

Feliksa Płażka recepcja antyku

Napięty łuk

DOI: <http://dx.doi.org/10.12775/LC.2025.028>

Streszczenie: Feliks Płażek nie należy do znanych twórców Młodej Polski. Związany był głównie ze środowiskiem artystycznym Wiednia, Lwowa i Krakowa. Jego osoba i twórczość zostały szybko zapomniane. Zostawił po sobie kilka dramatów o tematyce antycznej i słowiańskiej. Jego utwory dramatyczne dobrze wpisują się w historię teatru przełomu XIX i XX w., czasów Wielkiej Reformy Teatru. Poświadczają wzrost zainteresowania antykiem, w tym tragedią antyczną, w szczególny sposób przekształcaną przez europejskich i polskich twórców. *Napięty łuk* (1931) nie jest pierwszym dramatem Płażka o tematyce antycznej. Został poprzedzony takimi sztukami jak *Elektra* (1904), *Eirene* (1907), *Legenda o królowej Alkestis* (1911), *Ardea* (1925). Tylko dwie sztuki *Eirene* i *Elektra* zostały wystawione na scenie. Dramaty antyczne Płażka nie miały dobrych recenzji. Dramaturg wypracował jednak własny sposób lektury antyku. *Napięty łuk* jest inspirowany lekturą *Fenicjanek* Eurypidesa. Płażek zapożyczył motyw walki dwóch braci i ofiary złożonej z własnego życia. Przekształcając treść tragedii, nadał wątkom odmienny sens i stworzył własny mit. Interesowały go sprawy ludzkiej egzystencji, cierpienia, rywalizacji, nienawiści i namiętności. Jego dramat nie jest imitacją tragedii greckiej, tylko zbliża się do dramatu symbolicznego i poetyckiego. Teatr Płażka jest wariantem teatru śmierci.

Słowa kluczowe: antyk, mit, teatr, tragizm, ofiara

* Historyk literatury, profesor w Zakładzie Literatury i Kultury drugiej połowy XIX wieku w Instytucie Literatury Polskiej Uniwersytetu Warszawskiego, członek Pracowni Historii Dramatu 1864–1939. Główne zainteresowania naukowo-badawcze: dzieje dramatu i teatru w drugiej połowie XIX i pierwszej połowie XX wieku; historia i antropologia literatury, genologia.

E-mail: mj.olszewska@uw.edu.pl | ORCID: 0000-0001-6230-0621.

Felix Płazek's Reception of Antiquity

Napięty łuk (The Tense Bow)

Abstract: Feliks Płazek is not one of the famous creators of Young Poland. He was mainly associated with the artistic communities of Vienna, Lviv, and Krakow. His person and work were quickly forgotten. He left behind several dramas with ancient and Slavic themes. His dramatic works fit well into the history of theater at the turn of the 19th and 20th centuries, the times of the Great Theater Reform. They testify to the growing interest in antiquity, including ancient tragedy, transformed in a special way by European and Polish artists. *Napięty łuk* (The Tense Bow, 1931) is not Płazek's first drama with an ancient theme. It was preceded by such plays as *Elektra* (1904), *Eirene* (1907), *Legenda o królowej Alkestis* (The Legend of Queen Alkestis, 1911), *Ardea* (1925). Only two plays, *Eirene* and *Elektra*, were performed on stage. Płazek's ancient dramas did not have good reviews. However, the playwright developed his own way of reading antiquity. *Napięty łuk* is inspired by Euripides' *Phoenician Women*. Płazek borrowed the motif of two brothers fighting and sacrificing their own lives. By transforming the content of the tragedy, he gave the threads a different meaning and created his own myth. He was interested in matters of human existence, suffering, rivalry, hatred and passion. His drama is not an imitation of Greek tragedy, but comes close to symbolic and poetic drama. The Płazek's theater is a variant of the theater of death.

Keywords: antiquity, myth, theater, tragedy, sacrifice

Wśród licznych sztuk zapomnianego dziś dramaturga, Feliksa Płazka (1882–1950)¹, można znaleźć dramat antyczny pt. *Napięty łuk* (1931). Nie był to pierwszy utwór o tematyce antycznej w dorobku tego autora. W roku 1904 napisał *Elektrę*, wystawioną po raz pierwszy we Lwowie 15 lutego 1921 roku. Wcześniej, 22 lutego 1908 roku, publiczność mogła zobaczyć jego sztukę pt. *Eirene* (Lwów 1907) zainspirowaną zaginioną tragedią Eurypidesa pt. *Erechtheusz*. Występ Stanisławy Wysockiej w roli królowej Alessy w *Eirene* wywarł ogromne wrażenie na widzach i na stałe zapisał się w historii polskiego teatru. Po *Eirene* dramaturg napisał *Legendę o królowej Alkestis* (*Trzy struny*, Lwów 1914) według tragedii Eurypidesa z uwzględnieniem przekładu Hugo von Hofmannsthala, a po I wojnie światowej *Ardeę* (1925), *Napięty łuk* (1931) oraz *Ifigenię* (1937). Wszystkie te sztuki łączył zapożyczony z antyku temat ofiary z własnego życia poniesionej dobrowolnie ze względu na szlachetny cel. Daty powstania dwóch ostatnich sztuk wykraczają poza ramy czasowe Młodej Polski, ale zarówno ich treść, jak i idee pokrywają się ze świadomością autora i zachowują charakter tego okresu (Gajocha 2007: 68–69).

Analizę *Napiętego łuku* należałoby zacząć od umiejscowienia go we właściwym kontekście twórczość dramaturgicznej Płazka, który obracał się w środowiskach artystycznych

¹ W 1905 roku Płazek ukończył studia prawnicze w Uniwersytecie Wiedeńskim. Traktował zawód prawniczy jako życiową konieczność. Obok pisania dramatów, zajmował się także krytyką literacką i teatralną. Artykuły o tematyce literackiej i teatralnej drukował w Krakowie („Czas”, „Marchoń”) i Warszawie. Po II wojnie światowej przetłumaczył *Andromachę* (1948) Jeana Racine'a i przygotował wydanie *Trzech dramatów* Maurycego Maeterlincka (1951).

Wiednia, Krakowa oraz Lwowa, co w dużym stopniu wpłynęło na jego zainteresowania literackie i ukształtowało jego postawę twórczą². Jego utwory dramatyczne, wykorzystujące wątki i motywy antyczne, chociaż nie zdobyły większej popularności i zostały szybko zapomniane, dobrze wpisują się w tendencje artystyczne epoki przełomu wieków XIX i XX. Powstawały w czasie, kiedy nastąpiła rewolucja teatralnej wyobraźni, związana z trwającą w Europie Wielką Reformą Teatru, będąca walką o jego autonomię i uniezależnienie od literatury (Styan 1995). Płażek, absolwent Theresianum, człowiek wykształcony, posiadał gruntowną wiedzę humanistyczną, był zafascynowany sztuką teatru i „za najwyższy kształt twórczości literackiej miał zawsze dramat” (Pigoń 1950: 6). Z tego powodu swą działalność artystyczną ograniczył do pisania kolejnych sztuk³. Interesowały go głównie tematy antyczne i słowiańskie. Materiałem dramaturgicznym przez niego wykorzystywanym były głównie różne mity, legendy i baśnie (Olszewska 2021: 225–252). Wybory Płażka nie były arbitralne. Był on twórcą wyrastającym z ducha epoki, w której przyszło mu żyć i tworzyć.



Sztuki Płażka inspirowane antykiem trzeba sytuować na tle panoramy europejskich tendencji artystycznych z uwzględnieniem odmienności, jaka cechowała funkcjonowanie motywów mitycznych w literaturze polskiej. Kiedy mowa o inspiracjach antycznych, należy zwrócić uwagę na fakt, że recepcja antyku nie jest sprawą prostą i jednoznaczną, ponieważ właściwie każda epoka, a nawet każde pokolenie czy formacja, mają „swoją” antyk, który wykorzystują dla własnych celów⁴. Koniec XIX w. przyniósł znaczące zmiany w podejściu do tej tematyki. Co prawda wykładano jeszcze historię starożytną w duchu tradycyjnej koncepcji Johanna Winckelmanna, miłośnika i propagatora sztuki greckiej, który w swym głównym dziele *Geschichte der Kunst des Altertums* ugruntował określoną wizję antyku, ale podejście do antyku powoli zmieniał się pod wpływem zyskującej coraz większą popularność filozofii niemieckiej, czyli myśli Artura Schopenhauera, braci Karla i Augusta Schległów, a przede wszystkim Fryderyka Nietzschego zawartych w jego *Die Geburt der Tragödie aus dem Geiste der Musik* (1872), dokonujących reinterpretacji idei tradycji

² Płażek związany był z Zaświeciem Maryli Wolskiej, gdzie spotykali się Leopold Staff, Józef Ruffer, Antoni Stanisław Mueller i Ostap Ortwin, nazywani przez poetkę „planetnikami”, oraz wybitni znawcy literatury europejskiej i tłumacze, Edward Porębowicz i Stanisław Barącz.

³ Płażek jest także autorem sztuk osadzonych w czasach średniowiecza, m.in. *Świętej Wiosny. Dwóch dramatów* (Lwów 1904), *Ardei* (1925), *Upadku Trebizonda* (1936). Zob. J. Maślanka, *Literatura a dzieje bajeczne*, Warszawa 1990. Badacz poświęcił podrozdział twórczości F. Płażka: *Pod znakiem Wyspiańskiego i romantyków*: 2. *Dramaty Feliksa Płażka*, s. 377–382.

⁴ „W dziejach antyku w literaturze polskiej występują te same przemiany, których narastanie unaocznia przecięcie poprzez historię europejskiego dramatu. Renesansowej, psychologizującej i w istocie racjonalistycznej fazie odpowiada *Odprowa posłów greckich*, barokowej – *Daphnis* Samuela Twardowskiego, idylliczno-pedagogicznej w guście doby Oświecenia – *Matka Spartanka* Książnina. Pseudoklasyczna tragedia w Polsce jest natomiast zjawiskiem swoistym. Realizowała bowiem wielorakie zadania: psychologiczno-charakterologiczne, moralistyczno-refleksyjne, wreszcie narodowo-heroiczne. Romantyzm z kolei w masce antycznej umieści zarówno inwokację patriotyczną, jak historiozofię i mistykę. Mieszczańsko-imitacyjnej wersji antyku odpowiada w drugiej połowie wieku tematyka antyczna dramaturgii Świętochowskiego (np. *Aspazja*), a niekiedy – choć z zastrzeżeniami, bo przykład dotyczy fenomenu szczególnego – predylekcja Faleńskiego do historii starożytnej” (Eustachiewicz 1969: 5).

greckiej. Zacerpnięte ze starożytności obrazy przechodziły przez kolejne fazy rozwojowe literatury europejskiej i wywarły wpływ na każdą z nich, jak również z każdej z nich coś dla siebie zaanektowały. Powrót do tematów, mitów i symboli zaczerpniętych z antyku w epoce, w której tworzył Płazek, daje się wytłumaczyć chęcią powrotu do źródeł, co miało świadczyć o łączności z tradycją w poczuciu ciągłości kultury. Te poszukiwania nowego języka artystycznego dla wyrażenia współczesności świata łączyły się z przeświadczeniem, że współczesny świat, pogrążony w kryzysie aksjologicznym, charakteryzuje się bezpowrotną utratą harmonii w jej oświeceniowym znaczeniu. Ulegając coraz większej fragmentaryzacji, nie daje się już zamknąć w jednoznacznej, czytelnej formule. Scalanie może nastąpić – w co wierzyli artyści – np. przez skonstruowanie układu topologicznych odniesień do nadrzędnego mitycznego, a więc symbolicznego uniwersum, budowanego na fundamencie wartości trwałych, których znaczenie wynika z nieprzerwanej wspólnoty z wielką tradycją europejską, głównie śródziemnomorską. Takie odwołania się do antyku, które można nazwać „rozumnym tradycjonalizmem”, czyli twórczą komunikacją między współczesnością a czasami zaprzeszlými, tworzyły się przez przywoływanie motywów i wątków, postaci, kompozycji, porównań, frazeologii i słownictwa. Sięganie po mity antyczne polegało albo na powtórzeniu motywów klasycznych i na wprowadzaniu w obręb tekstu metafor, porównań i słownictwa zapożyczonego z kultury antycznej, głównie na zasadzie inkrustacji⁵ lub na reinterpretacji tych wątków, przynoszących często głęboką zmianę sensu w stosunku do klasycznego pierwowzoru. Takim przykładem są nowe znaczenia nadawane starożytnym mitom, tak aby ich sens wykraczał poza ramy konwencjonalnego użycia (Głowiński 1990). Jak pisał Michał Głowiński, „pisarz, szkoła literacka czy wręcz cała epoka reaktywuje jakiś motyw literacki, by mu nadać nowe znaczenie, by wyrazić poprzez niego to, co jest w takim czy innym sensie najbardziej żywotne. Motyw tradycyjny przestaje być tylko konwencjonalnym elementem mowy, staje się ponownie sposobem myślenia” (Głowiński 1990: 6–7). I badacz dodawał: „Bo starożytność właśnie stanowi ten niewyczerpany zbiornik motywów, symboli i mitów na różne okazje, tych, które w europejskim kręgu kulturowym znane są na tyle, że nawet przy daleko idących przekształceniach zostaną od razu rozpoznane” (Głowiński 1990: 7). Tak więc „pytania zadawane mitowi zmieniają się w ciągu historii, choć jego substancja fabularna pozostaje nienaruszona” (Głowiński 1990: 38). Mit przestawał być tylko barwną opowieścią o bogach i bohaterach niosącą naukę moralną, a przez swą polisemiczność, wieloznaczność, łączenie w sobie różnorodnych, nawet wzajemnie sprzecznych sensów, zyskuje wartość ontologiczną, epistemologiczną i aksjologiczną. Pełnił funkcję znaku kulturowego. Te uwspółcześnione reinterpretacje mitów, często daleko posunięte, wielokrotnie przyjmowały formę polemiki z tradycją i najczęściej stawały się prefiguracją zawierającą analogie między mitem a losami współczesnych bohaterów. Twórcom chodziło o nowe znaczenia nadawane mitom, kładące nacisk na wydobywanie aspektów psychologicznych i filozoficznych. Człowiek antyczny nie mógł zmienić swego przeznaczenia. Współcześni autorzy świadomie przełamywali antyczne fatum na rzecz prawa wolnego ludzkiego

⁵ Dobrze zagadnienie formalnych i znaczeniowych związków między mitem, mitologią a literaturą pokazała S. Brzozowska w swej pracy *Klasycyzm i motywy antyczne w poezji Młodej Polski*, Opole 2000, potwierdzającej ważne miejsce i funkcję mitologii grecko-rzymskiej jako istotnego składnika dziedzictwa antyku w kulturze przełomu XIX i XX w. Motywy antyczne stały się narzędziem wyrafinowanej techniki intertekstualnej. Por. K. Nowakowska-Sito, *Miedzy Wawelem a Akropolem. Antyk i mit w sztuce polskiej przełomu XIX i XX wieku*, Warszawa 1996, zwłaszcza rozdział *Antyk modernistów*.

wyboru, a z kolei postaciom nadludzkim odbierane są ich atrybuty egzystencjalne. Powoli neurastenia, autodestrukcja, trauma, urazy czy resentyment zyskiwały rangę tragizmu. Nawet jeśli utwór zakorzeniony został w świecie antycznym i pojawiały się w nim figury i sytuacje zaczerpnięte z mitów, to okazywały się one odmienne w sposobie podejmowania kwestii psychologicznych, filozoficznych, estetycznych i etycznych. Ogólnie rzecz ujmując, nurt zainteresowania antykiem w drugiej połowie XIX w. rozpadł się „na eklektyczno-mieszczkański typ dramatu (zob. *Arria und Messalina* Adolf Von Wilbrandt) i na Nietzscheańską tragiczną koncepcję życia greckiego” (Eustachiewicz 1969: 4), co jednak nie wyczerpuje „nowoczesnej listy wariantów. Trzeba ją uzupełnić freudowską, psychoanalityczną metodą odczytywania starych mitów” (Eustachiewicz 1969: 4).

Takie założenia artystyczne miała z założenia realizować modernistyczna tragedia, której celem jest poznanie. W starożytności Arystoteles w *Poetyce* nadał tragedii rangę szczególną i traktując ją jako najwyższe doświadczenie człowieka, wyniósł ją ponad myślenie genologiczne, czyniąc idealnym wzorcem sposobów myślenia o świecie, doświadczania go i artykulacji (Sławińska 1948: 7). Wraz z wyczerpaniem się siły poetyk normatywnych istotą gatunków stało się nieustanne przekraczanie przez nie reguł i dekonstrukcja form. Gatunek przestał być konstrukcyjnym wzorcem i przekształcił się w sposób przeżywania, postrzegania i poznawania świata, co łączy się z określoną aksjologią. W transformacjach gatunku tragediowego, chociaż został zachowany stały w swej wartości inwariant, należy mówić o historycznej zmienności jakości tragedii, a właściwie o jej formach hybrydycznych, o zbiorze różnych jej wcieleń, przetworzeń, transformacji i literackich transgresji związanych z poszczególnymi epokami, prądami literackimi i kierunkami w sztuce. Uznając istnienie „problemu tragedii” w każdej z epok literackich, należy tym samym przyjąć konieczność rozwiązania go przez odwołania się do obowiązującej estetyki w danej epoce historycznej (Sławińska 1948: 8). Na przełomie wieków XIX i XX tragedia stała się formą artystyczną, która w najwyższym stopniu miała wykorzystywać doświadczenia egzystencjalne ludzi. Odgrywała fundamentalną rolę w uświadamianiu odbiorcy okrucieństwa losu i konieczności zmagania się z nim. Podsumowując, wybór przez twórcę gatunku tragediowego miał swe uzasadnienie w typowym dla tej epoki traktowaniu literatury jako aktu poznawania świata i człowieka. Rola tragedii na przełomie wieków XIX i XX nie kończyła się zatem na zmanifestowaniu wartości estetycznych. Dostarczała ona języka, w którym modernistyczny twórca mógł podjąć zasadnicze kwestie wolności i konieczności człowieka, jego ograniczonej wiedzy, jak również odpowiedzialności za swe czyny. Stała się, o czym świadczą teksty krytyczne m.in. Ostapa Ortwina czy Stanisława Brzozowskiego, ważną próbą stworzenia języka aksjologicznego. Odkryta w tragedii zasada ludzkiego istnienia została uwidoczniona w *uniwersum* teatru traktowanego w kategoriach duchowej transfiguracji i *katharsis*. Modernistyczny teatr „tragiczny” miał uzmysłwić odbiorcy fakt, że zjawisko tragiczności jest trwałym, fundamentalnym i elementarnym doświadczeniem ludzkiej egzystencji, towarzyszącym całej ludzkiej ontogenezie i konstytuującym indywidualną psychikę, a w transformacjach gatunku tragediowego, pomimo że został zachowany stały w swej wartości inwariant, należy mówić o historycznej zmienności jakości tragedii, a właściwie o jej formach hybrydycznych i pośrednich, o zbiorze różnych jej wcieleń, przetworzeń, transformacji i literackich transgresji związanych z poszczególnymi epokami, prądami literackimi i kierunkami w sztuce oraz potrzebami odbiorcy.



Twórczość autora *Napiętego łuku* pozostawała pod wpływem różnych twórców współczesnych inspirujących się antykiem i poszukujących nowych wzorców tragediowych. Na przełomie XIX i XX w. myślano wtedy mitem tragicznym i w micie tragicznym. Był to czas, kiedy tragizm nabierał szczególnej wartości, o czym pisał Piotr Mitzner w *Tragizmie w teatrze polskim XX wieku*:

[...] w dziejach teatru mało jest wartości tak delikatnych i trudnych do osiągnięcia, jak tragizm. Nic też nie rodzi się tak rzadko, jak prawdziwa tragedia. Powstaje ona bowiem jako arcydzieło, albo nie powstaje w ogóle. Gdy jej nie ma, na scenie wybucha śmiech albo płacz, z życia wzięte postaci snują się, przeżywając swoje nieszczęścia. Tragedia, aby mogła zaistnieć, potrzebuje więc szczególnie sprzyjających warunków. Na pewno nie wystarczy jej tylko pewien typ tradycji teatralnej. Musi pojawić się twórca o światoodczuciu tragicznym. [...] Tragizm musi odczuwać także publiczność, zbiorowy bohater epoki musi zdobyć się na wielki wysiłek duchowy (Mitzner 1981: 3).

Przed I wojną światową szczególne uznanie jako twórcy o tragicznym światopoglądzie zdobył austriacki dramaturg Hugo von Hofmannsthal, autor *Listu lorda Chandosa* (1902), zaprzyjaźniony z reżyserem Maxem Reinhardtem i kompozytorem Richardem Straussem, który „żył teatrem” (Karpiński 2012: 28). Jego utwory „dzieją się najczęściej w świecie mitu bądź historii. Są jakby utkane ze snu [...]”. Niekiedy stanowią wariację na temat znanego tekstu”. Hofmannsthal „dawał znakomite nowe wersje klasycznych utworów scenicznych” (Karpiński 2012: 28). Innowacyjne podejście Hofmannsthala do antyku znalazło realizację w jego dramaturgii. Jego *Elektra. Tragödie in einem Aufzuge frei nach Sophokles* (1903, wyd. 1904, prapremiera polska Kraków 1909 z wielką rolą Wysockiej) stała się podstawą dla libretta opery Straussa (1909). W *Elektrze* Hofmannsthal co prawda inspirował się tragedią Sofoklesa, ale w fabule, zapożyczoną z utworu antycznego, widoczne są odchylenia od pierwowzoru, zwłaszcza w kreacji bohaterów. Świadczy o tym spis postaci, który poszerza się o powiernika, przewoźnika, młodą i starszą służącą, kucharza i nadzorcę. Całość przedstawienia kończy ekstatyczny taniec Elektry. Hofmannsthal, wierny czytelnik dzieł Sigmunda Freuda, siedł w kierunku psychologizacji postaci. Wyeksponował erotyczny związek Elektry z ojcem i jej nienawiść do matki, Klitajmestry. Było to nowe, psychoanalityczne ujęcie znanego mitu. Dużym powodzeniem cieszyły się również kolejne dzieła Hofmannsthala takie jak *Ödipus und die Sphinx* (1906) czy monumentalne widowisko *Król Edyp* (1906). Indywidualnym podejściem do mitów greckich, poddanych rewitalizacji i reinterpretacji, wyróżniają się inne, powstałe w tym czasie dramaty, takie jak *Atalanta w Kalidonie* (1865) Algernona Swinburne’a (przetłumaczona na język polski przez Kasprowicza w roku 1907), *Filoktet* (1899) André Gide’a czy *Cezar i Kleopatra* (1901) Bernarda Shawa. Wkrótce ze swą dekadencją *Fredrą* (1905) objawił się Gabriele d’Annunzio, poetycko-filozoficzną *Hélène de Sparte* (1909) Emil Verhaeren, a naturalistycznym *Łukiem Odysa* (1914) Gerhart Hauptmann.

W tym czasie przełomu XIX i XX w. na scenie krakowskiego Teatru Miejskiego, zwłaszcza za dyrektorowania Ludwika Solskiego, nastąpił powrót do sztuk starożytnych (Michalik 1983: 25, 73), o czym świadczą wystawienia *Lizystraty* Arystofanesa (1895), *Antyfony*

Sofoklesa (1903), *Żab* (1906) i *Chmur* (1908) Arystofanesa. Ważne dla polskiego teatru okazało się wystawienie *Orestei* Ajschylosa pt. *Dzieje Orestesa* (*Agamemnon*, *Ofiary* [*Choëfory*], *Święto Pojednania* [*Eumenidy*]) w tłumaczeniu Jana Kasprówicza z roku 1908. Premiera tragedii w reżyserii Solskiego, obejmująca trzy jej części, odbyła się 19 marca 1910 roku. Stała się ona ważnym wydarzeniem nie tylko artystycznym, ale również patriotycznym⁶. Kasprówicz zapożyczył wyrażenia z kultury polskiej i religii chrześcijańskiej, unikał przy tym archaizowania i sztuczności, a rytmiczne miary greckie oddał za pomocą rymowanego wiersza polskiego. Jak pisał we wstępie do swego przekładu Ajschylosa, pragnął, aby jego praca

[...] przyczyniła się do ukochania prawdziwej, wielkiej sztuki; oby najpotężniejszy tragik świata nie był tylko przedmiotem badań filologów i estetyków, lecz zmienił się w ogólną własność społeczeństwa naszego; oby twórca grecki, choć i w moim przekładzie greckim być nie przestał, powiększył nieliczne grono prawdziwych twórców polskich (Ajschylos 1908: 11).

Warto też przypomnieć wystawienie *Hippolytosa* czyli *Fedry* (premiera 18 marca 1911) Eurypidesa w tłumaczeniu Bogusława Butrymowicza⁷. Dużym powodzeniem cieszyły się również sztuki inspirowane antykiem takie jak np. popularne *Eros i Psyche* Jerzego Żuławskiego (1904) oraz *Protesilas i Laodamia* (1903) i *Meleager* (1908) Wyspiańskiego⁸. Dla niego tradycja literacka antyku stała się niewyczerpanym rezerwuarem inspiracji i źródłem poznania artystycznego. Uczynił z niej sprawne narzędzie, przy pomocy którego docierał do podświadomości życia jednostkowego i do nadświadomości życia zbiorowego. Autor *Akropolis* „nadał antykowi piętno tak polskie i tak indywidualne, że przestał być antykiem. Kto więc pragnął zetknąć się z rzeczywistym światem klasycznym i poddać się jego działaniu, musiał sięgać ponad Wyspiańskiego do niby otwartych przez niego, a przecież zakopanych źródeł” (Sinko 1933: 322). Wpływ autora *Meleagry* na innych twórców tej epoki, w tym także na Płazka, okazał się znaczący.

Ważnym źródłem wiedzy o ówczesnych przedstawieniach są ówczesne recenzje teatralne. Sposób wystawiania sztuk antycznych, jak również ich recepcja wpływały na treść i formę pisanych wtedy dramatów, co bezpośrednio dotyczyło także Płazka. Atutem tych przedstawień obok scenografii była gra zespołowa aktorów Teatru Miejskiego oraz wybitne, utrwalające się w pamięci widzów wielkie kreacje m.in. Wysockiej, Ireny Solskiej, Wandy Siemaszkowej, Józefa Węgrzyna, Józefa Sosnowskiego czy Aleksandra Zelwerowicza. Szczególnie Wysocka, zafascynowana antykiem, była znana z monumentalnych ról w repertuarze klasycznym np. Klitajmestry w *Orestei* Ajschylosa, Jokasty w *Królu Edypie*, Altei w *Meleagrze* i Elektry w sztuce Hofmannsthal. Potrafiła wydobyć rys tragiczny z roli, wygrać tragedię ludzkiego losu i nadać wypowiedzi cechy uniwersalne (Wysocka 1973: 21).

⁶ W tym czasie widoczna jest fascynacja twórczością Ajschylosa. Zob. O. Ortwin, *O teatrze tragicznym*, s. 178; O. Ortwin, *Utopie o dramacie*, s. 168–169; T. Miciński, *Teatr Świętynia*, s. 195; F. Siedlecki, *O sztuce scenicznej*, s. 334, 336; L. Rydel, *Teatr wiejski przyszłości*, s. 146; L. Schiller, *List do Craiga*, s. 208; S. Brzozowski, *Teatr krakowski*, s. 205. Wszystkie artykuły w: I. Sławińska (red., 1966). *Myśl teatralna Młodej Polski. Antologia*. Warszawa: Wydawnictwa artystyczne i Filmowe.

⁷ Nad tragediami Eurypidesa J. Kasprówicz pracował już w latach 1912 i 1913 (*Medea*, 1913 oraz *Hekabe*, 1914).

⁸ Wtedy działało już Akademickie Towarzystwo Artystyczne Miłośników Dramatu Klasycznego założone przez profesora Michała Boguckiego, propagatora kultury antycznej. Czytano tam m. in. dzieła Tadeusza Zielińskiego poświęcone antykowi.

Sposób interpretacji danej roli przez aktorów był ważny. W ówczesnej prasie, np. w „Nowej Reformie”, zamieszczano szczegółowe analizy tekstów antycznych, będących podstawą dla przedstawień dramatycznych. Zwracano uwagę na jakość przekładu, doceniając zwłaszcza jego uwspółcześnienie, czego przykładem są *Chmury* w przekładzie Edmunda Ciąglicewicza, wysoko ocenionym przez Adolfa Nowaczyńskiego. W recenzjach, które często wychodziły poza charakter tylko sprawozdawczy, krytycy kładli nacisk na ponadczasowość przesłania tych sztuk, które wyróżnia – jak pisano – „tragedia dusz ludzkich, która poprzez mgłę 24 wieków przemawia wielką potęgą uczucia, siły i grozy. [...] Cechą wielkich dzieł geniusza ludzkiego jest ich głębia sięgająca poza granice przestrzeni i czasu i tryskająca życiem prawdy spoza zewnętrznej, przemijającej, uwarunkowanej danym środowiskiem formy” (sch 1911: 3). Dalej w recenzji czytamy, że „nawet pierwiastek mitologiczny, który w utworach greckich stanowił dla współczesnych istotną religijną treść dzieła – nie jest dziś balastem, lecz przeistacza się w naszych pojęciach w głęboki symbol, poza którym jednak żyje z całym bogactwem swych skarbów – dusza ludzka, tak samo szarpana namiętnościami i cierpiąca dziś, jak i w starożytnej Helladzie...” (sch 1911: 3). Krytycy często narzucali interpretację tych sztuk, co miało duże znaczenie dla recepcji antyku w ogóle. Tak więc podsumowując te wstępne rozważania, należy stwierdzić, że „wątki antyczne spełniają w literaturze w. XX, w dramacie w szczególności, rolę uniwersalnego języka, wspólnego w ramach określonej tradycji i kultury literackiej. Ten język działa w całej skali zjawisk literackich – od hermetycznej czy ekskluzywnej do jak najszerszej komunikatywnej (np. w filmowych wersjach mitów homeryckich)” (Eustachiewicz 1969: 20).



W tym z konieczności ogólnikowo zaprezentowanym kontekście literacko-teatralnym należy usytuować antyczne sztuki Płażka, które można uznać za próbę znalezienia formuły dla wrażliwości swego czasu, realizującą myślenie o dramacie i scenie charakterystyczne dla „nowego” teatru, prowokującego do podjęcia dialogu z tradycją literacką i teatralną. Płażek nie kopiował wzorców antycznych, tylko je przekształcał, wykraczając poza ramy myślenia normatywnego i genologicznego. Aktywna postawa wobec współczesności i twórcza wobec tradycji w jego przypadku stała się świadomą strategią artystyczną. Daleki był jednak od eksperymentowania, co nie oznacza, że nie był innowacyjny w swych dramatycznych działaniach. Co prawda krytycy w swych recenzjach z jego sztuk, głównie z *Elektry*, podkreślali, że charakteryzuje je brak komplikacji dramatycznych. Ich zdaniem Płażek nie miał wyobraźni dramaturga. Nie czuł sceny tak jak chociażby Wyspiański. Z tego powodu jego sztuki są dla nich chybionym doświadczeniem z tak ważnym gatunkiem, za jaki wtedy uznawano tragedię antyczną. Aby nie zamykać dramatów antycznych Płażka w formule epigoństwa, warto wziąć pod uwagę „skalę literackości” obecną w jego utworach. W ten sposób podstawowym kryterium staje się stopniowalność schematyczności (Fulińska 2003: 55–66). Ważna okazuje się nie tyle wierność wobec przyjętego wzorca, ile literacka interpretacja tematów zaczerpniętych ze starożytności (Kubacki 1938: 4). Przede wszystkim należy docenić erudycję Płażka, co potwierdził Tadeusz Sinko, który szczegółowo omówił treść jego sztuk, dobrze – jak dowodził – osadzonych w tradycji antycznej. Jako wytrawny

filolog Sinko skrupulatnie odnotował wszelkie odstępstwa od tych fabuł tragedii Sofoklesa czy Eurypidesa (Sinko 1933: 125–162). Badania autora *Antyku Wyspiańskiego* potwierdzają, że w sztukach Płazka obecne są odstępstwa od pierwowzorów antycznych, ponieważ celem autora *Napiętego łuku* była reinterpretacja wybranej tragedii np. przez wprowadzenia nowych osób czy sytuacji, które pozwoliły dramaturgowi zbudować analogię pomiędzy losami mitycznych bohaterów a losami ludzi mu współczesnych. Poniesiony wysiłek filologiczny Sinki, który wykonał rzetelną pracę materiałową i wzbogacił ją o obszerny opis tekstów, wydaje się jednak mało satysfakcjonujący, ponieważ przekazał on informacje, nie podejmując się wysiłku interpretacji dramatów Płazka (Eustachiewicz 1969: 3). Sinko nie pokazał, na czym polega gra z tradycją antyczną w tych sztukach, ani czemu ma służyć. Choćby z tego powodu warto powrócić do lektury tych dramatów, a zwłaszcza *Napiętego łuku* i podjąć trud ich analizy w celu rozpoznania intencji autora i pokazania relacji pomiędzy mitem a teatrem modernistycznym w rozumieniu tego artysty.

Jak już zostało powiedziane, przed *Napiętym łukiem* Płazek napisał kilka dramatów antycznych. Tylko dwa z nich doczekały się premiery. Ważnym przedstawieniem okazała się premiera jego *Elektry* w roku 1921 w teatrze lwowskim. Dla ówczesnych recenzentów sztuka ta, w której autor poszerzył pojęcie klątwy rodzinnej po to, aby uświadomić odbiorcy, że świadomość faktu, że jesteśmy skazani na cierpienie i zagładę, zbliża nas do momentu tragicznego *katharsis*, okazała się mało przekonującym eksperymentowaniem z tragedią antyczną. „Adaptowanie arcydzieł (a tragedia Eurypidesa jest arcydziełem) należy do przedsięwzięć bardzo ryzykownych” (Sinko 1933: 369). Jan Parandowski w swej recenzji nazwał *Elektrę* Płazka utworem „bezbarwnym”, a fakt, że rzecz została wystylizowana na antyk, przyczynił się – jego zdaniem – do nieobecności „tchnienia życia” w tej sztuce. Brak – według niego – tej miary antycznego wiersza, która jest oddechem twórczym sztuki antycznej, sprawił, że – jak pisał – pozostawał tylko schemat literacki. Ani w tym, ani w kolejnych dramatach antycznych Płazka – według krytyków – „nie ma żywego ciała sztuki” (Kubacki 1938: 4), a „abstrakcyjność ideologii i niejasność symboliki psują piękne pomysły, którym nadto brak żywszego nerwu dramatycznego” (Czachowski 1934: 101). Słowa w dramacie – zdaniem krytyków – są piękne, ale bezduszne, a deklamacja i retoryka w połączeniu z nastrojowością rodem ze sztuk Maeterlincka sprawiają, że czyny bohaterów wykreowanych przez Płazka nie wypływają z tragicznej konieczności. Ówcześni krytycy wydawali się nie dostrzegać tego, że autor stworzył indywidualny styl recepcji antyku i poszedł własną drogą twórczą. Przekształcając treść tragedii, nadawał wątkom odmienny sens, przy czym dość swobodnie obchodził się z grecką wersją mitu, jak i jego tragiczną realizacją przez wielkich tragiczków greckich, a potem rzymskich. Zarówno w *Elektrze*, jak i w kolejnych swych dramatach zanurzonych w kulturze antycznej, w których mity pełnią funkcje segmentów tradycji kulturowej, Płazek wykorzystał motyw dobrowolnej ofiary, łącząc się z przekonaniem o jej daremności, wynikającej z ograniczenia ludzkiego rozumu i fatalizmu losu. Pozostawał pod wpływem Wyspiańskiego i Hofmannsthala, ale jednocześnie tworzył „swój” wariant mitu tragicznego, wprowadzając inny układ fabularny zdarzeń, uaktualniając (unowocześniając) scenografię i język bohaterów. Interesowały go przede wszystkim sprawy ludzkiej egzystencji, cierpienia, rywalizacji, nienawiści i namiętności. Jego dramat nie jest więc imitacją tragedii greckiej, próbą powielania konwencji, tylko zbliża się do dramatu symbolicznego i poetyckiego. Teatr Płazka okazuje się wariantem modernistycznego teatru śmierci.

W *Napiętym łuku* nawiązał do *Fenicjanek* (między 409 p.n.e. a 407 p.n.e.) Eurypidesa, jednej z 18 zachowanych jego tragedii. Tragedia ta, znana z wersji łacińskiej Seneki i Stacjusza, oparta na micie „Siedmiu przeciw Tebom”, należała do lektury obowiązkowej w ramach wykształcenia klasycznego i wraz z *Orestesem* i *Hekabe* weszła w skład „triady bizantyjskiej” (Komorowska 2011: 8). Badacze podnoszą wagę obecnych tam wątków, ich filozoficzny potencjał, intrygującą konstrukcję dramatu, odchodzącą od arystotelesowskiej wizji gatunku, oraz atrakcyjność sceniczną (Komorowska 2011: 8)⁹. Płazek dla swych celów wybrał tylko jeden z wątków obecnych w tej antycznej tragedii, jakim jest historia Polinejesa, który przybył do Teb wraz ze swą armią. Od swego brata Eteoklesa domagał się współudziału w rządach. Ten, pomimo pośrednictwa matki, odmówił. Z tego powodu Polinejes zapowiada walkę, chcąc zniszczyć Teby. Miasto może zostać ocalone pod warunkiem, że syn królewski, Menojkeus, brat Hajmona, zostanie poświęcony Aresowi. Menojkeus, kiedy poznał wyrok wyroczni, że z woli bogów musi umrzeć dla ocalenia Teb, popełnił samobójstwo. Ten jego heroiczny czyn – ofiara z własnego życia – dała Tebańczykom zwycięstwo. Przy jego grobie śmiertelny pojedynek stoczyli Polinejes i Eteokles. Według innych wersji mitu Kreon sam miał złożyć swego syna w ofierze lub też zjadł go Sfinks (Grimal 2008: 232). W omawianej tragedii konflikt tragiczny jest konfliktem dwóch równorzędnych wartości, w tym przypadku szczęściu jednostki przeciwstawione jest dobro państwa. W tragedii greckiej, w której akcja rozgrywała się „zawsze i wszędzie”, konflikt ogólnoludzki jest możliwy w każdym czasie i przestrzeni, a „stopień tragizmu zależy z pewnością od poczucia rzeczowej sprawy, o którą bohater stawia życie. Wzbudzić oddźwięk psychiczny może tylko konflikt istotny, jak najbardziej realny” (Sławińska 1948: 50–55). Świadczą o tym dzieje antycznego Edypa, Antygony, Orestesa czy Elektry.

W *Napiętym łuku* Płazek, wykorzystując powyższy motyw zapożyczony z *Fenicjanek* Eurypidesa, ułożył inny schemat dramatyczny, wymyślił intrygę i tak rozdzielił role w swej sztuce, aby nastąpiła dramatyczna kolizja. Akcja rozgrywa się w ciągu trzech dni. W odsłonach 1 i 2 wydarzenia toczą się w pałacu, a w odsłonie 3 u stóp kamiennej wieży. Dramaturg nie przestrzegał trzech jedności: czasu, miejsca i akcji. Źródła tragizmu doszukiwał się w budowanej atmosferze głównie za pomocą odpowiednio zaprojektowanej scenografii przypominającej tę na poły baśniową ze sztuk Maeterlincka (Szondi 1976: 52–58). Tak prezentuje się świat *Napiętego łuku*. „Przed pałacem królewskim. Z lewej wejście do wnętrza. W głębi schody szerokie prowadzą w dół. W oddali widać czarny bór. Jeszcze dalej poszarpane skaliste szczyty sąsiednich wzgórz” (Płazek 1931: 5). I dalej pisze: „stromie poszarpane skały. Czarny zagadkowy las... [...] wieczorem od jeziora wieje mroźny chłód, skały w oddali znikają, bór dymi się gęstą mgłą. [...] Smutny tu kraj” (Płazek 1931: 7). Podobnie jak w Maeterlinckowskiej „tragedii atmosfery” nastrój grozy i nadchodzącej śmierci staje się nośnikiem symbolicznych znaczeń (Sławińska 1948: 55).

Warto dokładnie prześledzić akcję tej mało znanej sztuki, aby ujawnić cel działań dramaturgicznych Płazka. Fabuła oparta *Napiętego łuku* oparta jest na rywalizacji dwóch braci Glaukona i Lachesa o królewski tron. Wydarzeniem probierczym staje się w tej sztuce wypędzenie Starego króla, który został zdradzony przez swych synów. Chcieli go pozbawić

⁹ Znany jest przekład Zygmunta Węclewskiego z roku 1880. *Fenicjanki* tłumaczył J. Kasprowicz wraz z *Trojankami*. Zamieścił je w tomie *Eurypidesa tragedie. Tragedie wojenne i ateńskie ze Wstępem* T. Sinki, następnie w t. 12 wydania Akademii Umiejętności z 1931 r.

władzy, ponieważ – jak twierdzi Laches – był okrutnym władcą. Nie dbał o miasto i nie szanował własnych dzieci. Wypędzając ojca, synom wydawało się, że ratują miasto przed zagładą. Przed ukamienianiem władca schronił się w stojącej poza miastem wieży zbudowanej z ogromnych czerwonych głazów. Przed wiekami wznosił ją jego przodek, który przybył na wyspę z dalekiej ziemi. Zanim za królem zamknęły się wrota, rzucił on kłatwę na synów i miasto. Teraz „Stary król – obląkaniec” (Płazek 1931: 8) siedzi w wieży w samotności, czekając aż dopełnią się wyroki losu. Został poniżony ten, „którego bogi ukochały dla siły jego i rozumu. On, który niegdyś nieśmiertelnych gościł pod swym dachem; co w dumę tak urósł, że śmiał rozkazom onych urągać – – Dziś cień oblędu nań rzucili – Jest sam. Dniami. Latami” (Płazek 1931: 19). Mieszkańcy miasta cierpią pod jarzmem kłatwy. Państwo znalazło się w tragicznej sytuacji, ponieważ „lud jęczy pod klęską zarazy. Sąsiedzi niszczą nam plony. Rabują bydło i dobytek. Nie umiemy precz ich odgonić. Głód przyszedł. Wołają chleba. [...] Oni biedni. Nędza ich przygniotła. [...] Dzikie zranione zwierzęta. Strach w ich oczach. Strach [...] – i także – nienawiść” (Płazek 1931: 20). W kraju „klęska za klęską nas ściga. Pola orne spustoszone. Wróg-sąsiad podchodzi aż do samych bram miasta. Ledwie zdołamy go odgonić. Wyczerpani, zgłodniaли i bezsilni” (Płazek 1931: 8). Glaukos, który powrócił z wygania, zdaje sobie sprawę z tego, że jest przez wszystkich znienawidzony. Cieszy go to, że jego żona Noessa nie urodziła mu syna, bo byłby tak samo przeklęty jak cały jego ród. „W tej chwili się ważą nasze losy. Króla wszyscy nienawidzą. Codziennie mu złorzeczą: Rano pastuchy przy bramie, pędząc trzody na hale. W południe męża na rynku. Wieczorem kobiety u studni. A teraz Laches, królewski brat stoi u bram i grozi” (Płazek 1931: 14–15). Jest on żądny zemsty, zdeterminowany, bezlitosny i potężny. Zburzył już pięć miast, a mieszkańców wymordował. Nie zamierza się zatrzymać, dopóki nie zwycięży. Noessa stara się skłonić Glaukosa, aby ten poszedł do ojca i prosił go o to, aby cofnął rzuconą nań kłatwę. Początkowo mąż nie chce tego uczynić. W końcu zgodził się. Jednak jego misja zakończyła się niepowodzeniem. Głos ojca z wieży obwieścił mu, że aby „uwolnić od kłatwy miasto, na to trzeba ofiary człowieka” (Płazek 1931: 25). Nie spreeczował jednak, o kogo chodzi, a w odpowiedzi Glaukos usłyszał tylko szyderczy śmiech. Zrozumiał, że chodzi o ofiarę z jego życia, ale z bólem wyznaje, że nie jest zdolny do tego czynu, ponieważ boi się śmierci. Noessa namawia go, aby przekazał gród bratu i wraz z nią powrócił do Aten. Do ucieczki jednak nie dochodzi. Do zgody nie doprowadza również rozmowa Glaukosa z Lachesem, który przybył do pałacu, aby wymusić na bracie oddanie mu władzy nad *polis*. Ponieważ Glaukos nie chce posłuchać wezwania Lachesa, ten namawia go, aby razem poprosili ojca o rozstrzygnięcie sporu. Postanawiają, że następnego dnia spotkają się o świcie u stóp wieży. Przyjdą bez broni i posłuchają werdyktu ojca. Jeśli ten będzie milczał, wtedy stoczą ze sobą pojedynek. W tym momencie do pałacu dochodzi wieść o buncie ludu. Po wyjściu Lachesa Glaukos zostaje sam i upija się winem. Opętany żądzą mordu i nienawiścią postanawia odesłać Noessę do Aten, a swą kochankę, Kreuzę obwołać królową.

Do osamotnionej i bezdomnej Noessy dociera, że wokół niej „Krzywdą się dzieje! Krzywdą mnie! Krzywdą wam! Krzywdą wszystkim!!!” (Płazek 1931: 45). Uświadamia sobie, że potrzebna jest ofiara, bo tylko w ten sposób zostanie wybawiony ród, a miasto od kłatwy. Z przekonaniem stwierdza, że „teraz wszystko widzę jasno! Nie boję się. [...] Ja wam odsiecz przyniosę: Płaczącym obetrę łzy. Ukoję rannych ból. Ja poniżona, zhańbiona pokażę drogę do radości. Cieszyć się będą i święcić pamięć moją wieńcami róż białych

i śpiewami radości i zwycięstwa” (Płazek 1931: 45). Noessa czuje duchowe pokrewieństwo ze Starym królem, bo, jak mówi „sama jestem wśród obcych. Samotna, jak ów król obląkaniec (Płazek 1931: 9). Z żalem stwierdza, że „nie mam już domu. Nie mam już męża. Nie mam już ojca. Nie mam ojczyzny. – Wszyscy mi obcy. Wszyscy dalecy. Wszystko snem było. Już zapomniałam. – Już przepłynęłam nareszcie Letę, podziemną rzekę zapomnienia spraw życia” (Płazek 1931: 50). Ma poczucie zagrożenia. Wydaje się jej, że wokół niej „czają się żmije jadowite po krzakach, po załamach skał. Słyszę złowrogi ich syk” (Płazek 1931: 9). Jednak jedyny dźwięk, jaki do niej dochodzi, to nocne płacze, zawodzenia i jęki. Matki oplakują synów, a żony mężów. Ten żal i chęć spełnienia misji doprowadza ją pod wieżę Starego króla. Z przerażeniem patrzy w głęboką przepaść, u stóp której widać czarną taflę jeziora. W ciszy przeżywa wydarzenia ostatniej nocy, kiedy w przebraniu uciekała z pałacu. Widzi krzyczący tłum, trupy na ulicach i płaczących ludzi. Stuka w zamknięte wrota wieży, prosząc, aby Stary król przyjął jej ofiarę i zdjął klątwę ze swego rodu. Odpowiada jej jednak milczenie. Wtedy pod wieżą pojawia się Glaukos. Zrozumiał, że swym postępowaniem sprowadził na miasto nieszczęście, a Noessie za jej miłość, wierność i poświęcenie, odwdzińczył się podłością. W dodatku jest pewny, że ojciec będzie milczał, dlatego czeka go pojedynek z bratem. Przeczuwa swą śmierć. Żal mu życia i z tego powodu prosi żonę, aby na pożegnanie objęła go nie jak żona czy kochanka, tylko jak matka. Ta odtrąca męża i rzuca się w przepaść, radośnie krzycząc „już nie boję się. Wcale się nie boję. Odsiecz! Odsiecz wam niosę! Wierzę: Radość przyjdzie do was, gdy mnie nie będzie. Radość piję ustami. Upajam się winem ożywcem. Niech żyje życie radosne!...” (Płazek 1931: 52).

Wtedy pod wieżę przybywa Laches prowadzony przez sługę, Fokiona. Bracia stukają we wrota wieży, ale ojciec nie odpowiada. Są zmuszeni zejść w dolinę, aby walczyć o sławę. W kłótni Glaukos zabija bezbronnego brata, uderzając go kijem w czoło. W tym samym momencie otwierają się wrota wieży i staje w nich Stary król, wyciągając ręce do syna. Glaukos z żalem pyta go, dlaczego przeklął swój ród, zlorzeczy ojcu i chce go zabić tym samym kijem, którym pozbawił życia Lachesa, aby w ten sposób wymierzyć królowi karę. Wtedy ten wciąga go do wieży. Glaukos godzi się ze swym losem i mówi „wołasz mnie ojczy – ? Idę – Idę za tobą – syn – Bardzo jestem – strudzony” (Płazek 1931: 56). Los bohaterów się dopełnił, ponieważ „Rodu królewskiego już nie ma. Najeżdźca zabity. Glaukosa zwabił obląkaniec do wnętrza wieży. Wrota spiżowe zatrzasnął. Już żaden z nich nie śmie wyjść” (Płazek 1931: 57). Wieża nabiera walorów symbolicznych. Staje się więzieniem i jednocześnie pustelnią. Wolą ludu władzę w państwie przejmuje dawny sługa ojca, Fokion, który wydaje rozkaz zamurowania drzwi i stawia przy nich strażę. Każe też w przepaść strącić trupa Lachesa, aby jego ciało zgniło bez pochówku. Tak oto przeminęła wielkość królewskiego rodu. Poświęcenie Noessy nie miało sensu, a jej ofiara z życia, jako nadziei i warunku przywrócenia kosmicznego ładu, okazała się bezwartościowa, ponieważ nie uratowała ona przed zgubą swego małżeństwa, rodu, ani miasta. Bohaterce nie udało się pogodzić braci. Z tego powodu klątwa rodowa nie została z nich zdjeta. Kłótnie w rodzinie wynoszą na tron Fokiona, który przejmuje rządy w kraju i obiecuje, że silną ręką będzie sprawował władzę. Jest przekonany, że „zginie trzoda, gdy bezpańska. Teraz pasterzem jestem ja. Muszę zejść i ład tam przywrócić...” (Płazek 1931: 57). Wzajemna nienawiść braci i pycha Starego króla dały władzę tyranowi będącemu uosobieniem zła. To on triumfuje w zakończeniu *Napiętego łuku*.



Wnikliwa lektura *Napiętego łuku* potwierdza, że funkcjonowanie mitu jako znaku kulturowego jest procesem, którego dynamikę ustanawiają napięcia między przypisywanymi mitowi możliwościami znaczeniowymi a selekcją i interpretacją sensów, jakiej poddawany jest ów potencjał semantyczny. Pomimo że mamy do czynienia ze skonwencjonalizowanym użyciem mitu, to jako znak kulturowy, asymiluje on i gromadzi nowe znaczenia, wzbogacając w ten sposób swój semantyczny „genotyp”, który, o czym była już mowa, w każdej epoce historycznej prezentuje się inaczej, a jego reguły ustalane są w konkretnych sytuacjach społeczno-kulturowych przez charakter danego mitu, jego historię, znaczenia z nim związane oraz przez motywacje artysty lub określonej formacji kulturalnej. W *Napiętym łuku* Płazka widoczny jest wpływ form mitologicznych na strukturę utworu, który staje się „wypadkową treści określonych historycznie, a więc np. historycznego, dawnego kształtu mitu, i tego nowego znaczenia, które pragnęli nadać czynnikowi przejętemu z dalekiej tradycji” (Głowiński 1990: 7). Funkcjonuje on jako instrument, umożliwiający autorowi wypowiedzenie ważnych dla niego kwestii i wyrażenie ich w formie o dużej mocy artystycznej.

W *Napiętym łuku* w tragiczny węzeł splatają się losy miasta, rodu i jednostek skazanych na zagładę. Jest ona nieunikniona. Symbolikę łuku przywołuje Laches w rozmowie z bratem, kiedy mówi, że „napiąłem łuk. Strzała pędzi warcząca. Muszę osiągnąć cel. Krew sławnych przodków w mych żyłach, Których sławie tłum służył pokornie” (Płazek 1931: 37). Tym Laches się nie przejmuje, jest człowiekiem czynu. Zarzuca bratu słabość i wzywa go „Ustąp. Odejdź z miasta. Rzekłem już: Tego ci nie bronię. – Glaukos (szepem, obłędnie). – – Widzisz? W słońcu złoty kask włosów. Ukląkł. Wpatrzony w cel. Apollon. Łucznik niezawodny. (z nienawiścią). Apollona ty syn. Apollon uwieńczy ci skroń. Nie mnie” (Płazek 1931: 37). Laches w przeciwieństwie do brata pełnego wahań i skrupułów myśli o walce i sławie. Napiął więc łuk (swej energii) i strzała pędzi do celu (tronu). Jednak los jest nieubłagany, ponieważ każdy z braci ginie, zarówno ten, który bez skrupułów napiął łuk, jak również ten, który miał opory. Laches zginął od przypadkowego uderzenia kijem. Ambicje, żądza władzy i pycha w przypadku bohaterów okazują się silniejsze niż zdrowy rozsądek. Stary król odgrywa w tej sztuce rolę upostaciowanego niemego fatum, przed którym nie ma ucieczki. Przegrywa także szlachetna Noessa, która pokochała wygnanego Glaukosa i w imię miłości podążyła za nim ze słonecznych Aten do jego smutnego kraju. Zawierzyła się uczuciu, co w jej przypadku stało się klęską. Glaukos okazał się człowiekiem słabym i chwiejnym. Noessa tęskni za słońcem i zapachem pomarańczy, które kojarzą się jej z porzuconym szczęściem. W kraju męża spotkały ją rozczarowanie, ból i cierpienie. Żyje pełna lęku, ale z wytrwałością znosi swój los. Nie chce porzucić męża, któremu przyrzeka wierność. Płaci za to wysoką cenę. Glaukos opętany przez piękną Kresę wyrzuca Noessę z domu. Kiedy zrozumie swój błąd, jest już za późno. Kobieta popełnia samobójstwo, wierząc, że w ten sposób odkupi rodowy grzech. W dodatku Glaukos zabija brata. Na wezwanie Starego króla zamknie się w wieży, aby w samotności i milczeniu odpokutować swój los. Jego ofiara, podobnie jak czyn Noessy, pozbawiony jest siły odkupieńczej. Władzę w państwie przejmie przebiegły Fokion, który odgrywał rolę wiernego sługi, w rzeczywistości knując intrygi przeciw królowi, jego synom i synowej. Ich słabość i niezgoda wyniesie go na tron. W sposób bezwzględny będzie sprawował swe tyrańskie rządy.

Źródłem tragizmu ludzkiej egzystencji są w sztuce Płażka rozbudzone namiętności i instynkty, które muszą znaleźć swe ujście w zbrodni. Ze słów bohaterów *Napiętego łuku* wyłania się nacechowany tragizmem obraz ludzkiej egzystencji, korespondujący z fatalistyczną koncepcją bytu, którego istotę stanowi cierpienie. Zło w tym świecie wydaje się wszechobecne i agresywne. Dobro jest słabe i inercyjne. W *Napiętym łuku* moment rozpoznania (*anagnorisis*), w którym objawia się tragiczna prawda o świecie, pokrywa się ze sceną katastrofy (*katastrophe*), kiedy los bohaterów się dopełnia. W sytuacji granicznej – w chwili zagłady bohaterów – dochodzi do objawienia wiedzy tragicznej, a tym samym do rozpoznania bolesnej prawdy o świecie i człowieku. W dramacie Płażka, tak jak w tragedii antycznej, wpisana jest refleksja na temat ludzkiego losu i ograniczeń człowieka. Widz, ulegając nieprzewidywanej presji fatalizmu, swą uwagę skupia na wypełnieniu się wyroków losu. Rytm wydarzeń w dramacie wyznacza nie tyle splot intryg, ile dynamika kłótwy, będącej czymś w rodzaju fatum, co przekłada się na wypełnienie się tego, co nieodwracalne. Akcja została nakreślona tu szkicowo i oparta na niecodziennych, „strasznych” wydarzeniach, co znalazło swe odzwierciedlenie w złowrogiej atmosferze, będącej wizualizacją ludzkich namiętności, nienawiści, zazdrości, pożądania, prowadzących wprost do zbrodni. Linia dramaturgiczna w *Napiętym łuku* bez żadnych zwrotów akcji zmierza wprost ku katastrofie, jaką jest śmierć bohaterów i triumf tyrana. Ludzie szlachetni w tym pełnym okrucieństwa świecie giną. Płażek tak buduje fabułę, aby doprowadzić do zagłady wielkich wartości. W zakończeniu dramatu triumfuje zło – przemoc, przebiegłość, podłość i chamstwo. Nie ma w tym świecie miejsca na współczucie, przebaczenie, ofiarność i odrodzenie ducha. Tak więc Płażek stworzył w *Napiętym łuku* własny wariant „dramatu śmierci” w modernistycznym teatrze.



Historia rodu Starego króla nabiera wymiarów ironicznych. Siła i chamstwo zwyciężają szlachetność i dobroć serca. Płażek pisze *Napięty łuk* w roku 1931, w czasie narastających konfliktów społecznych i politycznych, narodzin faszyzmu w Niemczech, Włoszech i Hiszpanii oraz kultu jednostki w Rosji. Otaczająca rzeczywistość staje się coraz bardziej przerażająca. Z tego powodu *Napięty łuk* daje się odczytać jako tragedia polityczna – tragedia władzy. Płażek wprowadza do swej sztuki narrację mityczną, co sprawia, że opowiedziana historia nabiera walorów uniwersalnych. Sięgając do wzorców antycznych, Płażek nie bez powodów wybrał tragedię Eurypidesa, w której pojawiają się ważne pytania o sens i skutki wojen, a pęd ku zniszczeniu okazuje się częścią irracjonalnej strony ludzkiej natury. Wykorzystane motywy stały się dla niego narzędziem techniki intertekstualnej. Ukazany w *Napiętym łuku* niszczycielski potencjał ludzkich ambicji prowadzi do konfliktu między jednostką a wspólnotą. Płażka interesuje moment, kiedy życie polityczne przekracza punkt krytyczny. Świat grecki był rozbity na osobne byty polityczne – *polis*, będące wspólnotą obywateli, którą rządzą określone mechanizmy polityczne. Wspólnocie nieustannie groziło zło wewnętrzne i zewnętrzne, jakimi są zadawnione konflikty, spiski przeciw legalnej władzy, seria krwawych walk wewnętrznych, zamachy stanu dokonywane przez jednostki dążące do władzy absolutnej. Budując napięcie na linii interes jednostek a prawa wspólnoty, prawa ludzkie

a prawa bogów, egoizm a poświęcenie, obowiązek a przyjemność, Płazek tworzy tragedię jednostki wpłątanej w tryby władzy. Źródłem zła jest *hybris*, „bezrozumna pycha”, która ogarnia człowieka, pragnącego dorównać bogom. Zaslepiony zapomina o granicach ludzkiej kondycji. Kara spada na całą wspólnotę, co prowadzi do rozpadu więzi wspólnotowych, upadku wiary w społeczeństwo i państwo, w człowieka i bogów i ostatecznie doprowadza do triumfu zła, czyli rządów tyrana. Dramat nie służy więc wyrażeniu psychologicznych dylematów postaci, ani z pierwszego, ani z drugiego planu, które są jednowymiarowe, pozbawione komplikacji i przypominają bardziej upostaciowane symbole niż żywych ludzi.

W *Napiętym luku* Płazek stawia także pytanie o to, jak odnowić wartości, wokół których wspólnota mogłaby się zjednoczyć i działać. W tragedii antycznej źródłem odnowy wspólnoty jest najczęściej samoofiara złożona przez szlachetną jednostkę. W *Fenicjankach* pojawia się ważny motyw samoofiary, będący odpowiedzią na obowiązek zemsty i odwetu (Komornicka 2011: 118–124). Centralnym punktem tragedii Eurypidesa jest ofiara Menoikeusa. Sytuuje się ona w centrum mitycznej opowieści. Śmierć samobójcza, będąca kategorią autodestrukcji, pozostaje jednym z głównych wątków mitycznych. Szczególnie ceniona była *Αυτοχειρία*, czyli mord dokonany własnoręcznie, samobójstwo z najwyższych pobudek, będący ofiarą idealną, ponieważ samobójca stawał się ofiarnikiem. Śmierć z własnej ręki, samoofiara, transfigurowała w rytuał ofiarny o charakterze odkupicielskim. W tragediach antycznych kobiety często popełniały samobójstwa lub ginęły gwałtowną śmiercią. Jej źródłem są duma, honor, wstyd, miłość lub sprawy rodzinne. Wzorce antyczne narzucały kobietom przejęcie części odpowiedzialności. Bohaterki dramatów antycznych Płazka takie jak Eire, królowa Alestis czy Elektra stają przed ważnym wyborem i świadomie przejawiają gotowość do podjęcia ofiary, która przywróci zaburzoną harmonię. Antyczny Grek pragnął żyć w kosmosie, w świecie uporządkowanym, poddanym działaniu praw boskich. Ten szlachetny gest również został wykorzystany w *Napiętym luku*. Jednak ofiara Noessy nie przywróci utraconego ładu, tylko obnaży okrucieństwo świata, którego nie da się już odkupić. Zło w postaci prymitywnego Fokiona triumfuje. Kod antyczny posłużył Płazkowi w określonym celu. Ostatecznie *Napięty luk* dotyka spraw zasadniczych, jakim jest ład świata i obowiązujące stałe prawa nim rządzące. Ich przekroczenie prowadzi do zagłady obowiązującej aksjologii, skazując człowieka na życie w chaosie, co prowadzi do zagłady moralnej i duchowej śmierci.



Napięty luk nie daje się łatwo opisać w kategoriach genologicznych. Nie naśladuje prototypowej formy tragedii antycznej. Jest natomiast szczególnym wyrazem postawy poety wobec świata, refleksją nad ludzką kondycją o charakterze egzystencjalnym w obliczu śmierci tradycyjnie rozumianej metafizyki. Związki z tragedią antyczną i tragizmem w omawianej sztuce nie są kwestią podyktowaną estetyką czy genologią, ale należałoby uznać je za ekspresję wrażliwości i światoodczucia autora sztuki związaną ze strukturą rozumienia bytu i człowieka, za jeden z możliwych modeli egzystencjalnego doznawania świata. Czytelna intertekstualność tego tekstu świadczy o tym, że punktem odniesienia w *Napiętym luku* nie jest otaczająca rzeczywistość, ale odniesienia literacko-kulturowe. To one, podobnie

jak we wcześniejszych dramatach antycznych Płażka, wyznaczają znaczeniową i formalną tkankę tego utworu, czyniąc go szczególnym stylizacyjnym dialogiem literackim, pełniącym funkcję gry z tradycją antyczną, poświadczającą stałą obecność mitycznego myślenia w kulturze i wykorzystującą w tym celu nacechowane fatalistycznie motywy zbrodni, ofiary, winy i kary, podporządkowane walce o władzę. W przypadku omawianej sztuki mamy do czynienia z konstruktem „sztucznym”, iluzyjnym, umownym, antymimetycznym, aksjologicznym. *Napięty łuk* jest syntetyczny i jednocześnie synkretyczny. Tak więc praktyka dramaturgiczna Płażka wyrasta z idei modernistycznego teatru symbolicznego¹⁰.

W *Napiętym łuku* Płażek wykreował poetycką wizję mityczno-legendowej przeszłości w celu oddziaływania na emocje widzów, co zbliża ten utwór do dramatu poetyckiego¹¹. Nastroj staje się ważnym czynnikiem organizującym strukturę dramatu i medium jego sensu. Z tego powodu ważną rolę odgrywają tu symbolicznie nacechowana scenografia, budująca przestrzeń śmierci, oraz rekwizyty, wśród których szczególne miejsce zajmuje tytułowy łuk Apollina, którego jest atrybutem. On sam jest bogiem piękna, życia, ale i śmierci, uzdrowia i jednocześnie zsyła zarazę. Poetykę omawianego dramatu, który ma charakter hybrydalny i synkretyczny, wykształciły połączone reguły tragedii antycznej i dramatu poetyckiego, opartego na nastrojowości, symboliczności i wzniosłości¹². W obrębie fabuły dochodzi do „przeobrażania się dziejów w legendę, rodzącą mit, i zwycięstwa mitu nad historią. Na dalszej płaszczyźnie również – tragicznego zwycięstwa mitu nad życiem” (Nowakowski 1969: 108). Fabuła w dramacie Płażka funkcjonuje więc na zasadzie trwałych elementów obecnych w tradycji i kulturze, utrwalonych w jej różnorodnych wyobrażeniach i ideach, a zatem istnieje jako wyraz ukształtowanej pamięci kulturowej w wymiarze indywidualnym, jak i zbiorowym. Nie zdarzenie, tylko sytuacja staje się nadrzędnym czynnikiem organizującym tekst, rozpadający się na szereg obrazów poetyckich, w tym przypadku na trzy odsłony. Podstawą tej nowej formuły dramatycznej jest dążenie do wyeliminowania akcji i zastąpienia jej określoną sytuacją dziejącą się wokół określonego zdarzenia. To oznacza, że słowo poetyckie zaczyna dominować nad działaniem postaci, a konstrukcje językowe determinują układ sytuacji dramatycznej. Bohaterowie realizują się bardziej w deklamacji słownej niż czynach. Inaczej mówiąc, słowo zastąpiło działanie. Retoryka w duchu konwencji klasycznej zdominowała *Napięty łuk*. Rzeczywistość dramatu została wykreowana w poetyckim języku. Przypomnijmy, że Płażek był tłumaczem *Andromachy* Racine’a. Dramat poetycki staje się działaniem doświadczonym w słowach. Z tego powodu ważny okazuje się język poetycki wykorzystujący przede wszystkim metaforę lub symbol, sugerujące sens i pozwalające ujawnić obecność tajemnicy przez budowanie nastroju pobudzającego w człowieku sferę emocjonalną. Tak więc, jak pisała Irena Sławińska, w tym dramacie

¹⁰ Wystarczy wskazać na takie tytuły jak *Ijola* Żuławskiego, *Yseult o białych dłoniach*, *Wielki król Tyru* Amelii Hertzówny, *Jolanta* Edwarda Leszczyńskiego, *Skarb* Staffa. Są one pokrewne tragediom Alfonsa Daudeta, Gabriela D’Annunzia oraz tragediom Leconte’a de Lisle’a czy Adama Villiers de l’Isle’a.

¹¹ Definicja dramatu poetyckiego jest nieostra. Irena Sławińska łączy początki dramatu poetyckiego z tragedią grecką, misteriami średniowiecznymi, dramatem romantycznym i modernistycznym. Sławińska dochodzi do wniosku, że dramat poetycki jest bardziej „zawołaniem bojowym” niż ściśle sprecyzowanym gatunkiem literackim. Za cechy ogólnie dramatu poetyckiego za Sławińską można uznać: apsychofizizm postaci, dążenie do syntezy, dwupłaszczyznowość akcji, metaforyczność, wszechczasowość i wszechprzestrzenność (Sławińska 1987: 47–48). Można je uzupełnić o unieważnienie roli akcji w dramacie i dążenie do mitologizacji wypowiedzi (Rusek 2007: 180).

¹² Termin użyty przez S. Pigionia w analizie *Wesela* Wyspiańskiego, „Goście z zaświatów na *Weselu*” (por. Pigoń 1947: 340).

chodzi „o przenośne, paraboliczne znaczenie przebiegu zdarzeń i postaci. Sam układ zdarzeń i ich końcowy efekt ma ilustrować jakieś wyższe prawo, rządzące światem poetyckim dramatu” (Sławińska 1987: 51). W ten sposób Płazek pozostaje w kręgu Hofmannsthal’a i Wyspiańskiego.



Jak zatem w tym kontekście odczytać tytuł i motto dramatu, którym są słowa Heraklita z Efezu: „Miano łuku jest życie, a dziełem jego jest śmierć” (Płazek 1931: 1)¹³. W tym kalamburze łuk, jak i lira są symbolicznym zobrazowaniem przeciwieństw. Należy odnieść się do podwójnego znaczenia słowa *bios* (w starożytnej grece oznacza ono jednocześnie życie i łuk). Napinając łuk, człowiek wykonuje ruch w określonym kierunku, jednocześnie równoważąc go ruchem w kierunku przeciwnym. Ciężki łuk i struna lutni poruszają się bowiem na przemian w przeciwnych kierunkach: raz w jedną, a raz w drugą stronę. Ich ruch nie jest dowolny, nie może bowiem przekroczyć określonych granic. Jest to zgodność działająca, kiedy z wrogich sobie sił powstaje harmonia. Zdaniem filozofa „rzeczy przeciwstawne łączą się, a z różniących się od siebie powstaje najcudniejsza harmonia i wszystko powstaje przez walkę” (Legowicz 1970: 78). Jednak ta równowaga może zostać zniszczona przecięciem ciężkiego łuku. Wtedy przestaje on istnieć, co jest zgodne z jego filozofią nieustannego przepływu i jedności przeciwieństw. Dla Heraklita z Efezu, filozofa przeciwieństw i paradoksu, *bios* odnosi się do życia w sensie biologicznym i duchowym, które oznacza samo życie, niosące w sobie możliwość zmiany, przemiany i śmierci oraz do łuku jako narzędzia zabijania, co oznacza przemoc i śmierć. Słowa o łuku Heraklita mają odzwierciedlać ową jedność, że życie (nazwa) i śmierć (dzieło) są nierozłączne. A zatem według filozofa napięty łuk jest pożądaną przez niego jednością, która powstaje w wyniku walki przeciwieństw, podobnie jak droga w górę i w dół oraz wojna (Hess 2005: 9). Te obrazy „wskazują na aporetyczny charakter rzeczywistości zmysłowej, konstytuowanej przez sprzeczności i przeciwieństwa” (Hess 2005: 11). Dla Heraklita z Efezu napięty łuk staje się symbolem trwałości świata jako rezultatu przeciwstawnego sobie charakteru zachodzących w tym świecie zmian. Paradoksalnie trwałą jest jedynie zmiana, ponieważ to ona okazuje się niezmienna. Płazek w swym dramacie „śmierci” przenosi to na grunt ludzkiej egzystencji pełnej paradoksów. A zatem omawiany dramat dobrze wpisuje się w modernistyczny teatr, w którym padają fundamentalne dla istnienia człowieka kwestie.

Okrutna prawda życia „przeniesiona” w płaszczyznę estetyczną, przetworzona za pomocą deklamowanych słów w piękny pozór i podniesiona do rangi sztuki czyni ją do zniesienia. Nietzsche w *Narodzinach tragedii* pisał o tym, że w prądzie apolińskim dominuje „piękny pozór światów snu” (Durand 1986: 8). Istota sztuki ma – jego zdaniem – polegać na ocalającym złudzeniu (*Schein*). Ta „zbawcza uluda” pomaga człowiekowi istnieć pomimo okrucieństwa świata i ciężkiej nad nim siły fatalnej, utożsamianej z koniecznością śmierci. Odbiorcy pozostaje tylko uświadomić sobie, że co prawda skazani jesteśmy na literackość,

¹³ Legowicz 1970: 76; przekład fragmentów B. Kupis. Por. „Łuk: nazwa łuku »życie«, dziełem zaś śmierć” [Heraklit, DK22B48, tłum. MB]. Portal „Filozofuj!”: <https://filozofuj.eu/michal-bizon-zycie/> [10.09.2025].

a przez to na świadomość istnienia określonych konwencji, to jednocześnie przez zmianę charakteru związków łączących gatunki z określoną wizją świata prowokujemy powstawanie przeciwstawnych znaczeń. Obecnie wydaje się, że pamięć dawnych gatunków trwa tylko po stronie odbiorców, od których zależy, czy odczują klimat tragedii i rozpoznają zaprezentowaną na scenie sytuację jako tragiczną. A zatem w czasie, kiedy „dramatyczną formę tworzą układy gotowych „półfabrykatów”, gdy materia dramatu składa się ze znanych schematów literackich, nie stanowią one o specyfice gatunku. Pytać trzeba o sens całości, który nadaje mu światopogląd zawarty w dziele” (Krajewska 1996: 43). Współcześnie bowiem to „nie poetyki spór wiodą, ale postawy i świadomości” (Krajewska 1996: 43). Płażek potwierdził, że obcowanie z antykiem jest sposobem rozumienia spraw ludzkich w bardzo szerokich kontekstach, nawet tych najbardziej aktualnych. Świat podbijają ludzie pokroju Fokiona, a ofiarność Noessy w obliczu zagłady świata wartości okazuje się pustym gestem. Istota zmiany, co dowodził Herakles z Efezu, zamyka się w paradoksie. A zatem zapomniany dramaturg ma nam więcej do powiedzenia, niż pozornie mogłoby się to wydawać. Jako podsumowanie całości wyводу sprowokowanego lekturą *Napiętego łuku* warto przywołać słowa Lesława Eustachiewicza, który dowodził, że

[...] sfera wątków i motywów antycznych [...] posiada swoje cechy i perseweraacje, niemniej jednak dostosowuje się do kolejnych ram europejskich [...]. Modele artystycznej interpretacji antyku, nawarstwiają się historycznie, nie likwidują się wzajemnie, ale współgrają, co nie wyklucza ani ich kolejnej dominacji, ani problemu prekursorstwa lub epigonizmu konkretnych dzieł literackich. [...] wielkim liniom obrazu ewolucyjnego towarzyszy zawsze kapryśna faktografia form pośrednich, nawrotów i krzyżowań [podkreśl. M.J.O.] (Eustachiewicz 1969: 5).

Za taką formę należałoby uznać dramaturgię Płażka zanurzoną w tak rozumianym antyku.

Bibliografia

- Ajschylos 1980. *Dzieje Orestesa*. Tłum. Jan Kasprzowicz. Lwów: Nakładem Towarzystwa Wydawniczego.
- Czachowski, Kazimierz 1934. *Obraz współczesnej literatury polskiej 1884–1934*. T. 2: *Neoromantyzm i psychologizm*. Warszawa–Lwów: Państwowe Wydawnictwa Książek Szkolnych.
- 1936. *Obraz współczesnej literatury polskiej 1884–1934*. T. 3: *Ekspresjonizm i neorealizm*. Warszawa–Lwów: Państwowe Wydawnictwa Książek Szkolnych.
- Durand, Gilbert 1986. *Wyobrażenia symboliczne*. Tłum. Cezary Rowiński. Warszawa: PWN.
- Fulińska, Agnieszka 2003. „Dlaczego literatura popularna jest popularna?”. *Teksty Drugie* 4: 55–66.
- Gajocha Magdalena 2007. „Theatrical Reception of Antique-Style Plays by Feliks Płażek”. *Scripta Classica* 4: 68–83.
- Głowiński, Michał 1990. *Mity przebrane*. Kraków: Wydawnictwo Literackie.
- Grimal, Pierre 2008. *Słownik mitologii greckiej i rzymskiej*. Wrocław: Zakład Narodowy im. Ossolińskich.
- Hess, Leopold 2005. „Heraklit nie oznajmia ani nie ukrywa, ale wskazuje”. *Diametros* 6: 1–18.
- Karpiński, Wojciech 2012. *Herb wygania*. Warszawa: Fundacja Zeszytów Literackich.

- Komorowska, Joanna 2011. „Fenicjanki”. *Studium tragedii Eurypidesa*. Kraków: Polska Akademia Umiejętności.
- Krajewska, Anna 1996. *Dramat i teatr absurdu w Polsce*. Poznań: Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu im. Adama Mickiewicza w Poznaniu.
- Kubacki, Wacław 1938. „Feliks Płazek. Topór”. *Wiadomości Literackie* 28: 4.
- Legowicz, Jan (red.) 1970. *Filozofia starożytna Grecji i Rzymu*. Warszawa: PWN.
- Michalik, Jan 1985. *Historia teatru w Krakowie 1893–1915. Teatr Miejski*. Kraków–Wrocław: Wydawnictwo Literackie.
- Mitzner, Piotr 1981. „Tragizm w teatrze polskim XX wieku”. *Odra* 9: 31.
- Nowakowska-Sito, Katarzyna 1996. *Między Wawelem a Akroplem. Antyk i mit w sztuce polskiej przełomu XIX i XX wieku*. Warszawa: Historia pro Futuro.
- Nowakowski, Jan 1969. „Historia i mit w dramatach bolesławowskich Wyspiańskiego”. *Pamiętnik Literacki* 1(60): 99–138.
- Olszewska, Maria Jolanta 2021. *W słowiańskim świecie dramatów Feliksa Płazka* W: Maria Jolanta Olszewska [&] Karol Samsel [&] Agnieszka Skórzewska-Skowron (red.). *Dramat słowiański. Próba zbliżenia, przekroje, (re)konstrukcje i (re)lektury*. Warszawa: Wydawnictwo Wydziału Polonistyki Uniwersytetu Warszawskiego.
- Parandowski, Jan 1921. „Elektra” i „Sędziowie” na scenie lwowskiej. *Gazeta Lwowska* 42: 1.
- Pigoń, Stanisław 1947. *Wśród twórców. Studia i szkice z dziejów literatury i oświaty*. Kraków: Wydawnictwo M. Kot.
- 1950. „Feliks Płazek”. *Tygodnik Powszechny* 41: 6.
- Płazek, Feliks 1931. *Napięty łuk*. Kraków: Gebethner i Wolff.
- Rusek, Marta 2007. *Miniaturowe światy. Z dziejów jednoaktówki w Młodej Polsce*. Kraków: Księgarnia Akademicka.
- sch 1911. „«Hippolitos Fedra» Eurypidesa”. *Głos Narodu* 67: 3.
- Sinko, Tadeusz 1933. *Hellada i Rzym w Polsce. Wybrane dzieła o tematyce klasycznej w języku polskim. Literatura ostatniego stulecia*. Lwów: Państwowe Wydawnictwa Książek Szkolnych.
- Sławińska, Irena 1948. *Tragedia w epoce Młodej Polski. Z zagadnień struktury dramatu*. Toruń: Towarzystwo Naukowe w Toruniu.
- 1988. *Odczytywanie dramatu*. Warszawa: PWN.
- Styan, John L. 1995. *Współczesny dramat w teorii i scenicznej praktyce*. Przedm. Jan Błoński. Tłum., oprac. i uzupełn. Małgorzata Sugiera. Wrocław: Zakład Narodowy im. Ossolińskich.
- Szondi, Peter 1976. *Teoria nowoczesnego dramatu 1880–1950*. Tłum. Edmund Misiołek. Warszawa: PIW.
- Wilski, Zbigniew 1982. *Wielka tragiczka*. Kraków: Wydawnictwo: Wydawnictwo Literackie.
- Wysocka, Stanisława 1973. *Teatr przyszłości*. Oprac. i wstępem opatrzył Zbigniew Wilski. Warszawa: Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe.

