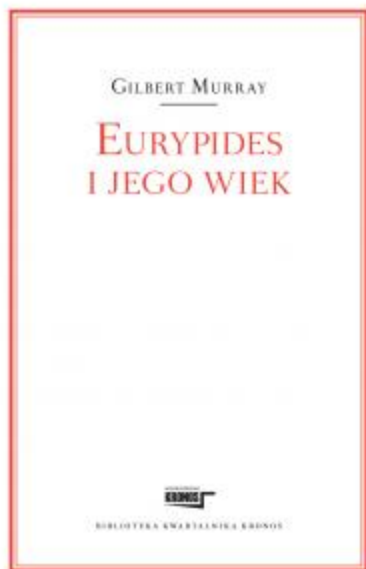


Eurypides i jego wiek - Gilbert Murray

Eurypides tak bardzo przekraczał granice samej sztuki, że często skłonni jesteśmy uważać go wyłącznie za wielkiego myśliciela lub wielką osobowość, zapominając, że żyje on w swej poezji.



Gilbert Murray

Eurypides i jego wiek

przełożył i posłowiem opatrzył **Wiesław Juszcak**

Fundacja Augusta hr. Cieszkowskiego

2018

Eurypides tak bardzo przekraczał granice samej sztuki, że często skłonni jesteśmy uważać go wyłącznie za wielkiego myśliciela lub wielką osobowość, zapominając, że żyje on w swej poezji. Taka biografia, jak ta, którą próbujemy naszkicować, niewiele jest warta, jeśli nie kieruje czytelnika na trop samego dzieła poety. Możemy go poznać tylko, czytając jego sztuki. Lecz niestety, skoro od jego śmierci minęło ponad dwa tysiące lat, musimy z konieczności borykać się z tym, co maści nasz dostęp do tych sztuk. Albo czytamy w obcym języku, z reguły rozumianym w sposób bardzo niedoskonały, albo w przekładach. Trudno powiedzieć, która z tych metod powoduje większe straty u kogoś, kto niedostatecznie zna grekę. Dalszą trudność sprawiają przekłady. Może nie muszę się usprawiedliwiać, że z zasady używam w tej książce moich własnych. Dzięki pracom Verralla w Anglii i Wilamowitza w Niemczech zyskaliśmy ostatnio znaczny postęp w pojmowaniu mentalności Eurypidesa; podczas gdy ostatnie przedstawienia jego sztuk w Londynie i gdzie indziej poważnie rozszerzyły wgląd w jego warsztat sceniczny. W rezultacie możemy się teraz przekonać, że starsze przekłady, nawet jeśli językowo broniące się i zręczne, są często bardzo niedoskonałe lub zwodnicze. Ilustruje to porównanie angielskiej wersji Ijona, wykonanej przez Verralla, niemal ze wszystkimi poprzednimi.

Największa zmiana, jaka dokonała się w naszych studiach nad grecką kulturą i literaturą w ciągu dwóch ostatnich generacji, jest następująca: obecnie próbujemy podejścia historycznego, obserwując, jak rzecz porusza się i zajmuje swe miejsce w dziejach całego ludzkiego życia. Stary pogląd, niekiedy nazywany klasycystycznym, polegał na traktowaniu wielkich ksiąg klasycznych jako wieczystych wzorów. Ich styl był po prostu właściwym stylem, a wszystkie od niego odejścia obserwowane w nowszej literaturze uważano, w mniejszym lub większym stopniu, za ustępstwo na rzecz słabości natury ludzkiej. Jest w tym poglądzie pewien element prawdy. Fundamentalne ideały, które dały skutki tak niezwykle i tak trwale cieszące się powodzeniem, nie mogą być beztrąsko lekceważone. Księgi, które po dwu tysiącach lat czytamy z takim zachwytem, z pewnością są, w jakimś sensie, wzorami do naśladowania. Ale wielką słabością klasycystycznego poglądu w patrzeniu na samą starożytną literaturę było to, że skupiał on całą uwagę na czymś zewnętrznym i akcydentalnym. Na manierze, nie na znaczeniu; na czasowej modzie wielkiej epoki, a nie na duchu, który ów wielki wiek formował. Umysł historyczny zawsze będzie próbował oglądać greckiego poetę czy filozofa w jego rzeczywistym otoczeniu i na właściwym mu tle. Tak widziany, pojawi się on nie jako niezmiennie „starożytny”, przeciwstawiony „nowemu”, lecz jako pewna poruszająca się i borykająca z czymś postać; pionier śmiało torujący drogę w postępie ludzkiego ducha, z góry skazany na niepowodzenie, bo cele zamierzone znacznie przekraczały materialne środki, a nastawienie umysłu nazbyt wyprzedzało otaczający go świat. Wydaje się nam, że starożytna Grecja istniała na obszarze sąsiadującym z dzikością, a zarazem, że wśród tego mamy tam do czynienia z ludźmi, jakich z ochotą uznalibyśmy za naszych przywódców lub doradców, gdyby żyli teraz.

Jednakże istnieją bariery dzielące nas od tych ludzi. Przedziały, jakie stwarza obcy język, dziwna forma życia, odmienne konwencje sztuki. Tymi ostatnimi musimy zająć się teraz, bo okaże się, że trudno zrozumieć tragedię grecką, jeśli oczekiwać będziemy od niej tego samego właśnie, czego oczekujemy po współczesnym lub elżbietańskim dramacie.

Taki wstęp byłby zbędny, gdybyśmy mieli do czynienia z tą formą dramatu greckiego, która zjawiała się bezpośrednio po wielkim wieku tragedii. W wieku czwartym przed Chrystusem powstał rodzaj sztuki, który możemy zrozumieć od razu: tak zwana komedia nowa Menandra i Filemona. Komedia nowa nie jest ani tragiczna, ani komiczna, ale – jak sztuki naszego czasu – jest zrównoważonym połączeniem obu. Jest pozbawiona surowej religijnej atmosfery. Obchodzi ją – jak nasze sztuki – miłość, przygoda i węzeł dramatyczny. Odchodzi od legendy i legendarnych królów i królowych, i wprawia w ruch, tak jak my, śmiało zarysowaną fabułę i fikcyjne postaci, wzięte wprost z codziennego życia. Komedia nowa dominowała na późniejszej attyckiej scenie i powołała do życia rzymską. Była bardzo chwalona i niezmiernie popularna. Jej tok był swobodny i nie wymagała większego wysiłku od widza. Ale, co znaczące, przeminęła, nie zostawiając po sobie ani jednego kompletnego wzoru swych dokonań. Kiedy wieki późniejsze dokładały starań, by ze starożytności uchronić przed utratą choćby minimum najcenniejszych rzeczy, przechowały one większe i trudniejsze formy dramatu.

Spróbujmy przyjrzeć się tym trudnościom i przezwyciężyć je. Każda forma sztuki ma swe konwencje. Pomyślmy, na przykład, o konwencji nowoczesnej opery [1918]. Oglądana z zimną krwią, spoza iluzji, rzadko

która forma sztuki może być bardziej absurdalna. Lecz, jak mniemam, emocjonalne i artystyczne działanie wielkiej opery jest ogromne. Taka analogia zdaje się pomocna w zrozumieniu tragedii greckiej.

Pamiętajmy, że jest to u samych podstaw rytuał religijny. Rozumiemy przez to – jeżeli współczesny czytelnik zechce pomyśleć o takich rzeczach – uroczysty kostium, religijne maski, nieustanną obecność lub bliskość tego, co nadnaturalne. Pojmimy też zapewne formalną dostojność języka i akcji. Jest to wiersz, i – jak wiersz grecki w ogóle – bez rymu. Ale to nie luźny wolny elżbietański wiersz, który ulega wahaniom ze sceny na scenę i rekompensuje ów brak ścisłej formy niezwykłą werbalną ornamentacją. W tragicznym dialogu greckim forma metryczna jest sztywna i jasna. Wers tragiczny nigdy by nie mógł być wzięty za prozę. Jedynym normalnym przejściem nie jest przejście ku prozie, lecz ku jeszcze misterniejszej muzycznej liryce. Ale w obrębie tej sztywnej formy metrycznej język jest jasny, prosty i bezpośredni. Podobny efekt, wedle mojej opinii, może być uzyskany w angielskim wyłącznie przez użycie rymu. W jakiś sposób musimy stale czuć, że pozostajemy w sferze wiersza, ale nasz język ma być prosty. Przy wierszu białym język musi być nieco pogwałcony lub będzie się go czytać jak prozę.

Wszystko to brzmi bardzo konwencjonalnie. I jest takie. Sztuczne i nierealne? Nie, takie nie jest. Gust obecnie panujący skłania do łączenia dwu rzeczy, które faktycznie nie mają ze sobą związku – szczerości myśli i niedbałości formy. Weźmy, z jednej strony, dramatyczne poematy, jak *Lochrine Swinburne'a*, pisany rymowanym wierszem i niekiedy przybierający postać sonetów, lub *George'a Meredith'a* *Modern Love*, które w całości ma formę sonetu. Są to dzieła o niezwykle wypracowanej artystycznej konwencji. Ich forma jest

zarówno surowa, jak staranna. W tym tkwi połowa ich piękna. Lecz z drugiej strony mamy tu szczerłość i delikatność myśli i intensywność uczucia. Są one szczerze, ale nie pozbawione formy. Nie podaję przykładów innej skrajności, to znaczy braku formy przy szczerłości. Czytelnik może pomyśleć o najgorzej napisanej powieści, jaką zna, i to pewnie spełni warunek tu stawiany. W tragedii greckiej mamy do czynienia z niezwykle mocnym elementem konwencji formalnej. I mamy tam też wielką subtelność i szczerłość.

Ten przymiot, szczerłość, jest chyba pierwszą rzeczą, jaką należy wskazać czytelnikowi, który przystępuje do greckiej tragedii. Wchodzenie w samo centrum tak silnej poetyckiej konwencji wywołuje u czytelnika zdziwienie. Spodziewał się on romantycznego idealizmu, a znajduje ostry rysunek charakterów. Czytałem raz u kogoś, że Eurypides miał niskie mniemanie o kobietach, bo – jak, starannie dowodząc, ów autor wnosił – Medea nie była doskonałą żoną. Nawet Coleridge bolał nad tym, że tragicy greccy, aby uczynić heroinę interesującą, musieli „pozbawić ją płci”. Taka krytyka zakłada koncepcję dramatu, w którym kobiety są widziane konwencjonalnie poprzez różową mgiełkę miłosnych wzruszeń. Mamy być zakochani w heroinie, a żeby była warta tego, autor musi ją wyposażyć we wszystkie godne podziwu atrybuty. Mężczyźni w takich sztukach cierpią znacznie mniej przez upiększanie, lecz nawet i oni cierpią. Ten fałszywy rodzaj romantyzmu oznacza przede wszystkim obojętność na prawdę charakterów, idącą w parze z ogólną obojętnością na prawdę w innych też względach. Prowadzi to dramaturga do poszukiwania efektów, a nie prawdy. Do pisania, by ekscytować widownię, a nie wyrażać tego, co ma wyrazić, co wiedzie do wszelkich form „teatralności”. Rodzaju fałszu, który jest niemal całkowicie nieobecny w tragedii greckiej.

Jest to fragment rozdziału VIII książki *Eurypides i jego wiek*, która ukazała się w ramach *Biblioteki Kwartalnika KRONOS*