R G B WH GR BL

Grey Scale #13

C M Y K

DANES-PICTA.COM

A 1 2 3 4 5 6 M 8 9 10 11 12 13 14 15 B 17 18 19

Colour Chart #13

Blue Cyan Green Yellow Red Magenta White 3/Color Black

Inches Centimetres

DANES-PICTA.COM

GABINET NAUKOWY KATEDRY HISTORII
POWSZECHNEJ

GABINET NAUKOWY KATEDRY HISTORII
POWSZECHNEJ

EPOKA PERYKLESA

GABINET NAUKOWY KATEDRY HISTORII
POWSZECHNEJ

BIBLIOTEKA MEANDRA
10

K. KUMANIECKI F. SOKOŁOWSKI K. MICHAŁOWSKI
A. KROKIEWICZ L. WINNICZUK S. LORENTZ

EPOKA PERYKLESA

6 WYKŁADÓW
Z 40 ILUSTRACJAMI

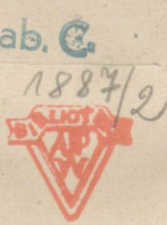
Z ZASIŁKU PREZYDIUM RADY MINISTRÓW
SKŁAD GŁÓWNY
PAŃSTWOWE ZAKŁADY WYDAWNICTW SZKOLNYCH
WARSZAWA 1949 PLAC DĄBROWSKIEGO 8

REDAKCJA

Dr Kazimierz Kumaniecki
Prof. Uniw. Warsz.

Dr Kazimierz Michałowski
Prof. Uniw. Warsz.

Dr Lidia Winniczuk



Nakład 2000 egzemplarzy Papier drukowy kl. V A_1, 90 gr, lipiec 1949 r.
Drukarnia Naukowa TNW, W-wa, Krak. Przedmieście 26/28, pod zarządem T. Madrzejewskiego
Zam. 231 B-68380

SŁOWO WSTĘPNE

„Ogrom zniszczeń w kulturze narodowej nakłada na naukę polską obowiązek oddania swych sił również dla popularyzacji wiedzy. Jednym z najważniejszych działów humanistyki jest wiedza o kulturze świata starożytnego, która do dziś stanowi podstawę cywilizacji współczesnej".

Tymi słowy w grudniu 1945 r. przedstawialiśmy Czytelnikom pierwszy zeszyt naszego miesięcznika „Meander". Po trzech i pół latach, mając za sobą trzy pokaźne tomy rocznika, 4 zeszyty bieżącego roku oraz 9 tomów „BIBLIOTEKI MEANDRA" uważamy za stosowne poprzedzić kilkoma słowy 10-ty tom naszej Biblioteki.

Jest to praca zbiorowa, której podstawę stanowił cykl odczytów wygłoszonych przed rokiem w ramach Powszechnych Wykładów Uniwersytetu Warszawskiego. Nieoczekiwany sukces tej imprezy i szereg listów, które organizatorzy i wykładowcy otrzymali od przygodnych słuchaczów, zrodził myśl wydania odczytów tych w formie książkowej. Czynimy to obecnie po odpowiednim przepracowaniu przez autorów tekstów do druku; artykuły, chociaż pisane językiem przystępnym, przynoszą także z punktu widzenia naukowego niejeden rys nowy.

Centralną postacią tej książki jest Perykles, człowiek, który nadał miano najpotężniejszej epoce kultury greckiej. Jego imię wygląda tutaj z wielu kart i wpływ jego geniuszu zarysowuje się widocznie w splocie różnorakich faktów kulturowych stanowiących przedmiot poszczególnych rozdziałów.

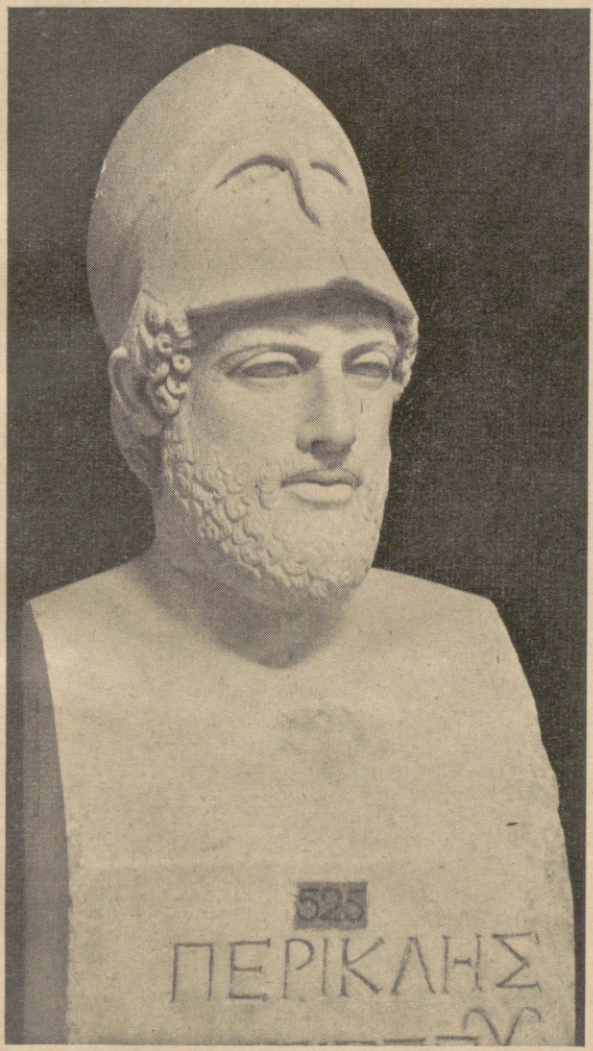
Jeżeli jednak postać Peryklesa nie występuje w książce tej tak plastycznie jak na hermie Kresilasa, to wytłumaczenie

znajdziemy w samym tytule. Nie o historię jednostki tu chodzi, ale o epokę, która ją wydała. Chodzi o epokę „klasyczną" dla twórczości greckiej, której styl i wytwory stały się dla naszej cywilizacji synonimem pojęcia „klasyczności".

Sądzimy, że w dobie obecnej, w dobie powszechnej i rzetelnej pracy, realizmu i konkretnych osiągnięć, rzecz o szczytowym okresie kultury klasycznej jest szczególnie na czasie.

REDAKCJA

Warszawa, czerwiec 1949 r.



Perykles. Herma portretowa dłuta Kresilasa.
Kopia rzymska. Muz. Watykan. Rzym.

KAZIMIERZ KUMANIECKI

ATENY W DOBIE PERYKLESA

Są epoki w dziejach ludzkości, kiedy na przestrzeni niewielkiego stosunkowo okresu czasu pojawia się we wszystkich dziedzinach działalności kulturalnej wielka ilość wybitnie uzdolnionych jednostek na pewnym terytorium, i kiedy działalność kulturalna zdobywa natężenie kiedy indziej nie spotykane; dość wymienić wiek augustowski w starożytnym Rzymie, epokę Ludwika XIV we Francji, czasy elżbietańskie w Anglii, renesans włoski. Pierwszą taką epoką w dziejach kultury europejskiej jest okres, który przywykło się nazywać epoką Peryklesa. Oczywistą jest rzeczą, że chronologiczne granice takich epok są jedynie konwencjonalne. Największy poeta epoki peryklesowej Sofokles działał jeszcze przez dwadzieścia trzy lata po śmierci Peryklesa. Z drugiej strony największy liryk grecki poprzedniego pokolenia, tebańczyk Pindar, nie może być zaliczony do epoki peryklesowej, chociaż ostatni okres jego działalności przypada już na okres peryklesowski. Nie może być do niej zaliczany nie tylko dlatego, że nie działał w Atenach, lecz przede wszystkim dlatego, że twórczość jego zarówno pod względem ideowym jak stylistycznym należy do epoki poprzedniej. Zresztą mówiąc o jakimkolwiek okresie dziejów kultury ludzkiej trzeba zawsze

pamiętać, że w każdej epoce żyją obok siebie, żeby się tak wyrazić, ludzie rozmaitych epok: obok twórców wyrażających najistotniejsze dążenia okresu sobie współczesnego, działają twórcy żyjący ideałami epoki poprzedniej i śmiali prekursorzy wróżący czasy, które nadejdą. Tak było też i w epoce Peryklesa, gdzie dobrze śledzić możemy działalność dwu generacji: starszej, urodzonej przed bitwą salamińską i młodszej, która mając kilkanaście lat, była świadkiem ostatecznego zwycięstwa demokracji w Atenach. Jeśli jednak w pewnej epoce działają dwie generacje, których stosunek do problematyki życia i założenia artystyczne są odmienne, to czyż można mówić w takim razie o jednolitym obliczu kulturalnym epoki? W odniesieniu do epoki Peryklesa pytanie brzmi: czy dla lat czterdziestych i trzydziestych V wieku w Atenach reprezentatywną i wyrażającą problematykę epoki i jej styl, jest Antygona Sofoklesa, czy Fedra Eurypidesowa, czy bohaterski Ajas, czy egoista Jazon, czy religijny Herodot, czy Protagoras, który twierdzi, że o istnieniu bogów nic wiedzieć nie można. Odpowiedź mimo pozorów nie jest trudna. Dość wyjść na Akropol ateński i spojrzeć na budowany w latach 447—438 Partenon, czy budowane w latach 437—432 Propyleje, żeby zrozumieć, że w tych dziełach architektury, których odpowiednikami w dziedzinie literatury są tragedie Sofoklesa i historia herodotowa, wyraziła się istota epoki Peryklesowej. Znamię tej kulturze nadała generacja starsza. Tendencje nowe występujące w działalności Protagorasa, Eurypidesa, Tucydydesa, triumf swój pełny osiągnąć miały dopiero w epoce następnej, w okresie wojny peloponeskiej. Tak więc głównie dzięki dziełom architektury i plastyki, które wyraźnie wyróżniają się zarówno od poprzedzającego je wczesnego klasycyzmu jak i od dzieł z okresu wojny peloponeskiej, możemy z pełnym uzasadnieniem mówić o odrębnej epoce Peryklesa. Odrębność ta wyraża się zresztą także w dziedzinie historii politycznej; początek jej datuje się od końca lat sześćdziesiątych w. V. (r. 461) to znaczy od momentu zupełnego zwycięstwa partii

demokratycznej w Atenach i ustalenia się ustroju demokratycznego; koniec wyznacza śmierć Peryklesa w r. 429, która chronologicznie zbiega się niemal z wybuchem wojny peloponeskiej w 431 r. Jest to okres dla siebie zamknięty, różniący się zarówno od epoki go poprzedzającej jak i tej, która po nim nastąpiła. Łączenie tej epoki z nazwiskiem Peryklesa nie jest rzeczą czysto konwencjonalną. Chociaż bowiem nie może być mowy o bezpośredniej inspiracji tego wielkiego polityka na dzieła literackie tego okresu, to jednak sam pomysł uświetnienia Akropolu ateńskiego Propylejami i Partenonem, program wielkich robót publicznych, dających zatrudnienie i możność zarobku szerokim warstwom społeczeństwa ateńskiego jak i możność i umiejętność zdobycia funduszów na te cele, jest rezultatem świadomej polityki finansowej i kulturalnej tego wielkiego męża stanu. Wiemy, że zwycięska demokracja ateńska prowadzona przez Peryklesa, bynajmniej nie od początku weszła na drogę pokojowej polityki. Wprost przeciwnie; głoszone przez nią hasła antyspartańskie i imperialistyczne i dążenie do zdobycia hegemonii nie tylko na morzu lecz także na lądzie doprowadziły do kilkanaście lat trwającej wojny, w której Ateny musiały zrezygnować z celów, które przekraczały ich możliwości. Odwrócenie kierunku polityki ateńskiej, zrezygnowanie przez Peryklesa z własnego dotychczasowego programu walki o hegemonię na lądzie i zawarcie układu pokojowego z Persją w r. 448, a potem ze Spartą w r. 446, nie musiało być popularne. Przez zawarcie trzydziestoletniego pokoju ze Spartą, który w praktyce miał trwać jedynie lat piętnaście, zapoczątkował Perykles nową linię polityki i stworzył warunki dla rozwoju kulturalnego. Od tego czasu polityka jego świadomie zdąża do stworzenia z Aten centrum duchowego Hellady. Nie zawsze próby te były uwieńczone powodzeniem. Nie udało się z powodu negatywnego stanowiska Sparty proponowane przez Peryklesa zwołanie do Aten powszechnego, panhelleńskiego kongresu, nie udało się również w końcowym rezultacie, założenie panhelleńskiej kolonii w Turioi w południowej Italii,

gdyż kolonia ta założona z inicjatywy Peryklesa, pozbyła się później w sposób dość brutalny swych założycieli. Jeżeli te dwie inicjatywy wychodzące poza same Ateny nie zostały uwieńczone powodzeniem, to udało się w pełni uświetnienie samych Aten i stworzenie z nich „szkoły Hellady". Istotnie, jeśli w tzw. średniowieczu greckim, centrów życia kulturalnego greckiego jest bardzo wiele, to w epoce Peryklesa rolę dominującą obejmują wyłącznie Ateny. Tutaj jedynie wytworzyła się w V wieku ta szczególna atmosfera wolności i dobrobytu, która sprzyja rozwojowi kulturalnemu. Była ona z jednej strony rezultatem wzrastającej wciąż potęgi politycznej i ekonomicznej Aten, z drugiej strony zrealizowanego w pełni ustroju demokratycznego jak również świadomej polityki kulturalnej Peryklesa. Jako państwo demokratyczne są Ateny ośrodkiem postępu, na który patrzą z podziwem i zazdrością wszystkie elementy demokratyczne ówczesnego świata greckiego. Są również jedynym wówczas na kontynencie greckim miastem, które ma rozmach wielkomiejski, gdzie na uroczystościach Panatenajów, spotkać można nie tylko obywateli z pobliskich Plateji ale i delegacje t.zw. sprzymierzonych państw związkowych z wysp greckich, z pobrzeża małoazjatyckiego czy trackiego, i z dalekiej Propontydy. „Miasto nasze pozostawiamy otwarte dla wszystkich i nie zdarza się, żebyśmy z powodu wydalania cudzoziemców nie pozwolili komuś uczyć się u nas albo patrzeć u nas na coś, co mogłoby się przydać naszym nieprzyjaciołom", (Tuc. II 39) mówi dumnie Perykles w mowie ku czci Ateńczyków poległych w pierwszym roku wojny peloponeskiej. A dalej: „Państwo nasze jako całość jest szkołą wychowania Hellady i wydaje się, że u nas jedna i ta sama jednostka może w najłatwiejszy sposób z wdziękiem i zręcznością przystosować się do najrozmaitszych form życia i stać się przez to samodzielnym człowiekiem".

Świadomość osiągnięcia punktu szczytowego wyrażona w słowach Peryklesa, podzielana była przez większość Ateńczyków tych czasów i wyraziła się w klasycznym stylu tej epoki.

Ryc. 1. Widok Akropolis w Atenach od str. zachodniej.

Istotnie ludzie, którzy urodzili się w pierwszym dwudziestoleciu wieku piątego w Atenach, jak Perykles, Fidiasz, Sofokles czy urodzony w tym samym czasie w Halikarnasie Herodot, przeżyli w życiu swym największą może zmianę, jaka dokonała się w dziejach greckich i ukształtowaniu się życia politycznego, ekonomicznego i kulturalnego Hellenów. Przeżyli też największą zmianę jaką oglądały Ateny. U kolebki Sofoklesa stało zburzenie przez Persów klejnotu miast jońskich, Miletu i ruina Jonii małoazjatyckiej. Jako kilkunastoletni chłopiec patrzył z grozą na płonące z rozkazu Kserksesa Ateny i na cud nad Salaminą. Nie inaczej bowiem tylko jako cud ujmować musieli zwycięstwo nad potężnym wrogiem i dziękować musieli bogom, którzy stanęli w obronie słusznej sprawy. Tak przecież patrzyło na cud salamiński starsze pokolenie, tak patrzył Aischylos, który widział w zwycięstwie salamińskim karę bogów wymierzoną bucie Kserksesa, pragnącego przekroczyć granice nakreślone człowiekowi. Ale bitwa pod Salaminą była dopiero początkiem zmian; w dwa lata później wyzwoleni Grecy małoazjatyccy, uznają już oficjalnie preponderancję Aten na morzu, oddając w ręce ateńskie kierownictwo związku. Państwo, które jeszcze dwadzieścia lat temu, było państwem przeważnie rolniczym i którego flota i handel nie dorównywał flocie korynckiej czy eginackiej, nagle wyrasta na pierwszą potęgę morską w Grecji. Nie trudno sobie odtworzyć nastrój psychiczny Ateńczyków w tej przełomowej chwili. Po okresie największego zagrożenia, jakim były dla nich oba najazdy perskie, przyszła epoka zaufania we własne siły i zrozumienie tego niezwykłego faktu, że młoda demokracja odniosła tutaj zwycięstwo nad despotyzmem perskim. Jest rzeczą zrozumiałą, że już wtedy przypisywano to zwycięstwo siłom nowego ustroju demokratycznego. Równocześnie coraz bardziej do głosu dochodzić zaczęła ta warstwa, której dziełem było zwycięstwo salamińskie. Żeglarz, którego wiosło ocaliło Ateny, dopomniał się o swe prawa. Następuje proces urbanizacji Aten i przeprowadzenie ostatnich reform w duchu demokratycznym.

GABINET NAUKOWY KATEDRY HISTORII
POWSZECHNEJ

Panowanie na morzu to równocześnie panowanie demokracji, bo przecież nikt inny jak tylko wioślarz stanowi o potędze państwa. Kto chce potęgi Aten, ten musi być demokratą. Rozumie to nawet anonimowy autor broszury antydemokratycznej, zachowanej pod nazwiskiem Ksenofonta p. t. „Ustrój ateński" i pochodzącej, zdaje się, z okresu poprzedzającego bezpośrednio wybuch wojny peloponeskiej. Nic więc dziwnego, że opozycja arystokratyczna, prowadzona przez Tucydydesa, syna Melezjasza, traci grunt pod nogami, a sam jej przywódca musi iść na wygnanie. Co więcej, nawet ludzie pochodzący ze starych rodów, stają lojalnie na gruncie ustroju demokratycznego i niejednokrotnie zajmują odpowiedzialne stanowiska strategów. Po wygnaniu Tucydydesa, syna Melezjasza, nie ma więc aż do śmierci Peryklesa żadnych poważniejszych walk politycznych w Atenach. Dodajmy do tego, że okres piętnastolecia przerwany jest tylko raz krótkotrwałą wojną, ze zbuntowanym przeciw imperium ateńskiemu Samos. Ludzie, którzy urodzili się w Atenach przed bitwą Salamińską, przeżyli więc jedną z największych zmian w historii ojczystego miasta. Jakimi oczyma patrzyli na to swoje nowe imperium, które narodziło się w ich oczach? Wychowanie, które odebrali w dzieciństwie, było religijne i tradycyjne; zwycięstwo słusznej sprawy pod Salaminą, na które patrzyli, i wspaniały rozkwit państwa ateńskiego, potwierdzały wiarę w sprawiedliwość bożą, rządzącą światem. I chociaż tu i ówdzie przychodziły do głosu wątpliwości, chociaż Protagoras, przybysz z dalekiej Abdery, wątpił w istnienie bogów, i chociaż modne zaczynały być dyskusje nad tym, czy prawo i państwo jest pochodzenia boskiego czy też zwykłą ludzką instytucją polegającą na umowie, ludzie jak Sofokles i Fidiasz, którzy widzieli cud salamiński, mimo iż znali tę nową problematykę, w głębi duszy i w dziełach swoich przyznawali rację światopoglądowi religijnemu. Istnienie potężnego państwa ateńskiego, nad którym ręce opiekuńcze, jak mówił Solon, wznosiła Atena, było jakby żywym stwierdzeniem ładu istniejącego na świecie.

BIBLIOTEKA AP WW

Niech sobie nawet nowomodni myśliciele twierdzą, że prawo ludzkie jest czymś silniejszym od niepisanych praw boskich, Sofokles nie uwierzy w to nigdy, a nowomodnego sofistę i pyszałka Kreona złamie i upokorzy w Antygonie. Tragedie jego są pieśnią o wiecznych i stale działających prawach boskich, spełniających się z nieuchronną koniecznością. Przed tą wolą musi się ukorzyć człowiek, choćby nawet jej sensu chwilowo nie rozumiał. „Patrz na bogów i jeśli każą ci opuścić prawo, musisz się do ich rozkazu zastosować, bo nic nie jest złe, do czego bogowie wskazują drogę" (frg. 226). Zupełnie podobny pogląd ma urodzony około roku 485 w Halikarnasie, Herodot. Długie lata strawił na wędrówkach po dalekich krajach, poznał państwo perskie, dotarł nawet do krainy Scytów i na ziemie polskie, poznając i opisując obyczaje innych narodów. Ale decydującym miał być dla niego dopiero przyjazd do Aten, duchowej stolicy Hellady. Tutaj dopiero poznał sens dziejów, wiadomości z dziedziny geografii i etnografii, luźnie dotychczas zbierane, uszeregował i podporządkował wyższemu celowi kompozycyjnemu. Tym centrum krystalizacyjnym stały się zapasy między Grekami a barbarzyńcami, których ukoronowanie stanowiły wojny perskie. Jeśli z tych wojen Grecja wyszła zwycięsko, to stało się to dzięki demokracji ateńskiej, której Herodot jest wielbicielem. I jego historia, podobnie jak tragedie sofoklesowe, jest świadectwem sprawiedliwości bożej, spełniającej się nieuchronnie na człowieku, który przekroczy granice przez bóstwo nakreślone. Czytamy wstrząsającą opowieść o Krezusie, z zapartym tchem śledzimy kroki Kserksesa prowadzące go do zguby. Każda wojna jest w oczach Herodota zapłatą za poprzednie przewinienie, historia jest łańcuchem win i kar. Herodota, przebywającego przez pewien czas w Atenach, łączyła przyjaźń z Sofoklesem; nie trudno też w dramatyczności opowiadania herodotowego, w stylizowaniu nowel jońskich, tak często występujących w jego historii, dojrzeć wpływy wielkiego tragika. Człowiek taki jak on, pragnący wszystko wiedzieć, interesujący się

Rys. 2. Partenon od str. zachodniej.

każdą nowością, musiał zetknąć się także z przedstawicielem nowomodnej sofistyki, Protagorasem. Ale wpływ nowomodnych debat, widoczny u niego choćby w głośnej dyskusji nad najlepszym ustrojem państwowym, jak również wpływ nowej retoryki jest czysto zewnętrzny. Światopogląd jego, podobnie jak Sofoklesa, uformowany został wcześniej; zapoznanie się z Atenami peryklesowymi pogłębiło go jeszcze, każąc mu w historii widzieć stale spełniającą się sprawiedliwość bożą.

Jeżeli poglądy Sofoklesa i Herodota dadzą się poznać dość dokładnie, dzięki licznym wyraźnym wypowiedziom w ich dziełach, to w odniesieniu do trzeciego wielkiego twórcy epoki peryklesowej Fidiasza, możemy się ich jedynie domyślać na podstawie jego działalności plastycznej. Niestety, te dzieła, z których najwięcej moglibyśmy się dowiedzieć, to jest wielki posąg Zeusa w Olimpii i posąg Ateny Partenos, znane są nam jedynie

z opisu starożytnych albo z niedoskonałej kopii. Ale i te opisy i te kopie wystarczą, żeby wyobrazić sobie majestat i dostojeństwo jego postaci. Nie będzie też przesadą twierdzenie, że po Homerze Fidiasz stworzył po raz drugi bogów dla Hellady. Majestatyczne i łagodne spojrzenie „ojca bogów i ludzi" Zeusa Fidiaszowego w Olimpii, kazało podobno każdemu zwiedzającemu zapomnieć o troskach życia i wlewało pociechę w strapione serce.

Wielkie budowle na akropolu ateńskim podjęte przez Peryklesa były wyrazem tych samych tendencji światopoglądowych. Cud salamiński odezwał się w sercach ateńskich wzmożonym tempem i nasileniem uczuć religijnych. To też pierwszy panhelleński zjazd projektowany przez Peryklesa po zakończeniu wojen z Persją miał być przede wszystkim poświęcony sprawie odbudowy zniszczonych świątyń. Budowa Partenonu miała stać się wyrazem wdzięczności dla opiekunki miasta, a z drugiej strony symbolem wielkości i świetności nowego imperium ateńskiego. W tym wielkim przedsięwzięciu podobnie jak w tragedii sofoklesowej i historii herodotowej, wyraziła się najistotniejsza treść duchowa tych czasów.

Wszystkie te uczucia i poglądy szukały sobie nowej formy. Podobnie jak później w augustowskim Rzymie odnowa państwa, restytucja starodawnych obyczajów wyraziła się w klasycyzującym stylu augustowskim, tak teraz owocem wielkiego napięcia epoki peryklesowej stała się klasyczność. Jest to pierwsza klasyczność w dziejach kultury europejskiej. Przejawiła się ona równie silnie w rzeźbie i architekturze Partenonu i Propyleji, jak w tragedii sofoklesowej. Wydaje się jak gdyby ludzi tego okresu ogarnęła przemożna chęć do znalezienia najbardziej harmonijnego układu elementów artystycznych. Bo czyż może istnieć utwór lepiej i harmonijniej zbudowany od Edypa sofoklesowego? Tragedie wielkiego poprzednika sofoklesowego Aischylosa, gigantyczne w swych konturach, gdzie wzniosłe słowa, według określenia arystofanesowskiego piętrzyły się jak wieże,

miały w sobie pierwotną, nieokiełznaną, elementarną siłę. Różnicę między wczesno-klasycznym Aischylosem a w pełni klasycznym Sofoklesem dobrze odczuli starożytni, opowiadając, (Chameleon u Ath. 428 f) że Sofokles miał rzekomo zarzucać Aischylosowi, iż pisze on wprawdzie jak trzeba, ale nie zdając sobie z tego sprawy, jak również opowiadając anegdotę, że Aischylos tworzy w stanie nietrzeźwym. I chociaż sąd o tym, jakoby Aischylos był poetą jedynie natchnionym i nie umiejącym świadomie posługiwać się efektami artystycznymi, nie we wszystkim jest słuszny, to jednak sama anegdota w istocie swojej ujmuje dobrze przeciwieństwo dwu poetów. Sofokles jest istotnie artystą zupełnie świadomie komponującym w sposób klasyczny. Bujność i różnorodność wątków, tak bardzo charakterystyczna dla literatury i sztuki archaicznej, wybijająca wyraźne piętno na twórczości Pindara, widoczna w rozlewności tematycznej i stylistycznej dawnych logografów jońskich i występująca w archaicznym reliefie, ta bujność w której lubował się i której nie chciał się wyzbyć Aischylos, zostaje świadomie usuwana w tragedii przez Sofoklesa. Każdy element musi być tutaj podporządkowany całości, wszystko co zbędne musi być usunięte, jeśli ma zostać zrealizowany klasyczny ideał piękności kompozycyjnej. Ograniczone muszą zostać partie chóralne, żeby nie dominowały nad dialogiem, obcięte muszą zostać wszystkie dłużyzny, które zatrzymują akcję w miejscu. Również język pozostając wzniosłym, traci twardość archaiczną.

Klasyczność która wlewa w widza poczucie umiaru i harmonii, a przy oglądaniu dzieł plastycznych daje mu niemal fizyczne zadowolenie, nie jest przecież rezultatem, do którego dochodzi się łatwo, lecz jest owocem ustawicznej i świadomej woli artystycznej i walki z materiałem. Rację miał André Gide nazywając klasyczność „ujarzmionym romantyzmem".

Nieco inaczej lecz podobnie przedstawia się sprawa u drugiego klasyka epoki peryklesowej, Herodota. Przez długi okres

życia nie był on niczym więcej jak najlepszym z logografów, zbierającym materiały geograficzne i etnograficzne, i opisującym z wdziękiem naiwnej archaiczności opowiadania o rozmaitych ciekawych ludziach i wypadkach, o Solonie i Krezusie, o kształcie ziemi i dziwnych ptakach feniksie i ibisie, o zwyczajach pogrzebowych u Egipcjan i Scytów. Sporo też tej archaicznej różnobarwności i bujności pozostało w jego dziele. I nic nie jest może tak znamienne dla klasyczności Aten peryklesowych i atmosfery tam panującej, jak właśnie to, że dopiero w Atenach Herodot stał się zarazem historykiem i klasykiem. Historykiem stał się przez to, że pierwszy ugrupował fakty koło centralnego zagadnienia, klasykiem niemal dzięki temu samemu faktowi. Barwne nowele jońskie przybierać zaczęły rytm dramatyczny, poszczególne opowiadania zostały poddane jednolitej zasadzie kompozycyjnej. I mimo że zostało w nim dużo owej barwności archaicznej, jest on niewątpliwie klasykiem logografii, która osiągnęła w nim swój punkt szczytowy. Wielka idea religijno-etyczna, która leży u podstawy jego dzieła i nadaje mu charakter jednolity, stanowi także o klasyczności jego Historii. To, że właśnie w Atenach bujność archaiczna została opanowana przez porządkującą i harmonizującą poszczególne elementy klasyczność, jest najwymowniejszym przykładem roli Aten peryklesowych, które tak potężny wpływ wywarły na obcego przybysza.

To samo dążenie do znalezienia najlepszych proporcji widoczne jest w architekturze akropolu peryklesowskiego. Od dawna architektura porządku doryckiego szukała najdoskonalszych proporcji skracając długość perystylu świątyni w stosunku do jego szerokości, starając się ciężkie proporcje zmienić na lżejsze, próbując rozwiązać sprawę najlepszego stosunku średnicy kolumny do jej wysokości, czy stosunku średnicy kolumny do interkolumniów. Nie jest też przypadkiem, że w Propylejach i w Partenonie odnaleziono te najdoskonalsze, klasyczne proporcje. Wysiłek artystyczny, wola podporządkowania elementów,

jest tu ta sama, co w tragedii sofoklesowej. Symbolicznym dla ducha syntetycznego epoki jest zarówno w doryckich Propylejach jak i w doryckim Partenonie użycie także kolumn porządku jońskiego. Jak tragedia attycka jest syntezą jonizmu i doryzmu, tak i klasyczny akropol ateński jest syntezą tych dwu wizji artystycznych, właściwych sztuce greckiej. Obok doryckiego Partenonu i Propyleji z elementami jońskimi, staje mała świątynka Ateny—Zwycięstwa, Nike, klejnot jońszczyzny.

Samo dążenie do harmonijnej kompozycji elementów artystycznych nie wyczerpuje jednak istoty klasyczności peryklesowej. Nie mniej ważnym jej elementem jest jej idealizujący, normatywny charakter. To, co opowiadali starożytni o Sofoklesie, że przedstawia ludzi nie takimi jakimi są, lecz takimi jakimi być powinni, znajduje odpowiednik w sądzie Pliniusza N. H. 33, 74, o popiersiu Peryklesa, dłuta artysty Kresilasa, wykonanym około r. 440. „To najwięcej podziwia się w tym dziele, że artysta ludzi szlachetnych, przedstawia jeszcze szlachetniejszymi". Istotnie popiersie Peryklesa trudno nazwać portretem, mimo, że ma szereg rysów indywidualnych. Nie szło bowiem Kresilasowi o portretowanie życia, podobnie jak nie szło o to Sofoklesowi. Celem, do którego dążył, było przedstawienie typu ateńskiego męża stanu. Podobnie Fidiaszowi, kiedy tworzył Zeusa olimpijskiego czy Atenę Partenos, chodziło o plastyczne wyrażenie idei dostojeństwa i majestatu boskiego. Sztuka i literatura peryklesowa nie ma odtwarzać życia, lecz tworzyć wzory idealne człowieczeństwa i boskości. Żaden człowiek nie ma w sobie wszystkich rysów doskonałych; kto chce stworzyć coś idealnie pięknego, musi wyposażyć tworzoną przez siebie postać w rysy rozmaitych jednostek. Tak utrzymywał jeszcze malarz Parrazjos, kiedy dyskutował o tych zagadnieniach z Sokratesem. (Ksen. Mem. III, 10).

Zarówno sztuka jak i literatura mają bowiem znaczenie nie tylko czysto estetyczne, lecz także wychowawcze. Stare mity,

które w epoce średniowiecza greckiego służyły za wdzięczny temat dla ballad w rodzaju tych, jakie pisał Stesichoros z Himery, przeżyły swój renesans w tragedii attyckiej i w sztuce plastycznej epoki peryklesowej. Po raz drugi po Homerze i Hezjodzie opowiadania o Ajasie, matkobójcy Orestesie, czy Prometeuszu, stały się czymś naprawdę żywym, stały się skarbnicą wiedzy o życiu, a przestały być wyłącznie interesującym opowiadaniem. Mitologia świadomie i twórczo kształtowana przez tragików attyckich, miała stawiać idealne wzory, przejmować tragizmem, korzyć przed wolą bogów. I dlatego z natury rzeczy, musiała mieć charakter idealizujący.

Patrząc na idealną postać Peryklesa dłuta Kresilasa, na spokój Partenonu, na klasycznie skomponowaną tragedię Sofoklesa, odnosimy wrażenie jednolitości kulturalnej epoki, która wyraziła się właśnie w stylu klasycznym. Gdybyśmy poprzestali na tym wrażeniu, otrzymalibyśmy jednak obraz jednostronny. Przecież, kiedy w r. 444 zakładano Turioi w południowej Italii, wspólnie z pobożnym Herodotem, wybrał się tam przyjaźniący się również z Peryklesem Protagoras, który utrzymywał, że o bogach nic wiedzieć nie można; przecież w r. 431, wystawiona była Medea Eurípidesa, gdzie mityczny bohater Jazon wyposażony został w rysy aż nazbyt ludzkie. Zarówno szybki rozrost państwa ateńskiego jak i zmiany w strukturze społecznej Aten, musiały siłą rzeczy, prędzej czy później, doprowadzić do podważenia tradycyjnego sposobu myślenia. Wielkość państwa wprowadziła tradycyjnie myślącego rolnika na dalekie i szerokie szlaki morskie; zetknięcie się z obyczajami innych narodów, musiało otworzyć oczy na względność pojęć religijnych i politycznych. To, co przeżywali Jończycy sto lat temu, a co wyraziło się w tak zw. oświeceniu jońskim, mieli teraz z kolei przeżyć bardziej dotychczas tradycyjni Ateńczycy. Zapoznanie się ze zwyczajami obcych narodów, musiało budzić wątpliwości w boskie pochodzenie własnych instytucji. A przecież zresztą

sam lud na ekklezji podejmując różne uchwały p s e f i s m a t a kształtował instytucje prawne. Stąd krok był tylko do stwierdzenia, że n o m o s, który dotąd uważano za boski, jest dziełem czysto ludzkim, i do stwierdzenia, że istnieją dwa rodzaje praw, prawa ustanowione przez ludzi i prawa natury. Jeśli przyjdzie do konfliktu między nimi, to silniejszym okaże się prawo naturalne, jak mówi sofista Antyfont, w swojej P r a w d z i e napisanej zdaje się w latach trzydziestych. Ono każe ludziom kierować się własnym interesem, ono rządzi wypadkami i życiem z o wiele większą mocą niż prawo pisane. Po raz pierwszy zostaną też w tych latach sformułowane z pełną wyrazistością dwie antytezy: natura — prawo umowne; korzyść jednostki — sprawiedliwość. Coraz bardziej dochodzi do głosu jednostka i dopomina się praw dla swojej „natury". Kiedy Fedra w eurypidesowym Hippolicie, wystawionym w r. 428, stwierdziła, że raczej woli umrzeć, niż wyjawić otwarcie swą grzeszną miłość, słyszy od swej piastunki argument jakiego nie powstydziłby się żaden sofista. „Nie ma powodu do wstydu, przecież miłość jest naturalnym instynktem, który rządzi wszystkimi ludźmi i wszystkimi stworzeniami natury". Młodszy mniej więcej o piętnaście lat od Sofoklesa Eurypides, z zadowoleniem wprowadza na scenę roztrząsanie spornych problemów. Kiedy w wystawionej w r. 425 Hekabie, padają z ust bohaterki słowa: „Dlaczegoż my śmiertelni badamy rozmaite nauki zamiast uczyć się pilnie sztuki przekonywania, która przecież jest jedyną władczynią ludzi, za nią płacić, aby nauczyć się przekonywać innych i w ten sposób równocześnie cel swój osiągnąć" (814 n.), to w słowach tych wyraziły się najbardziej znamienne tendencje, które w okresie wojny peloponeskiej, po śmierci Peryklesa, miały nadać piętno kulturze attyckiej. Jeśli bowiem prawdy obiektywnej osiągnąć nie można, to trzeba nauczyć się przynajmniej przekonać przeciwnika o słuszności własnych poglądów. Nie ma więc jednej prawdy, człowiek jest miarą wszechrzeczy, o każdej rzeczy można wygłosić dwa przeciwstawne sobie po-

glądy. Zwycięża w życiu praktycznym ten, kto lepiej potrafi przekonać przeciwnika. Zresztą że tak jest istotnie, można się przekonać na każdym zgromadzeniu ateńskim, gdzie lepszy mówca bije słabszego. Jeśli czego uczyć się trzeba, to przede wszystkim sztuki przekonywania. Nie jest to rzeczą trudną i niemożliwą, jeśli się ma dość pieniędzy. Urodzony mniej więcej w tym samym czasie co Eurypides, Protagoras z Abdery (481—411) jest pierwszym wędrownym nauczycielem wymowy, który zawitał do Aten i wywarł ogromny wpływ na współczesnych. On to uczył zbijania argumentów przeciwników, a uczniów swoich obiecywał nauczyć, jak mówi Plato, „w najlepszy sposób zarządzać swym domem, jak również przemawiać i działać w sprawach publicznych". (Platon, Prot. 318e). Jest rzeczą znamienną, że przedstawianie przeciwstawnych sobie poglądów i dwustronne zbijanie argumentów, którego uczył Ateńczyków Protagoras, nie pozostało bez echa nawet w działalności starszej generacji, jak widać to w Antygonie i w Ajasie Sofoklesa i w Historii herodotowej; jednakże wpływ ten był natury czysto zewnętrznej i nie naruszał w niczym tradycyjnego światopoglądu, w którym sprawiedliwość odnieść musiała triumf nad korzyścią, prawo boskie i niepisane nad prawem ludzkim. Zwątpienie w istnienie obiektywnej prawdy, które leżało u podstaw działalności Protagorasa, szukanie wciąż wymykającej się wśród przeciwieństw rzeczywistości, wewnętrzne rozdarcie i brak harmonii widoczne jest w twórczości Eurypidesa. Dążenie do ludzkiego ujmowania spraw, do poszukiwania ludzkich motywów działania, którymi są względy na korzyść osobistą, znamienne jest dla całej młodszej generacji, urodzonej w latach około 480; dla urodzonego około r. 485 Antyfonta i dla młodszego pokolenia, które w latach trzydziestych liczyło około lat trzydziestu; dla urodzonego około r. 460 Tucydydesa, jak również dla bezimiennego autora broszury antydemokratycznej, napisanej z końcem lat trzydziestych lub z początkiem lat dwudziestych wieku V. Zarówno w tej broszurze jak i w pochodzącej z tego samego czasu P r a w d z i e An-

tyfonta, widzimy zwycięstwo realistycznego podejścia do życia. Podobnie jak w tragediach Eurypidesa, operuje się tu argumentami korzyści grupy politycznej. Tak więc już w latach trzydziestych, w okresie budowy Partenonu, toruje sobie drogę oświecenie attyckie. Sokrates i Tucydydes nie odezwali się jeszcze, ale właśnie w tym okresie padły już w dusze Ateńczyków pierwsze ziarna nowego sposobu myślenia.

Czy to nowe pokolenie, którego głównym okresem działalności będzie epoka wojny peloponeskiej, w której obok Protagorasa pojawią się inni sofiści jak Gorgiasz z Leontinoj, czy głoszący teorię silniejszego Kallikles, czy Prodikos z Keos, czy Hippiasz z Elidy, i pogromca sofistów Sokrates, w której po klasycznym Peryklesie zjawi się nadczłowiek Alcybiades, w której obok Partenonu stanie Erechtejon, wypowiedziało się odrębnie także w dziedzinie stylu, czy też kontynuowało dalej harmonijną klasyczność peryklesową? Nie trudno odpowiedzieć na to pytanie, jeśli idzie o tragedię attycką i architekturę, trudniej jeśli idzie o prozę. Wystarczy spojrzeć na malowniczo rozplanowany Erechtejon, żeby odczuć, że moment klasyczności, usuwającej zbędne elementy, mamy już poza sobą. Piękno jakie bije z tego zabytku architektonicznego jest inne niż piękno klasycznego Partenonu, podobnie jak innym jest malarskie piękno Trojanek eurypidesowych czy barokowy urok jego Orestesa, niż posągowe piękno Antygony czy króla Edypa. Bujność i różnorodność opanowana przez peryklesową klasyczność znów bierze górę; brak kompozycyjnej jednolitości tak bardzo widoczny w Hekubie czy Andromasze eurypidesowej, nagromadzenie rozmaitych wątków, silna doza naturalizmu, patos budzący litość i grozę, bogactwo efektów scenicznych, przypomina z jednej strony barok z drugiej naturalizm. Na scenie występują ludzie nie tacy „jacy być powinni", lecz tacy „jacy naprawdę są". Elektra zamieniona w chłopkę, Helena w nowomodną kokietkę, Jazon w bezwzględnego i cynicznego karierowicza.

Daleką od klasyczności jest również proza gorgiańska z barokowymi ozdobami dźwięczących antytez, izokolów i homojoteleutów. Jeśli jednak poezja attycka miała swoją klasyczność już za sobą, to proza attycka stawiała dopiero swe pierwsze kroki, naśladując obcego przybysza z Leontynów. Swoją klasyczność miała osiągnąć dopiero znacznie później, przez usunięcie zbyt dźwięcznych ozdób gorgiańskich i zredukowanie ich do właściwej miary.

Ale to stało się dopiero w następnym pokoleniu.

FRANCISZEK SOKOŁOWSKI

PERYKLES
PRZYWÓDCA DEMOKRACJI ATEŃSKIEJ

Nazwa i założenia formy państwowości, zwanej demokracją, wywodzą się ze starożytnej Grecji. Przed $2^1/_2$ blisko tysiącami lat δημοκρατία czyli władztwo ludu zostało po raz pierwszy w dziejach zrealizowane w państwie Ateńczyków. Demokracja przeżyła w Atenach swój chlubny okres V wieku, potem się przeżyła, zdegenerowała i ustąpiła miejsca monarchii. Spuściznę polityczną i kulturalną po Grekach przejął następnie Rzym. Władztwo ludu było tu przez długi czas wyznawane w teorii. Kiedy zaś okres rewolucji I w. przed Chr. zapowiadał zaprowadzenie faktycznej demokracji, jakby ku igraszce historii, respublica Romana przekształciła się w cesarstwo. Ta ostatnia forma rządów przeżyła starożytność, panowała wszechwładnie w średniowieczu i czasach nowożytnych. Przez 19 wieków, aż do wybuchu rewolucji francuskiej, ludzkość nie znała formy życia politycznego zwanej demokracją. Aż do końca XVIII wieku wszyscy, którzy mówili i pisali o demokracji, wiadomości o niej czerpali ze starych autorów greckich i rzymskich. Stamtąd zapożyczono nazwę tej formy ustrojowej i wedle wzorów starożytnych, często źle rozumianych, starano się władztwo ludu realizować. Wyraz demokracja, w początkach lekceważony, powoli stawał się synonimem najlepszej formy życia zbiorowego.

Warto więc przenieść się w epokę, która wytworzyła tę formę rządów, warto też przyjrzeć się pierwszemu i może największemu w dziejach wielbicielowi demokracji, jakim był Perykles.

Wyraz demokracja jest dzisiaj terminem wieloznacznym. Inaczej też, niż my, rozumieli demokrację Grecy. Demokracja grecka zbliża się do typu demokracji drobnomieszczańskiej, ale różni się tym, że nie obejmowała wszystkich ludzi żyjących w państwie, tylko pełno-prawnych obywateli. Demokracji w sensie socjalistycznym, czy też marksistowskim, jako władztwa i solidarności wszystkich ludzi pracy, w starożytności nie było. Jeżeli jednak przez demokrację rozumiemy dosłownie r z ą d y p r z e z l u d i d l a l u d u, to możemy uważać demokrację ateńską za najpełniejszą, jaką kiedykolwiek znały dzieje. W Atenach zgromadzony lud stanowił jednocześnie państwo i rząd, każdy obywatel bezpośrednio i słuchał i rządził, każdy miał wszelkie szanse zostać ministrem, a nawet zmieniającym się codziennie prezydentem, jeśli tylko los się doń uśmiechnął, o wszelkich bowiem nominacjach decydował los, a nie wybór.

W Atenach postępy demokracji datują się od VI w. przed Chr. Demokrację ateńską poprzedzała forma ustrojowa zwana oligarchią, a nie feudalizm, jak w Europie czasów nowożytnych. Stąd hasłem demokratów greckich nie było usunięcie przywilejów, tylko rozszerzanie ich na wszystkich pełno-prawnych obywateli. W Atenach istniał ród Alkmeonidów, którego przedstawiciele tradycyjnie stali na czele ruchów demokratycznych. Przedstawicielem tego rodu, który ostatecznie utrwalił demokrację pod koniec VI w. był Kleistenes. Podczas, gdy w Atenach demokracja się gruntowała, w innych państwach świata greckiego, przede wszystkim w Sparcie, panowała wszechwładnie oligarchia.

Z początkiem V w. młoda demokracja ateńska stanęła w ogniu walki z groźną potęgą Persów. Kiedy cały świat grecki

drżał przed wojskami Dariusza i Kserksesa, Ateny i Sparta stanęły na czele obrony, wytrzymały trzykrotną inwazję i odniosły zwycięstwo. Koalicja ta, sprawnie działająca w czasie wojen, poczęła się rozpadać zaraz po zażegnaniu niebezpieczeństwa. Po wyparciu nieprzyjaciela z granic Grecji kontynentalnej, flota ateńska chciała prowadzić walkę dalej na morzu, podczas gdy kontyngenty Sparty i jej sprzymierzeńców odpłynęły do domu. Fakt ten zadecydował, że w r. 477 miasta i państwa greckie na wyspach i wybrzeżach morza Egejskiego oddały się pod opiekę Aten. Był to moment powstania związkowego imperium morskiego pod przewodnictwem Aten. Przez długi czas związkiem tym kierowali dwaj arystokraci ateńscy: Kimon i Arystydes, wielki wódz i wielki ekonomista.

Mimo tych sukcesów arystokracji w r. 463 po raz pierwszy występuje przeciw Kimonowi demokratyczna opozycja, której przewodniczył Efialtes razem z młodym jeszcze Peryklesem. Z wytoczonego procesu wyszedł Kimon na razie zwycięsko, ale nie utrzymał się długo. Oto w r. 462 Sparta, pozostając formalnie z Atenami w przymierzu, zwróciła się o pomoc celem uśmierzenia u siebie powstania helotów. Kimon, gorący zwolennik współpracy ze Spartą, przeforsował przesłanie posiłków. Kiedy jednak niezdyscyplinowane oddziały ateńskie odesłała Sparta do domu, afront ten odczuli Ateńczycy dotkliwie i skazali Kimona na wygnanie. Ster polityki przejął teraz przywódca demokracji Efialtes. Arystokracja została złamana nie tylko na skutek braku przewodnictwa, ale i przez to, że tzw. Areopag, najwyższa rada państwa, ostoja arystokracji, został pozbawiony kontroli nad państwem. Niedługo potem ten uwielbiany przywódca ludu zostaje skrycie zamordowany i w roku 461 na czele demokratów staje Perykles. Rzadko który mąż stanu połączył w sobie tyle zalet umysłu, charakteru i przedsiębiorczości, co on.

Perykles przez swą matkę, siostrzenicę Kleistenesa, związany był z wpływowym rodem Alkmeonidów. W młodości otrzymał staranne wychowanie pod kierunkiem słynnego filozofa

Anaksagorasa i muzyka Damona. Ten ostatni, zdaje się, zaszczepił w nim sentyment do demokracji. W charakterze jego pozostało zawsze coś z arystokraty, mówią nam źródła, że trzymał się zdala od ludu, od towarzystwa. Jako mówca uchodził za niezrównanego. Właśnie wymowa jego, wywierając fascynujące wrażenie, zjednywała mu ludzi. Jako wojskowy — Perykles nie miał doświadczenia Kimona czy Alcybiadesa. W polityce zagranicznej też nie osiągnął sukcesów, jego kalkulacje polityczne zawiodły. Wielkość i geniusz Peryklesa ujawniły się w polityce wewnętrznej. Rozbudowa demokracji i rozkwit kulturalny Aten w V w. — oto tytuły do jego chwały. Były to czasy, w których energię najzdolniejszego w świecie społeczeństwa wyzwalał geniusz.

Perykles był fanatycznym wyznawcą demokracji, swoje credo polityczne wypowiedział w wielkiej mowie wygłoszonej w początkach wojny peloponeskiej. „Ustrój nasz — powiedział — jest naszym własnym dorobkiem, a nie naśladownictwem, ani też zapożyczeniem. „Nazywa się δημοκρατία ponieważ opiera się na większości a nie na mniejszości. W sporach prywatnych każdy obywatel równy jest wobec prawa; jeśli idzie o znaczenie, to jednostka ceniona jest nie ze względu na przynależność do pewnej grupy, lecz ze względu na talent osobisty i nikomu, kto jest zdolny służyć ojczyźnie, ubóstwo nie staje na przeszkodzie, w dojściu do godności... W stosunku do zagranicy nie żywimy nieufności, nie wypędzamy cudzoziemców, ale pozwalamy uczyć się u nas. Właśnie nasz ustrój i miasto jest wzorem i szkołą dla całej Hellady. Historia napisze o nas, że spośród wszystkich Hellenów mieliśmy największe państwa, że wszędzie zostawiliśmy pomniki ciosów zadanych naszym wrogom i dobrodziejstw wyświadczonych przyjaciołom".

Przeświadczony o wielkiej wartości ustroju demokratycznego, z całą konsekwencją począł go Perykles wprowadzać w życie. Pierwszym krokiem na tej drodze było dopuszczenie mniej zamożnych obywateli do stanowisk tzw. archontów. Do tej pory

tylko zamożni obywatele dwóch pierwszych klas mogli je zajmować. Teraz dopuszczono i trzecią klasę, aczkolwiek ostatnia — czwarta pozostawała nadal wykluczona. Inną reformą, równie doniosłą na drodze do pełnej demokracji, było wprowadzenie opłat za służbę dla państwa. Do tej pory funkcje związane z urzędami pełniono honorowo, tylko więc bogaci obywatele mogli się im poświęcać. Po wprowadzeniu opłat wszyscy, nawet najbiedniejsi, mieli możność zostać urzędnikami. Pensje pobierali teraz archonci, sędziowie, administracja, żołnierze, marynarka itd., wreszcie zaczęto płacić diety za uczestnictwo w zgromadzeniach ludowych. Co więcej, żeby każdemu obywatelowi umożliwić korzystanie z teatru w czasie świąt Dionizjów, Perykles ustanowił specjalny fundusz teatralny, z którego opłacano bilety wstępu dla biedniejszych.

Fakt wprowadzenia opłat za funkcje opinia radykalna ateńska przyjęła z oburzeniem. Platon pisał później, że Perykles zdeprawował lud ateński, że odzwyczaił go od pracy, a skierował na drogę łatwego zarobku, lenistwa i gadulstwa. Właściwie Peryklesowi chodziło nie o ułatwienie życia,, ale o to, by i warstwy ekonomicznie słabsze miały udział w rządach. Jeżeli więc rząd ludowy w najściślejszym tego słowa znaczeniu został zrealizowany w Atenach peryklesowych — to przede wszystkim dzięki wprowadzeniu opłat.

W pewnej łączności z tą reformą pozostaje prawo, wydane w r. 451/0, ograniczające prawa obywatelskie tylko do czystych rasowo Ateńczyków. Dla nas prawo to wydaje się być z gruntu antydemokratyczne. Wedle pojęć starożytnych było ono demokratyczne. W związku z zaprowadzonymi pensjami i korzyściami, jakie dawał ustrój demokratyczny, nie chciano, by liczba obywateli była zbyt duża.

Ugruntowująca się demokracja Peryklesa musiała walczyć z opozycją. Ofiarą tej opozycji padł poprzednik Peryklesa. Opozycja antydemokratyczna, skupiająca się w organizacjach i klubach tajnych, zwanych hetairiai, poczęła podnosić głowę gdzieś od

roku 447/6 tj. po niepowodzeniach Peryklesa w polityce zagranicznej. Na czele jej stał przez długi czas niejaki Tucydydes, syn Melezjasza, arystokrata. Malkontenci pozostawali w kontakcie z zagranicą, przede wszystkim ze Spartą, skąd otrzymywali zasiłki i dyrektywy. Często zgromadzenie ateńskie było świadkiem utarczek słownych pomiędzy Peryklesem a Tucydydesem. Wyrzucał on przywódcy demokracji stosowanie ucisku wobec sprzymierzeńców, marnotrawstwo pieniędzy, nadużywanie zasobów kasy związkowej. Co więcej, atakował współpracowników Peryklesa, wytaczając im procesy o defraudację i wolnomyślicielstwo. Tak więc zasądzony został za sprzeniewierzenie pieniędzy znakomity rzeźbiarz Fidiasz, filozofowie Protagoras, Anaksagoras i Damon za wolnomyślicielstwo, skazani byli na wygnanie. Nawet żonę Peryklesa, piękną Aspazję, stawiano przed sąd za zbyt swobodne zachowanie się w towarzystwach. Puszczano w obieg różne dowcipy pod adresem Peryklesa, nazywano go cebulogłowym olimpijczykiem, tyranem. Z późniejszych trochę czasów zachował się pamflet polityczny, wymierzony przeciw demokratom. Nazywa się tu ich „łobuzami, ignorantami, ludźmi bez wykształcenia", w przeciwieństwie do oligarchów, ludzi „szlachetnych, dobrze wychowanych" itd.

Perykles na tę opozycję musiał zareagować; w r. 443 postawił leadera Tucydydesa, przed sądem ludowym i skazał na banicję. Złamawszy w ten sposób ruch oporu, Perykles, który dotychczas tylko od czasu do czasu zajmował urząd głównego wodza, teraz zostaje na stałe kierownikiem państwa i przywódcą partii.

Polityką Aten kierował Perykles nieprzerwanie przez 32 lata, aż do swej śmierci w 429 r. Zaraz od chwili ujęcia steru rządów w r. 462 odwrócił politykę zagraniczną Aten, zerwał ze Spartą, a związał się z Argos i Tessalią, państwami stojącymi do niej w opozycji. Niedługo potem nastąpił sojusz z Megarą. Państwo to, aczkolwiek należące do związku spartańskiego, ale sąsiadujące z Atenami, nie chciało ryzykować złych stosunków

z Atenami i przyjęło protektorat. W jakiś czas potem została opanowana Egina. Z kolei zamyślał Perykles rozciągnąć swe wpływy na Grecję środkową.

Sparta, odgadując intencje Peryklesa, za wszelką cenę chciała utrzymać swe wpływy w Beocji i w roku 457, pod pozorem dania pomocy Dorydzie, wysłała tu swą armię. Perykles odpowiedział wysłaniem swego korpusu i tak w lecie tegożroku doszło do starcia pod Tanagrą. Wprawdzie bitwa nie była rozstrzygnięta, ale Peloponezyjczycy, nie czując się bezpieczni, ewakuowali Beocję, która teraz dostała się pod kontrolę Aten. Z Beocji wpływy Aten przeniknęły dalej do sąsiedniej Fokidy, Doryd, tak, że prawie cała środkowa i północno-zachodnia Grecja znalazły się pod kontrolą Peryklesa. Był to szczyt jego powodzenia w polityce zagranicznej, blisko $^3/_4$ świata greckiego stało pod hegemonią Aten. W tym olbrzymim imperium Perykles wszędzie popierał elementy demokratyczne, zaprowadzał demokracje, rozwijał stosunki handlowe, zakładał porty, fortyfikował granice itd.

Do walki z takim imperium Sparta nie była na razie przygotowana i zgodziła się w r. 451 na pięcioletni rozejm. Walka otwarta wprawdzie ustała, ale uboczne podkopywanie wpływów trwało nadal. Dzięki tej właśnie robocie najpierw oderwali się od Aten Tessalowie. Niedługo potem zbuntowali się oligarchowie w Tebach. Powstanie to ogarnęło inne miasta beockie, interwencja wojsk Peryklesa nie odniosła skutku i cała Beocja została stracona. Wkrótce oderwała się Megara i wyspa Eubeia. Imperium ateńskie na lądzie zawaliło się tak szybko, jak szybko powstało, plany Peryklesa nie dały się zrealizować. Wódz demokracji ateńskiej musiał zrezygnować z imperium lądowego i zawarł w 446 pokój ze Spartą, otrzymawszy uznanie swej supremacji na morzu.

Tak więc po pokoju 446 Grecja powróciła do dualizmu czasów wojen perskich i bezpośrednio po nich. W latach następnych Perykles zawiedziony w polityce zagranicznej całą swą energię poświęcił sprawom wewnętrznym. Na te właśnie lata

przypada wystawienie wspaniałych budowli: Partenon, Propyleje, Odeion. Perykles doszedł do przekonania, że siłą nie zdoła zjednoczyć świata greckiego i próbował tego dokonać na drodze wpływów kulturalnych. Ateny — jako szkoła całej Grecji mają przodować w dziedzinie kultury i oddziaływać na inne państwa. Zdaje się, że w tym czasie skierował Perykles apel do świata greckiego, zapraszając na kongres do swej stolicy, by tu omówić sprawy powszechnego pokoju, wolności, bezpieczeństwa mórz, restauracji zniszczonych miast, świątyń itd. Dwudziestu pięciu posłów ateńskich odwiedziło różne państwa greckie. Wszędzie, gdzie sięgały wpływy ateńskie, dano odpowiedź pozytywną, ale Sparta i jej sprzymierzeńcy odmówili kategorycznie udziału.

Nie tylko jednak wojny i spraw kultury używał Perykles do swych celów politycznych, ale nawet i religii. Mąż ten, zasadniczo sceptyk, umiał doceniać znaczenie zjawiska religii. W Eleuzis, na terytorium Aten, znajdował się dobrze zorganizowany kult bogini rolnictwa i zboża Demetry, cieszący się autorytetem całego świata greckiego. Perykles przeprowadził teraz uchwałę, by ze wszystkich płodów ziemi obywatele i sprzymierzeńcy ateńscy składali Demetrze dziesięcinę, co więcej, zwrócił się do wszystkich rządów greckich z propozycją przyłączenia się do tej zbożnej akcji. W ten sposób leżący na terytorium Aten ośrodek religijny rozciągnąłby swe wpływy na cały świat grecki. Oczywiście i ten projekt poza strefą wpływów ateńskich nie znalazł aprobaty.

Mimo tych niepowodzeń znaczenie Aten rosło. Finanse doszły do stanu kwitnącego, szeroko zakrojona akcja budowlana dawała zarobek masom, handel ateński rywalizował skutecznie z handlem państw Peloponezu. Ruchliwość i przedsiębiorczość Ateńczyków poczęła niepokoić sprzymierzeńców Sparty, żyjących głównie z przemysłu i handlu. Mówiono powszechnie, że Ateńczycy „nie żyją sami spokojnie i innym nie pozwalają ze spokoju korzystać". Stosunki pomiędzy Atenami i Spartą poczęły się psuć i gdzieś około 435. Perykles dostrzegł, że do wojny

dojść musi. Na jednym ze zgromadzeń przemawiając oświadczył, że widzi „czarną chmurę nadciągającą z Peloponezu". Ponieważ był już bliski sześćdziesiątki postanowił nie czekać, ale jeszcze za życia swego tę wojnę rozegrać. Okazji do zaczęcia wojny było dużo. Oto w r. 433. wyspa Korkyra uwikłana w zatarg z Koryntem zaapelowała o pomoc do Aten. Koryntyjczycy ostrzegli Ateńczyków, by nie mieszali się do sporu, bo to może spowodować zerwanie pokoju. Choć zgromadzenie ateńskie chwiało się, czy wiązać się z Korkyrą, czy nie, przeważyło ostatecznie zdanie Peryklesa i zawarto sojusz, choć tylko obronny.

We wrześniu 433. doszło do starcia pomiędzy flotą Koryntu i wyspy Korkyry, flota ateńska interweniowała i Korynt nie odniósł zwycięstwa. Rozgoryczeni Koryntyjczycy poczęli teraz intrygować w strefie interesów ateńskich, podżegając do buntu miasto Chalkidyce Potidaję. Aczkolwiek nominalnie trwał jeszcze pokój, walki wokół tego miasta pomiędzy Ateńczykami a ochotnikami z Peloponezu już się zaczęły.

Perykles odpowiadając na prowokację Koryntu wydał słynny dekret megaryjski, przez który wykluczył ze stosunków handlowych miasto Megarę. Była to manifestacja siły i zdecydowania. Tym jednym zarządzeniem ponad 100 portów i rynków zostało zamkniętych dla handlu megaryjskiego i peloponeskiego.

Korynt i Megara zaapelowały teraz do Sparty. Na zgromadzeniu związku peloponeskiego długo debatowano, czy wojnę wypowiedzieć, czy nie. Do wojny parły nie tylko państwa uwikłane w zatarg z Atenami, ale nawet słynna wyrocznia delficka. Delfy nigdy nie sympatyzowały z postępowym i demokratycznym państwem Ateńczyków. Kiedy więc posłowie Sparty radzili się wyroczni, czy należy wojnę rozpocząć, Apollo oświadczył, że pomoże Spartiatom, bez względu na to, czy będą go o to prosić czy nie. Ostatecznie zgromadzenie Peloponezyjczyków wojnę uchwaliło. Sparta wysłała do Aten prowokacyjne żądanie, aby Ateńczycy wypędzili potomków okrytego przekleństwem religijnym rodu Alkmeonidów, czyli Peryklesa. To żą-

danie, godzące osobiście w wodza demokracji ateńskiej, charakteryzuje najlepiej rolę tego człowieka w życiu i polityce ówczesnych Aten.

Tak w r. 431. rozpętała się w świecie greckim straszliwa burza — wojna peloponeska, która miała na lat 30 podzielić państwa greckie na dwa wrogie obozy. Wojny tej Perykles nie przeżył, bo już w drugim jej roku zmarł. Przyniosła ona całemu światu greckiemu zniszczenie, ruinę moralną i materialną, upadek kultury, biedę, z której już nie miał się podźwignąć. Demokracja ateńska upadła. Następne pokolenia odpowiedzialność za wybuch wojny przypisały Peryklesowi. Istotnie, kalkulacje jego w dziedzinie polityki zagranicznej nie okazały się słuszne. Będąc fanatycznym wyznawcą demokracji sądził Perykles, że ideały jego znajdą wzięcie w całym greckim świecie. Perykles sądził, że w państwach rządzonych przez oligarchię ogół wypowie się za demokracją, skoro tylko Ateny będą interweniowały. Nadzieje te zawiodły i to z dwu przyczyn: po pierwsze w wielu państwach greckich warunki gospodarcze i tradycyjny sentyment sprzyjał właśnie rządom „mniejszości", czyli oligarchii, a nie „większości" czyli demokracji; nadto dla państwa morskiego, jak Ateny, było niemożliwością utrzymać hegemonię na lądzie.

Ale wielkość Peryklesa nie leży w polityce zagranicznej. Imieniem tego męża stanu ochrzczony został złoty wiek greckiej kultury. Wszystko, co przeciętny człowiek dzisiaj wie o Grecji, to są dzieła czasów Peryklesa. Do dziś stoi w Atenach Partenon, Tezejon, Propyleje, — arcydzieła sztuki i architektury epoki Peryklesa. Do dziś cały cywilizowany świat czyta i podziwia dzieła dramatu V wieku, zachwyca się nauką i filozofią grecką epoki oświecenia. Nazwa ustroju, d e m o k r a c j a, została podarowana światu przez Peryklesa. Panowanie demokracji w Atenach nie było długie, ale wystarczyło, by stworzyć dzieła nieśmiertelne.

KAZIMIERZ MICHAŁOWSKI

SZTUKA KLASYCZNA W DOBIE PERYKLESA

Fascynujące zjawisko greckiej sztuki klasycznej zajmowało uwagę nie tylko wszystkich badaczy antyku. Podniecało ono zawsze wyobraźnię zarówno twórców, jak i odbiorców faktów kulturowych, artystów, pisarzy i ogół społeczeństwa świadomego roli i znaczenia kultury. Istnieją bowiem w olbrzymim, na przestrzeni dziejów, zespole wytworów kultury ludzkiej, takie zdarzenia czy fakty, których nieprzemijająca wartość i aktualność zmusza niejako każdą uświadomioną kulturalnie jednostkę do zajęcia własnego wobec nich stanowiska, do zewnętrznej lub wewnętrznej aprobaty takiego fenomenu. Do podobnych zjawisk należy bezsprzecznie grecka sztuka klasyczna.

Dlaczego? Nie wystarczy samo stwierdzenie wiadomego powszechnie stanu rzeczy. Poznając przyczynę uzmysłowimy również sobie wynikające stąd konsekwencje. Odpowiedź wydaje się prosta.

U podstawy greckiej sztuki klasycznej tkwi sama istota współczesnego pojęcia „klasyczności".

Jak wiadomo, każdy wyraz twórczości posiada w swoim rozwoju pewien okres „klasyczny". Śledząc linię rozwojową zamkniętych już tj. wypełnionych cyklów kulturowych w odle-

głych epokach historycznych, np. kulturę starożytnego Egiptu, Assyrii, Grecji, Rzymu, możemy z niedużym wysiłkiem ustalić dokładnie punkt kulminacyjny rozwoju danej kultury, tj. moment taki, kiedy tendencje i dążenia tkwiące immanentnie w danej kulturze znajdują swą najdoskonalszą realizację, stają się „klasyczne" dla danego zespołu. Taki moment „klasyczny" posiada w swym rozwoju każdy twórca, każda jednostka ludzka.

Jak widzimy więc pojęcie „klasyczności" jest w tym sensie wieloznaczne. Inny bowiem wyraz kulturowy czy artystyczny posiadać będzie okres „klasyczny" starożytnego Egiptu, inny twórczość Emila Zoli, inny działalność pedagogiczna zmarłego wychowawcy i nauczyciela prowincjonalnej szkoły.

Ryc. 1. Waza późnominojska z Gurnia. Muz. Kandia. Kreta.

W tym rozumieniu okres klasyczny w kulturze greckiej stanowi tylko jeden z rozlicznych aspektów pojęcia „klasyczności" w sensie rozwojowym.

Ale istnieje jeszcze inne znaczenie tego wyrazu. Gdy mówimy: utwór ten lub to dzieło jest z ducha swego klasyczne, to mamy wówczas na myśli pewne, pozornie apriorycznie ustalone wartości, które odnajdujemy lub odczuwamy w danym tworze. O jakie walory tu chodzi? O pewne kategorie estetyczne, które określamy mianem harmonii, symetrii i rytmu i które tak ściśle muszą być ze sobą związane, że wywołują u nas wrażenia: ładu, równowagi, spokoju, powagi i wzniosłości duchowej. Forma wyrazu i środki ekspresji odgrywają w tym względzie rolę drugorzędną. Decydującym jest efekt przeżycia całości utworu, obrazu czy sztuki, na który składa się wrażenie tzw. „piękna klasycznego".

Zanim odpowiemy na pytanie, dlaczego taki a nie inny zespół wartości jest przez nas wymagany dla obdarzenia dzieła mianem „klasyczny", zwróćmy wpierw naszą uwagę na jeszcze jedno, tj. trzecie z kolei określenie pojęcia klasyczności. Jest nim właśnie „klasyczny" w sensie greckim.

Patrząc na jakiś budynek współczesny, powiadamy o nim, że posiada on elementy klasyczne. Mamy oczywiście na myśli najczęściej nie jego proporcje — co mogłoby odpowiadać drugiemu, wspomnianemu wyżej, pojęciu „klasyczności" — ale kolumny, kapitele czy inne szczegóły architektoniczne ukształtowane na wzór sztuki greckiej lub zapożyczone wprost z repertuaru architektury starożytnej. To samo dotyczy posągu, którego „klasyczna nagość" sprowadza się do wspomnień z przedstawień rzeźby antycznej. Przykładów można by mnożyć wiele, ale sam fakt jest zbyt znany i powszechnie zauważalny, by wymagał szczegółowego omówienia.

Słowem, wyraz tych wartości artystycznych, które na przestrzeni ewolucyjnego pochodu kultury greckiej, stworzyły kultury tej moment klasyczny w sztukach plastycznych, stał się

w naszej współczesnej kulturze synonimem pewnego zakresu pojęcia „klasyczności". Ponieważ zaś na obliczu kultury śródziemnomorskiej w dobie panowania Rzymu decydujące znamię wycisnęła właśnie kultura klasyczna Grecji, w zależności od stanowiska obserwacyjnego i od perspektywy dziejowej, każdy przejaw kultury grecko-rzymskiej w naszej współczesnej cywilizacji nazywamy mianem „klasyczny". Mówimy więc nie tylko o motywach klasycznych na widok powtórzeń czy kopii późnorzymskiego kapitelu, ale całokształt wiedzy o piśmiennictwie grecko-łacińskim nazywamy filologią „klasyczną", o kulturze materialnej i o sztuce tego okresu i zakresu „archeologią klasyczną". Kultura grecko-rzymska jest dla nas po prostu „światem klasycznym", czy „kulturą klasyczną".

Teraz już łatwo zrozumiemy „drugie" pojęcie „klasyczności", tj. dlaczego taki a nie inny zespół elementów kompozycyjnych uznajemy za decydujący dla określenia pojęcia klasyczności w sensie wartości absolutnej. Po prostu wyraz sztuki greckiej w jej okresie klasycznym zaciążył tak silnie na kształtowaniu naszych upodobań, sądów, wartości i na ustalaniu naszego stosunku estetycznego do wszelkich przejawów twórczości ludzkiej, że to, do czego doszła sztuka w dobie Peryklesa po kilkuwiekowym rozwoju, stało się dla nas, niezależnie od własnych dążeń i poszukiwań celu, synonimem „klasyczności", bez względu na wewnętrzną aprobatę czy niechęć do takiego wyrazu artystycznego.

Historia kultury już dawno zaobserwowała, że rozwój kultury, a więc cykl kulturowy przebiega po linii parabolicznej. Najdłużej trwa droga rozkwitania, krótko względnie okres szczytowy — klasyczny, po którym następuje nieunikniony upadek, którego nie są w możności powstrzymać zjawiska nawrotu do wzorów klasycznych: okresy odrodzenia — renesansu.

Rozwój sztuki greckiej rozpoczyna się w zamierzchłej dobie Achajów — władców Myken i Tirynsu. Już wtedy, w XIV w.

Ryc. 2. Amfora mykeńska. XII w. przed Chr. Muzeum Narodowe. Warszawa.

przed Chr. przychodzą do głosu w sztuce — zrazu nieśmiało — te tendencje, które później zadecydują o takim a nie innym obrazie sztuki w epoce klasycznej. W przeciwieństwie np. do swoistego naturalizmu sztuki minojskiej na Krecie, którą Achajowie też mają w swoim władaniu, sztuki, której dążenia odzwierciadlają doskonale florystyczne i marynistyczne dekoracje naczyń (por. ryc. 1), nie liczące się w swobodzie dekoracyjnego wyrazu z kształtem naczynia, achajski artysta-rzemieślnik, główny akcent kładzie właśnie w podkreśleniu ornamentyką sta-

Ryc. 3. Mykeńska figurka z terrakoty. XII w. przed Chr. Muzeum Narodowe w Warszawie.

Ryc. 4. Geometryczna amfora attycka z ok. 750 r. przed Chr. Muz. Narod. Ateny.

tyki naczynia, jego konstrukcji zasadniczej: stopki, brzuśćca, szyjki (wylewu) (por. ryc. 2.). Temu celowi służy kompozycja pasmowa brzuśćca, spirale i wiązki poziomych linii, oraz jednolity szlak pokostu na stopce i szyjce. Dekoracja naczynia jest tu więc ściśle związana z jego kształtem — dla artysty minojskiego, ścianki wazy stanowiły dość przypadkowy kształt geometrycznego pola dla dania upustu swobodnej, malarskiej kompozycji.

Jeszcze dobitniej tektoniczną zasadę kształtowania wyrażają prymitywne figurki terrakotowe z terenu kultury achajskiej (ryc. 3.). Następuje tu wyraźnie rozróżnienie części dźwigających: słup nóg, i dźwiganych: tarcza tułowia, której zwieńczenie stanowi ledwo zaznaczona głowa.

Dorowie przynoszą ze sobą z północy dalsze potwierdzenie tych tendencji artystycznych. Sztuka okresu tzw. geometrycznego IX w. przed Chr. z żelazną logiką realizując dążność do ścisłego konstruktywizmu i symetrii popada w przesadną geometryzację nie tylko ornamentu, lecz i postaci ludzkiej (ryc. 4). Kolonizacyjne zetknięcie się ze Wschodem przynosi Grekom w VIII w. przed Chr. zrozumienie istotnej treści i formy ich artystycznego wypowiedzenia się w przedstawieniu postaci ludzkiej. Konstruktywizm geometryczny prowadzi logicznie do odkrycia głównej odtąd zasady kształtowania w sztuce greckiej: organicznej budowy ciała ludzkiego.

Anthropos métron pánton. Do uświadomienia sobie jednak tej prawdy w plastyce doszli artyści greccy dzięki sztuce jońskiej i jej bezpośrednim kontaktom ze sztuką peryferii świata wschodniego. Odtąd też rozwój sztuki greckiej aż do osiągnięcia szczytowego punktu klasycznego dokonywać się będzie w grze dwu pierwiastków, dwu tendencji wewnętrznych greckich: surowego, poddanego matematycznemu konstruktywizmowi, d o r y z m u i lekkiej, łatwo i oryginalnie przetwarzającej obce osiągnięcia, j o ń s k i e j wyobraźni artystycznej.

Dla artysty wschodniego postać ludzka spowita w szaty stanowi jeden zwarty blok kamienia, z którego wyłaniają się nagie

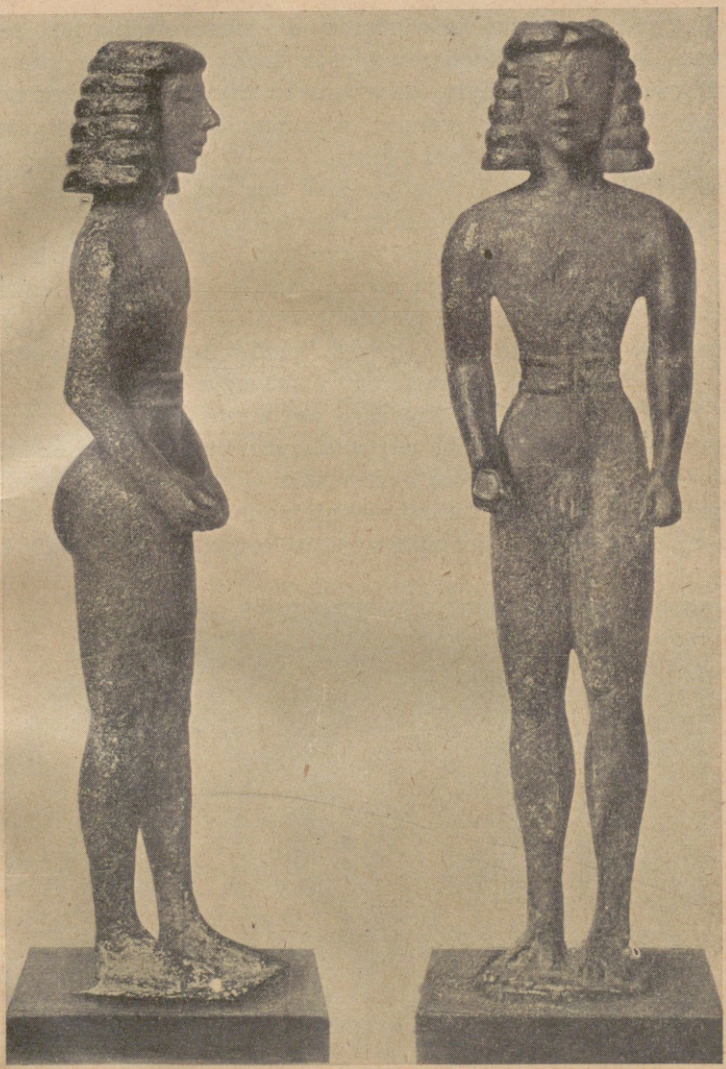
Ryc. 5. Posąg Assurnasirpala II.
Muz. Bryt. Londyn.

partie ciała: stopy, ramiona, głowa (ryc. 5). Dla rzeźbiarza greckiego nawet epiderma, naskórek nie stanowi ostatecznej granicy kompozycyjnej. Akt męski, choćby w małej figurce brązowej (ryc. 6), jest tak uformowany, pomimo niezwykłej ekonomii modelunku, że wyczuwamy w nim wewnętrzną budowę kośćca. Kompozycja utrzymana jest w ramach surowej jeszcze symetrii; jedyny akcent rytmu zaznaczony jest w wysuniętej, na sposób egipski, lewej nodze młodzieńca.

Artyści greccy okresu późno-archaicznego, końca VI w. przed Chr., dochodzą, poprzez całkowite opanowanie strony technicznej swego rzemiosła do stworzenia najdoskonalszych i technicznie, pod względem precyzji i jakości wykonania, nigdy nie przewyższonych arcydzieł. Wykuwając w marmurze kształt już nie tylko ludzki czy zwierzęcy, ale nawet ornament roślinny, w dekoracji fragmentu architektury (ryc. 7), oddają, z niebywałą sumiennością, każdy szczegół, każdą wypukłość kielicha kwiatu, którego „ożywienie" podkreślają jeszcze przez łagodne modelowanie neutralnego tła, z którego ornament pąków dosłownie wykwita.

Tak pojęta precyzja wykończenia szczegółów prowadzić musiała w konsekwencji do pewnej maniery, której poczęli hołdować artyści kręgu Fintiasa, zdolnego malarza waz z końca V w. przed Chr. Już nie całość kompozycji malarskiej, ale wyostrzone akordy przerysowanej gamy fałdów nakrochmalonej szaty, wygrywają tu motyw dominujący (ryc. 8). Przesubtelniony arystokratyzm takiego kierunku artystycznego nie mógł się ostać przed naporem nowej wyobraźni plastycznej, którą wywołały wielkie zdarzenia dziejowe.

Wielka burza wojenna i olbrzymi zryw zwycięskiego czynu bojowego: wojny perskie, ostatecznie wyprostują skrzywioną ścieżkę rozwoju artystycznego społeczeństwa greckiego. Pierwsze po wojnie większe dzieło rzeźbiarskie: Kritiasa i Neziotesa grupa tyranobójców (477 przed Chr.) na agorze ateńskiej zapowiada przyjście nowej epoki (ryc. 9). Nawet to co nam przeka-



Ryc. 6. Figurka męska z brązu z VII w. przed Chr. Muz. Delfy.

zała kopia neapolitańska wystarczy dla zobrazowania tego przełomu. Jeszcze w modelunku włosów znać późno archaiczne rozmiłowanie w dokładnym oddawaniu szczegółów, ale całość kompozycji, pomimo konieczności utrzymania więzi artystycznej, z uprowadzonym dziełem Antenora — w zwartym ruchu obu postaci Harmodiosa i Aristogejtona posiada już wszelkie znamiona nowej rytmiki o skupionej powadze.

Nie sposób tu wyliczyć wszystkich ważniejszych dzieł, czy artystów, którzy rozwijają po wojnach perskich swoją działalność na terenie Grecji, a przede wszystkim w spowitych glorią Atenach. Na zrujnowanej przez Persów Akropoli rozpoczyna się odbudowa. Nie remont czy renowacja tego, co Persowie zniszczyli, ale szeroko pomyślana akcja rozplanowania wzgórza dla wzniesienia nowych, wspanialszych budowli i pomników. Dla zniwelowania terenu i uzyskania w ten sposób większego obszaru do dyspozycji architektonicznych nie wahają się Ateńczycy użyć cennych pomników marmurowych, które uległy czę-

Ryc. 7. Fragment ornamentu ze skarbca Syfnijczyków w Delfach.

ściowemu zniszczeniu. Ukryte w ziemi przetrwały do końca XIX w.; odkopane przez archeologów, odkryły przed nami wspaniały obraz rozwoju sztuki attyckiej przed wojnami perskimi.

Odbudowa Akropoli jest tylko fragmentem ożywionego ruchu artystycznego na terenie całej Grecji. Działalność wielkich mistrzów pędzla Polignota, Mikona czy Apollodorosa nie ogranicza się bynajmniej do Aten. To samo dotyczy młodzieńczych prac dłuta Fidiasza czy Myrona. Lata sześćdziesiąte V w. przynoszą wielkie dzieło rzeźbiarskie w dekoracji plastycznej świątyni Zeusa w Olimpii. Przyczółki i metopy olimpijskie są bezsprzecznie monumentalną manifestacją greckiej sztuki klasycznej w jej surowym jeszcze, młodzieńczym stylu. Dążenie do monumentalności np. w plastycznej ekspresji postaci Apollina z przyczółka zachodniego nieomal rozsadza harmonijną zwartość całości (ryc. 10).

Ryc. 8. Scena dionizyjska na czerwonofigurowej wazie Fintiasa z ok. 505 r. przed Chr. Muz. Tarkwinia.

Ryc. 9. Grupa tyranobójców z 477 r. przed Chr. Rekonstrukcja. Muz. w Brunświku.

Ryc. 10. Apollo w zach. przyczółku Św. Zeusa w Olimpii. Muz. Olimpia.

Ostateczne jednak dopełnienie długiej drogi rozwojowej miało się dokonać w sztuce greckiej na Akropoli ateńskiej w dobie Peryklesa. Osiągnięcie szczytu mogło nastąpić wówczas dopiero, kiedy wola artystyczna zdolna była przemóc w sobie wszelką dążność do wybujałego indywidualizmu, do akcentowania pewnej tylko strony artystycznego wyrazu, kiedy natomiast wysiłek twórczy rozłożony został równomiernie na wszystkie elementy kompozycji bacząc, by zarówno prawidła symetrii, jak i poszczególne rytmy składały się harmonijnie na zwartą, jednolitą całość.

Postulat ten realizuje w całej pełni Partenon, jako architektura i jako piastun najbardziej klasycznych dzieł sztuki rzeźbiarskiej w swej dekoracji. Pojawiały się w nauce opinie, pragnące odebrać Partenonowi palmę pierwszeństwa w klasycznej architekturze greckiej. Wydają mi się one niesłuszne, wynikające z nieporozumienia terminologicznego. Nie ulega wątpliwości, że Partenon nie jest klasyczną świątynią dorycką, zarówno z uwagi na uproszczoną formę kapitelu, jak i na wybitnie jońskie elementy: fryz, kolumny wewnątrz części zachodniej. Ale właśnie w kapitalnej koordynacji doryzmu, a więc głównej podstawy greckiej koncepcji artystycznej z najdoskonalszymi elementami architektury jońskiej: fryz i głowica kapitelu, twórca Partenonu osiągnął niepowtarzalny w swej harmonii efekt artystyczny połączenia dwu zasadniczych aspektów sztuki i architektury greckiej: doryzmu i jońskości. Dzięki temu właśnie Partenon jest najdoskonalszą realizacją greckiej architektury klasycznej, która dokonać się mogła tylko w środowisku, jakim były Ateny, otwartym szeroko dla penetracji obu kierunków artystycznych. Attyckość Partenonu jest tylko podkreśleniem jego klasyczności. Wszelkie podejmowane później próby łączenia obu porządków architektonicznych w jednej budowie nie dały wyników zadawalających ani w epoce hellenistycznej, ani w sztuce rzymskiej.

Ryc. 11. Scena pożegnania wojownika na stamnosie czerwonofigurowym z ok. 540 r. przed Chr. Muz. Monachium.

Czy osiągnięcie tej miary było wyłączną zasługą Iktinosa? Osoba Kallikratesa jako współtwórcy Partenonu nie może tu wchodzić w rachubę z uwagi na jego funkcje realizatorsko-budownicze w tej imprezie. Jak świadczą słynne krzywizny stylobatu uchwycone genialnie w rozpracowaniu interkolumniów i architrawu, Iktinos był niewątpliwie genialnym architektem. Musiał posiadać on wielką wizję optyczną całości budowli. Nachylenia wewnętrzne narożnych kolumn, proporcje entasis należą pod tym względem do najbardziej udanych efektów architektury.

Ale tu chodzi o coś więcej niż o projekt wielkiej budowli ograniczonej z góry istniejącymi elementami starszych założeń budowlanych według planu z 488 r. przed Chr., jak wykazał słusznie Dinsmoor. Wprowadzenie jońskiego fryzu i czterech kolumn do Partenonu nie mogło odbyć się bez aprobaty kompetentnych wówczas czyników. Czy mógł wystarczyć autorytet Peryklesa? Sądzę, że nie. Ten wielki mąż stanu zbyt świadom był poczucia kompetencji by samemu ważyć się na rozstrzygnięcia z dziedziny artystycznej. Wyraźne potwierdzenie tego posiadamy w źródłach literackich (Plutarch, Per. 12), z których wynika, że Perykles powierzył nadzór nad całością prac artystycznych na Akropoli Fidiaszowi. Wydaje się więc prawdopodobne, że zmysł artystyczny Fidiasza wycisnął swe decydujące piętno nie tylko na dekoracji rzeźbiarskiej Partenonu, ale i na koncepcji architektonicznej, która stwarzała odpowiednie pole dla realizowania kompozycji plastycznych: fryz. Osobowość artystyczna Fidiasza w połowie trzeciej ćwierci V w. przed Chr. jest ściśle związana z działalnością Peryklesa jako męża stanu.

Perykles podejmuje rozległą akcję budowlaną w Atenach w duchu wielkiego zamówienia społecznego, które ma służyć wszystkim obywatelom Aten. Wznosi się budowle i pomniki nie tylko w samym mieście, jak np. Peryklesowy Odeon na południowo-wschodnim stoku Akropoli ale również w pobliskim Eleusis — rozbudowa Telesterionu. Przede wszystkim jednak

upiększa się samą metropolię. Do ukończonych przed kilku laty fresków Polignota w Stoa Poikile, malowideł Mikona w Anakeionie i w Tezejonie, twórczość Agatarchosa i Apollodorosa dorzuca nowe arcydzieła sztuki malarskiej, których odbicie znajdujemy w malowidłach wazowych tego okresu (ryc. 11). Z roku na rok przybywają Akropolis ateńskiej pomniki: fidiaszowska Atena Lemnia, Myrona Perseusz, Atena z Marsjaszem, Erechteus, odnowa kwadrygi chalcydyjskiej, dwa konne pomniki dłuta Lykiosa i jego posąg młodzieńca, Krezilasa herma Peryklesa, statua Anakreonta i inne.

Tu Fidiasz był głównym realizatorem tego społecznego zamówienia. Jego pracownia na Akropoli zatrudnia najwybitniejszych artystów greckich. W ich szeregu znajdują się rzeźbia-

Ryc. 12. Tzw. Kanefory na fryzie partenońskim. Muz. Bryt. Londyn.

rze, jak Pajonios i Kallimachos, malarze jak brat mistrza Panajnos. Pod jego osobistym kierunkiem rzeźbi się metopy i fryz Partenonu, przekuwa się olbrzymie bloki figur przyczółkowych. Jemu wreszcie powierzono złoto Aten dla wykonania wielkiej chryzelefantyny Ateny Partenos, pomnika kultowego dla Partenonu.

Wartość artystyczna Ateny Partenos, podobnie jak i posągu Zeusa w Olimpii, spoczywa nie w oryginalnej koncepcji czy w rewolucyjności pomysłu. Pod tym względem napewno przewyższał Fidiasza Myron swoim zastygłym w ruchu Dyskobolem czy grupą Ateny z Marsjaszem. Ale w sztuce klasycznej nie chodzi o oryginalność wyrazu, lecz o jego powiedzmy „klasyczność", a więc o pełną harmonijnego ujęcia symetrię treści i formy, ich równowartość w natężeniu poszczególnych rytmów. Atena i Zeus Fidiasza są natomiast najdoskonalszymi, w tym

Ryc. 13. Jeźdźcy ateńscy na fryzie Partenonu. Akropol. Ateny.

znaczeniu, realizacjami dawniejszych koncepcji posągów kultowych tych bóstw, realizacjami ukształtowanymi w formie monumentalnej. Stają się one wzorami dla następnych utworów tego typu. Nic dziwnego, że Grecy sami wypowiadali przekonanie, że Fidiasz stworzył ich bogów w cielesnej postaci.

Posąg Ateny ustawiono w r. 438 przed Chr., otwierając uroczyście dla kultu świątynię podczas świąt panatenejskich. Scenę uroczystej procesji, nie w sensie faktu historycznego, lecz jako symbol rytualnej akcji, uwieczniono już wpierw na fryzie, który musiał być ukończony przed rokiem 438. Nie chodzi o to ile uderzeń fidiaszowego dłuta odczytać możemy w tym dziele. Jest on rezultatem pracy zespołowej kilku artystów, ale jest z ducha Fidiasza poczęty i reprezentuje szczytowe osiągnięcie greckiej sztuki klasycznej. Nigdy przedtem i potem nie osiągnięto w Grecji takiej harmonii rytmu, jak w po-

Ryc. 14. Zgromadzenie bogów, fragment fryzu partenońskiego. Muz. Bryt. Londyn.

Ryc. 15. Głowa młodzieńca z fryzu partenońskiego.
Muz. Bryt. Londyn.

Ryc. 16. Głowa posągu jeźdźca tzw. Rampin, z 540 r. przed Chr. Luwr. Paryż.

staciach trzech kanefor (ryc. 12) na pozór jednakowych, a jednak jak wybitnie zróżnicowanych. Nigdzie nie znajdujemy bardziej dynamicznej, a równocześnie tak zrównoważonej i pohamowanej jazdy, jak w grupach ateńskich jeźdźców po stronie zachodniej fryzu (ryc. 13). Nigdy układ symetryczny nie był wyraźniejszym zaprzeczeniem monotonii, posiadając pełną ekspresję powagi i podniosłości, jak w zgromadzeniu 12 bogów w części wschodniej fryzu (ryc. 14). Patrząc na poszczególne fragmenty kompozycji stwierdzamy również, z jakim umiarem i wyczuciem podporządkowano tutaj szczegóły całości kompozycji. Głowa młodzieńca (ryc. 15), w porównaniu z dziełem późno-archaicznym modelowana jest nieomal techniką impresjonistyczną. Zamiast cyzelatorskiego kunsztu w oddaniu poszczególnych pukli włosów (ryc. 16), widzimy tu śmiałe uderzenia dłutem, które oglądane dopiero jako całość dają wrażenie zwichrzonej masy krótkich loków. Jeśli chodzi o jakość wykonania relief ten ustępuje bezsprzecznie miejsca technice rzeźbiarskiej twórców skarbca Syfnijczyków w Delfach z 525 r. przed Chr. Jako kompozycja stanowi nieprześcignione dzieło kunsztu plastycznego.

Ryc. 17. Tzw. Moiry z zach. przyczółka Partenonu. Muz. Bryt. Londyn.

Ryc. 18. Nike wiążąca sandał na balustradzie świątyni Nike Apteros. Akropol. Ateny.

W przyczółkach partenońskich widzimy kontynuację jeszcze do 432 r. przed Chr., tj. do czasu ich ukończenia, wielkich osiągnięć sztuki klasycznej. Czuwa zresztą nad tym oko samego Fidiasza. Grupa tzw. Moir z przyczółka zachodniego (ryc. 17) przekazała nam świetną wizję rzeźbiarską mokrych szat na granicy etosu i perwersji. Właściwie jest tu już zapowiedź schyłku. Na szczycie nikt nie zdoła się długo utrzymać.

Mnesiklesowe Propyleje 437—432 r. przed Chr. są jeszcze doskonałym dziełem klasycznym, ale dekoracja balustrady świątyni Nike Apteros (ryc. 18) czarująca urokiem wyrzeźbionych w ruchu postaci kobiecych, posiada już w sobie znamiona nowego stylu, może bardziej nas porywającego, bardziej ludzkiego w swej bezpośredniości, niemniej jednak pozbawionego już tej bezkompromisowej powagi, etosu i harmonii, jakie tkwią w dziełach kulminacji klasycyzmu.

Od Nik, na balustradzie wykonanej w 410 r. przed Chr., prowadzi droga do drugiego klasycyzmu, już nie klasyczności, do pełnych wdzięku i romantycznego zamyślenia dzieł Praksytelesa.

Klasycyzm IV w. przed Chr. posiada bowiem odmienne założenia. Nie ma on już aspiracji do realizowania powszechnych tendencji artystycznych, jest bardziej indywidualny, zróżnicowany. Obok praksytelesowskiego wdzięku, znajduje swe miejsce patos Skopasa i nowy kanon Lizyppa, kanon piękna nowego człowieka.

Kanonem klasycznym pozostanie zawsze kanon Polikleta. Ten artysta, rodem z Argos, wykształcony w konserwatywnym doryckim środowisku Hageladasa, choć sam nie tworzył dla Aten peryklesowych, pozostawił nam jednak dzieło, będące najlepszym dokumentem artystycznych założeń sztuki klasycznej. W tym czasie kiedy Fidiasz dokonywał zdobienia Partenonu, powstał w Argos brązowy posąg Doryforosa, przechowany do naszych czasów w kopiach rzymskich (ryc. 19). Pomysł kanonu, wyrażający się w ustaleniu matematycznych stosunków dla proporcji ciała ludzkiego, mógł wówczas zrodzić się jedynie w orbi-

Ryc. 19. Doryforos Polikleta. Kopia rzymska. Muz. Neapol.

cie doryckich tradycji pitagorejskich, sprowadzających układ sił kosmicznych do wzajemnego stosunku liczb. Liczba jest tu nie tylko symbolem, stosunek liczb decyduje o istnieniu samej rzeczy.

Matematyczny kanon ciała ludzkiego był rzeczą oczywistą w sztuce egipskiej, w sztuce greckiej, dążącej do znalezienia własnego wyrazu, należał do zjawisk niepowszednich. Wprowadził go być może po raz pierwszy Teodoros w epoce archaicznej. Jest jednak rzeczą niezmiernie charakterystyczną, że koncepcja trwałego ustalenia pewnych wartości plastycznych pojawia się w sztuce greckiej właśnie w okresie jej szczytowego rozwoju. Doryforos Polikleta, obok liczbowego ujęcia proporcji i wymiarów ciała ludzkiego jest również kompozycyjnie dziełem par excellence klasycznym. Operując zasadą kontrapostu w układzie kroczącego atlety i młodzieńca: prawa noga i lewa ręka obciążone, lewa noga i prawa ręka swobodnie zwolnione z wysiłku — uzyskuje artysta wyraz spokojnej równowagi i rytmu, który podkreśla jeszcze dobitniej układ i modelunek torsu i linii bioder. Dbając o zachowanie całkowitej harmonii, równą uwagę poświęca rzeźbiarz ukształtowaniu głowy, czy stopy. Budowa ciała jest bowiem wynikiem pewnych proporcji i stosunkowi liczb podlega zarówno długość nosa, szerokość powiek, jak kształt każdego palca u rąk i u nóg.

Twórczość Polikleta, z wyłączeniem może jego Diadumenosa, jest obca duchowi peryklesowych Aten, ówczesnej metropolii świata greckiego. Doryforos jest bardziej dokumentem niż rzeźbą. Bezpośrednim wyrazem greckiej sztuki klasycznej pozostanie na zawsze największe dzieło plastyczne epoki Peryklesa — Partenon. Twór po trzykroć klasyczny: jako obraz szczytowych osiągnięć greckiej woli plastycznej, jako pełna wypowiedź absolutnego odczucia harmonii, rytmu i symetrii, powagi, podniosłości, etosu, jako wzór i synonim naszego rozumienia i określenia klasyczności.

ADAM KROKIEWICZ

PROTAGORAS I GORGIASZ

Jednym z najbardziej znamiennych zjawisk dla kultury helleńskiej w V w. przed Chrystusem jest to, że wtedy pojawiają się w wielkiej liczbie tzw. sofiści, czyli z a w o d o w i nauczyciele mądrości. Jakiej mądrości? Nie tej „przyrodniczej", którą sławili zwyczajni już wtedy „fizycy" czy też „filozofowie", więc na przykład przebywający w Atenach od r. 462 do 431 r. Anaksagoras z Klazomenaj lub współczesny mu Diogenes z Apollonii, lecz nowej, ściśle związanej z państwem i jego zagadnieniami „mądrości obywatelskiej". Sofiści wędrowali po różnych miastach greckich i uczyli nie o bogach, gwiazdach i w ogóle o tajemniczej naturze wszechświata, lecz o rzeczach daleko bliższych i uchwytniejszych, bo przede wszystkim o sprawach i dążeniach l u d z k i c h, w pierwszym rzędzie o sposobie, jak zdobyć przodujące stanowisko w państwie i w ogóle powodzenie w życiu. Była to cenna mądrość, popłatna i poszukiwana. Sofiści nakładali bardzo wysokie opłaty na swoich uczniów, co z jednej strony imponowało, a z drugiej znowu budziło surową krytykę.

Sofistów zaczęto zwalczać już w V w. Wystarczy przypomnieć C h m u r y Arystofanesa. Lecz najskuteczniej zwalczał i najnamiętniej potępiał sofistów w IV w. Platon, zarzucając im

prócz osobistej próżności i wyzysku fałsz naukowy i zbrodniczą demoralizację Hellady. Podobnie jak Platon myśleli jego uczniowie i wielu późniejszych filozofów greckich. Nazwa sofisty straciła z czasem swój blask pierwotny i stała się przezwiskiem, które i dziś jeszcze służy do piętnowania naukowych oszustów i szkodników moralnych. Tym bardziej trzeba zaznaczyć, że sąd Platona był tylko w części uzasadniony. Wśród sofistów znajdowali się przeróżni ludzie, zwyczajni krzykacze, fanatycy nowości, wielbiciele przemocy, obrońcy swobody, rzetelni artyści i genialni myśliciele. Popełniali oni liczne błędy i mieli swoje ludzkie wady, ale w ostatecznym obrachunku ich zasługi są większe niż winy. Sofiści uprzytomnili współczesnym ogromne znaczenie, jakie dla państwa i dla kultury posiada odpowiednie wychowanie obywatela, ustalili raz na zawsze podstawę i wytyczny kierunek tzw. humanizmu, rozwinęli uprawianą przez eleatów i innych filozofów greckich logikę formalną, torując drogę przyszłym systemom Arystotelesa (logika nazw) i Chryzypa (logika zdań), wysunęli postulat wiedzy ścisłej i stworzyli wreszcie artystyczną prozę, z której się wywodzi dzisiejsza poezja rymowana. Idea humanizmu i praca nad udoskonaleniem logiki są nierozerwalnie złączone z imieniem Protagorasa, podobnie jak z imieniem Gorgiasza są złączone początki artystycznej prozy greckiej. Obydwaj ci przedstawiciele sofistów i sofistyki helleńskiej zasłużyli z pewnością, by im poświęcić specjalny wykład w cyklu wykładów o „Kulturze Klasycznej Epoki Peryklesa".

Platon potępił Gorgiasza i Protagorasa. Jednym z wielu powodów i bodaj najważniejszym z nich był brak perspektywy historycznej. Platon nie znał przyszłych wydarzeń, nie zdawał sobie sprawy z doniosłych poczynań obu obcych mu duchem pionierów nowej mądrości, pod wpływem nieszczęsnej wojny peloponeskiej dostrzegał tylko ujemne skutki ich usiłowań, nie wnikał ani w cele, przyświecające sofistyce, ani też w jej głębokie i konieczne przyczyny, po prostu nie ogarniał zjawiska w jego

Pierwszym i najsławniejszym sofistą w ścisłym znaczeniu tego słowa był Protagoras z Abdery (jońska kolonia w Tracji). Urodził się w czasach walk z Persami i bitwy pod Salaminą. Opowiadano o nim, że zarabiał na życie noszeniem drzewa i okazał wielką pomysłowość w sposobie swej pracy, co zwróciło na niego uwagę Demokryta, który się nim zajął i wykształcił go w swojej szkole. Jest to oczywiście legenda, ilustrująca związek sofistyki z ubogim na ogół środowiskiem demokratycznym, a poza tym bezwartościowa, ponieważ Demokryt, pomijając inne względy, nie mógł być mistrzem znacznie starszego od siebie Protagorasa. Więcej zaufania budzą wiadomości, że Protagoras zaczął występować publicznie, mając lat trzydzieści (ok. 450 r. przed Chr.), że pierwszy nazwał się sofistą, że uczył w różnych miastach Południowej Italii i Grecji Macierzystej i że zdobył ogromny majątek. Wielokrotnie bywał w Atenach, gdzie się przyjaźnił z Peryklesem i Eurypidesem. Perykles spędzał z nim pono całe dnie na różnych naradach i powierzył mu nawet opracowanie praw dla miasta Turioi („panhelleńskiej" kolonii, założonej w r. 444/3 przed Chr. przy współudziale Aten w Italii), co świadczy o wielkim uznaniu. Protagoras pisał dużo. W jednym ze swych dzieł, w dziele O b o g a c h, napisał: „O bogach nie wiem ani czy istnieją, ani czy nie istnieją, ani też jaką mają w ogóle postać, gdyż, żeby wiedzieć, jest tu przeszkód wiele, brak jasności i krótki żywot człowieka" (Prot. frg. B 4; cf. Hippocr. Aphor. 1). Słowa są poważne i uczciwe. Lecz w Atenach trzeba było „wiedzieć", że bogowie istnieją! Słyszymy, że Protagoras został oskarżony o bezbożność, kiedy tam przebywał po śmierci Peryklesa, zapewne w r. 411 przed Chr., że jego dzieła spalono na rynku, że on sam ratował się ucieczką i w drodze na Sycylię utonął w morzu.

W greckim państwie demokratycznym żywe słowo posiadało ogromne znaczenie. Przywódca demokratów musiał „przekonywać" obywateli. Protagoras zajmował się mową jako taką i próbował ją udoskonalić z logicznego głównie stanowiska (or-

toepeia). Rozróżnił rodzaje rzeczowników tudzież czasy i tryby czasowników, tworząc w ten sposób podwaliny naukowej gramatyki. Zajmował się także literaturą i uprawiał estetyczną oraz logiczną krytykę wybitnych utworów, wprowadził dialog filozoficzny, nazwany później dialogiem „sokratycznym", celował wreszcie zarówno w wygłaszaniu długich i pięknych wykładów, jak i w krótkich pytaniach tudzież odpowiedziach, czyli we właściwej dialektyce. W systemie nauczania nowej „mądrości obywatelskiej" dialektyka górowała nad gramatyką. Protagoras odkrył tajemnicę dialektyki, że każdemu sądowi można przeciwstawić równoważny mu sąd przeciwny, i nie zachował tej tajemnicy przy sobie, lecz rozgłosił ją w pismach, a także w ustnej nauce. Uczył mianowicie kunsztu „rozprawiania za i przeciw o każdej rzeczy" w praktycznych ćwiczeniach i posunął się tak daleko, iż nawet temu twierdzeniu, że „o każdej rzeczy można rozprawiać za i przeciw", przeciwstawił jako mu równoważne twierdzenie przeciwne (cf. Prot. frg. A 20) Praktyczne ćwiczenia Protagorasa miały na celu doprowadzenie jednostronnych wywodów do możliwie najwyższej doskonałości. Kunszt sprawiał, że gorszy i słabszy, czyli nieumiejętny wywód stawał się wywodem umiejętnym, czyli silniejszym i lepszym. Tak należy zapewne rozumieć pierwotny sens hasła, by „słabszy wywód robić silniejszym" — τὸν ἥττω λόγον κρείττω ποιεῖν (cf. e. c. Prot. frg. A 21)! Przeciwne wywody, nawet jeżeli były najdoskonalsze, zawsze się równoważyły. W rzeczywistych jednak dyskusjach bądź publicznych, bądź prywatnych równowaga nie wchodzi w rachubę. Wykształcony przez Protagorasa obywatel będzie w ogromnej większości wypadków przemawiać albo tylko za danym twierdzeniem, albo tylko przeciwko niemu, innymi słowy, zatai świadomie „pełną prawdę" i poda zamiast niej jeno „półprawdę", która będzie fałszywa w swym odosobnieniu, podobnie jak fałszywe w swym oddzieleniu od przeciwnych będą także uzasadniające ją argumenty. I tutaj kryje się wielkie niebezpieczeństwo! Można zrozumieć zarzut, że kunszt

Protagorasa dopomagał sprawie etycznie gorszej do zwycięstwa nad sprawą etycznie lepszą (cf. e. c. Aristoph. Nub. 112 sq., 889 sq.). Ćwicząc swoich uczniów w kunszcie formalnym, zalecał im Protagoras nie tylko głosić własne i przeciwne czy też cudze przekonania z jednaką gorliwością, ale także z jednaką gorliwością chwalić i ganić tę samą osobę, co niewątpliwie otwierało szeroką drogę do nadużyć i do obłudy. Z drugiej strony pamiętać trzeba, że owe „półprawdy" często broniły słabszych przed krzywdą ze strony silniejszych (cf. e. c. Eurip. Suppl. 430 sq.), że Protagorasowi zależało na formalnej doskonałości danego wywodu i że jest rzeczą zgoła nieprawdopodobną, by chciał rozmyślnie dopomagać sprawie etycznie gorszej do zwycięstwa nad sprawą etycznie lepszą. Taka chęć pozostawałaby w rażącej niezgodzie z jego nauką o „sprawiedliwości" i „moralnym wstydzie", którym przypisywał, jak zobaczymy za chwilę, zasadnicze znaczenie dla społecznego i państwowego współżycia.

Nasławniejsze dzieło Protagorasa nosiło tytuł Prawda lub Obuchy (tzn. „Wywody, obalające fałsz") i po krótkim wstępie („Protagoras z Abdery mówi, co mu wydaje się p r a w d ą..."?) wyłuszczało zaraz na początku przewodnią myśl całości w następujących, zachowanych na szczęście i bardzo doniosłych słowach: „Wszystkich rzeczy miarą jest człowiek, istniejących, że istnieją, nie istniejących zaś, że nie istnieją" (Prot. frg. B 1; cf. frg. A 1, 13, 14, 21a). Według Protagorasa kryterium prawdy jest nie człowiek jako taki czy też „człowiek doskonale mądry", lecz każdy konkretny człowiek poszczególny, zdrów lub chory, rozsądny lub głupi. Każdy ma prawo do takich właśnie wyobrażeń i przekonań, jakie ma w danej chwili. Halucynacje psychopatów są tak samo „prawdziwe" jak najściślejsze obserwacje najsumienniejszych fizyków. Jest niezliczone mnóstwo równych sobie „prawd" indywidualnych i subiektywnych, które powstają i giną, ale nie ma żadnej uprzywilejowanej „prawdy" obiektywnej i generalnej, jednej dla wszystkich i wiecznie niezmiennej. Z tym subiektywizmem idzie w parze relatywizm, przypomina-

jący naukę Heraklita: dla człowieka nic nie istnieje w sposób „pozaludzki" (czysto przedmiotowy), lecz wszystko, co człowiek „poznaje", istnieje ze względu na niego, czyli na podmiot poznania, który wciąż się zmienia czy też „płynie" na równi z całym światem, podpadającym pod zmysły. Pomimo zrównania wszystkich doraźnych wyobrażeń i przekonań ze względu na „prawdę" Protagoras wprowadzał do nich pewną hierarchię ze względu na „dobro" i „zło", „mądrość" i „głupotę". Podobnie jak lekarze i prawodawcy stawiał na przykład zdrowie i sprawiedliwość ponad chorobą i niesprawiedliwością i rozróżniał wraz ze szkodliwymi i pożytecznymi wyobrażeniami także szkodliwych i pożytecznych ludzi.

Opisaną naukę zwalczali liczni myśliciele starożytni. I tak Platon obwieszczał uroczyście w „Prawach" (716 c. sq.; cf. Plat. Theaet. 161 c sq.), że „miarą wszystkich rzeczy jest Bóg" (postulat!), Arystoteles zwracał uwagę, że wszystkie wyobrażenia nie mogą być prawdziwe, bo wtedy prawdziwe będą także sądy sprzeczne i „wszystko będzie jednem", innymi słowy, każda rzecz będzie każdą rzeczą (cf. Arist. Met. 1007 b 18 sq., 1009 a 6 sq.), a Demokryt dowodził, że jeśli wszystkie wyobrażenia (ludzkie) są prawdziwe, to prawdziwe jest także wyobrażenie, że nie wszystkie wyobrażenia są prawdziwe (cf. Sext. VII 389; cf. Plat. Theaet. 170 e sq., Euthyd. 286 b sq.; C C p Np Np, tzw. peritrope). Istotnie, zasada Protagorasa, zwana zasadą „człowieka—miary", nie da się obronić z logicznego stanowiska. Czy jednak należy ją dlatego potępić? Protagoras był znakomitym dialektykiem i znał prawidła logiki (cf. e. c. Plat. Prot. 350 c sq.). Wiedział zapewne o logicznych wadach swej teorii, ale wiedział także, że ma ona głębokie uzasadnienie w psychologii, która jest nauką bardziej fundamentalną niż logika. Spróbujmy rozważyć teorię Protagorasa z psychologicznego stanowiska!

Wtedy uświadomimy sobie, że w twierdzeniu Protagorasa „wszystkie wyobrażenia i przekonania ludzkie są prawdziwe" (cf. e. c. Sext. VII 60) wyraz „prawdziwe" znaczy tyle, co „rze-

całokształcie, jak zresztą świadczy między innymi ta okoliczność, że oddzielił i przeciwstawił sofistom Sokratesa, choć on do nich niewątpliwie należał. Ażeby zrozumieć bardzo ważne i bardzo skomplikowane zjawisko sofistyki, musimy zacząć od jej genezy.

Zastęp właściwych sofistów wkroczył na widownię dziejową pod wodzą Protagorasa i Gorgiasza dopiero w połowie V w. przed Chr., ale znacznie wcześniej poprzedziła ten zastęp jakby straż przednia, złożona z bohaterów poezji i z żywych jednostek. W rachubę wchodzą także większe grupy, na przykład lekarze i pitagorejczycy. Któż nie zna przygód Odyseusza, mądrego króla Itaki? Przez dziesięć lat wracał do wiernej żony, zwiedził wiele miast i krajów, popadał w niezliczone niebezpieczeństwa, ale dzięki swojej inteligencji tudzież wymowie wychodził z nich zawsze zwycięsko i mimo srogich przeciwności losu zdołał przywieść wcale pokaźny majątek na rodzinną wyspę. Homer opowiada z radością i dumą o pomysłowych kłamstwach Odyseusza, które budziły zachwyt nie tylko w jego słuchaczach, ale także w jego boskiej opiekunce, Atenie. Hezjod opowiada znowu o mądrym Tytanie, Prometeuszu: Prometeusz potrafił wykraść ogień z nieba, podarował go ludziom, wprowadził ich w ten sposób na drogę kulturalnego postępu i uniezależnił do pewnego stopnia od potężnych bogów. Sofiści czuli się zawsze w krzepiącej serca zgodzie z Odyseuszem i Prometeuszem i chętnie się na nich powoływali.

W VI w. żyli dwaj sławni poeci, Ksenofanes z Kolofonu i o jakieś dwadzieścia lat młodszy od niego Symonides z Keos. Obydwaj dużo podróżowali. Ksenofanes opuścił w młodym wieku miasto rodzinne, utrzymywał się z recytacji bądź swoich, bądź cudzych utworów, wyszydzał naiwny, antropomorficzny politeizm grecki, domagał się rozumniejszej i wznioślejszej religii, wyśmiewał pitagorejską wiarę w wędrówkę ludzkich dusz po śmierci i uwielbiał mądrość: „Lekkomyślne to bardzo", pisał w jednej ze swoich elegij, „i zgoła niesprawiedliwe, by sile cielesnej przyznawać pierwszeństwo przed dobrą mądro-

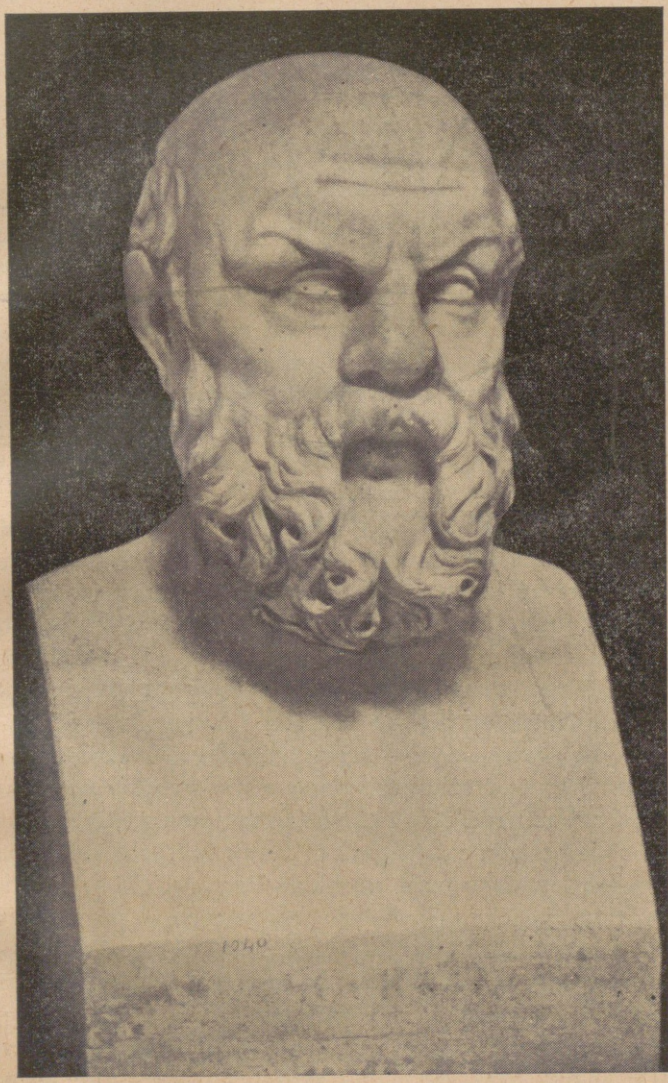
ścią!" (Xen. frg. B 2; cf. Tyrt. frg. 9). Symonides przebywał znowu na dworach możnowładców, przyjaźnił się z Hieronem w Syrakuzach, Hipparchem w Atenach i Skopasem w Tessalii, pracował nad ulepszeniem alfabetu, a także — jako wynalazca mnemotechniki — nad udoskonaleniem pamięci i brał sute honoraria od osób, które sławił w swych pieśniach. Obydwaj ci poeci mają wiele wspólnych rysów z sofistami i mogą służyć za dowód, że sofistyka helleńska nie powstała ani za sprawą przypadku, ani pod wpływem ościennych zapożyczeń czy też obcych wkładów, ani wreszcie dzięki samowolnej inicjatywie kilku jednostek, lecz że się wyłoniła ze rdzennie greckiego (głównie jońskiego) środowiska jako zbiorowy i zwolna dojrzewający wytwór jego materialnych warunków i duchowych ambicyj.

Wielbioną przez Ksenofanesa mądrość czcili także lekarze helleńscy. Zmieniali oni często miejsce pobytu, gromadzili wiadomości w różnych okolicach, usiłowali ująć swe rozległe doświadczenie praktyczne w karby teorii i kształcili licznych uczniów. Z teoretyczną i równocześnie praktyczną, na doświadczeniu opartą wiedzą lekarzy nie mogła się mierzyć tylko teoretyczna i hołdująca spekulacji wiedza filozofów. W pierwszej połowie V w. przed Chr. jeden wielki filozof, Heraklit z Efezu, twierdził, że wszystko wciąż doznaje zmiany, a drugi równie wielki filozof, Parmenides z Elei, twierdził wprost przeciwnie, że wszystko trwa niezmiennie. Grecy dowiedzieli się ze zdumieniem, że mogą być dwa zupełnie różne przekonania o tej samej rzeczy, przekonania zgoła nie dorywcze, lecz uzasadnione, i że istnieją argumenty logiczne, popierające nawet najbardziej paradoksalne twierdzenia. Wiadomość, wykorzystana później przez sofistów, była cenna, ale oczywiście niepokoiła. Subtelna dialektyka eleatów musiała się wydawać obosieczną bronią: kto znał tylko jednostronne argumenty, ten mógł jeszcze myśleć, że coś wie, kto jednak znał także argumenty przeciwne, ten stawał wobec „dysjunkcji" i wiedząc, że tylko jeden z jej członów może być prawdziwy, nie wiedząc zaś, który z nich jest prawdziwy,

ponieważ przeciwne argumenty wzajemnie się równoważyły, wiedział w końcu to jedynie, że nie wie niczego (cf. e. c. Zen. frg. B 3). Wiedza lekarska była sprawniejsza, bo zapewniała swoim adeptom pozytywną umiejętność leczenia. W porównaniu z jałową spekulacją dialektyczną robiła wrażenie wiedzy niezawodnej i ś c i s ł e j. O podobnie ścisłą i niezawodną wiedzę będą się starać ze wszystkich sił w różnych dziedzinach swej nowej „mądrości obywatelskiej" sofiści. I nie tylko oni! Starał się o nią na przykład już także Empedokles z Akragas (ca. 483—423), filozof i poeta, mistyk i l e k a r z. Wszechstronność Empedoklesa, kórego przyrównywano do Newtona i Cagliostra w jednej osobie, stanowi pouczającą paralelę do encyklopedycznych ambicyj i ogromnej rozmaitości w uzdolnieniach oraz upodobaniach sofistów. Empedokles otaczał się orszakiem uczniów i czcicieli, uprawiał kult swojej wiedzy i swojej osoby, co także, choć znacznie dyskretniej, robili sofiści. W ogóle sofiści zawdzięczali bardzo dużo lekarzom i Heraklitowi, eleatom i Empedoklesowi.

Najwięcej jednak zawdzięczali sofiści pitagorejczykom. Związek czy też zakon pitagorejski miał charakter nie tylko religijno-filozoficzny, ale także polityczny. Pitagorejczycy dążyli do opanowania Południowej Italii i do utworzenia w niej państwa, odpowiadającego ich metafizycznym poglądom i aspiracjom etycznym. Według dawnej tradycji prawo do władzy dawał ród i tzw. szlachetne urodzenie. Pitagorejczycy wprowadzili zamiast arystokracji rodowej nową arystokrację ducha. Według nich prawo do władzy dawała osobista mądrość i cnota! Pitagorejczycy kształcili przyszłych władców przy pomocy długich ćwiczeń praktycznych i teoretycznych pouczeń, które okrywali zazdrośnie strzeżoną tajemnicą. Wśród tych pouczeń największe znaczenie posiadała matematyka. Matematyka pitagorejska była nie tylko wiedzą „ścisłą" w jeszcze wyższym stopniu niż wiedza lekarska, ale także znajdowała, podobnie jak ona, zastosowanie praktyczne. Na przykład: rzeźbiarze greccy, wśród nich Pitagoras z Region i szczególnie sławny Poliklet (Kanon!),

próbowali pod wpływem matematyki pitagorejskiej ustalić ideał posągowego piękna na podstawie dokładnie obliczonych proporcyj i wymiarów każdej części w ramach obejmującej i jednoczącej je wszystkie symetrycznej całości. Sofiści spopularyzowali matematykę pitagorejską tudzież jej zastosowanie do kunsztów ludzkich, wprowadzając arytmetykę i geometrię, astronomię i muzykę do swego systemu ogólnego wykształcenia (cf. e. c. Plat. Prot. 318e). Przejęli także hasło pitagorejskie, że prawo do władzy daje osobista mądrość i cnota. Samo hasło było demokratyczne; niemniej jednak demokraci italscy zaczęli wcześnie zwalczać pitagorejczyków, ponieważ ich uważali za zwolenników oligarchii, a nawet tyranii, ze względu na to, że do swego związku dopuszczali tylko wybrane jednostki. Po wieloletnich krwawych zmaganiach wzajemnych potęga związku została ostatecznie złamana w drugiej połowie V w. przed Chr. Demokraci italscy i w ogóle demokraci greccy potrzebowali światłych przywódców po zwycięstwie jeszcze bardziej niż wtedy, kiedy o nie walczyli. Godzili się z pitagorejczykami, że o prawie do władzy stanowi nie urodzenie człowieka, lecz jego osobista mądrość i cnota, ale właśnie dlatego żądali, by owa mądrość i cnota były dostępne dla wszystkich obywateli na równi, by nauczanie mądrości i cnoty odbywało się nie w mroku tajemnic, lecz jakby w dziennym świetle. Demokracja grecka, powtarzam raz jeszcze, potrzebowała światłych przywódców i ich właśnie mieli jej dostarczyć nowi, publiczni nauczyciele mądrości i cnoty, demokratyczni współzawodnicy i spadkobiercy pitagorejczyków, jednym słowem — sofiści! Niestety, z zadania, jakie im wyznaczył rozwój kultury helleńskiej, wywiązał się w sposób szczerze demokratyczny tylko Sokrates. Tylko on jeden nauczał „mądrości i cnoty" bezinteresownie, podczas gdy wszyscy inni sofiści z Protagorasem i Gorgiaszem na czele uczyli za drogie pieniądze, tak iż uprawniającego do władzy „wykształcenia" nie mogli znowu zdobywać wszyscy obywatele na równi, lecz tylko obywatele bogaci.



Ryc. 1. Herma Sokratesa. Willa Albani w Rzymie.

czywiste" (istniejące w świadomości), i od razu uznamy jego twierdzenie za słuszne. Ale na tym nie koniec! Prawda budzi szacunek i Protagoras, używając wyrazu „prawdziwe", żądał szacunku i tolerancji dla cudzej indywidualności, piętnował agresywną zarozumiałość jednostek, próbujących „zahukać" inne, i zarzucał niejako „zahukanym" jednostkom, że uległy zamiast odważnie bronić przysługującego im prawa do własnej „jaźni". Protagoras nie tylko zwracał uwagę, że chorobliwe urojenia są tak samo rzeczywistymi faktami psychicznymi, jak i najbystrzejsze rozumowania, ale także opracował psychologiczną teorię poznania, w której dowodził, że w s z y s t k i e wrażenia i wyobrażenia są spowodowane przez dwa ruchy, ruch działającego przedmiotu i ruch reagującego swoiście podmiotu, innymi słowy, że wszystkie mają swoiście subiektywny charakter, tak iż m u s z ą być różne u różnych ludzi (cf. Plat. Theaet. 152 a sq., Aristol. Met. 997 b 32 sq., Diog. Laert. IX 51; v. s.). Sensualista Protagoras sądził, że natura stworzyła różnych ludzi jakby chciała zaznaczyć, iż ich wyobrażenia i przekonania powinny być niejednakie. Kto pragnie, by wszyscy ludzie myśleli i postępowali jednako, ten popada w zatarg z naturą i jest podobny do człowieka, który by pragnął, żeby nie było kobiet i mężczyzn, dorosłych i dzieci lub białych Greków i czarnych Etiopów, lecz żeby wszyscy ludzie byli — sobowtórami i to bodaj jego sobowtórami! Wątpić można, czy on sam nie wolałby po pewnym czasie raczej umrzeć niż żyć w takim towarzystwie. Żaden człowiek nie posiada całej i czystej „prawdy", lecz każdy posiada jej jakby subiektywnie urobioną drobinę. Nie tożsamość, lecz wprost przeciwnie wielość rozmaitych, „prawdziwych" wyobrażeń i przekonań ludzkich warunkuje i umożliwia postęp kulturalny. Protagoras wierzył, że ogromna większość ludzi ma w sobie dobry zaczyn, że rzeczywiście kroczy naprzód i że ten postęp wymaga zbawiennego dla wszystkich jednostek rozwoju własnej „jaźni" oraz specjalnej postawy psychicznej we wzajemnym stosunku ich wszystkich do siebie. Ludzie muszą so-

bie pomagać, by każdy stał się sobą w najszlachetniejszym znaczeniu tego słowa i jak najbardziej usprawnił nadaną mu przez naturę osobowość. Protagoras określał ową pomoc wyrazem „ajdos". Języki dzisiejsze nie posiadają żadnego równorzędnego mu wyrazu. Jest on im obcy i podobnie obca dzisiejszej cywilizacji jest jego treść. Można ją tylko opisać w sposób nieudolny przy pomocy takich powiedzeń, jak — sumienie, wstyd moralny, szacunek dla własnej i cudzej indywidualności, umiar w ocenie cudzych wad i własnych cnót, przede wszystkim zaś przy pomocy powiedzenia, przekazanego wprawdzie przez Rzymianina, ale streszczającego najszczerszy humanizm helleński „Homo sum: nil humani a me alienum esse puto" (Ter. Heaut. 77).

Protagoras uważał za najważniejsze dzieło kultury ludzkiej państwo. Tłumacząc, na czym polega jego istota, sięgał w odległą przeszłość i posługiwał się mitem. Opowiadał, że pierwsi ludzie żyli gorzej od zwierząt pomimo darów Prometeusza, ponieważ ich zaślepiała wzajemna niezgoda, aż w końcu zlitował się nad nimi wielki Zeus i nakazał Hermesowi wszczepić w s z y s t k i m l u d z i o m n a r ó w n i p o c z u c i e s p r a w i e d l i w o ś c i (dike) o r a z m o r a l n e g o w s t y d u (ajdos), by mogli żyć społecznie, zakładać miasta i tworzyć państwa; Hermes ustanowił nadto jako pierwsze prawo dla ludzi od Zeusa, że każdy, kto się wyzbędzie poczucia sprawiedliwości oraz moralnego wstydu, powinien być zabity, albowiem zagraża istnieniu państwa. (Cf. Plat. Prot. 320 c sq.).

Protagoras zalecał tolerancję, ale ta tolerancja, nie oznaczała kapitulacji przed złem, nie paraliżowała słusznej obrony! Jednostka może więcej dawać niż żądać. Może mianowicie dzięki „moralnemu wstydowi" być wyrozumiała na błędy drugiej jednostki i użyczyć jej życzliwej pomocy, ale nie ma prawa jej agresywnie żądać, w ogóle nie ma prawa domagać się od drugiej jednostki niczego więcej niż ścisłej „sprawiedliwości". „Moralny wstyd" czy też „sumienie" góruje niejako nad „sprawie-

dliwością", ale jego szczodra dłoń jest związana z inicjatywą własną, podczas gdy uboższa „sprawiedliwość" waży cudzą i własną inicjatywę na równi. Ideałem państwowego współżycia będzie to oczywiście, by humanizm i „wstyd moralny" ożywiał wszystkich obywateli, a znowu podstawą, bez której państwo nie może istnieć, by nikt w nim nie gwałcił bezkarnie „sprawiedliwości". Dlatego Protagoras wprowadza karę śmierci. Trzeba z naciskiem zaznaczyć, że kara śmierci grozi nie za „indywidualne wyobrażenia i przekonania", lecz za zbrodnicze i niesprawiedliwe czyny, tak iż zasada „człowieka — miary" pozostaje nienaruszona, a następnie, że ową karę wymierza nie skrzywdzona jednostka, lecz państwo. Państwo stanowi w porównaniu z jednostką ludzką jednostkę wyższego rzędu. Uosabiają je jego prawa, których — jak mówił już Heraklit „lud (δῆμος) powinien bronić na równi z murami swego miasta" i w których obronie „powinien gasić zaborczą butę jednostki (ὕβριν) gorliwiej niż pożar" (cf. Her. frg. B 43, 44, 114; cf. Plat. Crit. 50 a sq.). W prawach gromadzi się mądrość wielu lat i pokoleń, wykwitająca z wrodzonego wszystkim ludziom poczucia „sprawiedliwości" i „moralnego wstydu". Prawa nie są obiektywnie doskonałe, bo doskonałe nie jest żadne dzieło człowiecze (subiektywizm), i mogą być zawsze ulepszone, niemniej jednak każdy obywatel musi się do nich stosować w swoich czynach, musi żywić dla nich szacunek stokrotnie większy niż dla jakiegokolwiek innego obywatela i musi wreszcie pamiętać, że jeśli chce je ulepszyć, to mu nie wolno zboczyć z drogi, wytyczonej przez „sprawiedliwość" i „wstyd moralny", i że bierze na siebie ogromną odpowiedzialność, bo prawa jest daleko trudniej poprawić niż popsuć. Zasada „człowieka—miary", sprzyjająca na pierwszy rzut oka samowoli, okazuje się po bliższym zbadaniu nie tylko hamulcem lekkomyślnego nowatorstwa i niszczenia zdobytych wartości, ale także rękojmią rzetelnego postępu. Można zrozumieć uznanie, jakie miał dla Protagorasa i jego psychologicznie pogłębionej

wiedzy prawniczej genialny przywódca demokracji ateńskiej, Perykles.

Protagoras specjalizował się w „mądrości obywatelskiej", pojętej jako sztuka wychowywania przyszłych przywódców demokracji. Ich „sprawność" czy też „cnota obywatelska" (ἀρετὴ πολιτική) miała polegać nie tylko na tym, żeby sami byli wzorowymi stróżami praw, sprawiedliwości oraz moralnego wstydu, ale także na tym, żeby umieli kierować państwem i przeprowadzać reformy społeczne, zapewniające każdemu obywatelowi kulturalny rozwój jego indywidualności, bo państwo tylko wtedy wzrasta w potęgę, kiedy wszechstronnie korzysta z indywidualnych i kulturalnie rozwiniętych uzdolnień swych wszystkich obywateli. Protagoras wierzył, że dobry i mądry człowiek może przekonać mniej mądrego i dobrego człowieka i zmienić jego wyobrażenia oraz przekonania na lepsze. On sam głosił przecież o sobie, że każdy z jego uczniów będzie czuł się lepszy i mądrzejszy po dniu z nim spędzonym, co żywo przypomina obowiązujący pitagorejczyków wieczorny rachunek sumienia (cf. e. c. Plat. Prot. 318 a sq. Theaet 166 d sq.; cf. Diog. Laert. VIII 22). Protagoras usiłował leczyć „chorą duszę", podobnie jak lekarz leczy chore ciało człowieka lub jak rolnik poprawia rolę dzięki umiejętnej uprawie i wydobywa z niej lepsze plony. Są powody, by przypuszczać, że intelektualista Protagoras był twórcą szczegółowo opracowanej teorii wychowania (cf. e. c. Prot. frg. B 3, 10; cf. Plut. De lib. educ. 2 a sq.), która znalazła z czasem powszechne uznanie w starożytności i która dziś jeszcze jest tak samo aktualna, jak przed wiekami.

Gorgiasz, rówieśnik Protagorasa i drugi obok niego wielki sofista helleński, specjalizował się w retoryce, czyli sztuce wymowy. Żył bardzo długo, bo podobno sto osiem lat, zachowując do ostatka siły duchowe i cielesne. Urodzony na Sycylii, w mieście Leontinoj, poznał dzięki Empedoklesowi potęgę żywego słowa i po zaznajomieniu się z głoszoną przez poetę-filozofa nauką o „wszechbycie" tudzież po opanowaniu dialektyki eleatów na-

pisał obszerne dzieło o Sztuce wymowy. Gorgiasz podawał w nim nie tylko różne wskazówki teoretyczne i praktyczne, oparte na wrodzonym mu wyczuciu słownego czaru i na głębokiej znajomości psychiki ludzkiej, ale także konkretne wzory „pięknych mów", jakich się trzeba było dokładnie wyuczyć, aby je potem umiejętnie deklamować z pamięci. Leontyńczycy prowadzili wojnę z Syrakuzańczykami i wysłali w 427 r., a więc już po śmierci Peryklesa, posłów z Gorgiaszem na czele do Aten, ażeby prosić o pomoc. Przemówienie Gorgiasza wywołało niebywały entuzjazm. Ateńczycy uchwalili dopomóc Leontyńczykom, ale przede wszystkim postanowili kształcić się w sztuce wymowy. Gorgiasz był przez jakiś czas ich bożyszczem. Za jego głównie sprawą Ateny stały się wkrótce najważniejszym ośrodkiem retoryki w Grecji.

Słyszymy o różnych retorycznych pismach Gorgiasza, ale najwięcej wiadomości posiadamy nie o nich, lecz o utworze, który miał raczej filozoficzny charakter i nosił dziwny tytuł O nie istniejącym albo o naturze — περὶ τοῦ μὴ ὄντος ἢ περὶ φύσεως (cf. Gorg. frg. B 1—3). Jeszcze dziwniejsza była treść utworu: Gorgiasz dowodził, że 1) nic nie istnieje (w sposób stały i obiektywny), że 2) gdyby coś istniało, to człowiek nie mógłby tego poznać, i że 3) gdyby coś istniało i człowiek mógł to poznać, to nie mógłby tego wypowiedzieć i powiadomić o tym drugiego człowieka. Wielu nowoczesnych uczonych sądzi, że Gorgiasz chciał pokazać swój kunszt retora, umiejącego bronić w sposób przekonywający oczywistych paradoksów. Zdaje się jednak, że słuszność mają ci uczeni, którzy twierdzą, że Gorgiasz pisał tak, jak myślał, i że jego wywody należy brać poważnie. W każdym razie liczyli się z nimi starożytni, a i my dzisiaj musimy przyznać, że uwagi Gorgiasza o stosunku, jaki zachodzi pomiędzy przedmiotem i myślą tudzież myślą i wyrażającymi ją słowami, są celne i dotyczą nader ważnych zagadnień z dziedziny teorii poznania i filozofii mowy. Gorgiasz godzi się z Protagorasem, że nie ma „obiektywnej prawdy", niemniej jednak są

wielkie różnice: Protagoras nic nie mówi o „obiektywnej prawdzie" i tylko wprowadza na jej miejsce niezliczone mnóstwo „prawd subiektywnych i indywidualnych", co powściąga zapędy jednostki, pragnącej narzucić swoją „prawdę" innym jednostkom, a Gorgiasz znowu kładzie główny nacisk na to, że „prawdy obiektywnej" nie ma, i nic nie mówi o „subiektywnych" czy też „indywidualnych prawdach", skutkiem czego zapędy jednostki, dążącej do narzucenia swojej woli innym jednostkom, nie znają żadnego hamulca. Gorgiasz jest „sensualistą", podobnie jak Protagoras, ale kiedy Protagoras zawarował każdemu człowiekowi prawo do własnego zdania w dziedzinie sensualizującej świadomości, to Gorgiasz oczyścił tę dziedzinę od wszelkich oporów niejako i wydał każdego człowieka na łup retorycznej, czysto formalnej strategii słownej. Według Gorgiasza retor może tworzyć d o w o l n i e „prawdy" w duszach swoich słuchaczy! I teraz związek pomiędzy S z t u k ą w y m o w y oraz zupełnie od niej na pierwszy rzut oka różnym dziełem O n i e i s t n i e j ą c y m a l b o o n a t u r z e jest już jasny: było ono f i l o z o f i c z n y m (dialektycznym) u z a s a d n i e n i e m stanowiska (wszechmoc słowa), jakie Gorgiasz zajął w swojej S z t u c e, a także w innych utworach, i jakie sprawiło, że jego podręcznik usunął w cień starsze podręczniki wymowy, opracowane — jeżeli będziemy wierzyć tradycji starożytnej — przez Koraksa i Tejsjasza z Syrakuz.

Nowe stanowisko Gorgiasza można opisać w następujący sposób: Retoryka jest sztuką dowolnego przekonywania lub raczej czarowania słuchaczy przy pomocy artystycznego słowa (cf. e. c. Plat. Gorg. 453 a sq.). Słowo staje się wszystkim i nie tylko przestaje zależeć od myśli, ale nawet ją ujarzmia, nawet ją rodzi i tworzy! Rozstrzyga nie to, co się mówi, lecz to, jak się mówi. Forma jest główną rzeczą, treść schodzi na plan wtórny. O wartości mowy stanowi jej artystyczne piękno. Ażeby „przekonać", nie trzeba koniecznie wiedzy i prawdy, lecz do wzbudzenia wiary wystarczy prawdopodobieństwo (εἰκός) i kunszt wysłowieńczy.

Gorgiasz zwracał się z całą świadomością nie do rozumu, lecz głównie do uczuć i woli słuchaczy. Jako pierwszy przedstawiciel hasła „sztuka dla sztuki" i entuzjasta formalnego piękna wprowadził Gorgiasz do swych mów prozaicznych śmiałe przenośnie i poetyckie zwroty, podział zdań na symetryczne człony, rytmikę i specjalne „figury", jak antytezy, jednakie początki i równobrzmiące zakończenia fraz poszczególnych, skąd się wywodzą dzisiejsze rymy. Logika i psychologia wstępują w służbę wszechmocnej magii wyrazów. Retor staje się panem dusz ludzkich w jeszcze wyższym stopniu niż natchniony poeta lub muzyk (psychagogia). Gorgiasz, genialny artysta i czarodziej słowa, żyje w świecie stworzonych przez się uroków. Jego ogólne stanowisko charakteryzuje dobrze powiedzenie, że „tragedia wprowadza w błąd, ale w taki sposób, iż ten, kto wprowadzi w błąd, jest sprawiedliwszy od tego, kto nie wprowadzi, ten zaś, kto da się wprowadzić w błąd, mądrzejszy od tego, kto w błąd wprowadzić się nie da" (Gorg. frg. B 23). Nowa retoryka Gorgiasza staje się potęgą w politycznym i umysłowym życiu greckim.

Platon oskarżył Gorgiasza o kult złudy (ἀπάτη) i demoralizację Hellenów. Gorgiasz był optymistą, podobnie jak Protagoras, wierzył w naturalną dobroć człowieka i postęp kultury, nawoływał Greków do zgody i utworzenia jednolitego frontu przeciwko Persom, kochał swoją sztukę, położył ogromne zasługi w dziedzinie artystycznej prozy greckiej i z pewnością nie demoralizował świadomie nikogo. Z drugiej strony przyznać trzeba, że za mało troszczył się o etyczne wyrobienie „doskonałego mówcy". Gorgiasz ukuł potężne narzędzie w postaci swej retoryki, którego on sam wprawdzie nie nadużywał, ale którego nadużywali późniejsi sofiści i politycy. W ogóle sofistów helleńskich należy podzielić na starszych i młodszych. Do pierwszych należą prócz Protagorasa i Gorgiasza Prodikos z Keos, synonimik, moralista i przedstawiciel racjonalistycznej religiologii (cf. e. c. Prod. frg B 5), Hippiasz z Elidy, rzecznik ency-

klopedycznego wykształcenia i praktycznej znajomości wszelkich kunsztów ludzkich (tzw. uomo universale!)), a także Sokrates, do drugich zaś wielbiciele „silnej pięści", jak Trazymachos z Chalkedonu lub Polos, uczeń Gorgiasza. Polos podziwia na przykład Archelaosa, króla macedońskiego, za to, że wymordował swych bliskich, potrafił dotrzeć do tronu i mimo mnogich zbrodni nie doznawał żadnych wyrzutów sumienia, lecz spokojnie zażywał wszelkich uciech, jakimi darzy potęga i władza. Polos sądzi, że najlepszym dowodem inteligencji i siły charakteru oraz rzeczywistej potęgi i władzy jest bezkarna zbrodnia. Taką potęgę i władzę daje retoryka, bo przecież retorzy zabijają, skazują na wygnanie i pozbawiają majątku, kogo im się żywnie podoba i — wszystko to im uchodzi bezkarnie, gdyż zawsze potrafią tak przedstawić sprawę, iż lud im uwierzy i spełni ich wolę. (Cf. Plat. Gorg. 466 b sq., 470 d sq. Rp. 344 a sq.). W Atenach szerzy się pod wpływem wojny peloponeskiej podejrzenie, że człowiek jest zły z natury i jeżeli zdobędzie „siłę", to jej używa do zaspokojenia swego egoizmu. Lud zaczyna patrzeć z obawą na przywódców, wykształconych przez sofistów. Późniejsze doświadczenia z uroczym zdrajcą Alcybiadesem tudzież z krwawym Kritiaszem i rządem XXX tyranów ateńskich potwierdziły w pełni tę obawę. Budzi się niechęć przeciwko nowej mądrości i tęsknota za dawną, może naiwną, lecz jakże potrzebną do wzajemnego współżycia, zwyczajną uczciwością!

Ową niechęć wyczuł Arystofanes i wystąpił przeciwko sofistom w C h m u r a c h już w 423 r. przed Chr. Nasuwa się pytanie, dlaczego obrał sobie za cel szyderstw osobę Sokratesa. Oczywiście dlatego, że Sokrates był właśnie Ateńczykiem i że powszechnie uchodził za sofistę. Arystofanes, zdając sobie sprawę z bezradności starszego pokolenia wobec wyrafinowanej mądrości sofistów, doradza pozbyć się Sokratesa i jego nauki przy pomocy gwałtownych środków. Nieporozumienie można nazwać tragicznym nie dlatego, jakoby Sokrates nie był sofistą, lecz dlatego, że zwalczał nihilizm etyczny, któremu hołdowali Polos

lub Trazymachos, w sposób daleko subtelniejszy i skuteczniejszy niż obrońcy moralności publicznej, reprezentowani przez Arystofanesa, że był właściwie jego najsilniejszym sprzymierzeńcem i że padł w końcu ofiarą fałszywych oskarżeń z wyroku ateńskiego ludu (r. 399 przed Chr.). Sokrates przeciwstawiał wielbionemu przez młodszych sofistów „prawu silniejszego" zasadę, że (z dwojga złego) „lepiej jest doznawać krzywdy niż ją wyrządzać", przede wszystkim jednak działał własnym przykładem. Jak majestatyczny Gorgiasz był artystą w dziedzinie formalnego słowa, tak brzydki, podobny do Sylena Sokrates był artystą w dziedzinie psychicznego piękna. Przez całe życie wyrabiał w sobie szlachetny hart wewnętrzny i jego dzień ostatni stanowił najwspanialsze dzieło oraz najwznioślejszy triumf jego „obywatelskiej mądrości", co Platon uwiecznił w Fedonie. Sokrates przetrwał zwycięsko próbę, jakiej nie przetrwał Protagoras (v. s.), potrafił umrzeć z uśmiechem za swe przekonania, do ostatniej chwili pozostał wierny sobie oraz ziszczonym w sobie szczytom człowieczeństwa. Był humanistą w najszczerszym znaczeniu tego słowa. Sokratesa łączą z sofistami bardzo silne węzły, więc wspólne zainteresowania nie tyle dla kosmologicznych, co dla antropologicznych dociekań, dla psychologii, kultury i postępu, wspólny kult dla intelektu, wspólne wirtuozostwo dialektyczne, wspólne pragnienie metodycznej, teoretyczno-praktycznej wiedzy „ścisłej" i wspólna wreszcie pasja naukowej polityki. „Śmiem mniemać", mówi w Gorgiaszu Platona (521 d; cf. Xen. Mem. I 6, 15) o sobie Sokrates, „że w towarzystwie niewielu Ateńczyków, by nie powiedzieć, że jestem jedyny, próbuję zgłębić tajemnice prawdziwej sztuki politycznej i że wśród dzisiejszych Ateńczyków tylko ja jeden wprowadzam ją w czyn rzeczywiście!" Nie chcę bynajmniej twierdzić, jakoby Sokrates naśladował bezkrytycznie czołowych sofistów. Owszem, walczył z nimi i, co ważniejsze, różnił się od nich hartem swego życia, nie wędrował po świecie i nie brał pieniędzy za naukę. Słyszymy, że sofista Antyfon uznawał jego „sprawiedliwość",

ale mu odmawiał cennej mądrości, skoro nie każe sobie za nią płacić, chodzi boso i w nędznej odzieży, a na domiar wszystkiego zachęca uczniów, by go naśladowali, co ich może tylko odstraszyć, i że Sokrates tłumaczył bogatemu sofiście, że kupczenie mądrością przynosi jego zdaniem hańbę, podobnie jak kupczenie miłością czy przyjaźnią, i że głównie dlatego naucza bezinteresownie każdego, kto do niego przyjdzie i szczerze pragnie postąpić naprzód w tak ważnej dla państwa „cnocie obywatelskiej" (cf. Xen. Mem. I 6).

Różnice pomiędzy Sokratesem i sofistami dotyczą drugorzędnych szczegółów i zgoła nie wystarczają, ażeby go od nich oddzielić. Sofistyka jest zjawiskiem, ściśle związanym z demokratyczną kulturą helleńską i jej potrzebami, a jedną i to bodaj najważniejszą z nich było wykształcenie odpowiednich przywódców (v. s.). Sokrates kształcił ich bezinteresownie, innymi słowy, w sposób jak najbardziej demokratyczny. Okoliczność, że uczył tylko w Atenach, tłumaczy się ukochaniem rodzinnego miasta, co także wskazuje na demokratyczną orientację. Zasadniczego związku Sokratesa z sofistami nie zrywają wreszcie jego spory z sofistami, bo sofiści nie tworzyli bractwa na podobieństwo pitagorejczyków, lecz byli indywidualistami, współzawodniczyli z sobą i często się wzajemnie zwalczali. Ramy sofistyki są rozległe. Znajduje w nich miejsce nawet mistyka Sokratesa (daimonion!), którą on zresztą umiał doskonale pogodzić ze swym intelektualizmem. Platon chciał oczyścić pamięć ukochanego nauczyciela. Sokrates miał to nieszczęście, że jego uczniami byli przez czas jakiś Alcybiades oraz Kritiasz, i został skazany na śmierć jako „demoralizujący młodzież" sofista. Więc Platon wytężył wszystkie siły, ażeby przedstawić w swych pismach Sokratesa jako filozofa, a nie sofistę i przeciwstawić sofistykę filozofii jako jej antytezę. Sofistyka helleńska jest zjawiskiem bardzo skomplikowanym i wiele jeszcze czasu upłynie, zanim jej tajemnice zostaną należycie wyjaśnione. Niemniej już teraz można powiedzieć, że obraz Platona nie odtwarza wiernie rzeczywi-

stości. Sofistyka nie jest antytezą filozofii, lecz stanowi raczej to jej stadium, w którym ze spekulacji filozoficznej zaczynają się rodzić r ó ż n e „n a u k i", dające człowiekowi rzeczywistą potęgę, jaka jednak może być użyta nie tylko na jego szczęście, ale także na jego nieszczęście.

Sofistyka helleńska ma światła i cienie, więc cienie, jak zdrady Alcybiadesa lub mordy Kritiasza, a światła, jak naukowa historia Tucydydesa, wiekopomny charakter Sokratesa, artystyczna proza Gorgiasza lub tolerancyjny humanizm Protagorasa. I warto przypomnieć, że zgodnie z tym właśnie humanizmem postanowili w 403 r. przed Chr. zwycięscy demokraci ateńscy „nie pamiętać zła" (μὴ μνησικακεῖν) swym przeciwnikom politycznym, lecz wspólnie z nimi pracować nad odbudową wspólnego państwa, że stąd pochodzi wyraz „amnestia" i że dzięki niej potrafiły Ateny dźwignąć się z dna upadku po klęsce peloponeskiej.

LIDIA WINNICZUK

W TEATRZE ATEŃSKIM

DRAMAT EPOKI PERYKLESA.

W teatrze ateńskim... temat szeroki, jakby bezramowy... Zacieśnia go jednak i ogranicza podtytuł: Dramat epoki Peryklesa. Tematem więc dzisiejszej prelekcji będzie jedynie to, co się działo na scenie teatru ateńskiego w trzecim ćwierćwieczu V wieku przed Chrystusem. Co jest tu ważniejsze: czy to, że zajmiemy się dramatem ateńskim, czy to, że będzie to dramat V wieku? Zarówno czas jak i miejsce ma tutaj swoją wagę i wymowę, ściśle się ze sobą wiążą i wzajemnie uzupełniają. A t e n y przecież stworzyły dramat, który łącząc w sobie pierwiastki doryckie i attyckie, tam dopiero przybrał tę formę, którą narzucił wszystkim następnym wiekom; tragedia — to ściśle ateński rodzaj poezji, który mieścił w sobie i muzykę i taniec i przez te sztuki złączone w jednolitą konstrukcyjnie całość czcił boga Dionizosa. Niemniej ważną jest okoliczność, że zajmujemy się przejawami twórczości dramatycznej V w i e k u, gdyż jest to okres największego triumfu wszelkich wartości gromadzonych w narodzie greckim przez wieki poprzednie, okres wykazujący w swych przedstawicielach istotną potęgę ducha greckiego, okres, w którym Grecy stali się zwycięzcami zarówno na

polu boju jak i w dziedzinie sztuki i literatury, kiedy stali się pionierami w postępie życia politycznego jak budzicielami myśli ludzkiej.

Jakież są różnice pomiędzy dramatem i teatrem starożytnej Grecji a widowiskiem dzisiejszym? Czy poza językiem, strojem, tematyką, nie różnił się niczym teatr Aten starożytnych od teatru dzisiejszego? czy wystarczy zobaczyć dzisiaj na deskach scenicznych Oresteję Aischylosa w efektownej oprawie, czy pięknie wystawionego Króla Edypa Sofoklesa czy Ifigenię Aulidzką Eurypidesa na odpowiednim tle muzycznym, by mieć pojęcie o istocie teatru ateńskiego? Odpowiedź musi być negatywną. Wprawdzie teatr nowoczesny wykazuje wiele cech tradycji klasycznej, co występuje nawet w terminologii (teatr, scena, orkiestra) oraz w formie budynku teatralnego, w którym powtarza się zawsze typ zasadniczy ustalony w prototypie teatru w dalekiej przeszłości w Grecji, odróżniający się niekiedy pewnymi zmianami: nie zawsze zachowuje kształt półokrągły, nie zawsze rzędy są na różnych poziomach; jednak jeżeli pominiemy nawet to, że najdokładniej przestudiowane i najpiękniej wykonane dekoracje nie zastąpią nam naturalnego tła związanego z teatrem greckim, jeżeli pominiemy to, że nie mamy przed sobą aktora w obowiązującym go w teatrze ateńskim stroju: w masce i na koturnach, pominiemy to, że nie mamy pełnego zrozumienia dramatu antycznego, gdyż nie znamy dokładnie biegu myśli i poglądów starożytnych, to najważniejszą przeszkodą dla zrozumienia teatru owych czasów jest brak nastroju, — tego nastroju, jaki tam wytwarzały święta i kult Dionizosa, z którym związane były widowiska teatralne. A cóż nam może wytworzyć dzisiaj ten podniosły nastrój, nam, dla których w zawrotnym tempie dzień po dniu wnosi coś nowego, nie tylko na scenę życia ale i na scenę teatru: a widz rzuca krytyczne spojrzenie, parę luźnych uwag i już idzie dalej, dążąc do czegoś nowego, szukając w teatrze odpoczynku po codziennym trudzie, odprężenia po znudzeniu jednostajnością. Starożytni patrzyli również na teatr jak na miej-

sce dające odpoczynek, ale nie stanowił on dla nich codziennej rozrywki, był tylko jedną z form uczczenia momentów uroczystych: „Myśmy też wprowadzili najliczniejsze sposoby odpoczynku po pracy, urządzając przez cały rok igrzyska i uroczystości religijne“[1]) powiada Perykles i stara się udostępnić najuboższej ludności korzystanie z widowisk przez wprowadzenie zasiłku świątecznego (theorikon). I szli Grecy tłumnie na owe widowiska, lecz przygotowani można by powiedzieć duchowo; w nastrój dionizyjski wprowadzali się podczas poprzedzających przedstawienia procesji, w których przenoszono posąg boga Dionizosa Eleuthereusa-Oswobodziciela do gaju Herosa Akademosa za miastem, a stamtąd znów do Aten, gdzie umieszczano go w pobliżu świątyni.

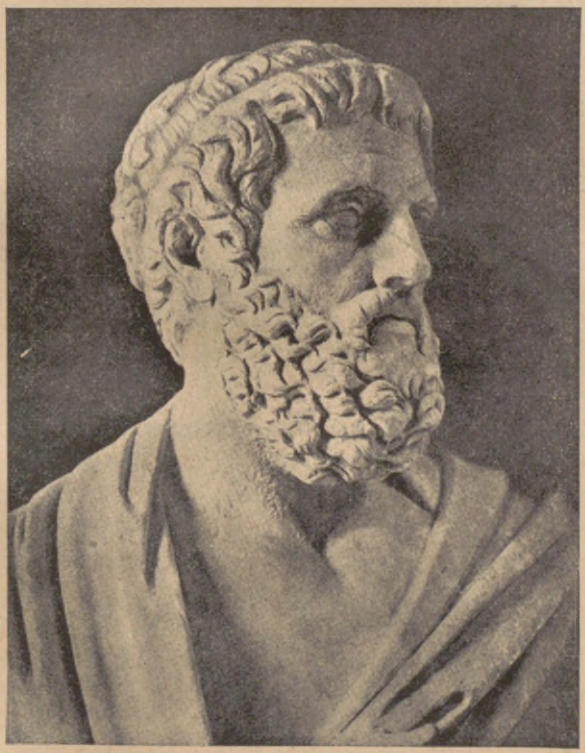
Wprowadzony w ten nastrój tłum zasiadał w teatrze by patrzeć i słuchać w skupieniu: poza i ponad kapłanem Dionizosa, który zajmował reprezentacyjny fotel, zasiadali przedstawiciele rządu, dostojnicy państwowi, urzędnicy, dalej tłum obywateli wszystkich klas i zawodów, i nie tylko Ateńczycy, lecz bliżsi i dalsi sąsiedzi, obcokrajowcy, związkowcy, którzy przyjeżdżali z wpłatami do kasy Związku Ateńskiego. Ale ten wielotysięczny, wielobarwny i wielojęzyczny tłum na tle białych kolumn Partenonu umiał patrzeć i słuchać;[2]) czuły na każdą subtelność problemową czy językową nie czekał na krytyka literackiego czy recenzenta lecz reagował bezpośrednio, nie darowując żadnego fałszywego tonu, jak świadczyć może zachowanie się publiczności podczas wystawiania Eurypidesowego Orestesa: Hegolochus, aktor grający rolę Orestesa, fałszywie zaakcentował jeden wyraz, zmieniając tym jego znaczenie;[3]) publiczność zareagowała tak silnie, że musiano przerwać przedstawienie. Uwagę i skupienie wywoływał nastrój, jaki powstawał w atmosferze świąteczności na podłożu kultowym boga Dionizosa, nastrój, jaki stwarzała ekstaza dionizyjska: z jednej strony ekstaza smutku, która przez chóralny dytyramb (pieśń poświęconą Dionizosowi) zdobyła w tragedii miejsce dla patosu dionizyj-

skiego, z drugiej strony ekstaza radości poprzez pieśni zaczepne w procesji zwanej komos wprowadziła do k o m e d i i śmiech dionizyjski.

Wiek V sprzyjał wielce rozwojowi dramatu: w epoce tej, jak już wspominano w poprzednich prelekcjach, wzrasta w siłę cała kontynentalna Grecja, przodujące miejsce zajmuje Sparta i Ateny. Do tego, że w Atenach, owej „szkole wychowania Hellady" według słów Peryklesa, rozwinęła się tak silnie literatura i sztuka, przyczyniły się sprzyjające warunki: silne podstawy gospodarcze, równość wśród obywateli, wolność słowa — parrhesia, którą Ateńczycy zawdzięczali demokratyzacji swego miasta-państwa, najlepszym w nim formom ustroju demokratycznego oraz jego twórcy i rzecznikowi — Peryklesowi. Warunki te przyczyniły się również do tego, iż wiek V nadał dramatowi najpiękniejszą formę; jak we wszystkich dziedzinach — a może nie będzie zbyt śmiałym powiedzeniem, że bardziej niż w innych dziedzinach, — w dramacie i sztuce plastycznej uwydatniły się wszystkie najlepsze momenty charakterystyczne dla omawianej epoki: idea piękna oparta na harmonii, wyzbycie się przesady, różnorodności, niejednolitości, osłabienie monumentalności. Dramat osiągnął równowagę przez wzmocnienie roli aktorów przy ograniczeniu roli chóru. Tyle można powiedzieć o formie. A treść? mity pozostają nadal podstawą, tragedia nie przestaje być tragedią bohaterską, a jednak zmienia się tak bardzo i po tej linii idzie jej rozwój, że staje się dla nas, żyjących tyle wieków później, znacznie bliższą i bardziej zrozumiałą niż archaiczna tragedia lat poprzednich z tragedią Aischylosa na czele; tłumaczy się to tym, iż zatracając swą archaiczność i monumentalność tragedia zbliża się i zniża do człowieka.

Wystawianie dramatu w Atenach było jedną z lekcji, jaką ta „szkoła wychowania Hellady" dawała swoim i obcym obywatelom. Zdawali sobie z tego sprawę tragicy; tragedia Sofoklesa jest wyraźnie „wychowującą", a Eurypides, gdy wymagano, by usunął ze swej tragedii jedno zdanie, jakoby niemoralne, miał

odpowiedzieć: „zwykłem pisać tragedie, by lud uczyć, nie by się uczyć od ludu". Tutaj pozwolę sobie dodać kilka uwag, by wyjaśnić kto był odpowiedzialnym organizatorem widowisk w Atenach? Nie było wówczas teatrów stałych, ani państwowych, ani miejskich ani prywatnych, jednakże widowiska były pod opieką państwa. Odpowiedzialnym za widowiska był sąd konkursowy, który spośród zgłoszonych dramatów wybierał najbardziej zasługujące na wystawienie. Ciekawy jest szczegół, że poeta zgła-



Ryc. 1. Sofokles. Lateran. Rzym.

szający swe utwory u archonta musiał wykazać się świadectwem d o k i m a s i i: dobrą sławą, imieniem dobrego obywatela. Finansował przedstawienie choregos, którego wybierał archont albo spośród zgłaszających się ochotników albo według listy podatkowej; finansowanie bowiem widowisk, przede wszystkim przygotowanie chóru, należało do świadczeń obywatelskich, obciążano nimi jednak tylko najzamożniejszych, którzy poczytywali sobie ten obowiązek za zaszczyt i starali się powierzony sobie chór pokierować tak, by przyczynił się do zwycięstwa tragedii. Z jednej z mów sądowych Lizjasza dowiadujemy się, jakie ciężary poniósł jeden z obywateli w związku z uroczystościami i widowiskami: „na przygotowanie chóru — powiada on — wydałem 30 min, w trzy miesiące później podczas Targeliów zwyciężył chór, który przygotowałem kosztem 20 min; za archontatu Glaukippa wydałem 8 min na przygotowanie tańca w zbroi na Panatenejskie uroczystości; byłem także w tym czasie choregiem chóru męskiego, który odniósł zwycięstwo; kosztowało mnie to łącznie z trójnogiem 50 min..."[4]). Widzimy więc, że o losie tragedii nie decydowała jedynie jej wartość, lecz również właściwe przygotowanie widowiska i umiejętne dobranie odpowiedniego chorega.

Wystawiano dramaty raz w roku podczas wiosennych świąt Wielkich Dionizjów, poświęcając na komedię jeden, na tragedię trzy dni (komedie wystawiano również podczas świąt Lenejów). Można by więc obliczyć, ile dramatów przesunęło się w omawianym okresie przed publicznością ateńską. Przy liczbie tej można by wypisać wiele nazwisk poetów tragicznych, jakie znamy, można by przytoczyć szereg tytułów i nawet fragmentów niezachowanych tragedii, ale to wszystko nie dałoby obrazu twórczości dramatycznej tych czasów, gdyby nie szczęśliwie przez ząb czasu oszczędzone dramaty dwóch wielkich tragików owej epoki: starszy z nich to S o f o k l e s, twórca **Antygony, Króla Edypa, Ajasa, Trachinek, Elektry;** młodszy — to E u r y -

p i d e s, autor **Ifigenii w Aulidzie, Medei, Alkestis, Hippolita** i wielu innych.

Starożytni pięknie powiązali rok 480, rok cudu Salamińskiego, z losami trzech wielkich tragików: w roku tym 45-letni Aischylos walczy pod Salaminą, Sofokles — jako szesnastoletni chłopak zostaje zaszczytnie wyróżniony, gdyż powierzono mu rolę przewodnika chóru młodzieżowego podczas uroczystości dziękczynnych obchodzonych z okazji zwycięstwa salamińskiego; i w tymże roku, na tejże Salaminie miał się urodzić Eurypides. W ten sposób legenda połączyła wspaniałą poezję ateńską owej epoki poprzez jej wielkich przedstawicieli ze wspaniałym momentem dziejowym.

W epoce Peryklesa twórczość tragiczną — jak już wyżej wspomniałam — ograniczymy do dwóch wielkich poetów: Sofoklesa i Eurypidesa. Pierwszy z nich był nie tylko mistrzem kat' exochen w budowie tragedii ale i wyrazicielem dążeń Peryklesowych, a jego tragedie dzięki najbardziej klasycznej formie, najpiękniejszymi obok Partenonu pomnikami tej epoki, co ocenili już starożytni. Owo wyróżnienie Sofoklesa w młodości było jakgdyby zapowiedzią jego przyszłych, dojrzałych, niezwykle licznych zwycięstw i triumfów: cieszył się on dobrą sławą, tragedie jego chętnie dopuszczano do wystawienia, z zawodów wychodził zwycięzcą. Napisał on bowiem około 120 dramatów, a tylko sześć razy ominęła go nagroda; wyróżniony — zdobywał zawsze pierwszą lub drugą nagrodę. A jakże inaczej obszedł się los z Eurypidesem, który na napisanych 90 dramatów odniósł zaledwie pięć zwycięstw.

Co wniósł Sofokles nowego do tragedii? Udoskonalił on i wykończył podstawy, jakie dał tragedii jego wielki poprzednik Aischylos: wprowadził trzeciego aktora, dzięki czemu można było ograniczyć rolę chóru a rozszerzyć dialog; stworzył, zdaniem Arystotelesa, dekoracje; wprowadził umiar w kostiumach, które u Aischylosa były przesadne: albo przesadnie przepyszne, jak w Persach, albo przesadnie okropne, jak kostiumy Erynii. Za-

chowanie umiaru w kostiumach było tym słuszniejsze, że w teatrze ateńskim chór i balet, wypełniając tło, łatwo mógł przesłonić to wszystko, co Arystoteles określa mianem opsis: widowiskowości, wystawy scenicznej. Niemniej i technika dramatyczna Sofoklesa pochłaniała widzów: z mistrzostwem bowiem stosował wszelkiego rodzaju efekty dramatyczne: podziwiać można staranną ekspozycję dramatu w formie prologu, lecz prologu uzasadnionego psychologicznie; w budowie dialogu podziwiamy zręczny układ dłuższych mów (agony) jak i wymianę zdań krótkich, jedno lub dwuwierszowych (stychomythia); stwarza Sofokles wspaniałe perypetie: gdy jesteśmy przygotowani na klęskę, wieść radosna przełamuje ekstazę smutku, lub po nastroju wnoszącym w akcję błysk nadziei — spada cios, katastrofa; ale ona nie musi stanowić zakończenia dramatu; poprzez katastrofę doprowadza autor do zakończenia często pogodnego, bo przecież w tym mieści się dionizyjskość: po winie tragicznej i karze tragicznej nadchodzi oczyszczenie namiętności, katharsis (κάθαρσις). Wreszcie dramat Sofoklesowy był i jest żywy i interesujący dzięki doborowi i ujęciu tematów; tematem wprawdzie są nadal mity czerpane z eposu, lecz Sofokles wybiera z nich momenty interesujące i psychologicznie i widowiskowo, oraz rozwija problemy, które pochłaniały widza i zmuszały do zastanawiania się: gdzie słuszność? Wreszcie przystosował dawne tematy do tła współczesnego, do rzeczywistości V wieku, tak że słuchacze mogli je zrozumieć według własnych miar, poglądów i uczuć. Wprowadza zawsze konflikty — czy to ściśle ludzkie, jak w Trachinkach, gdzie daje dramat mężczyzny i kobiety, czy też bosko ludzkie, jak w Antygonie lub w Ajasie, i usiłuje wykazać, z jak różnych punktów widzenia można patrzeć na jedną i tę samą sprawę, jak różnie można naświetlać ten sam problem; umie przedstawić zmagania, jakie zachodzą w sercu człowieka. Operując powyżej przytoczonymi środkami techniki dramatycznej dąży Sofokles do rozwiązania właściwego problemu, kieruje myślą i sympatiami widza, doprowadza do wniosków, a to pogodzenie psychologicznego pun-

Ryc. 2. Maska tragiczna.

ktu widzenia z dramaturgicznym stanowi jedną z głównych zasług Sofoklesa.[5]) Ważną jest także okoliczność, że tragedia Sofoklesa posiada w sobie siłę wychowawczą, dzięki temu, że interesuje go człowiek i jego sumienie, i kreśli ideały, do jakich ludzie dojść powinni, przedstawia ludzi takimi, jakimi być powinni, inaczej niż współczesny mu Eurypides, który kreśli typy ludzkie z całym realizmem. Toteż jeżeli u Sofoklesa dopuszcza się bohater złego czynu, to bez złej intencji, nieświadomie, podczas gdy u Eurypidesa działają i kierują bohaterem różne namiętności. Rozpatrzmy jako przykład dwa analogiczne wypadki spowodowania śmierci przez szatę nasyconą żrącymi płynami. W tragedii Sofoklesa T r a c h i n k i posyła taką szatę Dejanira mężowi swemu Heraklesowi, ale działa w najlepszej intencji: użyć chce tego środka celem wzmocnienia miłości Heraklesa, gdyż wprowadzona w błąd przez wrogiego Nessusa wierzy, że odzyska i utrwali miłość męża, działa ἐπὶ φίλτροις. W tragedii Eurypidesa M e d e a bohaterka tegoż imienia posyła podobny dar swojej rywalce, ale jest świadoma tego, jakie będą skutki; wie, że dar jej spowoduje śmierć, i pragnie tego; to leży w jej intencjach, w zamiarze zemsty, działa świadomie ἐπὶ θανάτῳ. W innych znów wypadkach, jak np. w tragedii A j a s daje Sofokles strukturę, która pozwala usprawiedliwić nielojalne wystąpienie Ajasa wobec wodzów. Czerpie tu Sofokles również z eposu homerowego, bohater jego to homerowy Ajas, bohater najdzielniejszy po Achillesie (Iliada), gniewnie omijający w podziemiu Odyssa (Odysseja), który wziął zbroję po Achillesie należącą się jemu — Ajasowi. U Sofoklesa ten gniew poniżonego Ajasa przechodzi w chęć zemsty, postanawia on wymordować wodzów, Atrydów. W szale zesłanym przez Atenę rzuca się miast na wodzów na stado baranów i wycina je. Interwencja bogini ocaliła Atrydów, lecz pogrążyła w jeszcze większej hańbie Ajasa, który powróciwszy do przytomności zdaje sobie sprawę ze swego czynu i popełnia samobójstwo. Oczyszczenie przez samoofiarę wywołuje słowa uznania u wroga jego Odyssa. Sofo-

kles wprowadził kombinację dwóch motywów: wielkiej zbrodni i daleko posuniętej szlachetności, którą ocenili i żołnierze Ajasa (chór) i nawet wróg jego — Odys; karę musiał ponieść lecz zasługi jego przywracają mu cześć. Że jednostka musi ponieść karę za pychę, że nie wolno jej burzyć porządku świata, wykazuje również Sofokles w Antygonie, wprowadzając konflikt między prawem boskim i ludzkim. W tej tragedii, którą starożytni uznali za jeden z najpiękniejszych dramatów, daje rozwój tragedii jednego bohatera (Antygony) przez tragedię drugiego (Kreona); Kreon zaślepiony w swej władzy nie chce ulec woli kobiet, woli syna, ale nie chce też ustąpić wobec woli ludu; gdy upór jego zostaje przełamany, gdy chce się cofnąć w swoim bezprawiu — jest już za późno: nie żyje Antygona, nie żyje syn jego Hemon, a ich śmierć pociągnie jeszcze za sobą i śmierć żony Kreonowej — Eurydyki.

Ale i Antygona w bohaterskim samozaparciu okazała samowolę — i za to musiała ponieść karę. Wszędzie przewija się obraz Dike, symbolizującej niejako moralny porządek świata, „zmysł moralny". W Królu Edypie, tej najbardziej wstrząsającej tragedii, osiąga Sofokles najwyższy stopień napięcia przez rozwój uczuć Edypa w jego walce z przeznaczeniem; od zupełnej nieświadomości o swej winie dochodzi do strasznej prawdy: on, którego uważano za dobroczyńcę Teb, który uwolnił miasto od krwiożerczego Sfinksa, ściągnął na nie inne nieszczęścia przez nieświadome popełnienie winy; dowiaduje się, że ten, którego zabił, to ojciec jego, że ta, którą poślubił, to jego matka.

Po tej tragicznej winie następuje kara; sam ją sobie wymierza, cięższą niż Ajas, pozbawia się bowiem wzroku, światła dnia, i żyć będzie w ciemności i w świadomości popełnionych zbrodni.

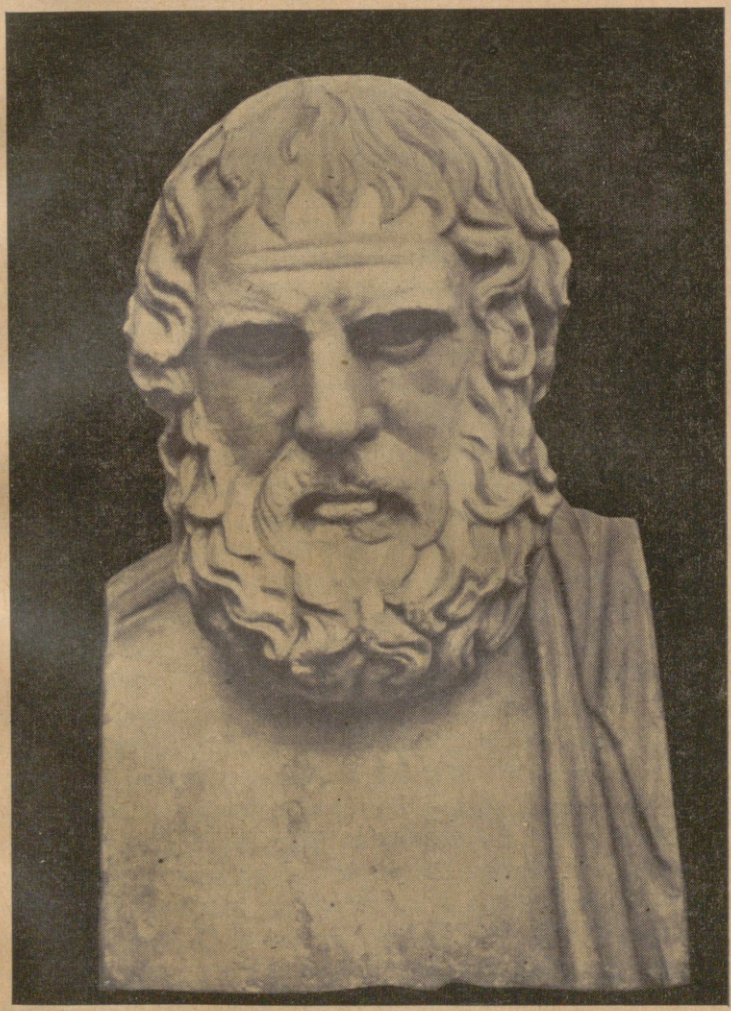
Tragizm postaci podkreśla silnie Sofokles przez kontrastowość charakterów oraz przez kontrastowość stopnia wartości bohatera i stopnia jego cierpienia. Największym tragizmem w jego dramatach jest to, że cierpią bohaterowie tej miary: Antygona,

twarda i nieustępliwa w spełnianiu obowiązków i pobożności, z hasłem „miłować przyszłam a nie nienawidzieć", ginie żywcem pogrzebiona; Ajas, szlachetny, bohaterski, o czułej ambicji, ginie w pohańbieniu; Dejanira, kobieca w swej wiernej miłości, zbrodni winną się staje; Herakles, którego życie było trudem trudów, staje się obok Laokoona i Prometeusza, największym cierpiętnikiem starożytności. Jednakże ostatecznie znajduje widz zadośćuczynienie w tym, że dobro, uczciwość, pobożność zwycięża pychę, zło, egoizm.

Potrafili starożytni ocenić wielkość talentu Sofoklesa, to też, jak we wstępie wspomniałam, życie jego było szeregiem triumfów i ciągiem powodzenia, co utrwalił komediopisarz Frynichos w swej komedii pt. M u z y :

Szczęsny Sofokles, który przeżywszy lat wiele,
Umarł jako mąż prawy; znał tylko wesele.
Wiele pięknych tragedii napisał z rozgłosem,
sam pięknie skończył, żadnym nie dotknięty ciosem.

Pogodnej, pięknej postaci wyróżnionego przez los szczęsnego Sofoklesa przeciwstawia się melancholijna, może nawet ponura, postać samotnika Eurypidesa. Wiadomość, że pisywał swe dramaty w grocie nad zatoką Salamińską, należy zapewne do sfery legend, związanych jednak z rzeczywistymi upodobaniami poety. Eurypides zaczął tworzyć, gdy nowe prądy myślowe napływały do Aten, a on wchłaniał je chciwie i trwale; filozofia go pociągała i niezawodnie była bodźcem dla poety w dążeniu do badania człowieka, do badania duszy człowieka. Jednak te zainteresowania wpłynęły właśnie na los tragedii Eurypidesa u współczesnych, one były przyczyną jego niepowodzeń. zbyt chciwie wchłaniał on nowatorstwa sofistów, zbyt silnie znosiły go ich prądy z utartych dróg, tak że sam stał się przedstawicielem tych prądów w swoich tragediach. A społeczeństwo ateńskie? społeczeństwo trwało jeszcze uparcie w starej wierze



Ryc. 3. Eurypides. Muzeum w Neapolu.

i moralności i widzowie zapewne zżymali się niemało na śmiałe mowy bohaterów Eurypidesa, który ważył się przetwarzać mity, bohaterom ich nowe nakładać formy, a w usta ich wkładać bogoburcze poglądy, stwarzając sobie i sofistyce pole do popisu.

Ośmielił się także wprowadzać na scenę tematy, jakich jego poprzednicy nie ośmieliliby się wprowadzać, jak miłość i nawet miłość występna, jak uczucie Fedry do pasierba Hippolita.

Rozpatrzmy dla przykładu jeden z bardziej znanych dramatów Eurypidesa: tragedię zazdrości: M e d e ę. Mit stary, znany: Medea, córka króla Kolchidy, porzuca ojczyznę, ojca, wiedziona miłością do Greka Jazona, któremu wpierw dopomogła swoimi czarami zdobyć złote runo. Po powrocie do Grecji Jazon wraz z Medeą i dwoma synami zostaje wypędzony z Tessalii; żyją wygnańcy-tułacze w Koryncie. I tutaj przychodzi wybawienie, ale tylko dla Jazona i jego synów: przez małżeństwo z królewną koryncką może zapewnić przyszłość synom. Zaczyna się tragedia porzuconej Medei; zazdrość, nienawiść, pragnienie zemsty wiedzie ją do zbrodni; zabija Jazona, jego narzeczoną, z dziećmi ucieka z Koryntu. — Cóż robi z mitem Eurypides? U niego waży się Medea na czyn o wiele straszniejszy: po walce wewnętrznej zabija dzieci własne, w świadomości, czym są one dla Jazona. Zadaje sobie ból, byle złamać życie niewiernemu kochankowi. Zazdrość kochanki silniejszą się okazała od miłości matki. W scenie walki wewnętrznej Medei oraz w wykrętnym argumentowaniu Jazona święci triumfy mowa przekonywująca, a więc sofistyka, która podważała autorytety dotychczasowe i dlatego nie mogła zyskać uznania, dopóki żyli przedstawiciele porządku poprzedniego. Podobnie odpryskiem wywodów sofistyki są w tragedii H i p p o l i t argumenty piastunki, która usiłuje uspokoić sumienie Fedry, gdy ta pragnie ukryć i zwalczyć grzeszne uczucie do pasierba. Wprowadzenie na scenę kobiet o takich namiętnościach, jakie opanowały Medeę i Fedrę, zyskało Eurypidesowi miano wroga kobiet, niesłusznie,

gdyż obok tych kobiet mamy w jego tragediach Alkestis czy Euadne, wierne w miłości małżeńskiej i skłonne do poświęceń, i bohaterskie dziewczęta, jak Ifigenia czy Makaria, a wprowadzenie kobiet występnych tłumaczy się Eurypidesowym upodobaniem do przedstawiania silnych namiętności. Nie mniej niż sofistyczne wywody oburzały Ateńczyków heretyczne hasła Eurypidesa, i nie mogli słuchać obojętnie, gdy krytykował niejednokrotnie niesprawiedliwość bogów, jak np. we wspomnianej powyżej tragedii Hippolit, gdzie spowodowanie nieszczęść całej rodziny przypisuje się Afrodycie, lub w tragedii Andromache, gdzie Apollo jest nielitościwy i mściwy, lub w Heraklesie, gdzie mściwość Hery doprowadza do zbrodni i klęski bohatera. Jednak w tragediach późniejszych, wykraczających poza ramy epoki Peryklesa, ów poeta-filozof rzuca hasła religijne obok patriotycznych. Tymi ostatnimi przepełnione są zwłaszcza tragedie z epoki wojny peloponeskiej, więc tych omawiać nie będę, wspomnę jednak o jednej, która wykazuje wyraźne echa dążeń i polityki Peryklesa, gdyż ten polityk i jego wpływ głównie nas w tym cyklu interesuje. Tragedia ta—H i k e t i d y—jest dowodem, że ów mąż stanu był ideałem także i dla Eurypidesa. Powraca tu poeta do tematów ulubionych przez tragedię, tematów tebańskich: Hiketidy—Błagalnice — to matki poległych wodzów, które błagają Aitrę, matkę króla Aten, Tezeusza o wstawiennictwo u syna, by pomógł im odzyskać ciała synów, ażeby mogły je pogrzebać. Tezeusz wyraża zgodę, zjawia się jednak poseł króla Teb, Kreona, z zakazem grzebania poległych pod groźbą wojny. Tezeusz wierny danemu słowu nie ustępuje, naraża się na wojnę z Tebami, byle spełnić obowiązek religijny. Zwycięski powrót Tezeusza i pogrzeb poległych kończy tragedię. Wspomniane echa dążeń Peryklesa znajdujemy w charakterystycznym agonie pomiędzy Tezeuszem a posłem tebańskim: Poseł pyta o władcę — tyrannos, na co Tezeusz odpowiada, że nie ma tu władcy, że wolne to państwo, a lud sam się rządzi, że „nie spoczną na żadnym tu pierwszeństwie bogacze, biedni te same mają prawa". Wylicza dodatnie strony

ustroju demokratycznego. W tym agonie daje Eurypides jakgdyby testament polityczny Peryklesa: ideałem ma być dla Ateńczyków: naród wolny, szanujący równość i prawa, naród, który uzna rządy najmądrzejszych a nie najbogatszych, naród, który wojnę za zbrodnię uważa, jednak chwyci za broń, gdy trzeba bronić praw boskich czy ludzkich. Realizm, z jakim Eurypides traktował opracowane przez siebie tematy, pozwalał mu też na wprowadzenie aktualizacji i aluzji politycznych.

Z zestawienia tych dwóch wielkich przedstawicieli tragedii ateńskiej epoki peryklesowej widzimy, że pierwszy z nich sprowadził heroiczną wzniosłość czy wzniosły heroizm Aischylosa do poziomu idealnego człowieka, a Eurypides, ów filozof sceniczny, świetny obserwator ludzi, ściągnął człowieka z całą bezwzględnością do realistycznej pospolitości, przedstawiając na scenie życie z jego okropnościami a człowieka z jego namiętnościami.

Nie mielibyśmy pełnego obrazu teatru ateńskiego omawianej epoki, gdybym pominęła komedię; jednak zadanie to jest o tyle trudniejsze, że z okresu peryklesowego nie posiadamy ani jednej komedii, zaledwie z zachowanych fragmentów możemy je do pewnego stopnia odtworzyć. Komedia attycka w przeciwstawieniu do doryckiej obyczajowej jest satyrą polityczną, społeczną, zaczepną, nie oszczędzającą nikogo, korzystającą w całej pełni z ateńskiej wolności słowa; jest to rodzaj szopki politycznej, niosącej w sobie krytykę, wyraz opozycji, która wszelką nowość, każdego nowego przywódcę wykpi, wyszydzi z całą bezwzględnością; w danym okresie musi więc być antydemokratyczną. To ciągłe aktualizowanie, osobiste wycieczki czynią ją niekiedy dla czytelnika dzisiejszego mało zrozumiałą. Oryginalnym w komedii attyckiej jest podłoże fantastyczne, tło o bogactwie pomysłów; komedia attycka umiała już wyczarować najśmielsze, najfantastyczniejsze obrazy, a mając do rozporządzenia chóry stwarzała równie fantastyczne jak urocze tło dla akcji; urok przyrody wraz z pomysłowymi kostiumami (ptaków, żab,

chmur itp.) stwarzał ten czar, jaki dziś jeszcze sieje Burza czy Sen nocy letniej Szekspira czy Balladyna Słowackiego.

Skala humoru była również bogata: składały się na nią parodiowanie znanego dobrze Ateńczykom eposu lub tragedii, wycieczki osobiste w kierunku znanych ogólnie i popularnych osobistości, komizm sytuacyjny, język śmiały neologizmami i grą wyrażeń, imiona mówiące.

O ile tragedia trzymała się nadal tradycyjnie mitów, o tyle komedia imponuje bogactwem pomysłów: czy to zakładanie Chmurokukułkowa, miasta-państwa w społeczeństwie ptasim, czy zejście do podziemi po zmarłych tragików, czy wznoszenie się do nieba na ogromnym żuku, czy dumalnia Sokratesa wśród chmur, czy współzawodnictwo żony—Butelki z Poezją—kochanką, wszystkie te pomysły świadczą o bujnej wyobraźni poetów. Imiona znanych wówczas obywateli padają raz po raz ze sceny, lecz inny był sposób wprowadzania znanych osobistości na scenę niż my stosujemy; my bowiem pod pseudonimem doszukujemy się znanych osób, niekiedy zupełnie fałszywie; komedia ateńska natomiast dawała pod postacią znanej jednostki niejako maskę,

Ryc. 4. Maska tragiczna.

Ryc. 5. „Bilet" wstępu do teatru z wyobrażeniem maski.

symbol typu w ogólności; tak np. Sokrates, dobrze wszystkim znany, ma reprezentować na scenie typ sofisty, filozofa-spekulanta; Lamachos to typowy żołnierz-samochwał.

Jak już wspomniałam, jedyne zachowane komedie należą już do okresu poperyklesowego; są to komedie Arystofanesa. Z okresu, którym się zajmujemy, znamy jedynie nazwiska poetów, tytuły i fragmenty ich komedii. Najgłośniejsi komediopisarze tej epoki to Hermippos i Kratinos, twórca komedii politycznej; jeden i drugi atakują w swych utworach główną postać swej epoki: Peryklesa. W r. 449 Kratinos wystawia komedię Archilochoi, satyrę polityczną, która oczywiście gani współczesne czasy, chwaląc Kimona, a więc przeszłość. W Traczynkach (Thrattai) Perykles jest owym „cebulastogłowym" (schinokefalos), posiada na czaszce Odeon, jako ten, który uniknął ostracyzmu. Wściekłym paszkwilem na Peryklesa nazywa prof. Sinko komedię Dionizaleksandros, wystawioną w r. 490.[6]) Znaleziono streszczenie tej komedii zaopatrzone w uwagi:[7]) „Wyszydzony jest w tej komedii Perykles bardzo przekonywująco w odbiciu (ὅτ' ἐμφάσεως) jako ten, który sprowadził wojnę na Ateńczyków". Zapoznajmy się z treścią tej oryginalnej komedii politycznej: Hermes przyprowadza trzy boginie przed pasterza na Idzie; pasterz ucieka; Hermes z boginiami odchodzi; chór wygłasza uwagi o poetach; nadchodzi Dionizos, chór drwi z niego. Powracają boginie i, jak ongi Parysowi, obiecują mu: Hera władzę, Atena — powodzenie wojenne, Afrodyta — urodę i szczęście w miłości; i to wybiera Dionizos. Płynie do Lacedemonu, porywa Helenę, wraca na Idę. Słysząc jednak, że Achajowie niszczą kraj, ucieka przed Aleksandrem, Helenę ukrywa w kojcu, sam się zamienia w barana i czeka. Aleksander nadchodzi, każe Dionizosa i Helenę wydać Achajom; lituje się nad Heleną, która boi się Greków, i pojmuje ją za żonę. Chór Satyrów pociesza Dionizosa, że go nie zdradzi. Jak można tu odnaleźć satyrę na

Peryklesa? Dionizos — to Perykles, Helena — to Aspazja; wojna — jaką prowadzą, to wojna peloponeska: Perykles boi się walczyć, gdy Sparta niszczy Attykę; wydanie Dionizosa Grekom to sugestia, by poświęcić Peryklesa dla sprawy pokoju; Perykles jednak jest bezpieczny, jak zapewnia chór, który jest reprezentantem ludu.

Starożytni wystawili Kratinosowi świadectwo jako genialnemu poecie; zachowane fragmenty stwierdzają słuszność tej oceny.

Oczywiście ataki na Peryklesa ustały po jego śmierci, a tymczasem lud ateński cieszył się słuchając ataków na przywódców; publiczność ateńska ceniła dobry dowcip, czego dowodem jest fakt, że sam lud — Demos, wyszydzony przez Arystofanesa w komedii Rycerze przyznał poecie nagrodę za tę satyrę.

Kończąc tę charakterystykę dramatów, jakie Ateńczycy mieli możność oglądać w czasach Peryklesa, chcę zaznaczyć, że jeszcze wiele kwestii w tej dziedzinie jest dla nas niejasnych i że nie rozumiemy dramatu greckiego tak, jak rozumieli go starożytni; świadczy o tym chociażby fakt, że szereg dramatów zdaniem naszym doskonałych doznał niepowodzenia. Zastanawia nas niepowodzenie Króla Edypa, który otrzymał drugą nagrodę; dziwi nas niepowodzenie Eurypidesowej Medei czy Ptaków Arystofanesa. Zapewne więc inną miarą niż my to dziś robimy, mierzono wartość utworów, jeżeli nie wyróżniono tych, które dla nas są wyrazem doskonałości; najpewniej z zastrzeżeniami i niechęcią odnoszono się do wszelkiego nowatorstwa.

A dla nas nie tylko doskonały jest dramat starożytny przez swą formę klasyczną: jest on wiecznie żywy i interesujący dzięki temu, że porusza ogólnoludzkie, wiecznotrwałe problemy. Chociaż bowiem dzieli nas tyle wieków od owej epoki, chociaż tyle zagadek i tajemnic kryje jeszcze w sobie ta poezja, chociaż tyle zmian zaszło, to jednak ludzie zawsze są tacy sami: z tymi sa-

mymi namiętnościami, z miłością i nienawiścią, z klęskami i zwycięstwami, wzniosłymi ideami i niskimi dążeniami, i dlatego nawet ci z odległych czasów są nam bliscy, a tymbardziej ci, którzy jak starożytni Grecy, umieli f i l o k a l e i n : kochać piękno i radować się pięknem.

PRZYPISY:

[1]) Tucydydes II, 38 przeł. K. Kumaniecki, Meander 1946, 2, str. 104.

[2]) Zdumiewa nas budowa teatrów starożytnych, gdzie wielotysięczne tłumy mogły dobrze widzieć i słyszeć; starożytni umieli wybierać odpowiednie miejsca na teatry, względnie tak je urządzać, ażeby, jak mówi Witruwiusz „miejsce nie tłumiło głosu, lecz żeby głos mógł się rozchodzić jak najczystszy" tak, żeby nie przeszkadzało echo. Konstrukcję teatrów opierali architekci na zasadach harmonii dla zwiększenia siły głosu. Osiągano to przez rozmieszczenie naczyń miedzianych; Rzymianie mieli możność oglądać te „naczynia głosowe" w świątyni Diany, wśród łupów wojennych przywiezionych przez Lucjusza Mummiusza ze zburzonego teatru w Koryncie.

[3]) Eurypides, Orestes 279: w zdaniu: ἐκ κυμάτων γὰς αὖθις αὖ γαλήν' ὁςῶ po burzy widzę znów s p o k o j n e m o r z e; wyraz γαλήν' aktor wymówił γαλῆν' co znaczy: łasica.

[4]) Lysias XXI, 1.

[5]) Zieliński Tadeusz: Sofokles i jego twórczość tragiczna, Kraków 1928, str. 85; 101.

[6]) Sinko Tadeusz: Literatura grecka, Kraków 1932, I, 2, str. 384.

[7]) Oxyr. Papyr. IV, 1904.

STANISŁAW LORENTZ

POLSKIE BADANIA ARCHEOLOGICZNE W OKRESIE WCZESNEGO KLASYCYZMU

Dziejom polskich badań w zakresie archeologii klasycznej uczeni polscy dopiero w ostatnich latach poświęcili nieco więcej uwagi. Krótki rys archeologii w Polsce zamieścił prof. E. Bulanda w r. 1947 we wrocławskim roczniku „Archeologia", a prof. St. Gąsiorowski w r. 1948 opracował dzieje polskich badań nad sztuką starożytną dla publikowanej przez Akademię Umiejętności „Historii Nauki Polskiej". Szkic niniejszy obejmuje okres kilku dziesiątków lat — od objęcia rządów przez Stanisława Augusta Poniatowskiego do początków XIX w. Uwzględniono w nim obszerniej badania nad sztuką grecką i podano wiadomość o zapomnianym wydawnictwie, uzupełniając zarys historii polskiej archeologii informacjami dotąd niepublikowanymi, zaczerpnętymi z materiałów archiwalnych.

Polscy podróżnicy dotarli do Grecji i Troi już w okresie renesansu, w wieku XVI. Przypomniał ich przed dwudziestu laty prof. T. Sinko. Dwaj pierwsi: Kallimach, który w r. 1469, przed przybyciem do Polski, zwiedzał wyspy Archipelagu i Konstantynopol, oraz Jan Dantyszek, który wydrukował w r. 1539 relacje z podróży do Ziemi Świętej, nie zainteresowali się wspaniałymi pomnikami sztuki starożytnej Grecji. Dopiero znany

kronikarz Maciej Stryjkowski spogląda na klasyczną ziemię grecką i tereny Iliady oczyma humanisty. Wyruszywszy na wschód w czasie bezkrólewia po ucieczce Henryka Walezego, zwiedził nie tylko Grecję, ale dotarł i na równinę trojańską, a w wierszowanej relacji z podróży pozostawił opisy krain i miejscowości.

Relacja Stryjkowskiego jest zjawiskiem wyjątkowym w XVI w. nie tylko u nas, ale i w literaturze europejskiej. Następni podróżnicy wyruszają do Turcji w celach politycznych lub pielgrzymują do Ziemi Świętej, nie zagłębiając się w odległą przeszłość krajów, które po drodze dane im było poznać. Trochę ciekawych informacji zawiera tylko opis peregrynacji Mikołaja Krzysztofa Radziwiłła „Sierotki", który pielgrzymkę do Ziemi Świętej odbył w latach 1583—84. Wspomina on Tezeuszowy labirynt, zwaliska miasta Gortyny i innych miast starożytnych na Krecie, ruiny pałacu Heleny Menelausowej i kościołek We-

Ryc. 1. J. Ch. Kamsetzer — „Vuë de quelques Ruines de Troye".

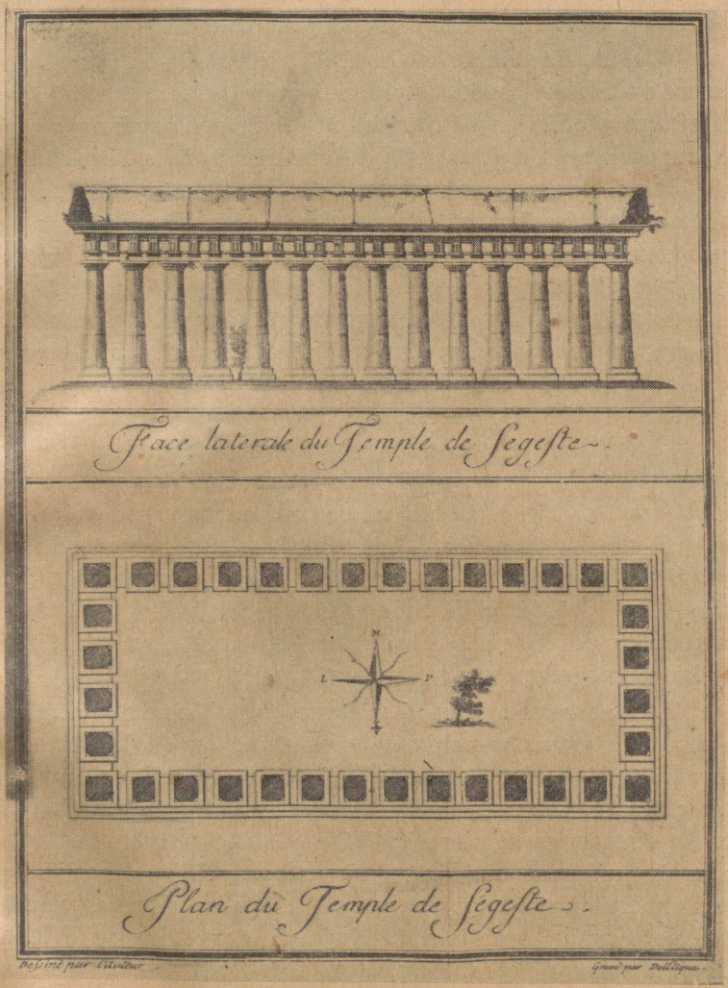
nery na Cyterze, oraz ruiny miasta Cefalonii, a co najważniejsze — obszerniejszą wzmiankę poświęca Aleksandrii, skąd wywiózł do Polski dwie mumie.

Nie w sztuce greckiej, lecz w sztuce rzymskiej szukali dla siebie wzorów artyści renesansu, i dopiero w połowie XVIII w. docierają do Grecji uczeni podróżnicy, rozpowszechniający w ilustrowanych wydawnictwach wiedzę o jej zabytkach. Pierwszym, który w r. 1758 opublikował rezultaty swych badań w wydawnictwie, zatytułowanym „Ruines des plus beaux monuments de la Grèce", był archeolog francuski Jean-David Leroy. Niedługo później, w r. 1762, dwaj anglicy, J. Stuart i N. Revett, ogłaszają wyniki studiów, prowadzonych w latach 1750—53, w wydawnictwie „Antiquities of Athens". Nieco wcześniej, w r. 1753 i 1757, ukazują się wydawnictwa, poświęcone ruinom syryjskich

Ryc. 2. J. Ch. Kamsetzer — „Vuë de Colonne anciennement Cap Sunium avec les Ruines du Temple de la Minerve Suniade".

miast Palmyry i Baalbek, opracowane przez Wooda na podstawie badań, prowadzonych przez niego wspólnie z Dawkinsem w latach 1750—52. Jest to bardzo znamienne, że — jak wykazał prof. W. Tatarkiewicz — nie z zabytków sztuki greckiej, ale właśnie z tych syryjskich zabytków sztuki rzymskiej okresu cesarstwa, z II wieku po Chr., zaczerpnięto wzorów do zaprojektowania dekoracji, odtwarzającej starożytne ruiny na scenie teatru na wyspie w parku łazienkowskim. Motywy z ilustracji do dzieła Wooda o Baalbek posłużyły do zaprojektowania architektonicznego wyposażenia sceny, widownię zaś wzniesiono na wzór niedawno przedtem odkopanego amfiteatru w Herculanum.

Nie tylko jednak od obcych uczonych i nie tylko za pośrednictwem sztychowanych wydawnictw dowiadywali się polscy artyści i miłośnicy sztuki o zabytkach starożytnej Grecji. W osiemdziesiątych latach XVIII w. na koszt króla Stanisława Augusta Poniatowskiego zwiedził Grecję wybitny architekt Jan Chrystian Kamsetzer, przywożąc z podróży kilkadziesiąt rysunków i szkiców. Jak wynika z rozprawy prof. Z. Batowskiego o podróżach artystycznych Kamsetzera, wyruszył on w końcu 1776 r. w orszaku ministra pełnomocnego króla i Rzeczypospolitej, Karola Boscamp-Lasopolskiego, wydelegowanego do Porty Tureckiej, i spędził na Wschodzie cały rok, przebywając głównie w Konstantynopolu. Dwumiesięczny objazd w kwietniu i maju wybrzeży Azji Mniejszej, Archipelagu i Grecji pozwolił mu zapoznać się z licznymi pomnikami architektury starożytnej i zanotować je w rysunkach i szkicach. Nie są to oczywiście naukowe zdjęcia inwentaryzacyjne, lecz impresje artystyczne, niemniej jednak notowane przez architekta i precyzyjnie opracowane dawały wierny obraz pojedyńczych budowli, ich zespołów i usytuowania w krajobrazie. Niewątpliwie w Warszawie z żywym zainteresowaniem oglądano widoki ruin ateńskich, efezkich, domniemane ruiny Troi i wielu innych miejscowości, których nazwy utrwaliła historia (ryc. 1, 2). Sądzić można, że Kamsetzer i jego królewski protektor nosili się z myślą opubli-



Ryc. 3. J. M. Borch — „Face laterale du Temple de Segeste" — „Plan du Temple de Segeste".

kowania szkiców w sztychowanym wydawnictwie, co jednak z wielką szkodą dla kultury polskiej nie doszło do skutku.

W kilka lat później, w r. 1784, wybrał się do Grecji drugi jeszcze podróżnik polski. Był nim Jan Potocki, archeolog i polihistor, który opisał swe wrażenia w książeczce, wydanej w języku francuskim i polskim pod tytułem: „Podróż do Turek i Egiptu". Jak słusznie zauważyli prof. A. Brückner i prof. T. Sinko, badacza dziejów kultury artystycznej przy przeglądaniu tego sprawozdania z podróży ogarnia rozczarowanie, bo w beletrystycznym ujęciu zobrazował autor tylko osobiste wrażenia, odniesione w krainach pełnych wspomnień. Przykładem niech będzie urywek, poświęcony Troi, na której ruinach szukał Potocki „spokojnej słodyczy łona natury". „Widziałem tam — pisał Potocki — pola, gdzie szczęśliwy Parys trzód swych pilnował; cedry, które Hektor w ręku swym ważył; laur, który tu zachował imię Dafny — i wszystkie te rzeczy rozbudzały we mnie pamiątkę starożytności żywiej może, niż marmury i kolumny". Inny już stosunek będzie miał do zabytków starożytności Edward Raczyński, ożeniony po śmierci Potockiego z drugą jego żoną, który odbył podróż na Wschód w r. 1814 i opisał ją w „Dzienniku podróży do Turcji". Ale to już inna epoka, w której zapoczątkowano systematyczne studia archeologiczne.

Tyle na razie wiemy o pierwszych polskich podróżnikach w celach artystyczno-naukowych do Grecji w XVIII w. Było ich więc tylko dwóch, ale ta mała liczba nie może nas dziwić, — pamiętać przecież musimy, że systematyczne studia nad sztuką grecką rozpoczęto dopiero w XIX w. Jeden tylko jej odłam znacznie już wcześniej doczekał się licznych publikacji i wywarł znaczniejszy wpływ na rozwój sztuki w okresie wczesnego klasycyzmu: architektura świątyń doryckich w Wielkiej Grecji, a więc w południowej Italii i na Sycylii — w Paestum, Syrakuzach, Selinuncie, Agrigencie i Segeste. Od połowy XVIII w. coraz liczniejsi podróżnicy wyruszali z Neapolu do Paestum i na Sycylię, ukazywały się też coraz liczniejsze pu-

blikacje sztychowane, poczynając od „Trattato della Lucania“ Antoniniego z r. 1745 i „Antichità siciliane“ Pancraziego z r. 1751.

Nie byliśmy tak bardzo zapóźnieni w studiach nad grecką architekturą na południu Italii i na Sycylii, skoro pierwszy polski podróżnik, który udał się tam w naukowych celach, zwiedzał Sycylię w r. 1775. O tej podróży dwudziestoletniego Stanisława Kostki Potockiego dochowały się wzmianki tylko w niepublikowanej dotąd korespondencji jego z towarzyszem tej podróży, markizem de la Jamaique, i z Kazimierzem Ustrzyckim. Itinerarium sycylijskie Potockiego nie jest nam znane, w listach znajdują się bowiem tylko wzmianki o pobycie w Palermo, Syrakuzach, wycieczce na Maltę, wycieczce na Etnę, i ogólnikowe

Ryc. 4. Ph. Hackert — „Ruines du Temple de Junon Lucine à Agrigente“.

wzmianki o innych miejscowościach, w których Potocki widział piękne dzieła sztuki. Studia nad architekturą w Wielkiej Grecji, przeprowadzone w czasie tej podróży, zużytkował Potocki w swych późniejszych publikacjach.

W końcu 1776 r. i w pierwszych miesiącach 1777 r. objechał Sycylię Jan Michał Borch, właściciel Warklan w Inflantach, gdzie założył po powrocie do kraju ogród „sentymentalny" (jardin moral et emblématique) z ołtarzami i świątyniami sławy i cnoty, popiersiami znakomitych Polaków i innymi ozdobami parkowymi. Opisał on swą podróż w dwutomowym dziele „Lettres sur la Sicile et sur l'ile de Malthe", wydanym w r. 1782, poświęcając w nim wiele miejsca pomnikom greckiej architektury. Opisuje więc Syrakuzy, Agrigent, Segeste i Taorminę, ilustrując tekst sztychami, wykonanymi przez Chr. dell'Aqua przeważnie według własnych rysunków Borcha (ryc. 3). Widok świątyni Hery Lakinii w Agrigencie wysztychował dell'Aqua według rysunku Filipa Hackerta (ryc. 4). Dla wskazania, jak stosunkowo dokładne są niektóre opisy Borcha, przytoczymy w tłumaczeniu wzmiankę o tzw. Świątyni Konkordii w Agrigencie: „Tak powszechnie zwana, zachowała w całości kolumnadę, ale frontony są uszkodzone, a fryz i architraw są rozbite w wielu miejscach. Świątynia posiada 6 kolumn od frontu i 13 z boków, razem 34. Znajdują się też 2 kolumny w wewnętrznym Pronaon i tyleż w Prosaikon. Wewnątrz świątyni wzniesiono przed jakimś czasem mały kościołek św. Grzegorza Biskupa. Choć nowa konstrukcja trochę zniekształca piękno starożytnej architektury, to jednak wszyscy miłośnicy pięknej starożytności winni są modły Świętemu, którego opieka uratowała wspaniałą świątynię, gdyż gdyby nie kult oddawany temu Świętemu, los świątyni byłby taki, jak innych". Autor podaje często informacje natury ogólniejszej, często też obserwacje szczegółowe, opisując np. świątynię w Segeste, zwraca uwagę na dorycki charakter wszystkich świątyń sycylijskich i podaje wymiary kolumn. Wydawnictwo Borcha, późniejszego wojewody bełzkiego, jest znane i cytowa-

ne w literaturze europejskiej, ale widocznie ze względu na brzmienie nazwiska nigdzie nie zaznaczono narodowości autora; przeoczyli je polscy archeologowie.

W tekach królewskich, nieopublikowane w sztychach, pozostały rysunki Kamsetzera, który południową Italię i Sycylię zwiedzał w r. 1781. W kwietniu tego roku był po raz pierwszy w Paestum, po czym wyruszył do Palermo i w ciągu maja oraz czerwca objechał Segeste, Agrigent, Syrakuzy, Katanię i Taorminę — wymieniam tylko miejscowości, w których szkicował zabytki starożytności. W Selinuncie zachwyca się ruinami czterech świątyń, w Agrigencie porównywa świątynie Hery Lakinii i Konkordii, a dokonywa pomiarów architektonicznych resztek świątyni Zeusa. Zabytkom przygląda się oczyma nie tylko architekta-archeologa, ale i artysty, o czym świadczyć może zestawienie jego widoku świątyni Konkordii ze schematyczną i amatorską ilustracją Borcha. W Syrakuzach zwrócił specjalną uwagę na zabytki starożytnej Ortygii i dorycką świątynię Minerwy,

Ryc. 5. Natolin, Świątynia dorycka.

przebudowaną na Katedrę, oraz na teatr i amfiteatr. W Katanii zwiedza teatr i amfiteatr, odkopywane przez księcia Biscari, oraz muzeum starożytności sycylijskich. W Taorminie mógł obejrzeć tylko „Naumachię". W powrotnej drodze raz jeszcze udaje się do Paestum, by porównać jego świątynie z sycylijskimi, i stwierdza, że świątynie Sycylii mają więcej wytworności, a świątynie w Paestum — więcej prostoty.

Ci trzej polscy podróżnicy: Potocki, Borch i Kamsetzer, niewątpliwie przyczynili się bardzo poważnie do zapoznania polskich mecenasów i artystów z dorycką architekturą starożytnej Grecji. Nie byliśmy więc ograniczeni tylko do wydawnictw obcych, jak znane w Polsce dzieło Abbée de Saint-Non „Voyage pittoresque ou description des Royaumes de Naples et de Sicile" z r. 1783. Niewątpliwie skorzystał ze studiów Kamsetzera bliski jego przyjaciel, wybitny architekt polskiego klasycyzmu z drugiej połowy XVIII w., Szymon Bogumił Zug. Ale nie był to jeszcze okres, w którym rozpowszechnić by się mogła architektura pseudo-dorycka. Stało się to dopiero nieco później, w pierwszej ćwierci XIX w. A jednym z dalekich refleksów, wiążących się z badaniami w Paestum, jest dorycka świątynka w Natolinie pod Warszawą, wystawiona w trzydziestych latach XIX w. przez syna Stanisława Kostki, Aleksandra Potockiego (ryc. 5).

W XVIII w. znacznie większe zainteresowanie niż sztuka grecka budziła sztuka rzymska, liczni podróżnicy przywozili o niej wiadomości, liczni artyści studiowali w Rzymie, liczne wydawnictwa sprowadzano do bibliotek miłośników zabytków starożytnych. Już pierwszy stypendysta króla Stanisława Augusta, architekt Szreger, który wyjechał do Włoch w r. 1766, pisał z Rzymu w r. 1767, że odrysował różne piękne fragmenty antyczne. Studiowali sztukę starożytną i inni artyści polscy, przebywający w następnych latach i dziesięcioleciach w Italii. Gdy jednak projektowali nowe budowle, częściej sięgali nie do wzorów antycznych, lecz do ich renesansowej interpretacji, zwłaszcza w utworach wielkiego architekta renesansu włoskiego,

Andrea Palladio. Przykładem może być pałacyk w Królikarni lub fasada kościoła Bernardynów w Warszawie. Zbliżano się jednak już i w XVIII w. bardziej bezpośrednio do architektury antycznej. Wykładnikiem np. osiemnastowiecznej interpretacji Panteonu rzymskiego jest Kościół Ewangelicki w Warszawie Zuga, a motyw heksastylowy jest dominantą fasady Katedry Wileńskiej, zaprojektowanej przez Gucewicza. Budowlą starożytną, ulubioną i bardzo popularną w XVIII w., była koryncka okrągła podialna świątynia Westy w Tivoli z I w. przed Chr. Znana była ze sztychów Piranesiego i licznych widoków rysowanych, malowanych i sztychowanych, utrwalił jej widok i Kamsetzer (ryc. 6). Właśnie na jej wzór wzniesiono w Polsce budowlę, zamykającą dzieje architektury XVIII w., a otwierającą

Ryc. 6. J. Ch. Kamsetzer, Świątynia Westy w Tivoli.

dzieje architektury XIX w.: świątynię Sybilli w Puławach, wybudowaną przez Aignera na zlecenie Izabelli Czartoryskiej (ryc. 7).

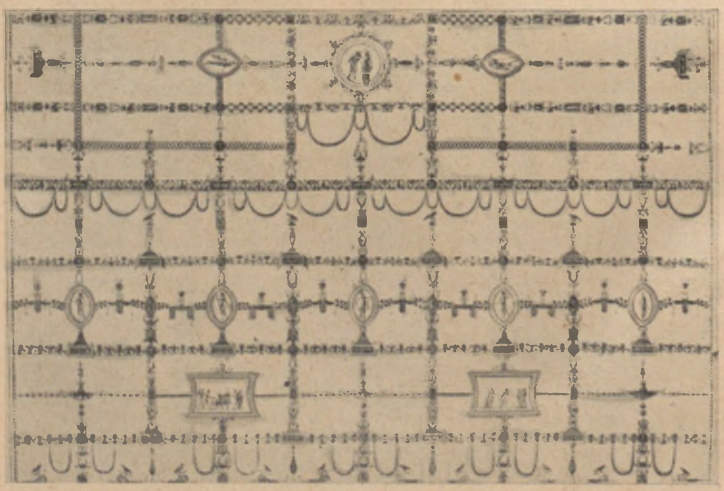
Z polskich malarzy najbardziej przejął się sztuką antyczną stypendysta królewski Franciszek Smuglewicz, który około 20 lat przebywał w Rzymie. Obrazy jego na tematy antyczne są na ogół dość mierne, choć niektóre z nich, jak np. „Śmierć Hannibala" w pałacu warszawskim Stanisława Kostki Potockiego, budziły podziw u współczesnych. Interesująca jest za to współpraca Smuglewicza z włoskimi archeologami i wydawcami. Wykonywał on rysunki do wydawnictwa „grobowców etruskich", z jego rysunku wykonano sztych „Wesela Aldobrandyńskiego", on też wespół z kilku włoskimi artystami przygotowywał rysunki do sztychowanego albumu zabytków antycznych watykańskiego Museo Pio Clementino. Widocznie prace inwentaryzacyjne Smuglewicza zyskały mu uznanie, skoro jego właśnie zaangażował rzymski wydawca Lodovico Mirri do wykonania barwnych zdjęć inwentaryzacyjno-rekonstrukcyjnych z malowideł w odkopywanym wówczas Złotym Domu Nerona, zwanym błędnie Termami Tytusa. Sztychowane wydawnictwo, opracowane na podstawie malowideł i rysunków Smuglewicza, stało się bardzo popularne i rozeszło się po całej Europie. (ryc. 8).

Zapomnianym, a niezwykle ciekawym polskim wkładem w badania nad kulturą artystyczną starożytnego Rzymu były zainicjowane w r. 1778 przez Stanisława Kostkę Potockiego i prowadzone pod jego kierunkiem zdjęcia inwentaryzacyjne willi Pliniusza młodszego, zwanej Laurentinum, bo położonej nad wybrzeżem latyńskim przy Laurentum w odległości około 25 km od Rzymu. Głównym wykonawcą projektów rekonstrukcji willi był włoski architekt i malarz Vincenzo Brenna, współpracownik Smuglewicza przy inwentaryzacji Złotego Domu Nerona. W r. 1780 przywiózł Potocki Brennę do Polski.

Trzyletni pobyt Brenny w Polsce i powrót do kraju w tym czasie — w r. 1784 — Smuglewicza, otwiera nowy etap w dzie-

Ryc. 7. Puławy, Świątynia Sybilli.

jach polskiego malarstwa dekoracyjnego typu arabeskowo-groteskowego. Nie za pośrednictwem Francji, skąd w pierwszych latach panowania Stanisława Augusta przywiózł wzory rokokowych arabesek Jean Pillement, i nie za pośrednictwem obcych wydawnictw, lecz bezpośrednio ze sztuki starożytnej zaczerpnęli obaj artyści wzory do swych kompozycji. Antyczne motywy w dekoracjach pałacu w Natolinie i zamku w Łańcucie, wykonanych przez Brennę, oraz w dekoracjach pałaców w Małej Wsi (ryc. 9) i Nieborowie, które wykonali jego uczniowie, wprowadzają nowy, pseudo-klasyczny styl do dekoracji polskich pałaców. Już nie tylko tematy są antyczne, czerpane z Metamorfoz Owidiusza lub z przedstawień obchodów dionizyjskich, nie tylko poszczególne motywy, jak syreny typu antycznego i uskrzydlone półpostacie, osadzone w akantowych kielichach, ale ze wzorów antycznych czerpane jest ich formalne opraco-



Ryc. 8. F. Smuglewicz, Jedna z plansz z wydawnictwa „Termy Tytusa".

wanie. W tym właśnie dziale sztuki, którego większość zabytków uległa zniszczeniu, najciekawiej może wyraziło się zainteresowanie polskich artystów i mecenasów kulturą artystyczną starożytności.

Oryginalne zabytki antyczne importowano do Polski, ale w niezbyt wielkiej liczbie. Obficiej zasiliły polskie kolekcje tylko wazy starożytne, zwane wówczas „etruskami". Już około 1770 r. przywiózł zbiór naczyń grecko-rzymskich Michał Sołtyk,

Ryc. 9. Mała Wieś. Polichromia groteskowa w gabinecie pałacu.

liczne wazy znajdowały się w zbiorach Anny Jabłonowskiej w Siemiatyczach, wazy antyczne dekorowały bibliotekę księcia Stanisława Poniatowskiego na Zamku i bibliotekę Adama Czartoryskiego w warszawskim Pałacu Błękitnym. Posiadał kolekcję król i Marszałkowa Lubomirska, a szambelan Michał Walicki zgromadził piękny i duży zbiór, liczący sto kilkadziesiąt egzemplarzy. Kilka poważniejszych zbiorów powstało w pierwszej połowie XIX w., a chlubną tradycję kolekcjonerstwa polskiego w tym zakresie zamyka, jak dotychczas, wspaniały zbiór ceramiki starożytnej, zgromadzony przez Jana Działyńskiego i umieszczony w Gołuchowie.

W rzędzie polskich osiemnastowiecznych kolekcji waz antycznych specjalne znaczenie posiadał zbiór Stanisława Kostki Potockiego (ryc. 10), liczący sto kilkadziesiąt egzemplarzy, bo nie powstał drogą zakupów u antykwarzy, lecz w znacznej części był rezultatem własnych badań wykopaliskowych Potockiego w Noli. Potocki zamierzał zbiór ten wykorzystać nie tylko do celów naukowych i dydaktycznych, ale próbował też zorganizować u siebie wytwórnię kopii i imitacji waz, co jednak nie doszło do skutku. Moda zbieractwa waz spowodowała też pewnie, że ich kopie i imitacje wykonywała królewska manufaktura w Belwederze, a później fabryka fajansów Wolffa w Warszawie. Nie bez powodu parokrotnie już wymienione było nazwisko Stanisława Kostki Potockiego, był on bowiem w XVIII w. niewątpliwie najwybitniejszym polskim znawcą sztuki starożytnej, samodzielnym badaczem i zasłużonym mecenasem. Miał zaledwie dwadzieścia kilka lat, gdy Carlo Antonini w dedykacji wydawnictwa sztychów i rysunków Salvatora Rosa nazwał go w przedmowie „uno de più gran Mecenati ed intendenti dell' arte del Disegno e per teoria e per prattica". Swą naukową działalność w zakresie sztuki starożytnej zamknął Potocki wydawnictwem Winkelmana Polskiego.

Król Stanisław August Poniatowski nie został wymieniony na pierwszym miejscu i właściwie nie możemy go włączyć do

listy ani wybitnych znawców starożytności, ani mecenasów badań archeologicznych, ani propagatorów idei oparcia się w nowej twórczości bezpośrednio o sztukę starożytną. Wystarczał mu temat z mitologii lub historii starożytnej i motyw antyczny, oraz ten do nich stosunek, którego wyrazem były piękne szkice Kamsetzera. Inspiracji dla swych artystów szukał raczej we Francji, niż we Włoszech. Bliski królowi w sprawach sztuki August Moszyński, pierwszy — przed Bacciarellim — dyrektor budowli królewskich, dopiero w ostatnich latach życia, w czasie pobytu we Włoszech od r. 1784—86, bliżej zainteresował się zabytkami

Ryc. 10. Krater czerwonofigurowy italski ze zbiorów St. Kostki Potockiego (koniec V w. przed Chr.).

starożytności. Jego działalności obszerniejsze studia poświęcił dr T. Mańkowski. Moszyński w r. 1784 zwiedzał Herculanum, Pompeję, Portici, a w okolicach Neapolu poczynił nawet osobiście drobne wykopaliska. Znamienna jest opinia, zakomunikowana królowi, który nigdy nie był we Włoszech, że zabytki starożytne o dwie trzecie tracą swą wartość w oryginale w porównaniu do ich wizerunków w sztychach Beraina czy Piranesiego. Z wypowiedzi Moszyńskiego przemawia do nas charakterystyczny barokowo-malarski stosunek do antyku, odpowiadający i poglądom królewskim. Mimo to w r. 1786 bada Moszyński ruiny w Paestum, mierzy proporcje kolumn, opisuje techniczne szczegóły budowy i podaje plany świątyń na marginesach listów do króla. Przesyła też do zbiorów królewskich oryginalne zabytki starożytności, ich kopie, i wizerunki w wydawnictwach sztychowanych. Wysyła więc medale, znalezione w Paestum, kapitel z teatru w Herculanum, fragmenty lapidarialne z Pompei, 32 marmurowe kopie głów według antycznych biustów, a nawet starożytności egipskie, m. in. jedną mumię. I król i Moszyński interesowali się postępem badań archeologicznych, a król pragnął pozyskiwać zabytki antyczne do swych zbiorów, ale zależało mu na nich o wiele mniej, niż na dziełach nowożytnej sztuki malarskiej. Kiedy Moszyński przysłał królowi rysunki kolekcji waz do nabycia, ten podziękował mu, ale nie wyraził chęci nabycia zbioru. „Ja już ich mam około 40 w mej bibliotece — pisał — i to mi wystarcza". Nie doszedł też do skutku proponowany przez Moszyńskiego zakup polichromii jednej z sal Term Tytusa dla przewiezienia do Polski.

Do wybitnych znawców starożytności i kolekcjonerów zabytków antycznych zaliczyć natomiast trzeba bratanka króla, księcia Stanisława Poniatowskiego. O jego zbiorach wspomina w swych pracach prof. P. Bieńkowski, a charakterystykę kolekcjonera podał K. Chłędowski. Ze zbiorów Stanisława Poniatowskiego pochodzi najpiękniejszy posąg tzw. Euterpe recte Kory czyli Prozerpiny, znajdujący się w Muzeum Wiedeńskim. Anto-

nini publikował „Candelabro antico esistente in Varsavia presso S. A. il Principe Stanislao Poniatowski". Słynny był zbiór gemm antycznych Poniatowskiego, katalogowany przez wielkiego archeologa Viscontiego, który to zbiór zakupiony został potem do Anglii. Poniatowski utrzymywał ścisłe kontakty ze środowiskiem archeologów rzymskich, tzw. wówczas antykwarzy. Bywał u hr. d'Albany, stykał się często ze szwedzkim archeologiem Janem Akerblad, a znany archeolog i numizmatyk d'Agincourt umierając zapisał mu swą bibliotekę. Gdy Poniatowski w r. 1796 bawił w Petersburgu, Katarzyna II proponowała mu podjęcie wydawnictwa Homera z tekstem greckim i rosyjskim oraz z rycinami według greckich gemm.

Zasługuje na wymienienie jeszcze jeden archeolog polski— znany historyk Jan Chrzciciel Albertrandi. Jego zainteresowania i wiedza archeologiczna ograniczały się do wąskiego zakresu; był znawcą numizmatyki starożytnej i kustoszem królewskiego zbioru monet, medali i gemm.

Oczywiście wiedzę o kulturze starożytnej czerpano nie tylko ze studiów w Italii; jej upowszechnienie następowało głównie przez wydawnictwa sztychowane. Termy Tytusa, Le antichità d'Ercolano, Manuale Antoniniego, wydawnictwa Piranesiego i wiele innych bogato ilustrowanych publikacji wypełniało półki nie tylko biblioteki królewskiej, ale i licznych bibliotek miłośników sztuki i starożytności. Z wybitnymi archeologami rzymskimi król i inni mecenasi oraz miłośnicy sztuki, jak Stanisław Kostka Potocki i książę Stanisław Poniatowski, utrzymywali bliski kontakt. Piranesi ojciec i syn, Antonini, obaj Viscontiowie, dedykowali polskim mecenasom swe dzieła i nosili tytuły królewskich artystów. Jeszcze w r. 1802, jak stwierdził ostatnio prof. Gąsiorowski, na rozkaz księcia Adama Czartoryskiego sporządzono inwentarz topograficzny budowli starożytnego Rzymu, który miał stanowić podstawę do wykonania planu Wiecznego Miasta.

W ostatnim dwudziestoleciu XVIII w. gust do antyku w Polsce stale się wzmaga, rozwijając się na dworze królewskim i w kilku innych ośrodkach. Najpoważniejszą rolę odegrał ośrodek puławsko-warszawski i zespół osób, wśród których pierwsze miejsce w dziedzinie archeologii i sztuki zajmował Stanisław Kostka Potocki. Jego koncepcje, realizowane przy stałej i wieloletniej współpracy z architektem Piotrem Aignerem, wywarły największy wpływ na kształtowanie się polskiej architektury klasycystycznej na przełomie XVIII i XIX w. Aigner, który jako teoretyk nie zajmuje wybitniejszej pozycji, studiował czas dłuższy we Włoszech i wielokrotnie tam powracał. Aignerowska architektura, wywodząca się ze sztuki starożytnego Rzymu i włoskiego renesansu, jest pomostem między polską architekturą klasycystyczną XVIII w. i monumentalnymi architektoniczno-urbanistycznymi rozwiązaniami Corazziego w dobie Królestwa Kongresowego.

Wyrazem prawdziwego zainteresowania w Polsce sztuką klasyczną w pierwszym trzydziestoleciu XIX w. jest nie tylko powstała wtedy architektura monumentalna. Wymowne są też starania o pozyskanie jak najlepszych rzeźb pseudoklasycznych. Canova i jego uczniowie — Laboureur i Kaufman, a zwłaszcza Thorvaldsen, cieszyli się u nas ogromną popularnością. Dla przykładu przytoczmy ustęp z relacji o podróży do Włoch w roku 1803—4 Jana Feliksa Tarnowskiego z żoną Walerią ze Stroynowskich, zaczerpnięty z niepublikowanej rękopiśmiennej „Kroniki Dzikowskiej", napisanej przez Stanisława Tarnowskiego w r. 1897. Przypomnijmy też najpierw, że w latach 1800—1801 Canova wykonał Perseusza (ryc. 11), który zastąpić miał w Watykanie Apollina Belwederskiego, wywiezionego przez Francuzów. Tarnowska, która sama była malarką-amatorką, w czasie podróży nie tylko zwiedza muzea, zbiory i pracownie artystów, ale też zakupuje sporo dzieł sztuki. Oboje Tarnowscy mają w dziedzinie sztuki zainteresowania wszechstronne. „Ale nad wszystkim góruje Canova, Fidyasz naszych czasów, którego w skrytości serc

przenoszą zapewne nad Fidyasza i Michała Anioła. Unoszą się nad rzeźbiarzem, a przywiązują się do człowieka, który łatwy i prosty, okazał się dla nich bardzo przyjacielskim. Nabyć, posiadać jego Perseusza, wydało im się szczytem szczęścia, tryumfem; a przewieźć dzieło Canovy do Polski zasługą dla siebie, ozdobą i zaszczytem dla ojczyzny. Kiedy Napoleon wiózł Apollina Belwederskiego do Paryża, Pius VII zamówił u Canovy Perseusza, który miał stanąć na opróżnionym miejscu. Posąg był

Ryc. 11. A. Canova, Perseusz.

gotów; ale wtedy pokazały się skazy na marmurze. Artysta i Papież uznali, że taki posąg nie godny Belwederu. Canova zrobił drugiego Perseusza, a pierwszy został w jego pracowni: nabył go dziadek [J. F. Tarnowski] za 3.000 dukatów. Dalsze losy Perseusza są następujące: jechał morzem do Odessy, stamtąd na saniach zimą do Horochowa, gdzie miał osobną swoją salę w pałacu. Ale gdy mury zaczęły się rysować, trzeba było go zabrać; stał bowiem w Horochowie, ale należał do Dzikowa. Była myśl, żeby go przewieźć i ustawić w wielkiej sali, ale obawiano się, że mury nie wytrzymają ciężaru. Z pozwoleniem pani Augustowej Potockiej, przewieziono go do Willanowa, gdzie stał lat kilka z nadzieją, że się go sprzeda. W naszych działach stał się własnością mego brata Juliusza. Po jego śmierci nie zapisany nikomu, przypadł znowu wszystkim. Wywieziony do Wiednia, sprzedany był do Ameryki, przez pośrednictwo handlarza Miethke. Pieniądze rozdzieliły się między cztery głowy". Zapiska ta jest interesująca nie tylko ze względu na rzeźbę Canovy. Znajdujemy w niej ciekawy przykład rozwoju i rozpraszania się polskich kolekcji artystycznych. A warto przypomnieć, że właśnie z Dzikowa wyjechał też do Ameryki słynny Lisowczyk Rembrandta.

Miarą popularności u nas Thorvaldsena są liczne znane jego rzeźby, wykonane dla Polski, których listę pomnożyć jeszcze będzie można niepublikowanymi dotąd rzeźbami w gipsie, znajdującymi się w Muzeum Thorvaldsena w Kopenhadze (ryc. 12). Archiwum muzealne zawiera korespondencję artysty z kilkunastu polskimi mecenasami sztuki, a zespół dzieł Thorvaldsena w Polsce uzupełniają dzieła jego wybitnego polskiego ucznia, Jakuba Tatarkiewicza.

Omawiając wpływ badań archeologicznych na proces kształtowania się polskiej kultury artystycznej w okresie klasycyzmu, dość daleko odbiegliśmy od tematu. Nie stało się to przypadkowo. Bo dla nas, którzy nie sprowadzaliśmy i nie mo-

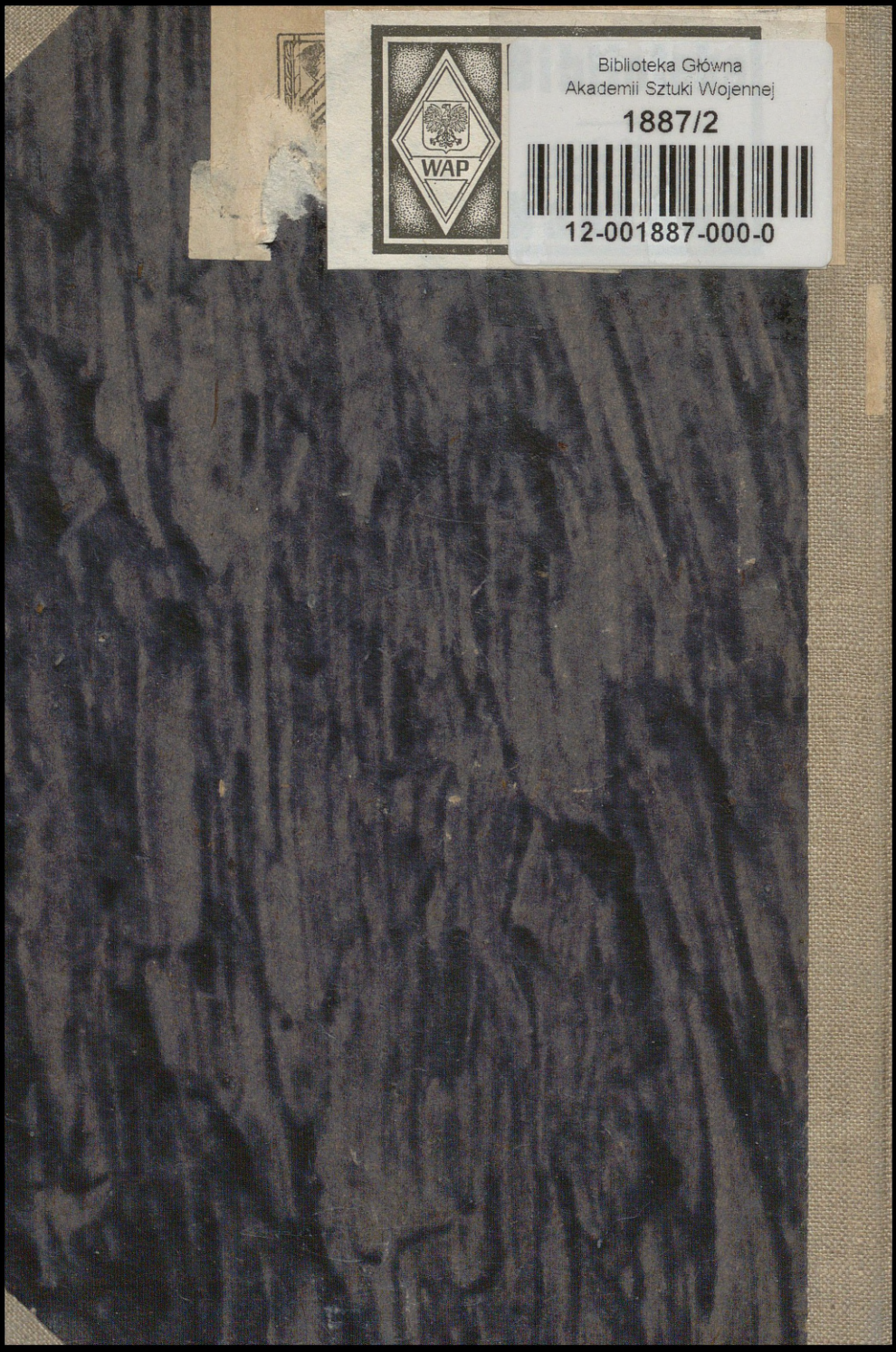
Ryc. 12. B. Thorvaldsen, Głowa J. Sierakowskiego, archeologa i kolekcjonera.

gliśmy sprowadzać w XIX w. oryginalnych rzeźb greckich, zastępowały je dzieła Thorvaldsena, tworzącego swój styl monumentalny w oparciu o rzeźbę grecką V w. przed Chr., czego najwymowniejszymi przykładami są płaskorzeźby, wzorowane na fryzie Partenońskim, wśród nich znany Wjazd Aleksandra Wielkiego do Babilonu. Po powstaniu listopadowym warunki polityczne uniemożliwiły nawet i tak bardzo pośredni kontakt z kulturą artystyczną starożytnej Grecji i Rzymu.

SPIS ROZDZIAŁÓW:

1. Kazimierz Kumaniecki: Ateny w dobie Peryklesa 9
2. Franciszek Sokołowski: Perykles przywódca demokracji ateńskiej 27
3. Kazimierz Michałowski: Sztuka klasyczna w dobie Peryklesa . 37
4. Adam Krokiewicz: Protagoras i Gorgiasz 65
5. Lidia Winniczuk: W teatrze ateńskim (Dramat w epoce Peryklesa) 87
6. Stanisław Lorentz: Polskie badania archeologiczne w okresie wczesnego klasycyzmu 107

Numeracja rycin oddzielna dla każdego rozdziału.



WAP
Biblioteka Główna
Akademii Sztuki Wojennej
1887/2
12-001887-000-0