

Anna Czabanowska-Wróbel

Chwila i wieczność Laodamii. O dramacie Stanisława Wyspiańskiego *Protesilas i Laodamia*

musiałby zobaczyć
dwoje cichych, co milcząc idą za nim:
boga dróg mnogich i dalekich wieści –
kaptur podróżny nad płonącym wzrokiem,
wysmukła laska, którą niósł przed sobą,
u kostek nóg skrzydełka trzepoczące;
a jego lewa ręka wiodła: ją

R.M. Rilke – Orfeusz, Eurydyka, Hermes
(przekład M. Jastruna)

Pisząc o zagadnieniach czasu w dramatach Wyspiańskiego, Ewa Miodońska-Brookes zauważa, że w twórczości autora *Achilleis* noc i dzień, a zwłaszcza ich cykliczna naprzemiennność

stanowią aspekt czasu, który pozwala go ujmować w postaci wiecznie trwających nocy i dnia, pozwala powiedzieć, że chwila i wieczność to tylko dwa sposoby ujmowania tego samego. Stąd w utworach poety konkretny moment czasowy może zawsze przemienić się w wiecznie trwającą chwilę, lub wieczność, zrealizować się w jednym, określonym momencie czasowym¹. [podkr. moje – A.Cz.-W.]

Wzajemne związki chwili i wieczności interesować mnie będą podczas lektury dramatu *Protesilas i Laodamia* wydanego w roku 1899, który został wystawiony w Krakowie w roku 1903 z Heleną Modrzejewską w roli tytułowej bohaterki². W tym niewielkim

¹ E. Miodońska-Brookes, *Studia o kompozycji dramatów Stanisława Wyspiańskiego*, Wrocław 1972, s. 53.

² Inspirującą interpretację dramatu zaproponował D. Kosiński, *Podróż do kresu nocy* [w:] *Sceny z życia dramatu*, Kraków 2004. W nowy sposób piszą o utworze również: Dorota Sajewska (jako o jednej z „chorych sztuk”) i Ewa Partyga, która analizuje sposób, w jaki funkcjonuje w nim chór jako „widyw nieidealny”. Por. D. Sajewska, „Chore sztuki”. *Choroba/tożsamość/dramat. Przemiany podmiotowości oraz formy dramatycznej w utworach scenicznych przełomu XIX i XX wieku*, Kraków 2004; E. Partyga, *Chór dramatyczny w poszukiwaniu tożsamości teatralnej*, Kraków 2004. Dawniej natomiast utwór ten odczytywano najczęściej w kontekście mitu i dyskusji na temat tragizmu. Por. S. Kołaczkowski, *Stanisław Wyspiański. Rzecz o tragediach i tragizmie*, Poznań 1922; I. Sławińska, *Tragedia w epoce*

utworze, określonym przez Wyspiańskiego jako tragedia, chwila i wieczność wchodzą z sobą w szczególne związki.

Protesilas i Laodamia wraz z *Meleagrem*, dziełem, które Wyspiański również opatrzył określeniem „tragedia”, tworzą swoisty dyptyk, w którym antyczny temat potraktowany został w nowoczesny sposób i poddany daleko idącej reinterpretacji. Również kwestie przestrzeni i czasu zostały w obu utworach rozwiązane podobnie – można w nich odnaleźć znamienne dla wielkiego modernizmu kategorie estetyczne „chwili” i „absolutnej terażniejszości”³.

Od pierwszej sceny dramatu, kiedy pojawia się Laodamia, młoda wdowa „żyjąca tęsknotą” za niedawno poślubionym mężem, który zginął jako pierwsza ofiara wojny trojańskiej, możemy śledzić, niejako z jej perspektywy, osobliwy spłot terażniejszości z tym, co minione, obserwując też jej oczekiwanie, że przyszłość przyniesie powrót tego, co bezpowrotnie utracone. O chwilę spotkania, która stałaby się wiecznością, prosi zmarłego męża bohaterka:

wróć do mnie wróć – choć jedną chwilę
niech będę z tobą zespolona;
wróć do mnie wróć – choć jedną chwilę –
nicech nieszczęśliwa, szczęśliwiona
rozkoszy zaznam, ja wzgardzona. (s. 82–83)⁴

[podkr. moje – A.Cz.-W.]

Gdy jej słowa powtórzy pieśniarz, Aojdes, wywoła tym gwałtowną reakcję młodej kobiety. W oburzeniu Laodamii dochodzi do głosu wiele emocji, obok gniewu wywołanego nieadekwatnością powtórzenia i przywłaszczenia sobie jej najbardziej intymnego wyznania przeznaczonego wyłącznie dla utraconego męża. Ona nie jest jeszcze bohaterką opowieści – jej dramat toczy się tu i teraz, a chwila jej skarg jest jej terażniejszością, nie zaś epicką przeszłością.

bądź ze mną, bądź choć jedną chwilę –
rozkoszy zaznasz”... (s. 91)

Te same słowa wypowiedziane przez Aojdesa brzmią więcej niż niestosownie. Kiedy szepotała je zrozpaczona Laodamia, były czym innym, stanowiły jedyne zakłęcie przeciw nicości, jakim dysponowała osoba kochająca. Ewa Partyga tak komentuje reakcję bohaterki na zachowanie Aojdesa:

Laodamia nie chce pozwolić, by ktokolwiek zawładnął jej opowieścią, by nadał jej zamknięty charakter. Sama wybiera jej zakończenie, sama nadaje jej sens [...] ⁵.

Młodej Polski, Toruń 1948; H. Filipkowska, *Wśród bogów i bohaterów. Dramaty antyczne Stanisława Wyspiańskiego wobec mitu*, Warszawa 1973.

³ Odwołuję się tu do propozycji interpretacyjnych z referatu zatytułowanego *Wyspiański i „absolutna terażniejszość”. W kręgu „Meleagra”*, który wygłosiłam podczas konferencji *Stanisław Wyspiański. W labiryncie świata, myśli i sztuki*, Kraków, listopad 2007 (w druku).

⁴ S. Wyspiański, *Dzieła zebrane*, red. L. Płoszewski, t. 2, Kraków 1958. Wszystkie cytaty z dramatu podaję za tym wydaniem.

⁵ E. Partyga, *Chór dramatyczny...*, s. 239.

Powtórzenie w „powieści” Aojdesa staje się karykaturą pragnień bohaterki. Ona sama oczekuje innego powtórzenia – przywrócenia tego, co minione i utracone, tak, by mogło się stać jej teraźniejszością. Stanisław Lack w swojej przenikliwej interpretacji uznał Laodamię za istotę wolną, żyjącą w wiecznym teraz, oddaną jedynie swojej namiętności, która „bezwiednie – czyni, co właściwe”. Pisał on:

Dla takich istot wspomnień nie ma wcale, tej pociechy ludzi sentymentalnych. Są tylko rzeczywistości. Nic nie było, wszystko jest ciągle, wiecznie. Protesilas teraz ją kocha, teraz ją opuszcza i teraz ginie – ona zaś teraz żyje i razem umiera. [...] Istoty takie jak Laodamia mogą tylko się nudzić i czekać, być całym światem. Świat się nudzi i czeka. Nie ma przeszłości ani przyszłości – ton jest niezmienny przez ciąg wieków – namiętność. Laodamia jest namiętnością samą⁶.

Erotyczne pragnienie jawnie manifestowane przez Laodamię w starożytnej opowieści miało wymiar dionizyjski, a przez to sakralny. Związek orgiastycznego kultu ze światem podziemnym odsłaniają słowa Heraklita:

Gdyby to nie Dionizos był tym, dla którego urządza się procesję i śpiewa pieśń fallusowi, byłby to czyn zgola bezwstydnym. Jednakże Hades i Dionizos, na którego cześć hulają i święcą uroczystości, to jedno i to samo⁷.

Mit o żonie Protesilasa miał u Greków rozmaite warianty, w których bohaterce przypisywane były różne genealogie. Nosiła przy tym dwa odmienne imiona, za każdym razem jednak o zdecydowanie chtonicznym aspekcie:

Jako Laodamia nosiła imię królowej świata podziemnego – „podbijająca ludy” – jako Polidora była „bogatą w dary”, było to imię o charakterze dionizyjskim⁸.

Również bohaterka innej opowieści mitycznej, z którą paralela będzie tu jeszcze rozwijana, ukochana Orfeusza, którą daremnie próbował wydobyć z królestwa cieni, była w najpierwotniejszych wersjach mitu powiązana ściśle z Nocą i Podziemiem, mogła być nawet uważana za jego władczynię:

Mogłaby być Eurydyka także panią świata podziemnego, chodzi tu bowiem o „daleko sądzącą”. Jest to imię pierwotnie przysługujące jedynie królowej podziemi⁹.

– stwierdza badacz. Karl Kerényi następująco relacjonuje najbardziej rozpowszechnioną wersję opowieści o Laodamii, która samotnie przygotowywała obrzęd o dionizyjskim charakterze. Jednak to

[...] nie Dionizos się jej ukazał, lecz własny jej oblubieniec wynurzył się ze świata podziemnego, toteż mogła zjednoczyć się z nim już na wieki. Łaskę tę okazali Protesilaosowi bogowie świata

⁶ S. Lack, *Studia o Stanisławie Wyspiańskim*, zebrał S. Pazurkiewicz, Częstochowa 1924, s. 2.

⁷ Heraklit, *Mysli*, przekł. L. Staff, Warszawa [b.r.], s. 13.

⁸ K. Kerényi, *Mitologia Greków*, przekł. R. Reszke, Warszawa 2002, s. 570. Jeden z genealogicznych wątków wydaje się interesujący, chociaż Wyspiański nie poszedł tym tropem. Bohaterka jako Polidora uważana była za córkę Meleagra, a wnuczkę Ojneusa. W tym kontekście związek dwóch greckich tragedii Wyspiańskiego byłby znacznie ścisłejszy.

⁹ *Ibidem*, s. 505.

podziemnego. Zwolnili go z królestwa umarłych na jeden dzień – a może tylko na trzy godziny, by mógł udać się do swej oblubienicy, i to nie jako cień, lecz w pełnej krasie swej cielesnej powłoki¹⁰.

Wyspiański daleko odchodzi od mitycznych pierwowzorów. Zachowując istotę mitu, nasyca go innymi znaczeniami. W jego ujęciu historia Laodamii przestaje być przypowieścią o wiernej aż poza grób żonie, staje się nasyconym nierozwiązywalnymi sprzecznościami dramatem osoby, której los nie układa się według jakichkolwiek gotowych scenariuszy i dla niej samej stanowi ciągłą zagadkę.

Po śmierci Protesilasa czas Laodamii się zatrzymał. Nie ustała praca żałoby, która powinna mieć swój kres. Że żałoba powinna się skończyć, a zmarli nie mają być zbyt długo niepokojeni, przypomina wierny swojej władczyni Starzec. Nie potrzeba Freuda z jego wyobrażeniem o melancholii jako wiecznie podsycanym poczuciu utraty, wystarczą zapisane w tradycyjnej kulturze przekonania, że zmarli nie zaznają spokoju i nie będą mogli odejść, jeśli żywi nie zaprzestaną żałoby. Stan Laodamii staje się chwilą bez końca, a ona znajduje się niemal poza czasem, w atemporalnej pustej wieczności, w którą wkracza jedynie nuda – i Nuda, personifikacja tego stanu. Jak pisze Karl Heinz Bohrer, w absolutnym czasie teraźniejszym

Przestaje istnieć jakiekolwiek konkretne odniesienie do czasu: czas stanął. „Jutro jak dzisiaj” eliminuje rozpoznawanie różnicy czasu, należy do innego czasu, do „wieczności”. „Wieczność” wszelako nie ma tu odniesienia transcendentnego, nie jest zniesieniem czasu świeckiego w teologicznej perspektywie, ale beczasowością, nie jest abstrahowaniem od początku i końca w świetle jakiejś nowej „nieskończoności”¹¹.

Postać Nudy jest lustrzanym sobowtorem bohaterki, a może się pojawić właśnie dlatego, że Laodamia znalazła się w kręgu jałowego powtórzenia wiecznie tego samego, w pustym czasie bez zdarzeń. Laodamia powie do przybyłej:

Przyszłaś do mnie w gościnę; dziś jako wczora i zawczora, i dni wielu poprzednio ubiegłych. –
Przezieram się w twojej postaci, jakobym siebie miała raz wtóry przed sobą. – (s. 97)

W *Protesilasie i Laodamii* powtórzenie, królewski temat modernizmu i samego Wyspiańskiego¹², objawia się na różne sposoby – przede wszystkim poprzez motyw teatru w teatrze, gdy w scenie widzenia sennego ukazany jest epizod śmierci bohatera, a wcześniej w odrzuconej przez bohaterkę, epickiej wersji losów bohatera wyśpiewywanej przez Aojdesa, wreszcie – w personifikującej zatrzymany czas Laodamii – postaci Nudy, która, jak zwierciadlane odbicie, powtarza ruchy i gesty postaci. Marek Zaleski, pisząc o „nudzie powtórzeń”, cytuje Kierkegaarda:

Nuda spoczywa na nicości, która wślizguje się w byt i przyprawia o zawrót głowy, podobny do tego, jakiego doznaje się, spoglądając w bezdeń przepaści nieskończony¹³.

¹⁰ *Ibidem*, s. 570.

¹¹ K.H. Bohrer, *Absolutna teraźniejszość*, przekł. K. Krzemieniowa, Warszawa 2003, s. 171.

¹² „Multiplikację” za jeden z najważniejszych składników „gramatyki tworzenia” Stanisława Wyspiańskiego uznaje Magdalena Popiel. Por. M. Popiel, *Wyspiański. Mitologia nowoczesnego artysty*, Kraków 2007, s. 226.

¹³ S. Kierkegaard, *Albo – albo*, przekł. J. Iwaszkiewicz, Warszawa 1976, t. 1, s. 331; cyt. za: M. Zaleski, *Nuda powtórzeń?* [w:] *Nuda w kulturze*, red. P. Czaplinski, P. Śliwiński, Poznań 1999, s. 64.

Istotnie, Laodamia mogłaby wypowiedzieć słowa jednego z narratorów *Albo – albo*:

Nikt spośród umarłych nie wrócił, nikt nie urodził się na świat bez płaczu; nikt nie pyta człowieka, czy chce wejść, nikt nie pyta, czy chce wyjść.

Czas ucieka, życie płynie jak rzeka itd. – powiadają ludzie. Nie mogą tego jakoś zauważyć, czas stoi i ja razem z nim¹⁴.

Bohaterkę nawiedzają kolejno Sen i Zmora¹⁵. W onirycznym widzeniu na wewnętrznej scenie Laodamia może zobaczyć obraz śmierci małżonka i usłyszeć, jak woła jej imię. Dusza Protesilasa nie została unicestwiona, ale czy on sam może powrócić na ziemię? Laodamia walczy o to, na przemian wierząc i wątpiąc w sens swoich działań. Gdy bowiem składając ofiarne dary przywołuje dusze zmarłych, Protesilas nie przybywa; dopiero później, jak w micie orfickim, zostanie przyprowadzony przez Hermesa. Orfizm Wyspiańskiego to zagadnienie, które znacznie wykracza poza krąg dramatu wybranego tu jako przedmiot badań¹⁶. W całej jego twórczości można odnaleźć echa wyobrażeń przekazanych także przez Platona, wyrażających istotę orfizmu, na którą składa się

idea związku wielości z jednością, idea nieśmiertelności dusz ludzkich, ich kary i nagrody oraz wędrówki w śmiertelnych ciałach ziemskich, i wreszcie idea miłości¹⁷.

W żadnym wypadku nie jest to orfizm archeologiczny, rekonstruowany, lecz modernistyczny, pełen zaprzeczeń i najsilniej, jak to tylko możliwe, spleciony z problemem sztuki i artysty. Ten ostatni aspekt mocno się zaznaczył w liryce pierwszej połowy XX wieku, by przywołać tylko *Sonet do Orfeusza* Rilkego.

Hermes dwukrotnie nawiedza Laodamię. W osobistym panteonie Wyspiańskiego Hermes zajmuje ważne miejsce, wiążąc się z przekraczaniem progu śmierci, drogą w zaświaty i wtajemniczeniem. Po raz pierwszy objawia się sam:

Hermes nagi, w płaszczu krótkim od ramion, w kapeluszu ze skrzydełkami, z kaduceuszem w dłoni lewej. (s. 102)

Gdy przychodzi ponownie, prowadzi już Protesilasa.

Wychodzi Hermes, wiodąc za rękę Protesilasa; Protesilas idzie z głową pochyloną; ubrany w strój bohaterski. [...] Hermes rękę Protesilasa oddaje w rękę Laodamii i oddala się znikając w ogrodzie. (s. 115)

Jak dostrzegł już Tadeusz Sinko, Hermes, który wyprowadza Protesilasa z Podziemi, swym ruchem i gestem przypomina tego, który wiedzie duszę Eurydyki i przyprowadza ją do Orfeusza. Badacz śledzący antyczne źródła dramatu stwierdzał:

¹⁴ S. Kierkegaard, *Albo – albo*, t. 1, s. 27.

¹⁵ O sposobie ukazania snu w dramacie jako teatru w teatrze por. M. Bukowska-Schillmann, „ja w śnie narodu przeklętym, uśpiony” Stanisława Wyspiańskiego dramaty-sny, Gdańsk 1994, s. 54–58.

¹⁶ Por. T. Sinko, *Antyk Wyspiańskiego*, Warszawa 1922, s. 361–362.

¹⁷ A. Krokiewicz, *Studia orfickie. Moralność Homera i etyka Hezjoda*, Warszawa 2000, s. 52. Por. też E. Rohde, *Psyche. Kult duszy i wiara w nieśmiertelność u starożytnych Greków*, przekł. J. Korpany, Kęty 2007.

Toż to wariacja na temat sławnej płaskorzeźby neapolitańskiej, przedstawiającej jak Hermes oddaje Orfeuszowi Eurydykę. Mężczyzna i kobieta zamienili role, ale układ i gest pozostał¹⁸.

Słynną płaskorzeźbę tak opisuje Adam Krokiewicz, by uznać ją następnie za kwintesencję orfizmu:

Płaskorzeźba jest bardzo piękna. Do piękna poszczególnych postaci przyłącza się syntetyczne piękno oraz swoiste metafizyczne zaznaczenie grupy jako takiej. Orfeusz i Eurydyka tworzą ściślejszą całość, co uwydatnił artysta za pomocą różnych środków zewnętrznych, na przykład zbliżenia głów do siebie i dośrodkowego biegu fałdów ubrania. Hermes uzmysławia moment rozdziału i konieczność rozłąki. Orfeusza i Eurydykę jednoczy duchowo uczucie wzajemnej miłości, ale to zjednoczenie nie jest tak doskonałe, by w nim znikła odrębność ich indywidualnych bytów cielesnych. Jedność duchowa i wielość cielesna występują obok siebie. Ludzie nie mogą w całej pełni przemóc rozdzielających ich wielości nawet wtedy, jeśli ich łączy najszczerze uczucie. Z drugiej znowu strony wielość nie jest tak mocna, by nie dopuścić do duchowego zjednoczenia. W ten sposób płaskorzeźba, którą można nazwać najcelniejszym pomnikiem starożytnego orfizmu, staje się symbolem jednej z jego zasadniczych idei metafizycznych, a mianowicie tajemniczego związku wielości z jednością¹⁹.

Triadę Orfeusz – Eurydyka – Hermes²⁰ z antycznego dzieła sztuki zastąpi więc u Wyspiańskiego triada Protesilas – Laodamia – Hermes, a raczej, wbrew tytułowi dramatu, lecz zgodnie z jego sensem, Laodamia – Protesilas – Hermes. To przedstawienie pozwala potraktować Laodamię nie tylko jako postać, która przechodzi wtajemniczenie w misteria życia i śmierci, ale także jako figurę poezji i sztuki. Refleksje Laodamii o drogach poetyckiego poznania pozwalają zestawiać ją z samym Orfeuszem i przypisywaną mu ideą muzycznego porządku istnienia.

Chcę tajemne struny trącać
i tajemne śpiewy śpiewać –
co mi w duszy bólem woła,
co mi w duszy skarga dźwięczy. (s. 94)

Chciałoby się powiedzieć, cytując przywoływany tu już anachronicznie, poemat Rilkego, że bohaterka, jak Orfeusz właśnie, tworzy „świat ze skargi” (*eine Welt aus Klage*), że w dramacie tym „powstał cały świat ze skargi”, wysnuty z lamentu Laodamii, równoległy do rzeczywistego, elegijnego świata (*Klage-Welt*)²¹. Również to Laodamia głosi pochwałę Erosa jako najpotężniejszej siły kreacyjnej. Mówi też dalej:

¹⁸ T. Sinko, *Antyk Wyspiańskiego*, s. 132.

¹⁹ A. Krokiewicz, *Studia orfickie...*, s. 5.

²⁰ Mieczysław Jastrun przypomina: „Pierwowzorem dla tego utworu był między innymi relief neapolitański, zachowany w rzymskiej kopii z greckiego oryginału. O tym reliefie myślał Rilke, pisząc w *Elegiach Duinejskich*:

Czyli was nie zdumiała na stelach attyckich
powściągliwość ludzkiego gestu? Czy miłość i pożegnanie
nie kładą się tak lekko na plecy, jakby stworzone
Z innej materii niż nasza?”

M. Jastrun, *Posłowie* [w:] R.M. Rilke, *Poezje*, wybór, przekł. i posł. M. Jastrun, Kraków 1974, s. 487.

²¹ R.M. Rilke, *Poezje*, s. 124–125.

Widziadła harfę śpiewów stroją:
Erosa moc! (s. 105)

Tu właśnie następuje rozdzźwięk między odczuciami bohaterki a towarzyszącego jej chóru służebnych, które tam, gdzie ona dostrzega nadzieję na misteria Erosa, widzą tylko „Larwy i Noc” (s. 105)²². Modernistyczny twórca akcentuje sprzeczność między wizjami wyjątkowej postaci kobiecej a stosunkiem do rzeczywistości jej zwyczajnych towarzyszek, tym samym akcentuje nieoczywistość jednostkowego spojrzenia i tragiczną ironię tkwiącą w dziele sztuki. Świat artysty nie jest ani jedyny, ani pewny, ani trwały.

Hermetyczny charakter wtajemniczenia, którego doznaje wyłącznie Laodamia, powoduje także, iż jej doświadczenie nie daje się do końca wyśłowić ani przez nią samą, ani tym bardziej przez jakąkolwiek inną postać. Gdy Hermes przyprowadza Protesilasa, okazuje się, że nie jest on już tym dawnym. Nie jest młodym mężczyzną, na którego czekała, jest radykalnie inny, w sposób nieodwracalny stał się Kimś Innym. To samo odkrył Orfeusz Rilkego. Jego (i Orfeusza, i Rilkego) Eurydyka

[...] nie myślała o mężczyźnie
Idącym przed nią ani o drodze ku życiu.
I była w sobie. I umarłych byt
Wypełniał ją jak pełnia.
Jak owoc pełen słodczy i mroku,
Tak była pełna swojej wielkiej śmierci,
Tak nowej, że nie rozumiał nic²³.

Pocałunek małżonków nie jest w stanie przywrócić Protesilasa życiu, przeciwnie, „wciąga” niejako bohaterkę w zaświaty, dając jej możliwość ujrzenia zakrytej dotychczas dla niej drugiej strony, ale nieuchronnie skazując na śmierć. Czy mogła uniknąć tego losu? Tak, ale tylko pod warunkiem wyrzeczenia się miłości, a nawet pamięci o niej. Tak uczyniła Marysia z *Wesela*, która wybrała żywego, nie zaś umarłego. Laodamia nie chce zaprzeczyć samej sobie, chce pozostać wierna życiu i dlatego – i to właśnie przejaw nieuchronnego tragizmu, w którego obecność w dramacie powątpiewano – będzie musiała zginąć. Rozumiał to Brzozowski, gdy z właściwym mu emocjonalizmem pisał:

Ja chcę życia własnego, mojego życia, mówi Laodamia. Nie dość jest wspominać o życiu. Życie, które nie jest sobą, nie jest w sobie, które ciąży ku czemuś, co jest poza nim, jest brzydkie i niegodne, chociaż ma w sobie pamięć dumy i wielkości²⁴.

W takim odczytaniu *Protesilas i Laodamia* to nie tylko sceniczna legenda o wierności w dosłownym znaczeniu, ale nowoczesny dramat wierności sobie, tragicznej walki o tożsamość bohaterki, która, bez pewności pośmiertnego zwycięstwa, musi zniszczyć w sobie wszystko co najcenniejsze, by pozostać sobą. Tragiczne rozpoznanie dokonuje się po spotkaniu z umarłym. Laodamia mówi:

²² E. Partyga, *Chór dramatyczny...*, s. 242.

²³ R.M. Rilke, *Poezje*, s. 127.

²⁴ S. Brzozowski, *Stanisław Wyspiański [w:] Współczesna powieść i krytyka*, Kraków–Wrocław 1984, s. 304.

Pocałowałam twoje usta chłodne;
Chłód wstąpił w moją pierś; –
Dusza się moja w pocałunku gubi,
Spolona z twoją duszą;
Jestem teraz ta, którą nie znała wprzód (s. 118)

Dariusz Kosiński stwierdza:

Pocałunek umarłego staje się początkiem podróży w głąb, zstąpienia, *Nekyi*, która jest zarazem podróżą w przeszłość²⁵.

Wówczas Laodamia otrzyma od losu chwilę, właśnie chwilę, która wprowadzie przeminie, ale która da jej możliwość doświadczenia wieczności. Bohaterka w swoim widzeniu wędruje przez zaświatowe przestrzenie, znane z najdawniejszych i nowszych wizji poetyckich. Oddajmy głos Rilkemu, który, w zgodzie z prastarą tradycją orficką, opisuje owe krainy:

To była niesłychana kopalnia dusz.
[...] Były tu skały,
Lasy bez istot, mosty nad pustkowiem
[...]
I pośród łąk łagodnie i cierpliwie
Jawił się błady pas dalekiej drogi²⁶

Laodamia tak wyraża swoje doznania:

Pod ręką czuję granit, kamień, złom nieprzeparty...
Oto, jak dłońmi sięgnę: kamienie, ostry złom,
– cieśń mnie ogarnia –
Ramion już moich rozpostrzeć nie mogę – skały, skały...
Drożka objęta głazami...
muszę iść... poza mną idą,
przede mną idą, nieznani –
Wieczność... (s. 118–119)

Laodamia wypowie ważne słowa, słowa, które nie zostaną unieważnione, mimo że jej widzenie się zakończy: „Wstąpiłam we Wieczność” (s. 118). Wizja wieczności, jaką ma bohaterka, jest zgodna z wyobrażeniem Greków, a zwłaszcza orfików o zaświatach:

Łąka, łąka... złocistych kwiatuszków w bród...
Łąka bez kresu – ... (s. 119)
[...]
Tamten to świat i ja w nim dusza (s. 120)

Najważniejsza w monologu Laodamii jest wypowiedziana z mocą konstatacja:

Bo oto czas snów się dla mnie skończył,
A zaszłam w jawność wieczystą (s. 121)

²⁵ D. Kosiński, *Podróż do kresu nocy* [w:] *Sceny z życia dramatu*, s. 258.

²⁶ R.M. Rilke, *Poezje*, s. 123.

Jawność, nieskrytość – *alethea* – to objawiona w absolutnej chwili wyższa prawda, której swoistość Martin Heidegger wyrazić ma wkrótce, w czasach, których Wyspiański już nie doczeka, za pomocą metafory prześwitu. Chwila prześwitu umożliwia czasowe, przemijające objawienie nieprzemijającej prawdy, którą można by nazwać właśnie „jawnością wieczystą”. Hanna Buczyńska-Garewicz cytuje stwierdzenie Heideggera: „Imieniem prześwitu jest *aletheia*”²⁷ i w następujący sposób referuje myśl filozofa:

Prześwit jako wolna okolica (*eine freie Gegend*) jest miejscem, gdzie światło gra i walczy z ciemnością (jak również dźwięk z ciszą). Wolne i otwarte poprzedza i czyni miejsce dla tego, co w nim pojawia się, świecąc; jest ono warunkiem jasności. Innymi słowy, jasne widzenie zjawiska nie jest zasługą dobrego oka ani światła myśli, lecz jest dziełem skrytości, która się odsłania, pokazuje, lecz tylko po to, by zaraz zniknąć w ciemnościach, wrócić do swej tajemnicy²⁸.

Miejsce, gdzie światło gra z ciemnością, a dźwięk z ciszą, to u Wyspiańskiego przede wszystkim scena teatralna. *Protesilas i Laodamia* jest dramatem przekraczania granic, inicjacji w inną, pozaludzką rzeczywistość. Widz nie dowie się, co było istotą wtajemniczenia, którego doznała Laodamia, podobnie jak nie dowiedzą się tego jej towarzyszki. Może tylko śledzić jej działania, które po nim następują. Wielkość teatru Wyspiańskiego tkwi także i w tym, że potencjał interpretacyjny tego i innych dramatów nie daje się łatwo wyczerpać. Można sobie wyobrazić Laodamię, która zrozumiała, że to, co dla niej najważniejsze – miłość pojęta jako siła cielesna, zmysłowa, nie da się przedłużyć za grób. Wiedząc, że nigdy nie dozna spełnienia, popełnia samobójstwo. Ta sama partytura teatralna pozwala stworzyć odmienną Laodamię, która zobaczyła możliwość życia innego niż fizyczne i odtąd konsekwentnie odziera się z tego, co cielesne, by w swej jedynej nieśmiertelnej części, duszy, przetrwać poza bramami śmierci i tam połączyć się z ukończonym. To tylko dwie skrajne możliwości odczytania tej postaci spośród wielu innych. Niezmienne pozostaje założenie, że w scenie widzenia Laodamia doświadczyła czegoś, co na zawsze zmieniło jej pojmowanie życia i śmierci.

W modernistycznej sztuce odbić i podwojeń niezwykle ważne staje się pytanie, co jest prawdą, a co złudą, i która strona (jeśli w ogóle istnieje „druga przestrzeń”) jest tą rzeczywistością, a która stanowi jedynie pozór. Gdy jej wizja się skończy, Laodamia powie:

W błędnych wstąpiłam złudzeń koło,
[...]
nie ujmę dłonią nic,
w przestrzeniach pustych ramię tonię. (s. 122)

Ta i tamta strona, jak również zagadka przejścia zyskały swój odpowiednik w ukształtowaniu przestrzeni teatralnej, na co zwracała uwagę Ewa Miodońska-Brookes. Do momentu snu Laodamii i spotkania z Hermesem przestrzeń rzeczywista i przestrzeń widzeń w dramacie były od siebie ściśle odgraniczone; następnie dojść miało do znaczącej „zamiany miejsc”:

²⁷ M. Heidegger, *O istocie prawdy*; cyt. za: H. Buczyńska-Garewicz, *Prawda i złudzenie. Esej o myśleniu*, Kraków 2008, s. 177.

²⁸ H. Buczyńska-Garewicz, *ibidem*, s. 179.

W ten sposób część wypadków realnych [...] rozegra się na tym planie, który dotychczas zarezerwowany był dla czasu minionego i symboliki śmierci²⁹.

Bohaterka mówi niemal jak Altea z *Meleagra* („Igraszką byłam ręką boga...”³⁰):

Los ze mną igra, Sen i czar,
I mną się ludzką bawi; (s. 129)

Ale inaczej niż w *Meleagrze* los bohaterki-samobójczyni przypieczętowany został nie przez gniew i zemstę, ale przez nieprzewidywaną tęsknotę i miłość.

Czy *Protesilas i Laodamia* może być uznany za nowoczesne misterium?³¹ I jakie są jego źródła: dionizyjskie, orfickie? Czy jest to misterium Erosa jako siły stwarzającej świat, czy misterium śmierci? W partyturę dramatyczną wpisane są oba przyciągające się bieguny opozycji i od teatru zależy, któremu z nich przypisze większe znaczenie, a najlepiej byłoby, gdyby wybrał nierozstrzygalność aporii. Odpowiedź Dariusza Kosińskiego na pytanie o obecność Dionizosa w tym dramacie inspiruje, bo pozostawia uczucie niedosytu:

Dionizos nie pojawia się w dramacie Wyspiańskiego [...]. Odpowiedź na starogreckie pytanie może być w przypadku *Protesilasa i Laodamii* tylko jedna: „Nic wspólnego z Dionizosem”³².

Można zaproponować taką odpowiedź: Nie ma Dionizosa, bo jest Hermes – władca snu, przewodnik dusz, najbliższy jak to tylko możliwe spokrewniony z nocą³³. To on u Wyspiańskiego jest pośrednikiem między tym a tamtym światem. Po takiej odpowiedzi pozostaje nadal wątpliwość. W dramacie nie ma Dionizosa – ale czy rzeczywiście nie ma go wcale, czy tylko bezpośrednio się nie objawia? Powiedzmy jeszcze inaczej: Nie ma Dionizosa, ale przejawia się w nim pierwiastek dionizyjski, bo jest przecież Eros – wskazuje na to znaczenie w dramacie zabsolutyzowanego elementu seksualności, związanego z niezaspokojonym pożądaniem młodej bohaterki.

Przemieniona, ale niepokodzona z losem Laodamia dokonuje przed śmiercią konsekwentnego ogołocenia ze wszystkiego, co ziemskie. Podobny charakter miały też pożegnalne czyny umierającego Meleagra z najbliższej *Protesilasowi i Laodamii* (zarówno w sensie estetyki, jak i wyobraźni) jednoaktowej tragedii o greckim temacie. Wcześniejsze działania Laodamii to odesłanie dziewczki, która, inaczej niż ona sama, może teraz odwieźć ojca i połączyć się z kochankiem (los tej drugoplanowej postaci stanowi powtórzenie, a zarazem przeciwieństwo losu jej samej), następnie odprawienie starego sługi; on także może powrócić do tych, których kocha, do bliskich, jej nie będzie to dane. W końcu następuje radykalne odarcie z tego, co dotąd własne, osobiste, ale przecież z bohaterką nietożsame – zerwanie ozdób:

²⁹ E. Miodońska-Brookes, *Studia o kompozycji...*, s. 32.

³⁰ S. Wyspiański, *Meleager* [w:] *Dzieła zebrane*, Kraków 1958, t. 2, s. 73.

³¹ Por. interpretację *Nocy listopadowej* jako misterium: A. Ziółowicz, *Misteria polskie. Z problemów misteryjności w dramacie romantycznym i młodopolskim*, Kraków 1996, s. 69–105.

³² D. Kosiński, *Podróż do kresu nocy* [w:] *Sceny z życia dramatu*, s. 267.

³³ K. Kerényi, *Hermes przewodnik dusz. Mitologem źródła życia mężczyzny*, przekł. J. Prokopiuk, Warszawa 1993, *passim*. Tu zwłaszcza uwagi o Hermesie *Iliady* i *Odysei*, a także o związkach Hermesa z nocą i Erosem.

Zdejmijcie ze mnie
złote kół brzękadła
z piersi, (s. 124)

Ogołocenie to oznacza również rezygnację z daremnego pożądanego, wyzbycie się seksualności i cielesności:

u bioder spojenie
węzłów zimnym dreszczem wstrząsa łono,
drażniąc pragnienia...
żądze próżne toną
samotne. (s. 124)

Bohaterka wstępuje w inną, odmienną od znanej jej dotychczas, rzeczywistość, która w niczym nie przypomina życia. W całej twórczości Wyspiańskiego, jak choćby w *Wyzwoleniu*, rozsiane są orfickie nadzieje na nieśmiertelność duszy, którym towarzyszą ich zaprzeczenia. Tak było w *Powrocie Odysa* i *Achilleis*, gdzie fale Skamandra głosiły obietnicę wyzwolenia duszy z cielesnej powłoki:

11. Możesz przed zgonem w pożar zognić twego ducha.

12. Ciało pokrywa marna jest, skorupa krucha³⁴.

W obrębie idei orfickich Eros – Miłość traktowany był jako pierwotne bóstwo kosmiczne. Adam Krokiewicz przypomina antyczną pochwałę Alkestis, wiernej i kochającej żony, która podążyła w ślad za Admetem, czy siłą uczucia łączącego Hajmona i Antygonę, podkreślając:

Grecy rozróżniali pomiędzy „miłostkami” i żywiołową, silniejszą od karbów indywidualnego bytu „miłością” [...]. „Miłość” ma swoją własną mądrość uczuciową, doskonalszą od czysto intelektualnej i egoistycznej mądrości indywidualnej, i o „miłości” właśnie, a nie o żadnych „miłostkach” [...] mówi Sofokles w *Antygonie* tudzież w *Teogonii* Hezjod. [...] „Miłość” sprawia, że człowiek przestaje być „kaleką”, czyli odosobnionym w swej świadomości „kawałkiem” świata, że tworzy razem z drugim człowiekiem doskonalszą od każdego z nich obu całość, że budzi się w nim poczucie rdzennego związku z resztą wszechświata [...]”³⁵.

Laodamia Wyspiańskiego nie przywróci Protesilasa życiu i sama nie dostąpi wybawienia. Miłość Meleagra i Atalanty, Marii z *Warszawianki* i jej narzeczonego, Protesilasa i Laodamii nie jest silniejsza niż śmierć. A jednak w ostatniej scenie dramatu didaskalia opisują odchodzącego w zaświaty ducha, tak właśnie, ducha Protesilasa i Laodamii. I chociaż liczba pojedyncza wkrótce ustępuje w tym opisie liczbie mnogiej, warto zwrócić uwagę na tę znaczącą formę:

W głębi, ogrodem, idzie duch Protesilasa i Laodamii, w uścisku, w ujęciu; Idą zwolna ku grobowcowi i znikają w ciemnym otworze steli; drzwi brązowe zatraskują się za nimi (s. 130).

³⁴ S. Wyspiański, *Achilleis* [w:] *Dzieła zebrane*, Kraków 1959, t. 7, s. 103.

³⁵ A. Krokiewicz, *Studia orfickie...*, s. 51.

To nie dusze czy duchy, ale właśnie, w liczbie pojedynczej, duch. Zjednoczeni kochankowie odchodzą niezauważeni przez żywych³⁶. Zakończenie pozwala zrozumieć sens tytułu, zamiar zaakcentowania jedności bohaterów dramatu, którego główną i niemalże jedyną bohaterką wydawała się Laodamia³⁷.

W dramacie Wyspiańskiego zaszyfrowana została tajemnica jedności i wielości, wieczności i chwili. Wreszcie – jak zawsze w modernizmie – tajemnica sztuki jako drogi poznania. Absolutna, czy raczej zabsolutyzowana chwila stanowi tu prześwit wieczności – „jawności”. W studium o *Hamlecie* Wyspiański pisał, że w dramatach Szekspira objawia się „PRAWDA ŚWIATÓW INNYCH”³⁸, i zadawał pytania podobne do pytań Laodamii:

Jak przejść tę nagłą zaporę, granicę,
jak sięgnąć za tę zasłonę?
Czyli uczuciem, tęsknotą, żalem
odzyskać – co raz stracone,
zyskać **na jedną chwilę**?
Wiarą, pragnieniem, wolą i wołaniem
Wywołać – w grozie i sile!
Przemocą duszy, przysięgą, poddaniem
SZTUKĄ – **na jedną chwilę**³⁹. [podkr. – A. Cz.-W.]

Walka o zdobycie „wiedzy zaświatów” była ważnym składnikiem modernistycznej utopii teatru. Jednym ze sposobów poznania tego, co inaczej niepoznawalne, jest sztuka, sztuka teatru, która „sięga tajemnic”⁴⁰, ale nie może sprawić, by chwila stała się wiecznością. W rozpoznaniu, że to marzenie jest utopią, tkwi tragizm artysty, tragizm Konrada z *Wyzwolenia*. Teatr może jednak ukazać tragizm egzystencji, tragizm Meleagra czy Laodamii, bohaterów, którzy afirmują życie pomimo śmierci, a nawet poprzez śmierć. Wyspiański podtrzymuje napięcie między rozpaczą a „tragiczną afirmacją”⁴¹, w żadnej mierze nie łągódząc sprzeczności.

W zaproponowanej tu interpretacji pojawiły się jako konteksty także dzieła i myśli nieznane Wyspiańskiemu, który nie doczekał przecież ani elegii Rilkego, ani pism Heideggera. Jednak to właśnie twórcy wielkiego europejskiego modernizmu odczytali i prze-myśleli ważne elementy tradycji z dalszej i bliższej przeszłości (najstarszą myśl grecką,

³⁶ „Chór zajęty leżącym na pierwszym planie trupem samobójczyni, prześlepia moment, w którym »ja« jej »prawdziwego ja« łączy się z Protesilasem na drugim planie, w głębi sceny przy grobowej steli. Chórzystki odwrócić głowy we właściwym kierunku dopiero na dźwięk zatrzaskujących się drzwi grobowca: za późno, by spostrzec zanurzone w jawnej wieczystości postaci małżonków, w porę jednak, by odcisnąć się w ich wyobraźni ślad tej rzeczywistości, którą wybrała Laodamia”. E. Partyga, *Chór dramatyczny...*, s. 247.

³⁷ Dominacja monologów Laodamii nad kwestiami pozostałych postaci i nadrzędność świata jej przeżyć w utworze zachęca do interpretowania go w kontekście badań nad młodopolskim dramatem wewnętrznym. Por. J. Waligóra, *Młodopolski dramat wewnętrzny. Przejawy podmiotowości i subiektywizacji w wybranych utworach dramatycznych*, Kraków 2004.

³⁸ S. Wyspiański, *Hamlet* [w:] *Dzieła zebrane*, Kraków 1961, t. 13, s. 31–32.

³⁹ *Ibidem*, s. 32.

⁴⁰ *Ibidem*, s. 32.

⁴¹ W. Gutowski, *Młodopolski palimpsest tragiczności* [w:] *idem, Konstelacja Przybyszewskiego*, Toruń 2008, s. 316.

tradycję orficką, poezję romantyczną, pisma Nietzschego) w sposób, który daje się wy-
czytać z powstałych wcześniej dramatów, ułamek lirycznych, witraży i rysunków Stani-
sława Wyspiańskiego.

Protesilas i Laodamia to dramat, w którym idee i wątki antyczne, w tym orfizm, zosta-
ły podjęte, ale przede wszystkim przekształcone i przejawiają się w sposób znamieny dla
całego modernizmu europejskiego. Kwestionowanie, reinterpretowanie mitów, ma oczy-
wistą przyczynę w niemożności powrotu do czasów, w których były one dla odbiorców
ściśle powiązane z *sacrum*. Tragedia Wyspiańskiego ukazuje sprzeczność między chwilą
a wiecznością, ciałem a duszą, mówiąc najbardziej ogólnie – między tym, co wielorakie
i zmienne, a niepoznawalną tajemniczą jednością.

Dramat Wyspiańskiego to wyrwana ze strumienia czasu absolutna chwila, w której
– w prześwicie – objawiła się (by zaraz przygasnąć) nadzieja wieczności. Ale możemy
także wierzyć, że za sprawą Miłości chwila Laodamii okazała się wiecznością.