje” w ten sposób *Ofiarnicę* Aischylosa na podstawie analizy Sofoklesowej *Elektry* i *Elektrę* poprzez dzieło Eurypidesa pod tym samym tytułem. Porównanie tych „rekonstrukcji” z faktycznie istniejącymi utworami pokazało z całą oczywistością, że metoda jest słuszna. Niestety jednak poza tym, w swojej całości, książka Stoessla musi być uznana za chybioną, może więc raczej zaszkodzić szerszemu przyjęciu się teorii Zielińskiego w pracach rekonstrukcyjnych.

IV

W centrum prac Zielińskiego poświęconych tragedii greckiej stoi wyżej wspomniana książka o Sofoklesie, składająca się, jakżeśmy widzieli, ze wstępu ogólnego i wstępów do poszczególnych utworów z jego rosyjskiego przekładu, dzieł tego poety⁹. Tam właśnie, obok niezwykle wartościowych partii analitycznych w rozdziałach poświęconych dziejom wątków mitycznych poszczególnych tragedii, lub szczegółowej interpretacji akcji, znajdujemy najwięcej ujęć syntetycznych, najgłębszych sformułowań dotyczących istoty tragedii.

Była już mowa o tym, że Zielińskiego interesują w równej mierze kwestie formy tragedii, ich rozwój i rządzące nimi wewnętrzne, immanentne prawa rodzaju literackiego, jak to, co nazywa on „ideą” danego dzieła. Zaznaczyć warto, że nie tylko w pierwszej, ale i w drugiej sprawie nie znajdował on powszechnego uznania i zrozumienia. Sam mówi o tym w przedmowie do wydania polskiego. Istotnie, w wieku XIX rozpatrywanie utworu poetyckiego między innymi z punktu widzenia jego „idei” (filozoficznej, religijnej, moralnej) było rzeczą zwykłą; później jednak nastąpiła w tej dziedzinie silna reakcja, jedna zresztą z wielu reakcji antydziewiętnastowiecznych (o jednej z nich wspominałem już w związku z ewolucjonizmem w dziedzinie zjawisk humanistycznych, o innej będzie jeszcze mowa). Że Zieliński, pozostając wierny tej „przestarzałej” metodzie, ma głęboką słuszność, tego jasno i wyraziście dowodzą właśnie rozdziały jego książki poświęcone omówieniu idei danej tragedii: dopiero na ich tle osiągamy pełne zrozumienie dzieła. We wstępie ogólnym (s. 103 nn. wydania polskiego) przeprowadza on rozróżnienie kilku typów pośród tragedii Sofoklesa i przychodzi do wniosku, że bynajmniej nie wszystkie one oparte były na tym, co można nazwać „ideą”; jedynie część ich może być zaliczona do tej kategorii. Ale właśnie te, które się zachowały, do tej kategorii należą.

I dlatego we wstępach do nich rozdział pierwszy poświęcony jest stale wyjaśnieniu idei, która leży u podstaw danego utworu. W związku z tym

⁹ Brak tam wstępu do przekładu zmartwychwstałego dla nas w znacznej swojej części dzięki znalezisku papirosowemu dramatu satyrowego *Tropiciele*, wstępu, zawierającego m. in. rozprawę o tym osobliwym rodzaju literackim. W ten sposób polski *Sofokles* Zielińskiego stał się dziełem traktującym wyłącznie o tragedii.

każdej z tragedii nadaje Zieliński nazwę opartą na jej idei: *Ajas* — to „tragedia honoru“, *Antygona* — „tragedia władzy“, *Trachinki* — „tragedia wierności“, *Król Edyp* — „tragedia przeznaczenia“, *Elektra* — „tragedia zemsty“, *Filoktetes* — „tragedia prawdy“, *Edyp w Kolonie* — „tragedia łaski“.

Omówienie przebogatej treści myślowej tych rozdziałów poświęconych idei danej tragedii mogłoby stanowić temat dłuższej rozprawy; tu wdawać się w to nie możemy. Co do głębi ujęcia, najwyższy szczyt stanowi tu chyba wstęp do *Króla Edypa*, gdzie zresztą rozważania związane z ideą tej tragedii, zawarte w pierwszym rozdziale, znajdują szczególnie bogate i ważne uzupełnienie w rozdziale czwartym.

Budowa wstępów do poszczególnych tragedii służyć może za jeden z najświetniejszych przykładów właściwej Zielińskiemu sztuki komponowania. Wszystkie one zbudowane są według jednego wzoru. Każdy składa się z czterech rozdziałów. O pierwszym była mowa przed chwilą; drugi poświęcony jest ewolucji wątku mitycznego i w związku z tym rekonstrukcji dzieł zaginionych; w trzecim daje autor analizę akcji tragedii, analizę służącą wyjaśnieniu szeregu punktów, które mogą ująć uwagi czytelnika i których wydobycie na powierzchnię daje mu dopiero możliwość istotnego wniknięcia w treść utworu; czwarty wreszcie podsumowuje wyniki trzech poprzednich, daje ocenę dzieła i często jeszcze otwiera perspektywy na ujęcie danego tematu lub jego idei w dramaturgii nowożytnej. Jednolitość wzoru kompozycyjnego nie sprawia jednak nigdy wrażenia schematu: czytelnika prowadzi tu za sobą żywy związek zająbiających się wzajemnie ogniów rozwijającej się myśli, a harmonia budowy daje mu, prócz intelektualnej, rozkosz prawdziwie artystyczną.

Wstęp ogólny stara się dać czytelnikowi przekładu możliwie pełne wprowadzenie we wszystkie zagadnienia związane z tragedią grecką, jej pochodzeniem, rozwojem, formą, stylem, z tragedią specjalnie Sofoklesową (z uzyskaniem, jak już była mowa, całego możliwego do zdobycia materiału, w którym dzieła zachowane stanowią tylko część), z osobą Sofoklesa, jego biografią (o ile da się ją odtworzyć), tłem historycznym jego życia i twórczości itd. Treść jest tu również niezwykle bogata i niemożliwa do wyczerpania w krótkim omówieniu. Na każdym niemal kroku natykamy się na niezwykle ciekawe spostrzeżenia i ujęcia zarówno od strony zawartości wewnętrznej, jak od strony formy i techniki. Stronice poświęcone zagadnieniom rozwoju techniki tragedii, a przede wszystkim może te, gdzie pewne cechy tej techniki poddane są analizie służącej wyjaśnieniu jej genezy, należą do szczególnie godnych uwagi. Znakomicie łączy tu Zieliński szeroką informację, niezbedną w książce przeznaczonej nie dla specjalistów, z wynikami własnych badań i przemyśleń, co zresztą tak charakterystyczne jest i dla innych jego prac ujętych w formę popularną. Otrzymujemy obraz tragedii greckiej — przede wszystkim, oczywiście, Sofoklesowej, gdyż cała, poza tym i sama przez się niezwykle cenna reszta służy tu tylko za podbudowę — mimo szczupłości rozmiarów pracy, pełny i wszechstronny; wstęp ten w po-

łączeniu ze wstępami do poszczególnych utworów tworzy całość, którą, mimo jej charakteru popularyzacyjnego, śmiało nazwać można jedną z najlepszych książek, jakie dotąd napisano o Sofoklesie. Co zaś w tym wstępie ogólnym jest chyba najważniejsze, co przynosi nam myśli, jakich daremnie szukalibyśmy gdziekolwiek indziej, myśli sięgające w głąb samej istoty zjawiska tragedii greckiej — to dwa pierwsze jego rozdziały i zakończenie. Ale o tym pomówić trzeba obszerniej; powrócimy do tych spraw w końcu naszych rozważań.

V

Niezwykle wysoka wartość wstępu ogólnego nie wyklucza jednak, rzecz prosta, możliwości dyskusji co do pewnych zawartych w nim twierdzeń.

W końcu rozdziału pierwszego tych uwag wspominałem już o tym, że Zieliński, który — bardzo słusznie — podkreśla z naciskiem, że badacz zjawisk literackich musi posiadać zrozumienie dla spraw ewolucji i który sam dzięki temu osiąga w swych badaniach nad historią rodzajów literackich wyniki o pierwszorzędnym znaczeniu, jest w tej swojej postawie badawczej kontynuatorem tradycji wieku XIX i nie zawsze potrafi się ustrzec zbytnej prostolinijności, którą ten dziewiętnastowieczny rewolucjonizm niejednokrotnie grzeszył.

Mam wrażenie, że właśnie ta, można by tu już prawie powiedzieć — „wiera“ w prostolinijność ewolucji stała się przyczyną pewnych twierdzeń dotyczących wielkiego poprzednika Sofoklesa, twierdzeń, które, zdaniem moim, można by kwestionować.

Omawiając np. ewolucję charakterystyki postaci słusznie podkreśla Zieliński zmiany w kierunku zróżnicowania i skomplikowania charakterów w twórczości Aischylosa, zmiany idące w parze z rozwojem tragedii od „kantaty“, jak się wyraża, do dramatu w pełnym sensie tego wyrazu; ale czy słuszność ma twierdząc, że nawet w ostatnim i zarazem (o ile opierać się tylko na tragediach zachowanych) szczytowym jego dziele, *Orestei*, wszystkie postacie — „to tylko poszczególne odcienie jednego zasadniczego charakteru: surowości“? ¹⁰ „I Antygona kocha Polinika“ — czytamy dalej — „i Elektra kocha Orestesa, i obie kochają ojca, lecz proszę nie szukać wyrazu miłości w ich kochających oczach“. Antygonę pomijam: w zachowanej spuściźnie Aischylosa występuje ona tylko w zakończeniu *Siedmiu przeciw Tebom*, które, jak wyżej była mowa, uważam za nieautentyczne; ale Elektra? Czyż nie czujemy w słowach jej, a jeszcze bardziej w tym, co ukryte poza słowami, przebija przez nie najsubtelniejszą muzyką — w scenach z chórem przed pojawieniem się Orestesa i w scenie rozpoznania — tej karmionej długimi latami łez miłości? Dopiero u Sofoklesa, zdaniem Zielińskiego, nastąpiło „pewne urozmaicenie w charakterystyce tego samego człowieka“. „Bohaterowie Aischylosa“ — mówi on dalej — „są obliczeni, że

¹⁰ S. 93 wydania polskiego.

tak powiem, na jeden aspekt. Na twarzy Klitajmestry zastygł wyraz jej okrutnego rozprawiania się z mężem; jej dzieci przez cały czas patrzą na nas „oczami przyszłych mścicieli”¹¹ — itd. Dopiero u Sofoklesa „nic nie jest zastygłe”. Nie ma tu, oczywiście, miejsca na szczegółowe wykazanie niesłuszności tej tezy; ale że nie jest ona słuszna, dowieść można z całkowitą jasnością.

Tak samo twierdzenie Zielińskiego, że dopiero Sofokles „musi być uważany za twórcę stopniowania psychologicznego”¹², nie może być, moim zdaniem, uważane za całkowicie słuszne. Ani przełom zachodzący w królu Pelazgosie (w *Błagalnicach*), ani decyzja Erynij (w *Eumenidach*) nie są tak nagłe i nieoczekiwane, jak sądzi Zieliński; stopniowanie psychologiczne nie zostało tu, co prawda, wyraźnie wypowiedziane w słowach osoby, w której przełom się odbywa, ale ukryte jest poza słowami. Jest to, mówiąc nawiasem, rzucająca się w oczy, a mimo to jakoś mało zauważona cecha charakterystyczna dla dramaturgii Aischylosa, zwłaszcza z ostatniego okresu: myśl mówiącego i proces psychiczny, który się w nim dokonywa, bywają często nie tylko ukryte poza wypowiedzianymi słowami, ale nawet wprost sprzeczne z nimi (nie mówię tu, oczywiście, o tych wypadkach, gdzie mamy do czynienia po prostu z kłamstwem lub obłudą) i przez to właśnie wstrząsają najgłębszą prawdą¹³.

Z tego samego źródła — przeświadczenia o prostoliniowości ewolucji — wynika twierdzenie Zielińskiego, że dopiero u Sofoklesa spotykamy reagowanie mimiczne postaci na słowa, które słyszy. Mimiczne — na scenie ateńskiej, oczywiście, tylko w postawie i geście, gdyż aktor ma, jak wiadomo, na twarzy maskę. Zieliński zresztą podkreśla tu ze szczególnym naciskiem, że poeta „nie myślał o maskach, gdy tworzył te ruchliwe, zmienne postacie”...¹⁴. Z tym chyba wypadnie się na ogół zgodzić; trudniej — z twierdzeniem, do którego jeszcze wrócę: że nie myślał w ogóle o scenie, dla której pisał.

Ale dlaczego miałoby być inaczej u Aischylosa? Zieliński z wielką plastyką opisuje z tego punktu widzenia sceny Kreona z Haimonem i Teiresjaszem w *Antygonie*, Jokastę obecną przy scenie Edypa z posłańcem korynckim w *Królu Edypie* — i dodaje, że u Aischylosa „nie mógłby wskazać sceny podobnej w sensie mimicznym”. „Osoby działające u Aischylosa” — mówi — „to marmurowe posągi; we wspaniałej królewskiej pozie zastygł Agamemnon podczas długiej pochlebnej mowy swej małżonki; jak bolejąca matka pochylała się królowa Atossa podczas opowiadania zwiastuna o porażce jej syna”... Dlaczego? Nie widzę tu zasadniczej różnicy. Zgoda, że

¹¹ Tamże, s. 94. Słowa „na jeden aspekt” są dosłownym tłumaczeniem rosyjskiego oryginału; drukowany przekład polski oddaje to inaczej.

¹² Tamże, s. 99.

¹³ Rzecz tę mam zamiar wyjaśnić szczegółowo w specjalnej rozprawie; dotąd dotknąłem jej tylko z konieczności pobieżnie we wstępie do swego przekładu *Oresteji* (Aischylos, *Tragedie*, s. 318 n.).

¹⁴ Tamże, s. 101.

postacie Aischylosa wywołują wrażenie bardziej „posągowych” niż postacie jego następcy; ale dlaczego Agamemnon nie ma postawą i gestem wyrażać z początku zdziwienia, potem zdecydowanego niesmaku, słuchając przemowy Klitaimestry, dlaczego królowa Persów nie ma reagować zewnętrznie na to, co słyszy z ust zwiastuna? A Klitaimestra w czasie słuchania zmysłowego opowiadania Orestesa o rzekomej własnej śmierci, ta Aischylosowa Klitaimestra, która w pierwszej chwili nie potrafi pohamować swego szczerzego cierpienia na wieść o zgonie syna i dopiero potem opanowuje się wysiłkiem swej męskiej woli? A ten Orestes, który na razie zaskoczony być musi dziwnym zachowaniem się matki i także dopiero z wysiłkiem wraca do „roli”, jaką na siebie przyjął? Nie wiemy, jak grali te sceny aktorzy Aischylosa, ale aktor dzisiejszy musi je grać w ten właśnie sposób; i nie mamy żadnych podstaw do przypuszczenia, że aktorzy Aischylosa grali je inaczej niż aktorzy odpowiednich scen Sofoklesa. Tu z góry założony schemat ewolucji i „postępu” osiągniętego przez Sofoklesa okazał się szczególnie niebezpieczny.

Zbytek zaufania do praw ewolucji odbił się również niekorzystnie na skądinąd niezwykle cennej¹⁵ rozprawie *De trimetri Euripidei evolutione*, stanowiącej księgę drugą *Tragodumena*, w której Zieliński stara się ustalić porządek chronologiczny zarówno ocalałych, jak zaginionych tragedii Eurypidesa na podstawie wzrastającej liczby rozwiązań w jego trymetrze jambicznym. Znakomita ta praca wymaga w pewnych punktach poprawek przez to, że autor zbyt wyłącznie opiera się na kryterium ewolucji wiersza dialogowego, nie biorąc pod uwagę innych czynników, które mogły w danym wypadku wpłynąć na jego traktowanie (np. wynikające z treści większe lub mniejsze zbliżenie do mowy potocznej w danej tragedii lub w jej poszczególnych scenach).

VI

Ustalenie chronologii dzieł Eurypidesa nie stanowiło dla Zielińskiego celu samego w sobie: szło mu przede wszystkim o uzyskanie podstawy do napisania jego „biografii wewnętrznej”. Zamiar ten jednak nie został zrealizowany; jedynie pewien wycinek planowanego dzieła stanowi artykuł *L'évolution religieuse d'Euripide*, opublikowany w „Revue des Études Grecques” z 1923 r. i przedrukowany później w tomie II *Iresione*. Proces ewolucji religijnej poety widzi Zieliński w postaci bardziej złożonej niż się to ogólnie przyjmuje, mówiąc o sceptycyzmie aż do ostatniego dzieła — *Bakchantek*, gdzie nastąpiło nawrócenie, czy też tylko kapitulacja. Zieliński rozróżnia dwa okresy: w pierwszym Eurypides przeciwstawia się tradycyjnej religii w jej całości, a głównym celem jego ataków jest Apollon i Delfy; bezpośrednio po klęsce sycylijskiej dokonywa się nawrócenie i następuje zgoda

¹⁵ Na Zielińskim opiera się ostatnio Bruno Snell w odpowiednich ustępach swej *Metryki greckiej* z r. 1957.

z Apollonem. Ale pozostaje jeszcze inny, przeciwstawny Apollonowi świat doznań religijnych i religijnej myśli, świat Dionizosa, świat z samej swojej natury Eurypidesowi obcy; trzeba było jednak i jemu spojrzeć w oczy: stało się to w przedśmiertnych *Bakchantkach*.

W tej pięknej i niezmiernie interesującej pracy istnieją jednak pewne punkty, które mogą budzić wątpliwości. Czy można wszystko, co Eurypides napisał, uważać za wyraz jego ideologii? Czy pewne tragedie nie powstały raczej na gruncie zainteresowań czysto artystycznych, swobodnej gry wyobraźni? Czy wolno zbyt fundamentalne wnioski światopoglądowe wyciągać z dzieł takich, jak *Ion*, a zwłaszcza *Helena*? Wątpliwości te prowadzą nas do kwestii natury znacznie bardziej ogólnej, kwestii, której musimy się przyjrzeć bliżej.

Już wyżej, w związku ze sprawą teorii motywów rudymenarnych, postawiłem pytanie, czy nie można przypuścić, że tragiczny kierunek w pewnych wypadkach kierował się względami doraźnego efektu danej sceny, nie dbając o jej znaczenie dla konsekwentnie zbudowanej całości. Pytanie to stanowiłoby mogło w pewnym sensie paralelę do postawionego przed chwilą. I tu dotykamy sprawy, która w stosunku Zielińskiego do tragedii greckiej odgrywa rolę niezmiernie ważną i która wywołała z jego strony ostrą krytykę przeciwników.

Idzie o to, że w wieku XX, przede wszystkim w okresie międzywojennym, zaznaczyła się w naszej nauce bardzo silnie tendencja, stanowiąca zresztą tylko jeden z licznych przejawów reakcji przeciw ideom i nastawieniom psychicznym wieku XIX: tendencja do traktowania tragicznych postaci jako „nauczycieli narodu” i „proroków”, ale jako czystej krwi „literatów”, majstrów scenicznych, polujących na doraźny efekt danej sceny, bez względu na konsekwencję wewnętrzną akcji i jednolitość psychiczną postaci. Liczą oni rzekomo na „krótką pamięć” widza i beztrąsko dopuszczają szereg sprzeczności w swoich sztukach. Ofiarą tej krytyki padł przede wszystkim Sofokles. Pierwsza jaskółka tego nowego podejścia zjawiała się jeszcze w roku 1910 w postaci rozprawy W. Dopheide'go *De Sophoclis arte dramatica e fabularum rebus inter se discrepantibus cognoscenda*; na znacznie szerszą skalę i w sposób znacznie ostrzejszy potraktował tę kwestię młody Tycho von Wilamowitz-Moellendorf, syn wielkiego Ulricha, w wydanej (już po jego śmierci na wojnie) w roku 1917 książce: *Die dramatische Technik des Sophokles*; książka ta narobiła w swoim czasie wiele hałasu i wywarła duży wpływ. Zieliński, jak widać z tego, co poprzednio było powiedziane, zajmuje stanowisko diametralnie przeciwne — i bez wątpienia ma w zasadzie głęboką słuszność. Sprzeczności są jego zdaniem pozorne (z wyjątkiem drobniaków, które zdradzają swój charakter motywów rudymenarnych); bardziej wnikliwa lektura jasno tę ich pozorność wykazuje. Do powstawania takich błędnych sądów przyczynia się między innymi — i to jest niezmiernie trafna uwaga — nieuwzględnianie akcji mimicznej, która nie znalazła odbicia w słowach, a którą czytelnik rekonstruować musi sam, gdyż, jak wiadomo, rękopisy nie zawierają tzw. „informacji scenicznych”, w ostatnich

czasach nazywanych u nas z grecka „didaskaliami“. Przyczynę tego, że w tragedii greckiej wiele ogniw łączących między sobą fakty i wyjaśniających ich wzajemny związek znajduje się jakby w ukryciu, pod powierzchnią akcji, widzi Zieliński słusznie w szczególnych warunkach greckiej twórczości tragicznej: w jedności miejsca, braku monologów i mówienia „na stronie“, bardzo ograniczonym posługiwaniu się stereotypowymi w tragedii pseudoklasycznej postaciami tzw. „konfidentów“ — itp. Ognia ta rekonstruuje on przeważnie znakomicie; niekiedy jednak, być może, zbyt szczegółowo i pedantycznie, zapominając o tym, że widz teatralny, nawet najbardziej uważny i inteligentny¹⁶, może istotnie pewnych drobnych sprzeczności czy niejasności nie zauważyć, że nie ma czasu na przeprowadzenie tak szczegółowej analizy, z czego, oczywiście, bynajmniej nie wynika, że poeta liczy na to z rozmysłem.

Ze sprawą tą łączy się ściśle sprawa jeszcze szersza i jeszcze bardziej istotna, sprawa, która również korzeniami tkwi w reakcji przeciw wiekowi XIX: stosunek do psychologicznej interpretacji tragedii greckiej. Wiek XIX nie stawiał właściwie w ogóle tego zagadnienia: podejście do tragedii greckiej było z reguły takie samo, jak podejście do dzieł dramatycznych wieków nowożytnych; uważano to za rzecz tak naturalną, że w ogóle zbyt dużym wydawało się mówić o niej. Dopiero reakcja antypsychologiczna postawiła tu znak zapytania, który zresztą natychmiast zmienił się w twierdzenie, że w tragedii greckiej rzeczy się mają zupełnie inaczej, że podejście psychologiczne jest tu całkiem nieprzydatne; że, po pierwsze, błędem jest doszukiwanie się jedności psychicznej w postaciach, a po drugie wypowiedzi tych postaci wcale niekoniecznie muszą być wyrazem ich przeżyć. Niepodobna zaprzeczyć, że reakcja ta przyniosła pewien pożytek, że wyzwoliła nas z nieświadomionej zależności od nawyków wynikłych ze stałego obcowania z dramaturgią nowożytną i uczuliła na odrębności stylu artystycznego dramatu i teatru greckiego. Ale niemniej pewne jest, że — zwłaszcza w swych skrajnych przejawach — wyrządziła ona znacznie więcej szkody. W zasadzie podejście psychologiczne do tragedii greckiej jest słuszne i — z pewnymi zastrzeżeniami i modyfikacjami — musi być utrzymane.

Toteż w zasadzie oporowi Zielińskiego przeciw reakcji antypsychologicznej można tylko przyklasnąć. Nie uważa on bynajmniej, że tragedia Sofoklesa jest dramatem psychologicznym, że psychologia jest osią jego dramaturgii; nie, osią jest i według niego, jak według Arystotelesa, mīt, „dzianie się“, i dla niego, jak dla Arystotelesa, „tragedia wprowadza akcję nie po to, by przedstawić charaktery, ale charaktery wprowadza z powodu

¹⁶ Zieliński, polemizując z poglądem Tychona Wilamowitza i jego zwolenników, słusznie protestuje przeciw mówieniu o „widzu w ogóle“, bez indywidualizowania tego widza. „Takiego widza“ — mówi on (*Iresione*, t. I, s. 261) — „w ogóle nie było: był z jednej strony kum Stilbonides, z drugiej np. Eurypides; że pierwszy o to (tj. dlaczego świadek zabójstwa Lajosa podał fałszywą wiadomość, jakoby zabójców było kilku) nie pytał, chętnie wierzył; ale drugi pytał z pewnością, i na jego sądzie zależało Sofoklesowi zapewne bardziej niż na braku sądu u pierwszego“.

akcji" (*Poet.* 1450a 21 n.); ale twierdzi z całym naciskiem, że poeta postaci swoje buduje psychologicznie, dba o ich psychiczną jednolitość i wewnętrzny związek przeżyć. Że tak jest rzeczywiście, powiedzieć trzeba z nie mniejszym naciskiem.

Ale pamiętać wypada i o tym, że Zieliński w całej swej postawie naukowej jest typowym psychologią, co zresztą nie tylko sobie uświadamia, ale wielokrotnie formuluje teoretycznie jako podstawowe wskazanie dla badań na terenie historii literatury i w ogóle kultury duchowej. Toteż trudno się dziwić, ale nie można nie stwierdzić, że nie dostrzega on pozytywnej strony reakcji antypsychologizacyjnej — nawet tam, gdzie jej tezy byłyby w pełnej zgodzie z jego zasadniczym podejściem do tragedii.

Nie wszyscy bowiem przedstawiciele obozu antypsychologistów należą do tych, którzy twierdzą, że tragicy — to tylko poszukiwacze efektów teatralnych; spory ich odłam twierdzi wprost przeciwnie: że tragicy to właśnie „nauczyciele narodu” i „prorocy”, którym idzie nie o psychologię postaci, ale o głoszenie prawd religijnych i moralnych, a także o mistyczną „magię słowa”, ponadracjonalne działanie na psychikę widza i słuchacza. I dla Zielińskiego tragik jest przede wszystkim głosicielem prawd moralnych i religijnych, tragedia — jak mówi przy końcu wstępu do Sofoklesa — „modlitwą”; ale związek jego postawy z dziewiętnastowiecznym psychologizmem jest tak ścisły i głęboki, że w dwudziestowiecznej reakcji zdolny jest widzieć tylko jej — niewątpliwie przeważające — cechy ujemne.

VII

Omawiając książkę Zielińskiego o Sofoklesie, podkreśliłem bogactwo jej treści i wszechstronność zawartych w niej wiadomości o tragedii greckiej w ogóle i o Sofoklesie w szczególności. Być może, iż niejeden z czytelników miał tu ochotę na pewne zastrzeżenie: a teatr, jego forma architektoniczna, kształt sceniczny widowiska, sposób i styl inscenizacji, jej strona optyczna, scenografia, kostiumy, ruch i gest aktorów i chóru — czyli w ogóle tragedia jako widowisko w teatrze ateńskim? Istotnie, o tym nie wspomniałem; a nie wspomniałem dlatego, że w książce nie ma o tych sprawach mowy.

I zdaniem moim jest to bez wątpienia poważna luka w tym znakomitym dziele: tragedia grecka — to nie tylko tekst, to całość widowiska; tragik i faktycznie, i w pojęciu ogółu ateńskiego jest autorem tej całości. Ale Zieliński nie popełnił tu przypadkowego błędu: pominięcie tych spraw jest u niego świadome i celowe. Mówi on o tym wyraźnie w przedmowie do wydania rosyjskiego¹⁷: „Wszystkie drukowane *petitem* informacje sceniczne są własnością tłumacza; w rękopisach ich nie ma. Jednak układając je miałem na widoku scenę, którą poeta miał przed oczyma wyobraźni, a nie ową

¹⁷ W wydaniu polskim przedmowa ta została słusznie pominięta, gdyż ma ona na względzie nie tylko wstępy, ale i sam przekład tragedii, którego, jak wiadomo, tam nie ma.

¹⁸ *Philologus* LV, przedruk w *Iresione*, t. I.

ateńską, na której były wystawiane jego dramaty; to mi dało możliwość nieliczenia się z nieuniknionymi umownościami tej ostatniej. Odtworzenie jej jest, ma się rozumieć, również rzeczą interesującą, ale jest to zainteresowanie natury archeologicznej, nie poetyckiej”.

Jest to stanowisko, któremu Zieliński pozostał wierny od czasów najdawniejszych aż do końca. W rozprawie z roku 1896 pt. *Exkurse zu den Trachinierinnen*¹⁸ wyraża się on w tej kwestii w sposób jeszcze bardziej radykalny: „Jedynie słuszna i naukowo uzasadniona” jest według niego teza, „że przy interpretacji dramatów greckich, poza nielicznymi wypadkami, musimy i możemy usunąć na bok całą archeologię sceniczną”¹⁹.

Z całą stanowczością trzeba tu powiedzieć, że jest inaczej. Dramat ateński rodzi się z teatru; poeta, pisząc tekst, ma, oczywiście, przed oczyma wizję akcji, którą tworzy, ale wizja ta jest bardzo mocno związana ze sceną, która ma jej nadać kształt plastyczny. Rzecz dzieje się w jego wyobraźni w Tebach, Argos czy Trachinie — temu, rzecz jasna, nikt nie myśli przeczyć — ale jako widowisko, jako obraz, ruch, dźwięk, jako gest i recytacja aktorów, jako śpiew i taniec chóru, który nie jest przecież wprost z życia na scenę przeniesioną gromadą ludzi, ale zespołem wokalnie-plastycznym, rzecz dzieje się przede wszystkim na orkestrze teatru ateńskiego. Tego organicznego związku sceny ateńskiej V w. z dziełami ateńskich pisarzy dramatycznych Zieliński nie widzi²⁰. Styl inscenizacji tragedii greckiej w tym teatrze — to w jego oczach jedynie smutna konieczność, wynik warunków technicznych sceny, które uniemożliwiały pełną „iluzję”, nie pozwalały odtworzyć realistycznie Teb, Argosu, czy dzikiej okolicy, w której mieszka porzucony przez towarzyszy Filoktetes; w jego przekonaniu poeta pragnąłby widzieć swoje dzieło w takiej dającej pełną „iluzję” realizacji sceniczej, lecz, niestety, jest to niemożliwe.

I tu również jest Zieliński synem XIX wieku: bo to, przeciw czemu tak energicznie protestował — to tylko szczegóły komentarza w niektórych wydaniach tekstów tragedii; na ogół filolodzy dziewiętnastowieczni tak samo jak on, widzą dramat ateński i tak samo uważają teatr V w. jedynie za *malum necessarium*, niedołączny prymityw wobec doskonałości iluzjonistycznej „sceny pudełkowej”. W wieku XX, w niewątpliwym związku z ruchem reform teatralnych i odejściem od traktowania sceny naturalistycznej jako szczytu dotychczasowych osiągnięć, sytuacja w tej dziedzinie wiedzy o antyku znacznie się zmienia, aczkolwiek — dodać wypada — w latach ostatnich obserwować możemy zaskakujący nawrót do dawnych poglądów na kwestie inscenizacji w teatrze V wieku.

Widzieliśmy, że Zieliński oświadcza, iż informacje sceniczne w przelożonych przezeń tragediach oddają wyłącznie to, co poeta „miał przed oczyma wyobraźni”. W rzeczywistości jednak jest niezupełnie tak: tego rodzaju

¹⁸ *Iresione*, t. I, s. 282.

²⁰ Nie widzi również związku między sceną elżbietańską a dramaturgią Szekspira: w tej samej rozprawie (s. 384, 1) twierdzi, że „ośmieszyliby się komentator, który by zechciał dla podtrzymania fantazji czytelników rekonstruować im prawdziwą scenę szekspirowską”.

„wizje” mógł mieć tylko poeta przyzwyczajony od dzieciństwa do teatru iluzjonistycznego. Informacje sceniczne ułożone przez Zielińskiego wykazują niejednokrotnie uderzające podobieństwo do obrazów „sceny pudełkowej” w jej — dodajmy — „operowym” aspekcie. Oto np. opis scenerii prologu Sofoklesowego *Ajasa*: „Na pierwszym planie namiot Ajasa — dość obszerna drewniana chata z dwoma wejściami: środkowym i bocznym. Obydwa zamknięte są na głucho, środkowe — szerokimi dwuskrzydłowymi drzwiami, boczne — wąskimi jednoskrzydłowymi. Opodal, tyłem kadłuba do widza, wyciągnięty na brzeg okręt Ajasa, dalej — widok na Helespont. Czas nocny, ale już bliski świtu. Przez szczeliny namiotu, w jego części środkowej, przebija szkarłatne światło... Nad namiotem nisko zawisła czarna chmura; spoza niej rozlega się głos Ateny”. Mamy tu więc nie oderwaną od teatru, swobodną wizję poety, ale teatr — tylko nie ateński z V wieku przed Chr., lecz dziewnastowieczny, pudełkowo-iluzjonistyczny.

Podobnie wygląda czasem w informacjach Zielińskiego akcja sceniczna. Wspomniałem wyżej, jak świetne są w książce jego uwagi dotyczące formy tragedii; rozumie on głęboko sens tej formy, doskonale wyjaśnia czytelnikowi jej znaczenie pozytywne jako wartości cennej samej przez się, a nie jako początkowego stadium na drodze ku osiągnięciu werystycznej „naturalności”. Ale wszystko to dotyczy formy słownej, literackiej; całkiem inaczej dzieje się, gdy mamy do czynienia z formą wizualną. Oto informacja sceniczna w związku z parodosem *Filoktetesa*: „Z prawej strony, przechodząc u podnóża pagórka, ukazuje się chór marynarzy mirmidońskich — chór naszej tragedii. Ustawiają się oni w różnych miejscach i postawach dokoła Neoptolema... I tak wykonują pieśń parodosową z jej ścisłą kompozycją rytmiczną, z jej symetrią strof i antystrof, pieśń, która, jak zawsze — i w dramacie i w liryce chóralnej — połączona była z ruchem plastycznym, z tańcem. Zapomina tu Zieliński o tym, o czym gdzie indziej dobrze pamięta, o czym tyle razy z zapalem mówi, używając stworzonego przez siebie pięknego terminu „trójjedynę chorei”.

We wszystkich kwestiach dotyczących tragedii greckiej wypowiedział Zieliński słowa o niezwyklej wartości i wadze — oprócz tej jednej; ale i o niej trzeba było wspomnieć, omawiając jego wkład w studia nad tą dziedziną twórczości antyku.

VIII

Przechodzimy teraz — na zakończenie — do tego, o czym już w swoim czasie wspominałem jako o najgłębszej podstawie jego interpretacji tragedii greckiej.

Jest faktem ogólnie znanym, że Grecja nie stworzyła tego rodzaju dramatu, który przez długi okres dziejów najnowszych — przede wszystkim w drugiej połowie wieku XIX, a poniekąd jeszcze i dzisiaj — stanowi przeważającą i najbardziej typową część bieżącego repertuaru teatrów: tra-

gedii obyczajowej (wyrazu „tragedia” użyłem tu w sensie nie całkiem właściwym i odpowiednim, ale w tej chwili przydatnym dla wyrażenia tego, o co mi idzie: w sensie po prostu dramatu poważnego, wywołującego na widowni nie wesołość i śmiech, ale grozę, smutek, zadumę, lży). Dramat obyczajowy, życie codzienne na scenie — to dla Greka wyłącznie komedia. Jeśli idzie o czas, w którym tragedia grecka była u szczytu swych osiągnięć — wiek V przed Chr. — to można by było nawet rzecz ująć tak, że i komedia nie była właściwie komedią obyczajową w tym sensie, w jakim się tam zjawia pod koniec następnego stulecia i trwa mniej więcej przez trzy dalsze stulecia i w jakim my ją rozumiemy: nie dawała „odbicia” życia codziennego, lecz jego karykaturę; na scenę teatru ateńskiego V w. rzeczywistość miała wstęp tylko w dwóch biegunowo przeciwnych przekształceniach: monumentalizacji i karykatury; „środek”, do którego jesteśmy najbardziej przyzwyczajeni, w ogóle nie było. Pewne elementy obyczajowego realizmu, jakie zauważyć można w twórczości Eurypidesa, nie stały się zaczątkiem tragedii obyczajowej, nie wytworzyły „dramatu mieszczańskiego”; kontynuatorką Eurypidesa stała się nie tragedia, ale właśnie komedia obyczajowa.

Ten zastanawiający fakt tłumaczy Zieliński osobliwością kultury duchowej Grecji archaicznej i klasycznej, działającymi w niej głębinowymi siłami, które sprawiły, że czołowe osobistości twórcze, jakie nadawały ton twórczości poetyckiej, były ludźmi, jak się wyraża, „wschodzącej latorośli”²¹.

Ludzie ci — to ludzie „pionu”, w przeciwstawieniu do ludzi „poziomu”, tj. tej wyrównywanej i przytłaczającej linii poziomej, którą, jak drąg nosiśla, nakłada na ramiona ludzkie — nie życie w jego sensie najgłębszym i najszczytniejszym, ale życie powszednie, szara mimo swej pstrokacizny codzienność, poszatkowany przegrodami i przegródkami, przyziemny świat „obyczajowy”²². Tragedia grecka, tragedia bohatera — to tragedia istotnego życia, wyraz twórczości „ducha pionu”, ducha rwącego się ku górze, ku słońcu, ponad działki i murki, bieganinę i zgiełk powszedniości. Tragedię tę głęboka przepaść oddziela od dramatu obyczajowego.

Poeta życia, poeta pionu widzi przed oczyma wyobraźni świat wymarzonej przyszłości, człowieka „nie według miary krawca, lecz Fidiasza”; nie może on wcielać swej wizji w kształt związany z otaczającym go światem „obyczajowym”. Szuka wcielenia w przeszłości, ale nie przeszłości historycznej,

²¹ Wyrażenie to ma dlań sens terminu biologicznego, łączy się ściśle ze sprawą przyniesionych z sobą na świat dyspozycji psychofizycznych, z pojęciem fizycznego i psychicznego zdrowia, zdolności wydania silnego i zdrowego potomstwa — itp. Ten biologiczny punkt widzenia (Zieliński mówi nawet — na s. 10 wydania polskiego — o „estetyce biologicznej”, jako rzeczy przyszłości) można by z dużą racją kwestionować; ale to, co w książce o Sofoklesie powiedziane zostało o istocie tragedii greckiej, zachowuje w pełni swoje znaczenie i bez tego biologicznego podłoża.

²² Język rosyjski dostarczył tu Zielińskiemu wyrazistego terminu *byt*, który mu się doskonale nadał jako przeciwstawienie do pojęcia „życia”. Po polsku odpowiedniego terminu brak, i dlatego *byt* Zielińskiego trzeba z konieczności zależnie od kontekstu tłumaczyć różnie. Przekład polski oddaje ten wyraz polskim wyrazem „byt”, co wypacza sens myśli autora.

która przecież miała też swoją obyczajowość i powszedniość, tylko w przeszłości, która, jak mówi Zieliński, „nigdy nie była terażniejszością” i przez to nie jest obciążona balastem obyczajowym — w micie.

Tragedia grecka, która narodziła się z obrzędów, a jeszcze bardziej przeżyć religijnych, która, nawet będąc już dziełem czysto artystycznym, pozostała jednak częścią świętą, jest w swej istocie głęboko związana z przeżyciami religijnymi, z podniesieniem ducha i „nastrojem dionizyjskim”, jaki ogarnął jej widzów w czasie pierwszej, czysto kultowej części święta, pierwszego dnia i pierwszej nocy Wielkich Dionizjów. W świetnym, plastycznym i barwnym obrazie maluje Zieliński ów dzień i ową noc. Przeczytawszy ten opis, na zapytanie Zielińskiego²³: „Jakiego dramatu mogły pożądać dusze tych ludzi, którzy wchłonęli w siebie wiosnę i pełnię przybierających sił — ludzi oczarowanych czarami Dionizosa? Obyczajowego?” — odpowiemy z pewnością z nim razem: „Między powszedniością a nimi stało, jak mur rozdzielający, doświadczenie dnia poprzedniego... Poważny stosunek do powszedniości był już niemożliwy”.

Pierwszy dzień zawodów dramatycznych na Wielkich Dionizjach wypełniała jednak nie tragedia, ale komedia. Sens tego faktu tłumaczy Zieliński w sposób uderzająco trafny i głęboki²⁴. „Powszedniość — to wróg zwyciężony przez Dionizosa. I jeżeli wywołujemy ją jeszcze raz przed swe oczy, to dlatego, aby naocznie przedstawić zwycięstwo Dionizosa nad nią”. Zostaje ona skarykaturowana, ośmieszona w samej swojej istocie. Obywatel ateński ogląda na scenie samego siebie i swoje życie codzienne w karykaturze i raz po raz wybucha głośnie, pełnym, dionizyjskim śmiechem. „I gdyby” — mówi dalej Zieliński — „w owej chwili hyperborejczyk naszych czasów i stref zwrócił się do roześmianych z pełnym wyrzutem pytaniem: ‘Czego się śmiejecie? Z siebie się śmiejecie!’²⁵ — każdy z nich miałby pełne prawo odpowiedzieć mu: ‘Nie, cudzoziemcze. Śmiejemy się nie z siebie, lecz z tego bagna powszedniości, które jeszcze niedawno było w nas i od którego wczoraj uwolnił nas nasz bóg. I niech po kilku dniach, gdy miną Dionizje i troska o chleb powszedni znów nas pochyli nad plugiem, nad warsztatem, nad ładą — niech wtedy znów nas wciągnie to bagno: jednak nie przejdzie bez śladu to, że dziś, choć na te kilka dni przezwyciężyliśmy powszedniość i przyłączyliśmy się do istotnego życia. Ogień ten nie zgaśnie; gromadząc się z roku na rok, z każdym powrotem Dionizjów, będzie dość silny, by ogrzać nie tylko nas, lecz i ciebie, nasz biedny następcę po dwudziestu przeszło wiekach! Jeśli zaś chcesz się o tym przekonać — prosimy uprzejmie do nas jutro i w dni następne na święto zawodów tragicznych”.

Te trzy dni następne dają przyłączonej na chwilę do pionu istotnego życia gromadzie oczyszczenie (*katharsis*) własnych namiętności i własnego

²³ S. 17 wydania polskiego.

²⁴ S. następna.

²⁵ Cytat z *Rewizora* Gogola.

²⁶ S. 112.

cierpienia przez ich monumentalizację, przez roztopienie ich w namiętnościach i cierpieniu wielkich heroicznych prawzorów. „W wizji, którą poeta ukazuje nam ze sceny Dionizosa” — mówi Zieliński²⁶ — „ukazuje on nam obraz naszych cierpień, lecz podniesionych do świętej wyżyny bohaterstwa. Tacy są oni wszyscy — Edyp, Dejanira, Antygonia; roztopiajcie swe cierpienia w ich cierpieniu, bo oni — to wy”.

TADEUSZ ZIELIŃSKI ET LA TRAGÉDIE GRECQUE

Les études sur la tragédie grecque occupent une place d'honneur dans l'ensemble des recherches de Zieliński sur la culture antique. Certains aspects de son oeuvre — principalement ceux qui ayant trait à l'histoire de la religion, de la mythologie, de la morale et de la philosophie antiques — constituent une excellente préparation aux études en question. Dans ses analyses Zieliński tient compte aussi bien des valeurs morales que des valeurs formelles. Il cherche à découvrir les lois qui président aux phénomènes littéraires, indépendamment de l'initiative individuelle des écrivains. Zieliński analyse ces phénomènes du point de vue de l'évolution en quoi il continue les traditions de la deuxième moitié du XIX^e siècle.

Les recherches de Zieliński sur la tragédie grecque, étroitement liées à ses travaux sur la mythologie, poursuivaient deux buts. Il voulait d'abord dégager l'„idée” d'une tragédie donnée, montrer l'originalité de sa fable et du mythe dramatisé, et ceci sur le fond de ce que le poète avait hérité de ses devanciers. Il se proposait ensuite de montrer d'une façon aussi complète que possible l'oeuvre toute entière des poètes tragiques grecs. C'est ici qu'appartiennent les travaux où Zieliński s'adonnait à la reconstruction de l'action des tragédies non conservées. Zieliński excellait dans la reconstruction, il avait la qualité indispensable dans ce genre de travail, à savoir la prudence; néanmoins certaines de ses reconstructions des tragédies disparues ne nous semblent pas suffisamment justifiées. Dans son travail de reconstruction Zieliński se servait de sa „loi des motifs rudimentaires” (qui consiste à faire, dans une certaine mesure, la part de la version des devanciers dans les oeuvres de leurs successeurs), mais il procédait avec toute la prudence que nécessite cette méthode. En tenant également compte des autres vestiges de la tradition, Zieliński aboutissait, grâce à cette méthode, à des conclusions certaines ou probables.

Zieliński continuait à employer aussi les méthodes du XIX^e siècle à l'analyse du contenu de l'oeuvre poétique. L'auteur de l'article considère ce procédé comme juste; il passe ensuite à l'analyse de l'introduction générale que Zieliński avait mise en tête de son livre sur Sophocle: dans cette introduction le grand philologue essayait de présenter l'ensemble des problèmes touchant la tragédie grecque. Le texte en question a une très haute valeur. Certes, quelques thèses de Zieliński se prêteraient à un développement différent, ainsi par exemple l'opinion selon laquelle Sophocle est le premier qui ait introduit „une certaine différenciation dans la caractéristique du même homme”, ou bien l'opinion qui considère Sophocle comme „créateur de la gradation psychologique” ou enfin celle qui affirme que c'est chez Sophocle qu'on rencontre pour la première fois des réactions mimiques des personnages. Toutes ces thèses découlent de la foi au caractère rectiligne de l'évolution et ne se laissent pas maintenir. Une trop grande confiance à l'égard des lois de l'évolution a eu également des conséquences fâcheuses pour les études de Zieliński concernant Euripide („De trimetri Euripidii evolutione”, „L'évolution religieuse d'Euripide”).

Zieliński est un représentant typique de la méthode psychologique et il combat énergiquement les conceptions opposées du XX^e siècle, qui entraînent forcément une autre interprétation de l'oeuvre des poètes tragiques athéniens. L'attitude psychologisante de Zieliński est en principe justifiée. Force nous est cependant d'admettre que la réaction du XX^e siècle

a de même certains aspects positifs. En revenant à l'ouvrage de Zieliński sur Sophocle, l'auteur souligne encore une fois son énorme richesse, toute en objectant à l'illustre maître qu'il a eu tort de ne pas toucher de problèmes relatifs à l'archéologie scénique, le drame athénien étant inséparable de la scène. Dans ce dernier cas Zieliński continue aussi les vues du XIX^e siècle. Ses renseignements concernant la mise en scène rappellent le théâtre illusionniste „à boîtes" du XIX^e siècle.

Quelles sont les bases de l'interprétation de la tragédie grecque chez Zieliński? Le fait que les Grecs n'ont pas créé de tragédie de mœurs, Zieliński l'explique par la particularité de la culture grecque, par le rôle extraordinaire des grandes individualités créatrices, par tout ce qui rattachait la tragédie aux facteurs religieux. Dans la tragédie grecque des choses humaines sont élevées à la hauteur de l'héroïsme et c'est précisément le fait de rendre monumentales nos propres expériences qu'elle provoque chez le spectateur la „catharsis" purifiante.