

Lesław Eustachiewicz

Antyk Wyspiańskiego na tle porównawczym

Pamiętnik Literacki : czasopismo kwartalne poświęcone historii i krytyce
literatury polskiej 60/1, 3-21

1969

Artykuł został zdigitalizowany i opracowany do udostępnienia w internecie przez Muzeum Historii Polski w ramach prac podejmowanych na rzecz zapewnienia otwartego, powszechnego i trwałego dostępu do polskiego dorobku naukowego i kulturalnego. Artykuł jest umieszczony w kolekcji cyfrowej bazhum.muzhp.pl, gromadzącej zawartość polskich czasopism humanistycznych i społecznych.

Tekst jest udostępniony do wykorzystania w ramach
dozwolonego użytku.

I. R O Z P R A W Y I A R T Y K U Ł Y

Pamiętnik Literacki LX, 1969, z. 1

LESŁAW EUSTACHIEWICZ

ANTYK WYSPIAŃSKIEGO NA TLE PORÓWNAWCZYM

Zagadnienie „antyku Wyspiańskiego” posiada już swą konkretną formę realizacji badawczej w monografii Tadeusza Sinki¹. Uzupełnia ją kilka prac bardziej szczegółowych, wśród nich przede wszystkim studium Stefana Srebrnego o *Powrocie Odysa*². Jeśli mimo to jest sens w ponownym podjęciu tematu, tkwi on w aspekcie komparatystycznym. Sinko dał skrzętną pracę materiałową, trwale użyteczną jako fundament orientacyjny w zakresie drobnych realiów filologicznych. Rozszerzył ją obszernym opisem tekstów, który w danym momencie spełniał rolę informacyjną; ta funkcja książki Sinki uległa jednak z czasem pewnemu odwarściowaniu.

Proponując porównawcze uzupełnienie perspektyw problemu w czasie i w przestrzeni, wychodzę z założenia, że dla przedmiotu badań korzystne może okazać się bardziej intensywne wyposażenie asocjacyjne.

Sfera wątków i motywów antycznych w literaturze polskiej, tak bogata od w. XVI aż do chwili bieżącej, posiada swoiste cechy i perseweraacje, niemniej jednak dostosowuje się do kolejnych ram europejskich. W oparciu więc o tło powszechne warto zarysować schemat wchłaniania inspiracji antycznych przez poszczególne okresy historii dramatu nowożytnego.

Pierwsza, renesansowa wersja antyku polega na interpretacji epizodów historii starożytnej fascynujących wyobraźnię (np. wielkość i śmierć Juliusza Cezara, dzieje Kleopatry i Marka Antoniusza, dramat Sofonisby lub Koriolana) i interpretacji reprezentatywnych mitów (Antygona, Medea). Pośrednikiem formalnym jest zazwyczaj Seneka. Tragedia renesansowa we Włoszech (Trissino), Francji (Muret, Grévin, Jean de la

¹ T. Sinko, *Antyk Wyspiańskiego*. Wyd. 2, uzupełnione i-rozszerzone. Warszawa 1922 (wyd. 1: Kraków 1916).

² S. Srebrny, *Stanisława Wyspiańskiego „Powrót Odysa”*. „Pamiętnik Literacki” 1958, z. 3.

Péruse, Garnier, Jodelle) realizuje formułę teatru psychologicznego, realistycznego przy wszystkich obciążeniach konwencjonalnej poetyki. Ten model penetracji fabularnej antycznych tradycji znajduje kulminację w dramaturgii Shakespeare'a — w oparciu zresztą o bogatszą skalę środków wyrazu niż u wymienionych uprzednio pisarzy. Dla ludzi renesansu antyk jest źródłem wiedzy o człowieku, wiedzy w istocie przyrodniczej, jeśli zwłaszcza uwzględnimy fakt, że i historia jest produktem biologicznym. Kontynuacją tej postawy są klasycystyczne tragedie w. XVII — zarówno Corneille'a jak Racine'a.

W odróżnieniu od renesansowej — barokową symbiozę z antykiem określić można jako estetyczno-ornamentacyjną. Aluzje mitologiczne przybierają zazwyczaj charakter retoryczny, a czasem tworzą coś w rodzaju hermetycznego szyfru. Inspirująca rola *Metamorfóz* Owidiusza jest w tym procesie wyraźna. Poprzez dramat pasterski zmierza gust epoki w stronę opery i baletu, alegorii i uproszczonej psychologii marionetek. To są wczesne przesłanki do następnego modelu: antyku winckelmannowskiego, idyllicznego.

Psychologia stosowana w klasycystycznej tragedii uległa wewnętrznej redukcji, gdy — jak w *Edypie* Voltaire'a — została podporządkowana moralistyczno-politycznej dydaktyce. Miejsce analitycznej docieklivosti, skupionej na namiętnej grze uczuć i równie namiętnej rozgrywce konfliktów dziejowych zajmuje kontemplacja greckiej harmonii. Jest w tym cała skala — od sublimacji osiągananej dzięki muzyce (jak w melodramatach Metastasia) aż do olimpijskiej mądrości Goethego.

Już w w. XVIII kielkuje następne, romantyczno-heroiczne pojmowanie antyku, znamienne w pierwszej fazie zwłaszcza dla Alfieriego i jego włoskich kontynuatorów (Vincenzo Monti, Giovanni Pindemonte, Ugo Foscolo). Alfieri wątek Antygony nasycił akcentami rewolucyjnymi, wybrał też na bohatera tragedii Agisa. Romantycy nadali recepcji antyku koloryt prometejski, odrzucili ponętny kostium sielankowy, włączyli starożytność w arsenał narzędzi politycznego działania na innej niż u bezpośrednich poprzedników zasadzie ekspresyjnej. Ten nurt rozszedł się w drugiej połowie w. XIX na ekletyczno-mieszczański typ dramatu (zob. *Arrię i Messalinę* Adolfa Wilbrandta) i na Nietzscheańską tragiczną koncepcję życia greckiego. Tu dotykamy już chronologicznie bezpośrednio epoki Wyspiańskiego, ale nie wyczerpujemy nowoczesnej listy wariantów. Trzeba ją uzupełnić freudowską, psychoanalityczną metodą odczytywania starych mitów; prekursorska jest w tym zakresie *Elektra* Hofmannsthal'a, a monumentalnie realizuje założenia interpretacyjne trylogia O'Neill'a *Mourning Becomes Electra* (*Żałoba przystoi Elektrze*). Wreszcie w oparciu o terminologię Junga wyróżnić można jeszcze współczesny wariant symbolistyczny: poszukiwanie przez literaturę w motywie

antycznej archetypów (por. znamioną karierę mitu Orfeusza w teatrze i filmie). Oczywiście — wielkim liniom obrazu ewolucyjnego towarzyszy zawsze kapryśna faktografia form pośrednich, nawrotów i krzyżowań.

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 *Odprawa posłów greckich*, barokowej — *Daphnis* Samuela Twardowskiego, idylliczno-pedagogicznej w guście doby Oświecenia — *Matka Spartanka* Książnika. 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.

Zmierzając do charakterystyki grupy antycznej dramatów Wyspiańskiego (*Meleager*, *Protesilas i Laodamia*, *Achilleis*, *Powrót Odysa*) oraz zbieżnych z nimi elementów *Nocy listopadowej* i *Akropolis*, trzeba zwęzić pole rozrzuć kojarzeniowego. Modele artystycznej interpretacji antyku, nawarstwiające się historycznie, nie likwidują się wzajemnie, ale współgrają, co nie wyklucza ani ich kolejnej dominacji, ani problemu prekursorstwa lub epigonizmu konkretnych dzieł literackich. Szukając pozycji europejskiej „antyku Wyspiańskiego”, można ją dostrzec albo w równoległości osiągnięć, albo w antycypacji typów metody dramaturgicznej lub wyobraźni poetyckiej, które skryształizują się dopiero po okresie modernizmu. Zjawiska lat 1869—1907 dostarczają sprawdzianu pierwszej ewentualności, sześćdziesięciolecie 1907—1967 sprawdzianu drugiej.

Przez takie ustawienie dat otrzymujemy panoramę stulecia, przy czym zebranie pewnej ilości reprezentatywnych przykładów z różnych literatur unaocznia od razu fakt, że gęstość i dynamika ekspresyjna inspiracji antycznej występują tym wyraźniej, im bliżej jesteśmy chwili bezpośrednio nam dostępnej. Ostatnie trzydziestolecie w. XIX jest w tym zakresie raczej jałowe. Arcydzieła tej miary co *Atalanta w Kalydonie* Swinburne'a pojawiły się wcześniej. Na arenie literackiej pozostają sporadyczne sztuki kostiumowe na tle historii Rzymu lub Grecji i jakieś nieliczne kontynuacje parodystycznej werwy operetek Offenbacha, którą w sposób literacko istotny wznowia dopiero w r. 1893 *Lysistrata* M. Donnaya. W szkołach całej Europy króluje greka i łacina, ale znajomości reguł gramatycznych nie towarzyszy ekwiwalent tęsknot artystycznych.

Antyk jest jeszcze podstawowym elementem szkolnej dydaktyki, ale nie kształtuje literackiego oblicza czasu. Jeśli nawet poszerzylibyśmy płaszczyznę porównań o utwory narracyjne — ostatecznie koniec wieku przynosi czytelniczy tryumf *Quo vadis?* — nie zmieni to ogólnych proporcji w wyrażnie uchwytny sposób. Od czasów renesansu nie było okresu tak znużonego antykiem, tak mu obcego. Plejada martwych w swej skrupulatności przekładów jest sprawą statystyki bibliograficznej, a nie życia. Przekłady stanowią domenę zasłużonych w pracy dydaktycznej filologów; szybko pokrywają się kurzem nudy.

Rewolucja teatralnej wyobraźni, zapoczątkowana przez teorię i praktykę statycznego dramatu Maeterlincka, jest obojętna w stosunku do antyku. Ma zacięcie mediewistyczne, szuka podniet w balladach i legendach średniowiecznych, w prerafaelickiej stylizacji, w obsesjach neurastenicznych. Na przełomie w. XIX i XX niektórzy pisarze przeżywają indywidualne przygody z antykiem, szukając w nim parawanu dla własnej filozofii życia (jak Gide w *Filoktecie*) lub dla paradoksalnej filozofii historii (jak Shaw w *Cezarze i Kleopatrze*). I to już wszystko.

Pierwsza dekada w. XX niewiele zmienia w sensie ilościowym, ale są już sygnały nadchodzącej fali nawrotów ku tematom i symbolom zaczerpniętym z antyku. Poeci-symboliści zaczynają sięgać po antyczne mity (np. *Ifigenię* Moréasa w r. 1904). Hugo von Hofmannsthal odnajduje w tradycyjnych wątkach neurasteniczne głębie, odpowiadające niespokojnie podnieconej naturze widzów, którzy w teatrze oklaskiwali Strindberga, Wedekinda lub Przybyszewskiego. W roku 1903 pojawia się *Elektra*, literacki twór wiedeńskiego środowiska intelektualnego, w którym działał przecież Freud. Elektra u Hofmannsthala jest podświadomie erotycznie związana z ojcem, to czyni ją bezwzględną, namiętą mściwielką jego śmierci. To uczucie, gwałtowne i podziemne, eksploduje w końcowej euforii po zgonie Klitemnestry, w słynnym, tryumfalnym i dzikim tańcu Elektry. Ryszard Strauss wzmocnił swą muzyką oddziaływanie *Elektry* Hofmannsthala, ale wcześniejsza wersja teatralna zachowała swą niezależność sceniczną nawet po premierze opery.

W roku 1905 powstaje następna próba psychoanalitycznej modernizacji mitu — *Ödipus und die Sphinx*. Hofmannsthal pozostawał pod wpływem teorii szwajcarskiego historyka Bachofena. Johann Jakob Bachofen (1815—1887) rozwijał pewne subiektywne koncepcje na temat religii, historii kultury i etnologii starożytnej Grecji w takich rozległych monografiach, jak *Der Mythos vom Orient und Occident*, *Urreligion und antike Symbolik*. Paul Fechter³ ideom Bachofena przypisuje ujęcie

³ P. Fechter, *Das europäische Drama*. T. 2: *Vom Naturalismus zum Expressionismus*. Mannheim 1957, s. 280.

mitu Edypa przez Hofmannsthala, widząc ponadto w *Edypie i Sfinksie* intuicyjne przecucie sugestii badawczych Junga. Hofmannsthal poddaje refleksyjnej rewizji także antyczne pojęcie przeznaczenia, co stanowi — dodajmy — charakterystyczną zbieżność z ujęciem losu w *Powrocie Odysa* Wyspiańskiego.

Obok Hofmannsthala trawestacji antyku w inną tonację nastrojową i filozoficzną niż ta, jaką przekazywała tradycja, można by jeszcze włączyć dekadencją *Fedre* Gabriela d'Annunzio (1905), ale po niej zmieniamy już sytuację chronologiczną zestawień i rozważań. Odtąd Wyspiański przestaje być możliwym partnerem wymienionych tekstów literackich, staje się ich poprzednikiem.

Pod koniec pierwszego dziesięciolecia w. XX literatura wzbogaca się o dzieło wielkiej wrażliwości poetyckiej. Jest nim w r. 1909 *Hélène de Sparte* Emila Verhaerena. Oto jak kształtuje belgijski symbolista epilog wojny trojańskiej. Stary, zmęczony życiem Menelaos wraca — po zdobyciu Troi i wielu perypetiach wędrówki morskiej — z Heleną do Sparty. W czasie nieobecności Menelaosa rządził Spartą Polluks, przejawiając jako władca skłonności demokratyczne i działając wbrew interesom szlachty spartańskiej (to indywidualny wkład Verhaerena — autora *Jutrzni* — do mitu). Helena wróciła do Sparty równie piękna jak przed porwaniem, ale zestarzała wewnątrz, zmęczona sytuacją wciąż pożądaną przez mężczyznę piękności. Piękność jest jej losem i jej przekleństwem. Fatalizm ten nie kończy się; w Helenie zakochuje się Kastor, będący — jak wiadomo z genealogii mitycznej — przyrodnim bratem spartańskiej królowej, synem Ledy i Tyndareusa. Namiętne uczucie żywi także dla Heleny Elektra. Ofiarą pada Menelaos; Kastor zabija go i pomaga w ten sposób Polluksowi w trwałym opanowaniu tronu Sparty. Elektra, mszcząc się za Helenę, morduje z kolei Kastora. Udręczonej Helenie nie daje spokoju nawet świat istot pozaludzkich. Otaczają ją Najady, Bachantki, z ciemności dochodzą do niej głosy rozjuszonych Satyrów. Być Heleną znaczy bowiem być piękną i pożądaną, Helena błaga Zeusa o uwolnienie od ciężaru życia. Zeus wysłuchuje prośby, ale zarzuca Helenie małoduszność. Tęsknota za ciszą i wewnętrznym spokojem jest sprzeczna z istotą świata. Byt nie zna ostatecznej nicości; wszystko ulega ciągłym przemianom, zdąża ku nowym formom istnienia. Uderza piorun Zeusa; Helena, Kastor i Polluks odchodzą z ziemi, lecz będą trwać jako gwiazdy.

Poetycko-filozoficzne punkty styczne z *Achilleis* są widoczne. Ponieważ dramatów Verhaerena i Wyspiańskiego nie łączy wspólna więź genetyczna, tym bardziej znamienne są analogie.

Nie o analogiach, lecz o przeciwieństwach natomiast myśleć trzeba przy paraleli *Powrotu Odysa* i *Der Bogen des Odysseus* (Łuk Odyseusza,

1914) Hauptmanna. Odys u Hauptmanna wraca jako żebrak. Akt I rozgrywa się w zagrodzie świniopasa Eumajosa. Odyseusz nie ma odwagi przyznać się do tego, kim jest. Ale przedmiotem jego strachu nie są tylko zalotnicy, lecz przede wszystkim powrót, obsesja straconego czasu, zazdrość o te wszystkie lata, które Penelopa przeżyła bez niego. Znajdujemy więc w tym dramacie konstrukcję sytuacji psychicznej, którą później rozwinie Pirandello w *Henryku IV*. W akcie II Odyseusz styka się z Telemachem, słucha jego słów cierpienia i tęsknoty za ojcem, w napięciu wewnętrznym przełamuje barierę lęku, woła, że jest Odysem. Dla świadków tej sceny pozostaje jednak obłąkanym, zdzieciniałym starcem, podszywanym się pod imię upiora. Akt kończy się melancholijnym żalem Laertesa za młodością i utraconymi możliwościami. Przybycie zalotników w akcie III do domu Eumajosa przyspiesza rytm elegijny dramatu, ale pod powierzchnią toczących się zdarzeń trwa najistotniejszy dla dramaturga nurt refleksyjnej analizy. Akt IV kończy się rozpoznaniem Odyseusza przez syna, a V — rzezią zalotników. W dramacie nie pojawia się Penelopa, choć jest wciąż obecna w myślach osób działających. Ta nieobecność zawiesza nad finałem niesamowitą kurtynę. Odys może usunąć zewnętrzne przeszkody powrotu, ale czy usunie te, które są w nim i w Penelopie — pozostaje znak zapytania, dramat kończy się modernistyczną niepewnością, bolesnym drganiem nerwów pragnących idylli, przeczuwających zaś nieodwracalność procesów życiowych, a więc tragiczną klęskę.

Łuk Odyseusza wyrasta z techniki naturalistycznego cyzelowania szczegółów, z koncentracji zainteresowań na psychologicznych aspektach mitu, co uściśla, ale i zwęża sens ukrytej w micie metafory. Przejawia się w tym dramacie dojrzałe bogactwo refleksji nad światem, który jest już pusty, bez możliwej interwencji bogów, a przy tym od wewnątrz gnijący, dotknięty nieuchronnym psuciem się i wędzieniem. To jest świat, który od heroicznych pióropuszków młodości i miłości przeszedł do niedołęstwa fizycznego i etycznego, do kompromisów, wahań, intryg, cierpkiej goryczy małej rezygnacji. Świat, którego charakter określają słowa Odyseusza:

*Der Göttin Ställe sind voll Schweine, die
Einst Helden waren*⁴.

W strumieniu przemian od symbolizmu do ekspresjonizmu jest dramat Hauptmanna niemal anachroniczny. To w jakiś sposób rzutowało na jego percepcję o wiele słabszą poza literaturą niemiecką, niżby

⁴ G. Hauptmann, *Der Bogen des Odysseus*. W: *Das dramatische Werk*. Cz. 5. Berlin 1932, s. 136.

można oczekiwać po autentycznych wartościach, które reprezentuje. Stanisław Wasylewski określił z fanfaronadą młodzieńczą wzajemny stosunek dramatów Hauptmanna i Wyspiańskiego w słowach następujących:

Hauptmann biega u stóp helleńskiego Sfinksa i opowiada piękne powiastki, Wyspiański zaś dumnie patrzy Sfinksowi w oczy⁵.

Sąd to bardziej efektowny niż słuszny. Po prostu w dwóch Odysach cele twórcze są zupełnie różne: u Wyspiańskiego cel stanowi wizja malarska i filozoficzna modernizacja kanonów antycznego mitu, u Hauptmanna następuje odmitologizowanie fabuły i psychologiczne jej przybliżenie do schematu mieszczańskiej moralistyki. Literatura europejska pójdzie w późniejszych dziesięcioleciach drogą bliższą Wyspiańskiemu.

Indywidualny opis dzieł ustąpić musi miejsca sumarycznemu ich grupowaniu. Od czasów pierwszej wojny światowej świat kultury antycznej traci raz po raz swoje niegdyś ustabilizowane pozycje w programach szkolnych, staje się w wielu krajach dla młodych generacji egzotyką, ale tym intensywniej wrasta w miąższ literatury. Pisarze posługują się figurami i sytuacjami zaczerpniętymi z mitów, aby wyrazić tendencje polityczne zmuszane do milczenia, aby ujawnić obsesje osobiste, których czasem sami w pełni nie rozumieją, aby poszukiwać archetypów. Antyk dostarcza tworzywa literaturze pacyfistycznej, od ekspresjonistycznej *Antygony* Hasenclevera do *Trojanek* Eurypidesa w przeróbce Sartre'a (Sartre'a wyprzedził w wyborze tego wzoru Franz Werfel). W antycznym stroju rozwija swe tezy egzystencjalizm (*Muchy* Sartre'a). Historia starożytna staje się współuczestnikiem naszego wieku na prawach małej (jak w satyrycznej farsie Andrejewa z 1912 r. *Prześliczne Sabinki*) lub wielkiej metafory (*Romulus Wielki* Dürrenmatta).

Tłum zaludniających sceny i biblioteki postaci, rzucających monumentalne cienie na literaturę, skłania do obserwacji częstotliwości ich pojawiania się, przy czym od mechanicznego dodawania tekstów ważniejszy jest w sposób oczywisty ich artystyczny ciężar gatunkowy. *Antygona* znęciła Cocteau i Anouilha, u nas — Aleksandra Maliszewskiego i Kazimierę Iłakowiczównę (wiersz z r. 1947 *Antygono, patronko sióstr* jest skondensowanym potencjalnym scenariuszem dramatycznym). Orfeusz i Eurydyka to jeden z najczęściej pojawiających się tematów (w r. 1918 podejmuje go Oskar Kokoschka, po nim Cocteau, Anouilh, Tennessee Williams, u nas w ekscentrycznej formie Tytus Czyżewski, w skomplikowanej lirycznie — Anna Świrszczyńska). Edyp po Hofmannsthalu pojawia się u Gide'a, Cocteau (*La Machine infernale* (*Maszyna piekielna*), 1934), Obeya (1948); w literaturze polskiej ciekawym materia-

⁵ Cyt. za: Sinko, op. cit., s. 352.

łem są obie wersje *Kochanków* Grubińskiego. Orestes z Elektrą inkarnują się w dziełach Giraudoux, Sartre'a, O'Neill'a, Hauptmanna (u nas w *Eryniach* J. N. Millera, *Lamencie Orestesa* Zawieyskiego). Elementy filozoficznej „Orestei” w *Wyzwoleniu* Wyspiańskiego są mimowiedną zapowiedzią symbolicznego wzrostu tego właśnie mitu. O ile mit Edypa gra w naszym stuleciu rolę klucza do erotycznych podziemi psychiki, o tyle saga rodu Atrydów łączy z zagadkami indywidualnej psychiki wstydlive tajemnice psychologii społecznej. Dziełem najszerszego rozmachu twórczego w historii współczesnej tego mitu jest *Atridentetralogie* Hauptmanna. Jej cztery człony to: *Iphigenie in Aulis*, *Agamemnons Tod*, *Elektra* oraz *Iphigenie in Delphi*. W pierwszej tragedii Hauptmann przeciwstawia się Eurypidesowi i jego skłonności do racjonalistycznego optymizmu, zaostża tradycję mitu, w miejsce Artemidy wprowadza Hekate, a Ifigenii przypisuje wyssaną z mlekiem mamki skłonność do świata bóstw chtonicznych. Przewodnią ideą Hauptmanna jest jedność cierpienia i działania, wyrażona w bardzo podobny sposób jak u Wyspiańskiego w tragicznej sentencji pieśni Syren w akcie III *Powrotu Odysa*:

Idziesz przez świat i światu dajesz kształt przez twoje czyny,
Spójrz w świat, we świata kształt, a ujrzyś twoje winy⁶.

W drugiej części tetralogii Hauptmanna Agamemnon powraca do domu jako żebrak, identycznie jak król Itaki w *Łuku Odyszeusza*. Klitemnestra zabija go nie w pałacu, ale nad gorącym źródłem świętym, które wytryska z ziemi. W *Elektrze* wprowadza dramaturg też pewne charakterystyczne modyfikacje. Ajgista zabija Pylades, Klitemnestra atakuje Orestesa i Elektrę, tak że Orestes popełnia matkobójstwo w obronie siostry. Cała scena rozgrywa się w opuszczonej, zrujnowanej świątyni Demetry, wśród rozrzuconych kości i samotnie leżących czaszek, w mroku na pół tylko ziemskim, jakby w miejscu odchodzenia Persefony do podziemi. Mit pożegnania Kory i Demeter (jak w *Nocy listopadowej*) zdaje się zespalać w podświadomej intencji twórczej z mitem Orestesa w zawilej sieci kompleksów i poszukiwanych archetypów.

Ifigenia w Delfach nie zmniejsza napięcia tragicznego. Nie do Goethego, ale raczej do Kleista nawiązuje, jeśli by już szukać niemieckich tradycji literackich. W Delfach szuka wyzwolenia od męki sumienia zarówno Orestes jak i Elektra. Do Delf wraca Ifigenia. Uratowana w Aulidzie przez Hekate, spełniała potem w Taurydzie rolę kapłanki przygotowującej schwytanych Greków na ofiarę bogom. Czyniła to bez przymusu, w imię nienawiści i zemsty. Służebnica mrocznej Hekate jest

⁶ S. Wyspiański, *Powrót Odysa*. W: *Dzieła zebrane*. Redakcja zespołowa pod kierownictwem L. Płoszewskiego. T. 9. Kraków 1960, s. 193—194.

równie obarczona winą jak inni z rodu Atrydów. Tragedia zmierza do katartycznego finału, ale jest to trudne oczyszczenie, z łaski Apolla, a nie w wyniku istotnej zasługi pokuty i żalu.

Ifigenia dręczy wyobraźnię współczesnych poetów. Po zagubionej już w żywej pamięci literackiej *Ifigenii* Moréasa i po Hauptmannie przyszła *Ifigenia w Ameryce* Egona Vietta, modernizująca mit metodą O'Neill'a. Orestes jest w tym dramacie niemieckim oficerem żydowskiego pochodzenia; zabił matkę za to, że wydała gestapo swego męża, Żyda. Ifigenia-siostra spędziła dzieciństwo i młodość w Ameryce; Orestes i Pylades dostają się do niewoli amerykańskiej w roku 1944. Końcowa część dramatu dość znacznie odbiega od wzorca antycznego. Finał jest pogodny.

W dramacie polskim odnotować można *Śmierć na wybrzeżu Artemidy* Romana Brandstaettera i *Krucjatę* Krzysztofa Choińskiego. Brandstaetter pozostał wierny mitowi, pogłębiając w jednym kierunku zawarte w nim rysy heroiczne. Ifigenia jest w tym ujęciu w istocie córką Ajgista, owocem tajnego grzechu Klitemnestry; mylnie jest więc wybranie jej na ofiarę jako córki Agamemnona. Ujawniając własne wiarołomstwo Klitemnestra próbuje uratować swoje dziecko i w zasadzie osiąga cel. Jednak Ifigenia krzyżuje plany matki, wybiera swój los dobrowolnie, wyzwała się w niej *amor fati*, heroiczna zgoda na los i heroiczna jego sublimacja („Harmonia uczuć / I porządek serca są ważniejsze / Od życia”⁷).

Inaczej rozkruszył zwartość mitu Choiński. Odpatetycznił bohaterów i wodzów, zdemaskował ich ludzkie rysy, głupotę, intryganctwo, zawiść, perfidne posługiwanie się racją stanu. Najdalej poszedł w deformacji schematu tradycyjnych sylwetek przy kreowaniu figury Kalchasa, oblesnego erotomana i sadysty. Jeśliby jednak ktoś chciał widzieć w tym wybryk młodzieńczego obrazoburstwa, temu przypomnieć warto, jak Wyspiański pojmował Chryzesa w okresie pracy nad rysunkami do *Iliady*. Odmienne ukształtował go zresztą w *Achilleis*, ale znamienne jest kolejność szukania klucza do szyfru homeryckiego: nawet Wyspiański szukał go najpierw w psychologii realistycznej, dopiero później w błyskawicy surowego gestu.

W kręgu homeryckim, na marginesach mitów skupionych wokół *Iliady* i *Odysei*, wynotować można jeszcze szereg zjawisk artystycznych wyrastających ponad mechaniczne powielanie wątków dramaturgicznych. Paul Ernst (1866—1933) w r. 1915 do szeregu swych historycznych dramatów dorzucił *Kassandrę*. Akt I daje obraz szczęśliwej Troi; Parys

⁷ R. Brandstaetter, *Śmierć na wybrzeżu Artemidy*. „Dialog” 1961, nr. 9, s. 39.

nie wrócił jeszcze z podróży, która tak fatalnie zakończy się porwaniem Heleny. W akcie II Kassandra posłuszna tajemniczemu boskiemu wezwaniu udaje się w głąb lasu na zboczu góry Ida, tam pocałunek Apolla użycza jej daru jasnowidzenia. W akcie III wraca Parys, przywozi do Troi Helenę. W akcie IV Kassandra spotyka się w górach z Apollem i Muzami, przeżywa posępne prorocze wizje i jako jedyną pociechę uzyskuje obietnicę, że urodzi syna, który uwieczni w pieśni epickiej nieuchronny los Troi i zagładę rodu Priama.

Wcześniejszy od *Kassandry* Ernsta jest *Tersytes* Stefana Zweiga (1908). W roku 1902 Hermann Bahr, pisząc o *Troilusie i Kressydzie* Shakespeare'a, dostrzegł w tej lekceważonej w XIX w. sztuce migotanie geniuszu. Główny sens dramatycznej rewelacji widział przy tym w łączności z podstawową ideą wielkich tragedii szekspirowskich, że za każdą wartość trzeba zapłacić. Zweig podejmuje sugestię refleksyjną Baha i sugestie estetyczne Hofmannsthała. *Achilleis* Wyspiańskiego (w szczególności scena 15 — „Nad morzem”) wyprzedza Zweiga w eksponowaniu epizodycznej figury Tersytesa, w którą nowoczesny sceptycyzm wkłada nowe krytyczne treści, czyniąc ją reprezentantem tych szarych uczestników wszelkich trojańskich wojen, dla których komunikat „*im Westen nichts neues*” kryje w sobie zbyt często gorzką lub śmiertelną informację.

Achilleis jest poszukiwaniem w dziejach wojny trojańskiej wielkich etycznych i metafizycznych symboli. Dzięki takiej intencji twórczej, mimo elementów eklektycznych, mimo modernistycznej psychologii wielu postaci, pozostaje w sferze napięć właściwych tragedii antycznej. Druga wybitna w skali europejskiej transpozycja homerycka — *La Guerre de Troie n'aura pas lieu* (*Wojny trojańskiej nie będzie*) Giraudoux (1935) — jest racjonalistycznym studium emocjonalno-irracjonalnych czynników w historii. U Giraudoux Hektor stara się uniknąć wojny za wszelką rozsądną dyplomatyczną cenę. Sprawy toczą się w świecie tak powtarzalnie i niepoprawnie ludzkim, że z poetyckiego nieba symbolów schodzimy na realistyczną ziemię gry alegorycznej.

Metafizyczna poezja i dialektyczna analiza tradycji homeryckiej mają swe pozatragiczne uzupełnienie w utworach, które spełniają jakby rolę „dramatu satyrowego”. W literaturze polskiej nasuwają się dwa przykłady z zakresu dramatycznej groteski. Wcześniejszy (z r. 1917) to *Piękna Helena albo o zmienności powodów toczącej się wojny* Wacława Grubińskiego, późniejszy (z lat 1944—1946, ale w druku dostępny dopiero w r. 1956) to *Achilles i panny* Artura Marii Swinarskiego. Dołączyć by w tym miejscu można „offenbachiadę” Zdzisława Gozdawy i Wacława Stępnia *Moja żona Penelopa*.

Motywy *Odysei* po Wyspiańskim i Hauptmannie podjął w dobie ekspresjonizmu Reinhard Johannes Sorge (1892—1916), przedstawiciel

nietzscheańskiej wersji antyku. Sceną kulminacyjną jest w jego dramacie *Odysseus* scena napinania łuku, powtarza się za Hauptmannem predylekcja do tego właśnie motywu i obrazu. I znów uwydatnia się całkowita oryginalność akcentów, jakie wybrał w *Powrocie Odysa* Wyspiański.

W cieniu Wyspiańskiego pozostają w literaturze polskiej inne adaptacje poetyckie wątków *Odysei*, a więc *Odys w gościnie* Macieja Szukiewicza, *Penelopa* Morstina, *Odys u Feaków* Stefana Flukowskiego; wymienione dramaty nie są bowiem imitacją wzoru, lecz zupełnie odmiennymi poszukiwaniami. Dla Szukiewicza np. pobyt Odysa w krainie Loto-fagów był pretekstem do patriotycznej alegorii na temat losów narodu w okresie pierwszej wojny światowej.

Jeszcze dwa mity zrobiły szczególną karierę dramaturgiczną w literaturze w. XX: *Alkestis* i *Medea*. Paul Gurk (1880—1954), autor groteskowej *Persefony*, napisał również *Alkestis*, modyfikując i modernizując tragikomedie Eurypidesa. W jego wersji *Alkestis*, przywrócona przez Heraklesa Admetowi, pozostaje w stanie półprzytomności, jakby w somnambulicznym śnie. Niespodziewane strzały rabusiów, którzy napadli na królestwo Admeta, ranią śmiertelnie równocześnie króla i odzyskaną z podziemi jego małżonkę. Thanatos tryumfuje; nikt mu wymknąć się nie może, zamiast jednej ofiary ma dwie. Ale Hermes Psychopompos uwalnia Admeta i *Alkestis*, by ukazać, że miłość jest silniejsza od śmierci. Takim barokowo-romantycznym rozwiązaniem kończy się dramat. Drugie interesujące opracowanie tematu w literaturze niemieckiej pozostawił Henry von Heiseler (1875—1928). *Die Rückkehr der Alkestis* jest kontynuacją stylu Hofmannsthala. Licznym w różnych literaturach wariantom mitu o *Alkestis* towarzyszą wersje polskie. Feliks Płazek, autor *Elektry* (1905) i *Napiętego łuku* (opartego na motywie głównym *Fenicjanek* Eurypidesa), napisał *Legendę o królowej Alkestis*, Emil Zegadłowicz w *Alceście* dosłodził lirycznie temat, wreszcie Artur Maria Swinarski w *Powrocie Alcesty* skupił się na sytuacji powrotu zmarłej między żywych (jak w *Cudzie św. Antoniego* Maeterlincka). Powrót ten jest niemiłym rozczarowaniem, wywołuje popłoch spadkobierców. Groteska Swinarskiego ukazuje mieszczańską podszewkę kostiumowego koturnu. „Offenbachjada” w w. XX inny ma adres społeczny niż w dobie Drugiego Cesarstwa, jest bardziej sarkastyczna i mimo jaskrawego komizmu smutna.

Medea jest jako możliwość tematyczna, pobudzająca wyobraźnię, antytezą łagodnych, melancholijnych nawet w sosie idyllicznym lub komicznym, losów *Alcesty*. Hans Henny Jahnn (1894—1959) poprowadził akcję swej *Medei* (1926) według wzorów klasycznych, ale z silną przemieszką psychopatologiczną. Rzecz rozgrywa się w domu Jazona w Koryncie. *Medea* jest starą Murzynką, synowie jej i Jazona — mieszańcami.

Medea nienawidzi i mści się, ale równocześnie kocha Jazona. Jej namiętności są dzikie, pierwotne i potężne. Jahn wprowadza szereg momentów zaostrzających sytuację, jednym z nich jest zwiększenie dystansu lat między Medeą i Jazonem, przy czym dzięki czarom Medeji Jazon pozostaje najpiękniejszym młodzieńcem w Grecji, podczas gdy otyła i siwa Medea odstręcza swym wyglądem. Drugi element fabularny, zaostrzający scenerię konfliktu, wiąże się z najstarszym synem Jazona i Medeji, zakochanym w Kreuzie. Jazon udaje się do Kreona, nie znając Kreuzy, żeby prosić o jej rękę dla syna. Ale Kreon nie chce mieszańca za zięcia, a Jazon rozkochuje się w Kreuzie. Dalszy ciąg wydarzeń ściśle już trzyma się ram mitu z jednym charakterystycznym wyjątkiem. Suknia posłana Kreuzie nie wybucha ogniem, lecz błyskawicznie postarza Kreuzę i rozkłada jej wyniszczone ciało.

Bohaterką dwadzieścia lat późniejszej *Medei* Anouilha (1946) jest Cyganka; w ten zatem z kolei sposób akcentuje dramaturg obcość Medeji w świecie Jazona. Historię ich przedstawia w kategoriach potocznego wydarzenia z kroniki kryminalnej. Natomiast *Medea* Johna Robinsona Jeffersa (1887—1962), współczesna co do daty powstania dramatowi Anouilha, odrywa temat od mieszczańskiego układu uwarunkowań, wypełnia go gęstą poetycką ekspresją. Jeffers podejmował także temat Elektry (*The Tower Beyond Tragedy*), ujmując go w sposób psychoanalityczny. Najnowszą wersję mitu Medeji ujął w kształt dramatyczny szwedzki pisarz, Willy Kyrklund⁸.

Do szuflady opracowań Medeji dorzucić trzeba jeszcze dwie polskie tragedie; w r. 1959 — *Medeę* Romana Brandstaettera, w r. 1961 — *Medeę* Jana Parandowskiego. Tragedia Brandstaettera stanowi najgłębsze, najbogatsze myślowo, najbardziej sugestywne w ekspresji słownej podjęcie motywu mitologicznego po Wyspiańskim. Jest to tragedia filozoficzna, w której refleksyjna obserwacja świata uintensyfikowała każdy szczegół akcji. Znajdujemy się na przeciwnym biegunie owego melodramatycznego spłaszczenia, które zaprezentował Anouilh. Środkiem technicznym, znamionym dla artyzmu Brandstaettera, nazwać można sposób ujęcia chóru. Medea ma swój chór, Jazon — swój, Stara Piastunka — swój. Są to za każdym razem chóry jednoosobowe, chóry w istocie wewnętrzne, jakby „dajmoniony” — lustra odbijające moralną rzeczywistość osobowości ludzkich, którym są podporządkowane. W tragedii Brandstaettera Medea posyła fatalną, zatrutą suknię Kreuzie, Kreuzę ją wkłada, ale zły czar nie działa. Medea zabija swe dzieci i zabija siebie.

⁸ Jego *Medea från Mbongo* (*Medea z Mbongo*) wystawiona została w Sztokholmie w roku 1967. Przekład polski Z. Łanowskiego ukazał się w „Dialogu” (1968, nr 6).

Dokładnie powtarzając subtelny przebieg finału, trzeba by powiedzieć: Medeę zabija jej chór. Ale chór Medei jest nią samą i kończy dramat słowami:

Biedna Medea przez całe życie nie wiedziała,
Ze nie ona, ale ja jestem prawdziwą Medeą⁹.

Medea greckiego mitu nie mogła popełnić samobójstwa, nie należała do świata śmiertelnych. Człowiek antyczny nie mógł przełamać przeznaczenia, Odys Wyspiańskiego przewycięża je. To są dwa istotne aspekty trwającej w naszym czasie modernizacji mitów; sytuacjom fatalistycznym przywraca się w literaturze prawo wolnego ludzkiego wyboru, a postaciom nadludzkim odbiera się ich atrybuty egzystencjalne. Istnieje ścisła więź między tymi decyzjami — tak jak głęboka, nie powierzchniowo-mechaniczna więź zespala antyk Brandstaettera z antykiem Wyspiańskiego.

Bardziej tradycyjalnie wygląda przebieg zdarzeń w *Medei* Parandowskiego, formalnie zaś bliższy jest ten dramat stylowi klasycyzującemu Giraudoux.

Nie wydaje się celowe rozszerzanie przykładów, zwłaszcza na dziedzinę tematów z historii antycznej Grecji i Rzymu, które Wyspiańskiemu pozostały obce. Literatura roi się od udramatyzowanych Sokratesów (dramaty Morstina, Zawieyskiego, Federica Valeria Ratti, Georga Kaisera) lub rzymskich cesarów (*Tyberiusz* Wojciecha Bąka i *Tyberiusz* Jerzego Ostrowskiego, *Kajus Cezar Kaligula* Karola Huberta Rostworowskiego i *Caligula* Camusa). Są w tym zakresie dzieła poetyckie o dużym stopniu oryginalności i sugestywności (np. *Naszyjnik Serafity* Jerzego Zagórskiego, *Upadek Kartaginy* Bąka), są teatralne ilustracje czy „żywe obrazy” (np. *Spartakus* Stanisława Ryszarda Dobrowolskiego), obecność danych tematów w różnych kręgach literatury jest właśnie znamieną.

Dramaty antyczne Wyspiańskiego znajdują się zatem, jeśli podkreślić ich pozycję historyczną, u początku nowego rozdziału dziejów recepcji antyku. Są prekursorskie, a nie epigoniczne. Warto ten truizm powtórzyć. Zbyt często bowiem dramaturgię Wyspiańskiego ocenia się z szacunkiem wystarczającym w muzeum, ale nie w teatrze.

Lecz pozostawmy pokusy publicystycznej polemiki poza nawiasem rozważań; zatrzymać warto się tylko przy tekstach i wnioskach wynikających z ogólnego obrazu literatury przedmiotu i recepcji scenicznej, przy czym ogromnej wagi pomocą jest niezwykle cenna monografia bibliograficzna Marii Stokowej¹⁰. Chronologicznie najwcześniejszy *Mele-*

⁹ R. Brandstaetter, *Medea*. „Dialog” 1959, nr 4, s. 40.

¹⁰ Stanisław Wyspiański. *Monografia bibliograficzna*. Opracowała M. Stokowa. W: Wyspiański, *Dzieła zebrane*, t. 15, vol. 1—4 (Kraków 1968).

ager interesował Sinkę ze względu na stosunek do Owidiusza, zbieżności lub różnice w zestawieniu z wersjami mitu u Swinburne'a i Faleńskiego, elementy fabularne lub stylistyczne wprowadzone przez Wyspiańskiego. Do takich szczegółów indywidualnych należy przypuszczenie Althei, że przechowywanie głowni to przesąd; w Althei Wyspiańskiego rysem istotnym jest ambiwalencja trwożnej wiary i sceptycyzmu. W istocie wzbogaca to postać dramatyczną — gdyż obok ambiwalencji emocjonalnej (miłość macierzyńska i zazdrość o inną kobietę, przechodzące w nienawiść do syna) staje ambiwalencja intelektualna. Dla tak pojętej Althei istnieje szansa, że jej czyn będzie tylko symbolem. Zastępowanie działań rzeczywistych przez symboliczne jest podstawowym zjawiskiem w rozwoju kultury moralnej. W ten sposób tragedia zyskuje nowy wymiar. Okazuje się bowiem, że symbol był realnym postępowaniem magicznym. Czyny i uczucia Althei zyskują w ten sposób niesamowitą spoiłość.

Atalanta przyjmuje czyn Althei również jako symbol. Mówi do Meleagra:

Zepchnęłabym ten kawał drzewa z ognia, ale to byłoby źle, bobym tym samym dała ci poznać, że jakkolwiek wiarę przywiązuję do przesądu¹¹.

Tu jednak można próbować jeszcze innej interpretacji postępowania Atalanty. Jak wynika z późniejszego jej wyznania, wie, że strzała, która ją drasnęła, była zatruta i że jest już przed nią tylko noc bez jutra. Jaką okrutną pokusą może być dla niej myśl, że jeśli w przesądzie z głownią związanym tkwi nadzmysłowa prawda, Meleager umrze równocześnie z nią.

Sposób zaś reagowania Meleagra na czyn matki nie wymaga również pierwiastka autentycznej cudowności głowni. Znajduje sobie doskonałe wytłumaczenie w psychosomatyce.

Mit więc w kształcie, który mu nadał Wyspiański, daje się całkowicie pomieścić w granicach empirycznych. Nie wymaga przyjmowania dodatkowych założeń. To, co staje się rezygnacją z legendowości czy balladowości, wyrównuje się w warstwie psychologicznej. Backvis z racji Oineusa pisze o „*types de comédie égarés dans le drame*”¹², ale to szekspiryzowanie tragedii, mącenie jednolitości nastroju, jest zabiegiem wysoce skutecznym. Podobnie hipermotywacja nie jest błędem w utworze, który w swej podskórnej filozofii przyjmuje wbrew antycznej tragedii indeterminizm.

Tradycyjnie przypisuje się stylowi *Meleagra* cechy Maeterlinckowskie.

¹¹ S. Wyspiański, *Meleager*. W: *Dzieła zebrane*, t. 2 (Kraków 1958), s. 55.

¹² C. Backvis, *Le Dramaturge Stanislas Wyspiański (1869—1907)*. Paris 1952, rozdz.: *Homère, Wagner et Maeterlinck*.

Zmierzające do konkluzji o antycznym charakterze stylistyki utworu wywody Sinki robią wyjątek dla sceny zakochanych jako ekspresyjnie bliskiej Maeterlinckowi. Jean Fabre¹³ również widzi w *Meleagrze* wyraźne echa Leconte de Lisle'a lub Maeterlincka. Czy nie jest to jednak nieporozumienie, uleganie nawykowi bliskości asocjacyjnej? Maeterlincka wczesne utwory, zasadnicze dla jego poetyki, są statyczne, *Meleager* zaś prezentuje gęstość dynamiczną tekstu. Dwukrotne skróty nadały definitywnemu tekstowi dużą zwartość i siłę. Dialog Meleagra i Atalanty w ostatecznej wersji stał się znakomitą popisem wirtuozerii. Oto dwoje młodych, kochających się ludzi, prowadzi rozmowę, w której jedna strona (Atalanta) od początku pewna jest śmierci, a druga (Meleager) została w sposób przynajmniej symboliczny na nią skazana przez własną matkę. Dla tego dialogu i dla bezpośrednio po nim następującej rozmowy Althei z chórem nowa próba sceny warta jest realizacji.

Ostatnie, jak dotąd, przedstawienie *Meleagra* miało miejsce w Warszawie w marcu 1925 r. jako aktorski popis szkolny (z Marianem Wyrzykowskim w roli Meleagra). W teatrze zawodowym ostatnią premierą była poznańska z r. 1916 (bez chórów i fragmentów dialogu pastuchów z królem). W ten sposób eliminując przedstawienia, znajdujemy się tylko wobec trzech premier (Kraków 1908, Warszawa 1910, Lwów 1913). W epoce, która gustowała w Maeterlincku, *Meleager* mógł się wydawać nieporozumieniem. Dziś jeszcze Backvis nazywa go „ślepą ulicą”, utworem powstałym „pod naciskiem zewnętrznych czynników literackich”¹⁴. Konstruowanie wewnętrznej genezy utworu jest zawsze niepewne, nawet jeśli opiera się na osobistych wyznaniach pisarza. Ale jeśli sądzić dzieło po wyniku artystycznym, *Meleager* był poszukiwaniem metody odhieratycznienia mitu (a Maeterlinck właśnie uhieratyczniał legendy, ubierał je w sztywne pancerze specyficznych stylizowań), był więc chyba bliższy Giraudoux niż współczesnym symbolistom. Nie „ślepa ulica”, lecz patrol wywiadowczy, tragiczny poemat o autodestrukcji, o spalaniu się wartości egzystencjalnych wśród namiętnych popędów, których korzenie tkwią w mroku podświadomości. Meleager, przypatrując się rzuconej w ogień głowni, tak ujmuje w słowa swój niepokój:

Każde włókno z osobna dowiadyuje się o swym istnieniu i ginie zżarte gorącym jadu płomiennego¹⁵.

Jeśli *Meleager* starą renesansową formułę antyku jako źródła wiedzy o człowieku i życiu łączy z nowoczesnym niepokojem, *Protesilas i Lao-*

¹³ J. Fabre, *Wyspiański i jego teatr*. „Pamiętnik Teatralny” 1957, z. 3/4.

¹⁴ C. Backvis, *Teatr Wyspiańskiego jako urzeczywistnienie polskiej koncepcji dramatu*. „Pamiętnik Teatralny” 1957, z. 3/4, s. 431.

¹⁵ Wyspiański, *Meleager*, s. 61.

damia ma przede wszystkim barokowe walory pantomimy, przewagę nastrojowości wizualnej i ewentualnego muzycznego akompaniamentu nad akcją, psychologią postaci i moralistyką refleksyjnie skoncentrowaną. Ta obsesyjna erotyka, dekadencja i monotonna, łączy się środkami wyrazu z liryką hellenistyczną. Sinko przy charakterystyce tekstu zwraca uwagę na liryczne opowieści w epistolarnej formie u Owidiusza i odbicie schyłkowej Grecji we francuskiej literaturze *fin-de-siècle'u*, u Marcela Schwoba i Pierre Louÿsa. Zdumiewająca jest natomiast asocjacja Fabre'a, który dostrzega w *Protesilasie i Laodamii* „wzory archaiczne”, „posągowość akcji” przypominającą *Persów* lub *Blagalnice* Aischylosa.

Protesilas i Laodamia mogłyby być dobrym punktem wyjścia do analizy erotyki w dramatach Wyspiańskiego. Nie jest to sprawa bynajmniej prosta. Adam Grzymała-Siedlecki w świetnym portrecie literackim *Wyspiański z bliska* tak ją ujął, przypominając list do Hoesicka w sprawie krytykowanego przez poetę pomysłu Hektora zakochanego w Helenie.

Antyegzystencjalista organiczny istnienie traktował jako bezcenny dar, a jako na przestępstwo patrzył na marnowanie tego daru, na rozmienianie go na drobne, czyli na próżniactwo, wegetatywność, używanie zmysłowe, erotomanie [...] ¹⁶.

Nie podważa ważkości tego stwierdzenia obserwacja ogromnego bogactwa wątków erotycznych w dramatach Wyspiańskiego, gorącej atmosfery sensualnej np. w akcie I *Akropolis*. Istotne bowiem jest podniesienie erotyki do kategorii doznań tragicznych. Miłość, i to w wyraźnie zmysłowej postaci — staje się potężną siłą witalną w *Kłątwie*, *Sędziach*, *Bolesławie Śmiałym*, ale równocześnie przeżyciem, za które płaci się cenę najwyższą; zazwyczaj — cenę śmierci, w *Achilleis* ceną tą jest śmierć Troi. W tym zakresie wartościowań neurastenii erotyczna Laodamii, zapłacona również w wymiarach ostatecznych, zyskuje rangę tragizmu i ta może sublimacja katartyczna jest przyczyną skojarzenia z Aischylosem, choć nie wytrzymuje ono sprawdzianu w zakresie ściśle stylistycznym.

I w *Achilleis* główną trudnością przy szukaniu jednolitej formuły estetycznej jest nakładanie się na siebie kilku warstw stylowych. Cokolwiek jednak o każdej z osobna można by powiedzieć, wynikiem bez precedensu w literaturze polskiej (i bez analogii w literaturze europejskiej nowszych czasów) jest szerokość horyzontów dramatu. Zazwyczaj dramaturgiczne opracowania wątków homeryckich wybierają jeden epizod (np. los Kassandry w dramacie Paula Ernsta, sytuację „odprawy posłów greckich” u Giraudoux, rewizjonistyczne spojrzenie na Tersytę

¹⁶ A. Grzymała-Siedlecki, *Wyspiański z bliska*. W: *Niepospolici ludzie w dniu swoim powszednim*. Kraków 1961, s. 168—169.

w dramacie Stefana Zweiga, sprawę Ifigenii w *Krucjacie* Chocińskiego, figlarną zmienność Erosa w grotesce Grubińskiego itd.). Wyspiański ma odwagę nadmiaru, barokowej obfitości, a mimo to — by użyć doskonałego syntetycznie określenia Anieli Łempickiej — utrzymuje się „w niezwykle lekkim, tanecznym niemal układzie materii dramatycznej”¹⁷. Jest to taniec płynny i spoisty. Dla filologa równa się on mozaice sprzeczności; niesposób w pewnej płaszczyźnie analizy zaprzeczyć racji wywodom Sinki. W zakresie jednak artystycznych osiągnięć sprzeczności znoszą się nawzajem, są jak celowe anachronizmy romantyków podporządkowane nadrzędnej idei kompozycyjnej i refleksyjnej. *Achilleis* jest puszką Pandory z tematami dramatycznymi, jest teką szkiców, których niewykończenie zawiera fenomenalne marginesy niespodzianek. Jest w *Achilleis* i teatralna ilustracja *Iliady* (np. w scenie 1 lub 9), jest w monologu Menelaosa (sc. 3) postawienie problemu tak istotnego dla filozofii *Powrotu Odysa* i antycypującego ową jedność czynu, cierpienia i winy, którą z monumentalnym rozmachem eksponuje Hauptmann w tetralogii o Atrydach. Jest w scenie 6 tragedia Ajasa, tragedia budzenia się świadomości, skondensowana w paru błyskach lirycznych i upersonifikowanych metaforach. Jest wspaniała propozycja dla liryków i tragików: motyw Laokoona w scenie 9. Jest partytura słowna dla muzycznego oratorium (sc. 14). Jest groteskowy, ironiczny monolog (sc. 15), bliższy stylowi Mrożka niż modernistów. Zastyganie wizyjne zdarzeń (np. w sc. 19) przechodzi w pośpieszny rytm, w euforię ruchu. Finał, gdy nad grozą walki i rzezi wyrasta przerażająca rewelacja mistyczna, gdy Helena okazuje się Afrodytą, ponadludzką siłą natury, dla której egzystencje ludzkie i historie ginących narodów są tylko glina, tworzywem trwania gatunku — stanowi, świadomie lub podświadomie, wielką antytezę finału drugiej części *Fausta*. „*Das ewig Weibliche*” było wybawieniem z kruchej przypadkowości bytów. Okrutna złuda Afrodyty wciąga w piekło wiecznego trwania lub wiecznego powrotu; to już obojętne, który z metafizycznych wariantów zastosuje się.

Achilleis wraz z odmiennym konstrukcyjnie *Powrotem Odysa* tworzy dylogię homerycką, zakorzenioną w świecie greckich postaci i wątków, odmienną w rozwiązaniach psychologicznych, filozoficznych, estetycznych, etycznych. Taka symbioza przeciwieństw istnieje także tam, gdzie u Wyspiańskiego widma greckie wkraczają czynnie w życie polskie, jak w *Nocy listopadowej*. U Cocteau w *Orfeuszu* (a zwłaszcza w filmowej wersji fabuły) wystarczy przejść przez lustro, by znaleźć się w świecie

¹⁷ A. Łempicka, Stanisław Wyspiański. W zbiorze: *Literatura okresu Młodej Polski*. T. 2. Warszawa 1967, s. 82.

innego wymiaru. U Wyspiańskiego lustra nie są linią graniczną światów wyobraźni; ich funkcję wykonują przenośne parawany — ekrany.

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 najszerzej komunikatywnej (np. w filmowych wersjach mitów homeryckich). Pozwala to przypuszczać, że rezonans powszechny dramatów antycznych Wyspiańskiego jest nadal, a może dopiero dziś, możliwy. *Meleager* przełożony został na język rosyjski (1908, 1914, 1963), angielski (1933), fragmentarycznie na serbochorwacki (1909). Bibliografia odnotowuje ponadto 4 przekłady *Protesilasa i Laodamii*: 1908 — esperanto, 1911 — rosyjski, 1912 — francuski (przedrukowany w r. 1913), 1933 — angielski. *Achilleis* widnieje w bibliografii tylko dwukrotnie, i to wyłącznie w drobnych fragmentach (sc. 1 i 14 w przekładzie niemieckim z r. 1929 w „Pologne Littéraire” oraz kołysanka Andromachy i scena nad brzegami Skamandra we włoskiej antologii współczesnej liryki polskiej Mariny Bersano-Begey z r. 1933). *Powrotu Odysa*, a więc dramatu o największych praktycznych możliwościach pojawienia się na scenach obcych, bibliografia nie odnotowuje. Znów bariera językowa utrudnia sprawdzalność sądów wartościujących w aspekcie porównawczym, pogłębia samotność arcydzieł Wyspiańskiego w zespole europejskiej percepcji wątków antycznych. W rezultacie w popularnej i u nas syntezie Nicolla, w której mrowią się tytuły dramatów niekiedy drugorzędnych, nie ma ani jednego z dramatów antycznych Wyspiańskiego, choć jest wzmianka o metodzie twórczej, ustawiającej postacie mitów na polskim tle w *Akropolis* i *Nocy listopadowej*. Paul Fechter również nie zna ani jednej tragedii antycznej Wyspiańskiego.

Na prawach więc tylko wąskiej — wewnątrz obrazu literatury polskiej zamkniętej — konkluzji można sformułować kilka twierdzeń.

Dla Wyspiańskiego tradycja literacka antyku jest zasobem podniet i obrazów, które przechodząc przez kolejne fazy rozwojowe literatury europejskiej, wywarły wpływ na każdą z nich, ale i z każdej z nich coś sobie przyswoiły. W ten sposób archetypy antyczne tworzą wciąż nowe słoje na drzewie literatury. Dlatego poszukiwanie stopnia wierności Wyspiańskiego wobec źródeł starożytnych jest wprawdzie konieczną czynnością badawczą, ale tylko częściowo wyjaśnia formalną genezę, natomiast zawiera niebezpieczeństwo pewnych złudzeń interpretacyjnych. W konkretnym wypadku złudzeniem było przesadne akcentowanie elementów dekadentyzmu w sposobie kreowania bohaterów homeryckich w dramatach Wyspiańskiego. Wyspiański — ulegając pewnej manierze językowej, zwłaszcza w *Achilleis* — zabarwiał na „ludowo” skompliko-

wane struktury psychiczne, które tworzył. W niewiele lat później Michał Pawlikowski przekładał fragmenty *Iliady* dialektem podhalańskim. W *Achilleis* stylizacja językowa ściera się niekiedy z myślową zawartością dramatu, aczkolwiek nie w tym stopniu, by ją w sposób zasadniczy deformować. Toteż pod lekkim pokostem wyraźnie zaznaczają się kształty refleksyjne.

Antyczne motywy były dla Wyspiańskiego narzędziem poznania artystycznego, przy pomocy którego docierał zarówno do podświadomości życia jednostkowego, jak i do nadświadomości życia zbiorowego. Odległa od jego zainteresowań była pośrednia strefa — potocznej psychologii i naturalistycznej estetyki. Tą właśnie drogą, którą on wybrał, poszedł w następnych dziesięcioleciach dramat europejski. Nawet Hauptmann, którego *Łuk Odyseusza* realizował antagonistyczną w stosunku do Wyspiańskiego, a także Hofmannsthala, poetykę, przeszedł w tetralogii o rodzie Atrydów na płaszczyznę wielkich metafor i analiz poszukujących prawdy w mroku tragicznych symboli. Obojętne jest, że interpretacja antyku u Cocteau, Hauptmanna, Sartre'a czy Jeffersa dokonuje się zupełnie niezależnie od dzieł Wyspiańskiego, których bezpośredniość oddziaływania można śledzić tylko w literaturze polskiej. Losem prekursorstwa Wyspiańskiego było płonąć samotnie. Działanie twórcze było jak głównia, o której mówi Atalanta:

Każda chwila przynosi jakieś nowe skonanie i co chwila czuję, że coś zamiera i ginie, i żal mi jest tych wszystkich pędów życia, co zanikają gdzieś w mgłach, niedostępne dla oczu ludzkich, i zaledwo tylko myślą można je zgadnąć.

A Meleager odpowiada:

W tej chwili co mówiłaś, nie słyszałem¹⁸.

Tak mogłaby odpowiedzieć Wyspiańskiemu na propozycję właściwej naszym czasom wizji antyku jakaś alegoryczna personifikacja dramatu współczesnego.

¹⁸ Wyspiański, *Meleager*, s. 61.