

Marta Rusek
Uniwersytet Jagielloński
Kraków

Wokół *Achilleis* Stanisława Wyspiańskiego

Różnorodne wypowiedzi krytyków i badaczy na temat *Achilleis* łączy jedno – podkreślenie niezwykłego bogactwa wątków i tematów. Dramat nazwano nawet „puszką Pandory”, bo wysypują się z niego kolejne, warte podjęcia zagadnienia¹, utrudniając tym samym wyznaczenie jednego interpretacyjnego tropu. Wydaje się jednak, że można na *Achilleis* popatrzeć jako na utwór, którego znaczenia dynamicznie konstytuują się w całej sieci zarówno wewnątrztekstowych, jak i zewnątrztekstowych relacji. Uchwycenie kilku aspektów tej relacyjności pozwoli oświetlić utwór z różnych stron i wydobyć wielowymiarowość tego dramatu, tekstu tyleż docenionego, co niedocenionego, znamiennego dla metody twórczej Wyspiańskiego, a jednak zajmującego miejsce zupełnie osobne w jego dorobku.

Zbliżenie pierwsze.

„Jak się iskra pożaru zażęgła w bohaterach”², czyli o podjęciu „zużytego tematu”

Wyspiański często sięgał do znanych, ważnych dzieł, czyniąc je podstawą własnego tekstu (tak się stało właśnie ze *Studium o Hamlecie*, parafrazą *Cyda* – przykładów jest więcej). Gest powtórzenia był fundowany na przeświadczeniu, że obdarzając znane opowieści nowymi znaczeniami, czyni się je także lustrem współczesności. Ten hermeneutyczny stosunek do tradycji wyrażony został przez poetę w liście do Ferdynanda Hoesicka. W 1900 roku Wyspiański, pisząc o *Iliadzie*, zauważał:

¹ L. Eustachiewicz, *Antyk Wyspiańskiego na tle porównawczym*, „Pamiętnik Literacki” 1969, z. 1, s. 19, za: J. Nowakowski, *Wstęp*, [w:] S. Wyspiański, *Achilleis, Powrót Odysa*, oprac. J. Nowakowski, Wrocław 1984, s. LVII.

² *Księdzu Czajkowskiemu*, [w:] *Listy Stanisława Wyspiańskiego różne – do wielu adresatów*, oprac. M. Rydłowa, komentarz M. Rydłowa z wykorzystaniem materiałów L. Płoszewskiego, t. IV, Kraków 1998, s. 263.

Sądzę [...] że wiele jeszcze, bardzo wiele my dzisiaj mielibyśmy do powiedzenia nowego w tych pozornie już ze wszystkim zużytych tematach³

Powstała w 1903 roku *Achilleis* zrodziła się z tego przekonania. Dramat wyrasta ze stapienia horyzontów: *Iliady* oraz wyjątkowego czytelnika – malarza i poety. Homerowy „poemat o wojnie” twórczo zajmował Wyspiańskiego przez wiele lat⁴. Na początku były uczniowskie wierszowane wprawki *Homer a Virgilius* oraz *Wojna Trojańska*, potem przyszła – to rok 1896 – kolej na ilustracje do rozpoczętego przez Lucjana Rydla tłumaczenia *Iliady*. Lektura listów, jak i same rysunki pozwalają śledzić drogi odbioru, uchwycić stałe i zmieniające się sposoby interpretacji eposu Homera. W trakcie czytania poeta pisał do swego przyjaciela:

Co za cudowne dzieło! Jakie to kolosy szlachetności i wielkości! to życie jedynie dla sławy, dla wielkości i nad niem grożąca śmierć, przeznaczenie: Zeus z wagami losów w dłoni!⁵

Zachwytwi towarzyszyło także pochylenie nad tajemnicą tekstu, przełamywanie jego obcości, również poprzez lekturę prac z dziedziny archeologii. Rysunki w większej liczbie opublikowane zostały dopiero w 1903 roku, w czasie gdy Wyspiański pracował nad *Achilleis*. Stanowiły wówczas – co istotne – ilustracje do poetyckiej parafrazy pierwszej księgi *Iliady*, dokonanej przez Juliusza Słowackiego. Ilustracje nie wzbudziły jednak uznania publiczności, bo – jak zauważa Katarzyna Nowakowska-Sito – odcinały się one od panujących wówczas tendencji, były pozbawione idealizacji, zbyt oryginalne. Badacze piszą o złamaniu szablonu pseudoklasycznego, wykorzystaniu wiedzy o Grecji, wprowadzeniu inspiracji ludowych⁶. Odrębność rysunków Wyspiańskiego wiąże się także – co podkreślał Makowiecki – ze zwróceniem uwagi na świat przeżyć duchowych⁷, obdarzaniem Greków inną świadomością, by przypomnieć tylko rysunek *Thetis z fal wynurza się ku synowi*.

Samodzielność ujęcia to także cecha *Achilleis*. Niechętny poecie krytyk, Józef Flach, wskazując na przyczynę słabości literackiej wielu utworów, stwierdzał: „Ilekroć Wyspiański zetknął się z tradycją poetycką: z Homerem, z Corneillem, z Szekspirem czy Mickiewiczem, zawsze z umyślną dumą samodzielność swej osobistości podkre-

³ List do Ferdynanda Hoesicka (marzec 1900 r.), *ibidem*, s. 151.

⁴ Józef Kotarbiński notował: „Z całego obszaru kultury literackiej starogrecka tradycja i to głównie z doby homeryckiej wdrążyła się w głąb natury poety. Przyswoił ją sobie, jako integralną częśćkę umysłowości, uległ jej tak dalece, że symbole greckie płaczą się często w dziełach ostatnich z wrażeniami rzeczywistości, z wizjami swojskiego charakteru”. J. Kotarbiński, *Pogrobowiec romantyzmu. Rzecz o Stanisławie Wyspiańskim*, Warszawa 1909, s. 196.

⁵ List do Lucjana Rydla z dnia 23 lipca 1896 r., *Listy Stanisława Wyspiańskiego do Lucjana Rydla*, oprac. L. Płoszewski, M. Rydlowa, Kraków 1979.

⁶ K. Nowakowska-Sito, *Między Wawelem a Akropolem. Antyk i mit w sztuce polskiej przełomu XIX i XX wieku*, Warszawa 1996, s. 113–135.

⁷ T. Makowiecki, *Poeta-malarz. Studium o Stanisławie Wyspiańskim*, Warszawa 1935, s. 29–31. O rysunkach do *Iliady* pisał T. Sinko, *Antyk Wyspiańskiego*, Kraków 1916, s. 4–33; Z. Kępiński, *Stanisław Wyspiański*, Warszawa 1984, s. 70 i n.

ślał⁸. Z kolei Adam Grzymała-Siedlecki, chwając *Achilleis*, pisał: „Wszystko to samo, a jednak z jakże odmiennego to wszystko świata, z jak nie Homeryckiego⁹. Obydwa, kontrastowo tutaj zestawione stanowiska, nie tylko odkrywają – palimpsestową strukturę dramatu i sieć intertekstualnych powiązań, ale nade wszystko zwracają uwagę na ważny dla twórczości Wyspiańskiego zabieg/proces przekuwania tekstu obcego w swój własny.

Dla *Achilleis* podstawowym punktem odniesienia jest *Iliada*, ale w przedstawionej w 26 scenach historii gniewu Achilla i zdobycia Troi połączone zostały i przetworzone wątki homeryckie i niehomeryckie. Znajdują w niej wyraz epizody trojańskiego mitu znane – między innymi – z *Eneidy* czy opowieści o wojnie trojańskiej napisanej przez Diktysa z Krety w V w. p.n.e., reminiscencje lektury tragików greckich, są również refleksy dramatu Szekspira *Troilus i Kressyda*¹⁰. Relacja między utworem Wyspiańskiego a *Iliadą* została już wielokrotnie opisana – katalogowano odstępstwa i zbieżności¹¹, a jednak zależność tego dramatu od eposu stanowi podstawowy problem w jego recepcji. Wyspiański usytuował swój utwór prowokacyjnie blisko, chciałoby się rzec, zbyt blisko dzieła Homera, a jednocześnie za daleko od niego¹². Zbyt blisko, bo powtórzył główny temat, niejako prze-pisał szkielek zdarzeń (zaraza dziesiątkująca wojska Achajów, odebranie przez Agamemnona branki Achilla, pojedynki Hektora i Patroklesa, śmierć Hektora, wizyta Priama u Achillesa). Zbyt daleko, bo przedstawił wydarzenia obejmujące nie tylko śmierć Hektora, ale i upadek Troi, dokonał ich zgęszczenia (zamknął w ramy czasowe jednej doby), co więcej – w dramacie Achilles ginie śmiercią samobójczą, Laokoon już dawno utracił swoich synów, nie ma scen bitewnych, a bogowie nie odgrywają zasadniczej roli w przebiegu zdarzeń. Ten ambiwalentny stosunek do archetektu spowodował, że nie należy traktować *Achilleis* jako rewizji *Iliady*. A tak właśnie proponował odczytać dramat Tadeusz Sinko, który zarzucił poecie niesprostanie zadaniu, bo – jak pisał – Wyspiański nie zerwał z tradycją *Iliady*, a „Achilles Homera okazał się silniejszym od jego bohatera”¹³. Relacji *Achilleis* do *Iliady* nie określają do końca ani reguły parafrazy, ani amplifikacji. U podstaw tego gestu powtórzenia leżał proces poznawania innego tekstu, a zarazem zawłaszczania go dzięki praktyce wmyślenia się w niego, ilustrowania, komentowania, opowiadania o nim.

W wierszu-dedykacji dla księdza Konstantego Czaykowskiego, towarzysza spacerów w Rymanowie, gdzie między innymi powstawał dramat, Wyspiański notował:

⁸ J. Flach, *Stanisław Wyspiański. Studium*, Brody 1908, s. 42–43; cyt. za: K. Wróblewski, *Stanisław Wyspiańskiego „Achilles”*. Sceny dramatyczne, Lwów 1909, s. 89.

⁹ A. Grzymała-Siedlecki, *O twórczości Stanisława Wyspiańskiego*, oprac. i posłowie A. Lempicka, Kraków 1970, s. 172.

¹⁰ Por. T. Sinko, *Antyk Wyspiańskiego*, op. cit., Kraków 1916, s. 200 i następne. Pierwszy na związek z dramatem Szekspira – co przypomniał Sinko – wskazał J. Kotarbiński.

¹¹ Por. T. Sinko, *Antyk Wyspiańskiego*, op. cit., s. 198–257; K. Wróblewski, *Stanisław Wyspiańskiego...*, op. cit., s. 13.

¹² Pisze o tym A. Lempicka, *Wyspiański pisarz dramatyczny. Idee i formy*, Kraków 1973, s. 213–215.

¹³ T. Sinko, *Antyk Wyspiańskiego*, op. cit., s. 256.

Mówiłem, jak się iskra pożaru zażęgła
w bohaterach; na temat oblężenia Troi,
o Hektorze ... a cień się wydłużał przed nami,
rozmowy nasze udając gestami.¹⁴

Lektura opowieści owocowała zatem inną opowieścią (mówiłem na temat oblężenia Troi). Czytanie, opowiadanie, pisanie dawało asumpt do odgadywania – ożywiania postaci (w bohaterach zażęgła się iskra pożaru), poszukiwania prawdy o nich, ich roz-poznawania („Teraz dopiero mam »Parysa«” – to z kolei cytaty z listu do Adama Chmiela¹⁵).

Kontekst listów i wierszy Wyspiańskiego szczególnie mocno wydobywa jeszcze jeden aspekt. Wielu komentatorów dzieła poety zauważało, że niektóre fragmenty dramatu bliskie są znaczeniowo fragmentom wierszy rozsianych w korespondencji, a powstających zwłaszcza podczas pobytu w Rymanowie, w roku tak trudnym dla twórcy. To ślad poety, który możemy odkryć w tym dramacie, świadectwo jego indywidualnego doświadczenia.

Magdalena Popiel pisze:

W świadomości artysty [...] czytanie i pisanie, czytanie twórcze i pisanie twórcze, [ujęte w kanony gatunków literackich i to poza konwencjami] oznaczało postawę docierania do prawdy traktowanej nadzwyczaj serio. [...] Doświadczenie egzystencjalne i hermeneutyczne artysty, w które wpisana jest szczególna korespondencja aktu czytania i pisania, stwarzało tak cienką i tak niepewną jak nieć Ariadny, ale w ostateczności jedyną szansę zrozumienia siebie, ustanawianie własnej podmiotowości, zakorzenienie w bycie, a także wszechbycie¹⁶.

O tej postawie świadczą chociażby takie uwagi poety: „Mam tu ze sobą *Achillesa*, i chodzę to po Rymanowie, to po Troi” czy, „Skamander jest w Rymanowie i to mowa tamtego strumienia”¹⁷. Stopienie, nałożenie na siebie terażniejszości mitu, terażniejszości innego tekstu i terażniejszości historycznej – wynikało z ważnej dla Wyspiańskiego postawy – wmyślenia się, odgadywania. W jej rezultacie gest powtórzenia okazywał się zawładnięciem.

¹⁴ Księdzu Czajkowskiemu, [w:] *Listy Stanisława Wyspiańskiego różne – do wielu adresatów*, op. cit., s. 263.

¹⁵ List do A. Chmiela z 25 lipca 1903 r., [w:] *Listy Stanisława Wyspiańskiego do różnych...*, op. cit., s. 197.

¹⁶ M. Popiel, *Wyspiański. Mitologia nowoczesnego artysty*, Kraków 2007, s. 85.

¹⁷ List do A. Chmiela z 13 lipca 1903 r., [w:] *Listy Stanisława Wyspiańskiego do różnych...*, op. cit., s. 194.

Zbliżenie drugie. „Ująć tę całą sprawę w architektonikę pewną”

W liście do Adama Chmiela Wyspiański notował:

Wciąż zajęty jestem *Achillesem*. Przybywa bardzo, ale jeszcze wiele ulegnie zasadniczym zmianom, i to od dzisiaj. Nie tak łatwo ująć tę całą sprawę w architektonikę pewną. Ale ją powoli odnajduję¹⁸.

Ten zapis zmagania poety z kompozycją dramatu naprowadza na kolejną grupę relacji konstytuujących zarówno kształt, jak i sensy utworu. Tym razem związane są one ze stosunkiem fragmentu do całości oraz dzieła dramatycznego do epickiego. Wielowątkową, epicką narrację ujął Wyspiański w nieprzerwanym ciągu, strumieniu scen. Taka konstrukcja, nieobca przecież dramaturgicznej tradycji i praktyce – wystarczy przypomnieć dramat romantyczny czy zbudowany z dwunastu scen inny dramat Wyspiańskiego, *Legion* – nie znalazła jednak uznania i zrozumienia. Ostap Ortwin – wnikliwy skądinąd interpretator dzieła poety – notował w recenzji:

[...] otrzymaliśmy w noworocznym podarunku zawiły konglomerat, kalejdoskopową mozaikę luźnych, epizodycznych, urywkowych scen, bez ładu, składu i kleju, w dorywczych przeskokach na przemian się luzujących¹⁹.

Podobnych głosów było więcej. Józef Kotarbiński uznał, że dramat jest wyrazem anarchizmu artystycznego. Tadeusz Sinko udowodniał brak konsekwencji i wykazywał sprzeczności między poszczególnymi scenami, co utwierdziło go w przekonaniu, iż nie jest to dzieło skończone, w sensie: dopracowane²⁰. Dezorientacja krytyki wynikała – jak się wydaje – z eksperymentatorskiego zabiegu, zawieszenia dramatu między dwoma narracjami: powszechnie znaną epicką opowieścią o wojnie trojańskiej a tworzoną w czasie czytania bądź oglądania indywidualną „opowieścią” odbiorcy, który samodzielnie scala to, co zobaczył lub przeczytał. Dramat domaga się takiej odbiorczej aktywności, domaga się scalająco-interpretującej narracji, bo gdy jej brakuje, zamienia się – co dobitnie podkreślają metafory i porównania użyte w pracach krytycznych – w „kalejdoskopową mozaikę scen” (Ortwin), „rozbite skorupy wazy antycznej, której krawędzie nie przystają do siebie szczelnie” (Kotarbiński)²¹.

Nieprzerwany ciąg scen oddawał igrzysko życia w jego skomplikowaniu, wzajemnej zależności indywidualnych losów ludzi i dziejów narodu, pozwalał na epicką panoramę, wydobywał złożone relacje między postaciami a zdarzeniami, ułatwiał

¹⁸ List do A. Chmiela z 25 lipca 1903 r., ibidem, s. 197.

¹⁹ O. Ortwin, „*Achilleis*” S. Wyspiańskiego, „Krytyka” 1904, z. 2–3. cyt. z: O. Ortwin, *O Wyspiańskim i dramacie*, oprac. J. Czachowska, Warszawa 1969, s. 126.

²⁰ T. Sinko, *Antyk Wyspiańskiego*, op. cit., s. 256.

²¹ „Wyspiański [...] zdał się na wolę twórczego kaprysu. Rzucił odłamy poematu jeden po drugim, niby rozbite skorupy wazy antycznej, której krawędzie nie przystają szczelnie do siebie. Niektóre odłamy są bardzo piękne”. J. Kotarbiński, *Pogrobowiec romantyzmu...*, op. cit., s. 206.

pokazywanie ich z wielu perspektyw. Krótkie, wręcz skondensowane sceny mają bardzo zróżnicowany charakter: są wśród nich symboliczno-poetyckie (np. W namiocie Ajasa, Nad Skamandrem), nastrojowe (np. W wąwozie skalnym), realistyczne (Na pokładzie okrętu Odysa); ekspresjonistyczne (np. W świątyni Ilionu). Ich jądrem jest jakieś zdarzenie, ujawniająca różne stanowiska rozmowa czy rozpisany na głosy monolog wewnętrzny²². I chociaż sceny są fragmentami większej całości, niejednokrotnie się usamodzielniają. Napięcia między całością a fragmentem wyznaczają znaczenia utworu.

Już w pierwszej scenę wpisane zostały zapowiedzi dwóch niezależnych akcji²³. Pierwsza, rozwijająca się na płaszczyźnie myśli, to akcja mentalna, która pokazuje dojrzewanie świadomości Achillesa (dramat inteligencji). Druga – tradycyjnie pojęta – obejmuje intrygę Odyseusza, mającą na celu zdobycie podstępem grodu Priama. Każdą z nich wieńczy inny finał. Pierwsza kończy się w scenie samobójczej śmierci Achilla (scena XXIII). Druga znajduje swe rozwiązanie w momencie upadku i zagłady Troi (scena XXV). Wydarzenia dramatu – o czym była już mowa – wpisują się w matrycę wypadków tworzących punkty węzłowe mitu i *Iliady*. Odkrywanie relacji między tekstem Wyspiańskiego a mitem i *Iliadą*, rozpoznawanie wątków przetworzonych, opuszczonych, redundantnych, dopisanych rodzi akcję międzytekstową. Nakłada się ona na dwie poprzednie, a swój finał znajduje w końcowej scenie dramatu, w której na zgliszcza Troi przybywa Afrodyta w poszukiwaniu swojego kochanka – Parysa, a Grecy i Menelaos rozpoznają w niej Helenę²⁴.

Tak bogata i złożona struktura, przeplatanie się dynamiki poszczególnych akcji, wielokrotny finał powodują, że cały dramat wydaje się jednakowo nasycony, brak jest sygnałów podkreślających szczególną wagę wybranych momentów. Wyspiański w cytowanym powyżej liście, notował: „Punkt ciężkości przenosi się coraz to gdzie indziej. Co oczywiście tym lepiej, bo dawne pozostają”.

Wielość owych punktów ciężkości, by pozostać przy metaforze autora, wynika ze splecenia różnych wątków trojańskiego mitu (związku Penteselei i Achillesa, szaleństwa Ajasa, kapłana Chryzosa, rywalizacji Hektora i Parysa, tragedii Laokoona i innych) i warunkuje podstawową cechę tego dramatu – otwartość.

Achilleis prowokuje do wielokrotnych powrotów, podczas których zakwita różnymi znaczeniami w zależności od tego, które sceny zostaną mocniej zaakcentowane, jakie relacje pomiędzy wątkami lub w ich interpretacji zostaną wydobyte, tropem której akcji potoczy się odbiór. Sceny przegładają się w sobie, łączą w różnych sekwencjach, odsyłają do siebie. Dla ilustracji przyglądnijmy się scenie drugiej (W wąwozie skła-

²² Por. M. Rusek, *Miniaturowe światy. Z dziejów jednoaktówki w Młodej Polsce*, Kraków 2007.

²³ K. Wróblewski pisze o dwóch akcjach: „akcja epiczna wielkiej historii powszechnej świata w *Iliadzie*, dramatyczna zaś małego świata świadomości i zwania się niejako osobowych duchów, a więc indywidualizmów Achilla i Hektora w *Achilleidzie* – są i pozostaną na zawsze *toto tenere* różnymi. K. Wróblewski, *Stanisława Wyspiańskiego...*, op. cit., s. 2.

²⁴ Próby podziału dramatu na części, wynikające czy to z teatralnej praktyki i potrzeb inscenizacji, czy też tworzone przez analogię do dramatów klasycznych, powodowały interpretacyjne przesunięcia. Tadeusz Sinko podzielił *Achilleis* na pięć aktów, Karol Wróblewski w krytycznym rozborze utworu przeznaczonym dla szerszej publiczności, proponował zamknięcie całości w trzech aktach z epilogiem. Prapremierowe przedstawienie w reżyserii Leona Schillera z 1925 roku składało się z czterech części.

nym). Jej bohaterami są Rezos i Pentezilea. Poprzez losy Rezosa ta scena wpisuje się w ciąg wypadków związanych z intrygą Odyseusza i znajduje swe zakończenie pod koniec dramatu. Osoba Penteselei wiąże się zarówno z historią Achilla (scena Nad Skamandrem – gdy rzeka niesie ciało zmarłej), jak i Diomedesa (scena nocnego majaku, w którym bohater przeżywa dokonane morderstwo). W końcu miłosna tematyka tej sceny – podkreślenie waloru chwili, która „raz drugi się nie powtórzy”, koresponduje, na zasadzie przeciwstawienia, ze sceną Nad Skejską Bramą, kiedy to Parysa, jak co wieczór, nawiedza Afrodyta. Kontekstem dla obu scen jest rozmowa Hektora z Andromachą.

Szczególnie ważna jest zasada kontrastu, dzięki niej wydobyte – co wnikliwie opisała Ewa Miodońska-Brookes – przeciwstawienie czasu nocy i czasu dnia. Statyczne sceny rozgrywane się nocą zderzają się z pełnymi dynamiki scenami dziejącymi się w dzień, jedne waloryzują czas oczekiwania – myśli, drugie czas działania – czynu²⁵.

Zaprojektowana w ten sposób sieć bardziej bądź mniej powierzchniowych powiązań między częściami pozwala aktywizować różne sensory, a dzięki scaleniu – przetworzeniu rozmaitych tradycji prowadzi do rozrastania znaczeń w głąb (np. przez takie pytanie, dlaczego Lajkonik spełnia rolę konia trojańskiego?)²⁶. Ta wielokierunkowość tropów wydaje się jednym z zasadniczych powodów utrudniających odbiór dramatu, prowokującym jego różne odczytania.

Konstrukcyjne poszukiwania prowadziły w twórczej praktyce Wyspiańskiego do odnajdywania indywidualnej formuły kompozycyjnej dla każdego dramatu, jego właściwej architektoniki. W *Akropolis* – jak wykazała Ewa Miodońska-Brookes – był nią układ rozkwitania, w *Achilleis* możemy raczej mówić o sieci skomplikowanych powiązań między scenami, pozwalającej wydobyć epicki bądź liryczny pierwiastek, łączyć subiektywną perspektywę z panoramicznym oglądem wydarzeń. Całość sprawia wrażenie montażu scen, który został dokonany przez kogoś, kto jak rapsod²⁷ zszywa wątki, wprowadza kolejne epizody, a jego głos ujawnia się w didaskaliach (w tym dramacie, trzeba przyznać, dość oszczędnych) – na przykład w scenie śmierci Achilleusa czy w takim oto zakończeniu znanej sceny Nad Skamandrem:

Fale
(znów płyną)
(i znów coś szemrzą, szepczą, gwarzą,
raz go pociechy słowem darzą;
to mącą słowem światło ducha.
On zadumany fal tych słucha,
jak szemrzą, szepczą, gwarzą, płyną,
igrają, w oczach wstają, giną.)

²⁵ E. Miodońska-Brookes, *Studia o kompozycji dramatów Stanisława Wyspiańskiego*, Wrocław 1972, s. 58–66.

²⁶ Por. P. Mączewski, *Konik zwierzyński w Troi. (Wyspiański: Achilleis)*, Lwów 1909.

²⁷ O rapsodzie i rapsodii jako formie nowoczesnego dramatu pisał Jean-Pierre Sarrazac, por. hasło *Rapsodia*, [w:] *Słownik dramatu nowoczesnego i najnowszego*, red. Jean-Pierre Sarrazac, Kraków 2007, s. 139–141.

Zbliżenie trzecie. „Mym bólem mi słynąć” – Achilles

Na ilustracji do *Iliady* zatytułowanej *Achilles, którego Pallas za włosy wstrzymała* Wyspiański ukazuje moment, gdy bohater dobywa miecza w odpowiedzi na słowa Agamemnona o zabranii jego branki – Bryzeidy. W dramacie na próżno będziemy szukać tej sceny. Gniew Achillesa nie objawia się tak spektakularnie. A co ważniejsze, wynika – przede wszystkim – ze sprzeciwu wobec wojny i zarazy, która dziesiątkuje wojska Achajów (ten wątek zgodny jest zresztą z epopeją). Pallas pojawia się natomiast w scenie śmierci bohatera, to ona zamiast wiernego woźnicy Automedona powozi rydwanem, który rozbija się w szalonym biegu wokół stosu Patroklosa. Do tej sceny przyjdzie mi jeszcze wrócić.

Odmienny niż w *Iliadzie* punkt wyjścia i dojścia prowadzi do wniosków nie tylko tak oczywistych, jak u pierwszych komentatorów, którzy podkreślali – że bohater „jest typem duszy nieomal nowoczesnej”²⁸ i „przeszedł przez uprawę uczuć chrześcijańskich”, czy zarzucali Wyspiańskiemu obdarzenie Achilla słabością i melancholią ludzi mu współczesnych.

Gniew Achilla w epopei wyplątał – jak przekonuje Jan Kordys, odwołując się do teorii „wymiany darów” Marcela Maussa – ze zniszczenia zaufania i podważenia zasady wzajemności, co objawiło się odebraniem zaszczytnej części zdobyczy – *gêras*, która potwierdzała, określała rangę i znaczenie wojownika: „Pelida czuje się pozbawiony atrybutu wyjątkowej godności; utrata pozycji to zniszczenie symbolicznej tożsamości herosa”²⁹.

Oslabienie, niejako unieważnienie tego powodu gniewu (zabranie branki) sprawiło, że w dramacie Achilles od początku ukazany jest jako bohater niepewny swej tożsamości, niepewny swego statusu³⁰. W autocharakterystyce zaprzecza mitowi arcydzielnego wojownika, podjętemu i utwalonemu przez Homera³¹. W scenie czwartej Achilles wyznaje:

ja, tylu mężów morderca,
ja, mocarz Atrydów najemny,
którym przejrzał dziś – (s. 39)

To odkrycie obcości siebie, obcości w sobie, nieautentyczności. Nieprzystawanie publicznego wizerunku: wojownika, którego męstwo zapewni zwycięstwo Grekom, do samooceny ujawniło brak zadomowienia Achillesa w historii własnego życia, rodziło

²⁸ A. Grzymała-Siedlecki, *O twórczości...*, op. cit. s. 318.

²⁹ Jan Kordys, *Kłamstwo i sekret. Gest Achillesa*, [w:] idem, *Kategorie antropologiczne i tożsamość narracyjna. Szkice z pogranicza neurosemiotyki i historii kultury*, Kraków 2006, s. 104–105.

³⁰ O herosie w Młodej Polsce por. M. Podraza-Kwiatkowska, *Homo militans i homo faber. O nurcie heroicznym w literaturze Młodej Polski*, [w:] eadem, *Somnambulicy, dekadenci, herosi. Studia i eseje o literaturze Młodej Polski*, Kraków 1985, s. 117–146; M. Wyka *Z problemów młodopolskiego heroizmu*, [w:] eadem, *Światopoglądy młodopolskie*, Kraków 1996; s. 99–115.

³¹ Por. Z. Kubiak, *Półmrok świata ludzkiego*, Kraków 2001, s. 71.

potrzebę rozumienia. Ludzkie rozumienie – jak pisze Katarzyna Rosner, odwołując się do myśli Heideggera – jest zawsze związane z „konstruowaniem przyszłości”, nie rozwija się w sposób addytywny, lecz w każdym momencie obejmuje przeszłość, teraźniejszość i przyszłość³².

Achillesowi przypomniane zostały dwie sceny z jego młodości, ukazujące dwa odmienne modele wychowania: męski i żeński. Odys wypomina mu pobyt wśród córek Lykomedesa:

byłeś niczym, dziewczką byłeś. Tyle byłeś wart, co dziewczka rozrośnięta i głupia.
Byłeś niczym i dopiero ja wywiodłem cię z domostwa niewoli głupoty i nie-
świadomości (s. 37)

Z kolei w scenie Nad Skamandrem Centaur (myśl?) przypomina Pelidzie chłopięce marzenia o sławie i bohaterstwie. Na te dwa odmienne doświadczenia Achilleusa zestawiające bierność i aktywizm, wycofanie i zaangażowanie, brak określenia roli społecznej i wyraźny jej wzór, nakładają się przypomniane najwcześniej, bo już w pierwszej scenie, słowa Peleusa, gdy wręczał on zbroję synowi:

[...] w tej zbroi jest siła:
Gdy zechcesz zło czynić, nie będzie walczyła.
W tej zbroi nie wolno zawinąć (s. 8)³³.

W ten sposób przywrócona refleksji przeszłość przekształca teraźniejszość i rzutuje na przyszłość. Achilles musi jeszcze raz podjąć pytanie o czyn i sławę oraz skonfrontować je – o czym pisała Maria Podraza-Kwiatkowska – z potrzebą czystości³⁴. Bohater twierdzi: „Krwi już tyle piłem. Nie chcę krwi”, dlatego musi zmierzyć się ze swą sławą „rycerza od miecza”, bo tylko przez nią istnieje dla innych. Świadczą o tym na przykład wypowiedziane już na samym początku słowa Agamemnona: „oręż twój władny, dla którego cię cenim, rdzewieje próżniaczo”.

Magdalena Popiel – pisząc o Wyspiańskim – użyła określenia – tożsamość relacyjna³⁵. Wydaje się, że doskonale pasuje ono też do Achilla. Kolejne etapy świadomości – odgadywania siebie czynione są – nie tylko w chwilach introspekcji (scena XIV i XIX), ale dokonują się także dzięki odniesieniu do innych: Odysa, Hektora, Patroklosa, a także – ludowego demagoga Tersytyesa. Moc inicjacyjną ma Odys, to on w życiowej wędrówce pomaga przechodzić bohaterowi z jednego etapu na drugi, z roli do roli. Achilles zauważa:

to człowiek jest, co patrzy w duszę
I wzlot mój każdy jasno przewiduje.

³² K. Rosner, *Narracja jako pojęcie filozofii współczesnej*, [w:] *Narracja i tożsamość. Narracje w kulturze*, red. W. Bolecki, R. Nycz, Warszawa 2004, t. 1, s. 9.

³³ O heroizmie wobec zła por. M. Podraza-Kwiatkowska, *Somnambulicy...*, op. cit., s. 126–128.

³⁴ Por. M. Podraza-Kwiatkowska; *Głosy do Wyspiańskiego. Głos II. Krwawe ręce*, [w:] *Wolność i transcendentja. Studia i eseje o Młodej Polsce*, Kraków 2001, s. 258–295.

³⁵ M. Popiel, *Wyspiański. Mitologia...*, op. cit., s. 191–193.

Moja dusza się tak przed nim kształtuje.
Więc on potrzebny jest do mego lotu. (s. 38)

Punktem odniesienia, wzorem jest Hektor. Właśnie w stosunku do niego Achilles określa wartość swego czynu, z nim chce szukać porozumienia. Tersytes, który z myśli Achilla uczynił narzędzie demagogii, staje się krzywym zwierciadłem. Pelida z goryczą wyznaje:

Bo wszystko, com powiedział tam, rzekłem daremnie.
Bo jeśli takie błazny mnie dziś posłuch dają,
Czym są ognie, co w piersi Achilla powstają – ?
Bo jeźli takie płazy, robactwo i brudy
Garną się k' mojej myśli – skalane me trudy. (s. 121)

Przeoglądając się w Innych, Achilles rozpoznaje swoją samotność. Nie udaje mu się „obudzić myśli” i „potrzęsnać ducha” Achajów. W dodatku, mimo że próbuje zaprzeczyć swej roli i porozumieć się z Hektorem, zostaje jego zabójcą. Dopiero wówczas następuje kolejny etap rozpoznania, etap wynikający z przewyciężenia gniewu, emocji, rozpoznania niemożności nasycenia zemstą bólu, który wynika ze straty. Po rozmowie z Priamem Pelida stwierdza: „nie mam przyjaciół już i nie mam wrogów”, „Hektorze zbudziłeś moją duszę” (s. 159, 161). To ostatnie wołanie bliskie jest tym projektom młodopolskiej antropologii, które – jak pisze Marian Stala – postulowały człowieka duszy i człowieka etycznego³⁶, stwarzającego, przewyciężającego siebie. Achilles nie zmienił swego losu. Zabił Hektora w zemście za śmierć Patroklosa. Ten ostatni natomiast zginął, bo uosabiał ideały i marzenia Achilla, bo był – co sam przyznawał – jego tworem. Pelida z kolei swym czynem przypieczętował upadek Ilionu. Koło krwawych czynów zamknęło się.

W komentarzu do dokonanej przez siebie na początku naszego stulecia przeróbki *Iliady* Alessandro Baricco pisał, że trzeba wyrwać Achillesa z tej śmiertelnej wojny³⁷, rozbudzić jego etyczną świadomość. Wydaje się, że w dramacie Wyspiańskiego bohater próbuje dokonać tego samodzielnie. Ginie nie w zgiełku bitewnym, lecz na stosie pogrzebowym swego przyjaciela, a sławę tego, który zwycięża, okupuje cierpieniem („mym bólem mi słynąć”). W scenie śmierci poprzez motyw lotu dokonuje się sakralizacja, apoetoza³⁸ bohatera. Achilles mówi:

Lot to będzie! Jak lot Apollina.
O matko, patrz ty na mnie, na twojego syna.
(Wstępuje jedną nogą na wóz)
Żegnajcie
(Wstąpił na wóz wesoły)

³⁶ M. Stala, *Człowiek z właściwościami. (W kręgu antropologicznej problematyki Młodej Polski)*, [w:] *Stulecie Młodej Polski*, red. M. Podraza-Kwiatkowska, Kraków 1995, s. 146–151.

³⁷ A. Baricco, *Homer, Iliada*, przeł. H. Kralowa, Warszawa 2005, s. 150.

³⁸ H. Filipkowska, *Wśród bogów i bohaterów. Dramaty antyczne Stanisława Wyspiańskiego wobec mitu*, Warszawa 1973, s. 98.

[...]

Patrzę na was półbogiem z wysoka.

Naprzód. – Już przed oczami świetlna zawierucha.

Pallas!! – O Pallas, ponoś mego ducha!!

Słowa te jednak w jaskrawy sposób kłócą się z akcją sceniczną, którą tak opisują didaskalia:

PALLAS

(zacina konie lejcami)

(wóz rusza)

WSZYSCY

(patrzą w przerażeniu, jak wóz pędzi w szalonym biegu, skręca razy kilka dookoła stosu i jak się rozbija).

Słowa Pelidy opisują wyzwolenie ducha, akcja sceniczna wzmacnia obraz śmierci ciała. Wymowa tej sceny może się różnić w odbiorze lekturowym i teatralnym. W teatrze najpierw narzuca się obraz, on dominuje. Widz staje więc po stronie tych, którzy przerażeni patrzą i widzą klęskę bohatera, jego słowa milkną w płomieniach stosu. Natomiast podczas czytania na pierwszym planie jest podniosły i jakby zwycięski monolog Achilla i obraz lotu, a odbiorca może się utożsamiać z emocjami bohatera, jego światoodczuwaniem. To przesuwanie akcentów ujawnia podstawową opozycję dramatu: perspektywę indywidualną i perspektywę zbiorową. Wydobywa ambiwalencję tekstu. Bez względu jednak na to, którą optykę przyjmujemy: Achilles samotny, ale uwznioślony, czy Achilles samotny i ponoszący klęskę, żadna interpretacja nie powieła mitu herosa. Pelida Wyspiańskiego to motyw zaprzeczony.

Czas na podsumowanie, a właściwie stwierdzenie jego braku – *Achilleis* bowiem domaga się jeszcze wielu zbliżeń. Dopiero kolejne powroty i krzyżowanie różnych perspektyw (w tym także teatralnej, językowej) dają szansę na uchwycenie złożoności tego dramatu, który mieni się wieloma znaczeniami, ujawnia i skrywa swoją ambiwalencję. Na jeden aspekt jednakże warto na zakończenie zwrócić uwagę. Wydana w 1903 roku *Achilleis* powstaje w otoczeniu takich dramatów, jak: *Wyzwolenie*, *Bolesław Śmiały*, *Akropolis*, *Noc listopadowa*, zapowiada *Powrót Odysa*, z niej wyrasta projekt utworu o *Ajasie* (znamy tylko jego fragment). Na linie i wątki łączące *Achilleis* z tymi i innymi dziełami Wyspiańskiego (np. *Studium o Hamlecie*) zwracano już uwagę. Wydaje się zatem, że można popatrzeć na nią jako na dramat, w którym spotykają się i zawęzłają różne tropy myślowe i dramaturgiczne pomysły poety. Być może mogłaby stanowić rodzaj tematycznego i problemowego zwornika. Na pewno zaś jest punktem przecięcia rozmaitych intertekstualnych, kompozycyjnych i interpretacyjnych napięć. Pytanie o rolę *Achilleis* w twórczości Wyspiańskiego pozostaje wciąż otwarte.