

Aleksandra Rajkowska*

Rewizje heroizmu

Tyrtej Cypriana Norwida

i *Achilleis* Stanisława Wyspiańskiego

DOI: <http://dx.doi.org/10.12775/LC.2025.025>

Streszczenie: Celem artykułu jest porównanie *Tyrteja* i *Achilleidy*, dramatów podejmujących wątki z historii oraz mitologii starożytnej Grecji. Sposób, w jaki Cyprian Norwid i Stanisław Wyspiański czerpią z dziedzictwa antyku, okazuje się pod wieloma względami zbieżny. Obaj artyści wyraźnie przekształcają źródłowe motywy oraz wizerunki głównych postaci. Osłabiają też heroiczną wymowę swoich dzieł; nie po to jednak, aby ją całkowicie odrzucić, lecz przekształcić i zrewidować. Pierwsza część tekstu poświęcona jest *Tyrtejowi*; charakterystyce tytułowej postaci i przemianom w stosunku do zakorzenionego w tradycji wizerunku Tyrteusza. Druga część skupia się wokół *Achilleidy*, dramatu w twórczy sposób przekształcającego tekst *Iliady* i w szczególny sposób uwydatniającego postać Achillesa. W trzeciej części omówiony jest wątek heroizmu oraz wskazane podobieństwa z myślą Thomasa Carlyle’a i jego koncepcją bohaterów (rozwinęta w tomie *Bohaterowie, cześć dla bohaterów i pierwiastek bohaterstwa w historii*). Analiza dramatów Norwida i Wyspiańskiego prowadzi do wniosku, że autorzy nie odchodzą od heroizmu, lecz proponują jego nowy wariant – rodzaj heroizmu ducha (wykazującego wiele podobieństw z ideami Carlyle’a).

Słowa kluczowe: Cyprian Norwid, Stanisław Wyspiański, dramat, antyk, heroizm

53

3–4(52) 2025

LITTERARIA COPERNICANA

ISSNp 1899-315X

ss. 53–64

* Doktorantka w Szkole Doktorskiej Nauk Humanistycznych Uniwersytetu Warszawskiego, absolwentka polonistyki UW. Zajmuje się twórczością Cypriana Norwida i Stanisława Wyspiańskiego.

E-mail: ab.rajkowska@uw.edu.pl | ORCID: 0000-0002-5966-7956.



Revisions of Heroism

Cyprian Norwid's *Tyrtej* and Stanisław Wyspiański's *Achilleis*

Abstract: The article compares two dramas dealing with the history and mythology of Ancient Greece: *Tyrtej* (*Tyrtaeus*) and *Achilleis*. The way in which Cyprian Norwid and Stanisław Wyspiański draw inspiration from Antiquity proves to be similar in many aspects: both artists transform the original motifs and qualities of the main characters. They also underemphasise the heroic tone in their texts – not in order to reject heroism as such, but to revise and transform it. The first part of the article deals with *Tyrtej*, presents the eponymic character, emphasising the transformation of his characterisation in relation to the traditional representations of Tyrtaeus. The second part focuses on *Achilleis*, a dramatic work that creatively transforms *The Iliad*, centered on the character of Achilles. The third part discusses the theme of heroism and points out similarities with Thomas Carlyle's ideas and his concept of heroes (developed in the volume *On Heroes, Hero-Worship, and the Heroic in History*). An analysis of the dramas by Norwid and Wyspiański leads to the conclusion that these authors do not reject heroism, but propose a new model – the heroism of the spirit (revealing many similarities with Carlyle's ideas).

Keywords: Cyprian Norwid, Stanisław Wyspiański, drama, antiquity, heroism

Wprowadzenie

Antyk intrygował, niepokoił, inspirował zarówno Cypriana Norwida, jak i Stanisława Wyspiańskiego. Oferował bogactwo wątków i tematów – zarówno tych historycznie udokumentowanych, jak i mitologicznych – które pobudzały wyobraźnię twórczą obu artystów, przenikały do ich dzieł. Powroty do antyku nie są rzecz jasna niczym nadzwyczajnym, ale sposób, w jaki z jego dziedzictwa korzystali Norwid i Wyspiański, jest świeży i oryginalny oraz pod wieloma względami zbieżny. Na pokrewieństwo artystów oraz ich estetycznej wrażliwości wskazywano już wielokrotnie. Zazwyczaj były to jednak zaledwie napomknięcia, uwagi rzucone na marginesie innych rozważań i nierozwinięte w szczegółowych studiach. Prace zestawiające utwory i koncepcje artystów są nieliczne. Spośród nich należałoby wymienić książkę Anny Kapusty *Mitologie twarzy. Cyprian Norwid i Stanisław Wyspiański. Próba komparatystyki mitu* (2007), skupiającą się jednak przede wszystkim na tytułowym zagadnieniu, podczas gdy paralela Norwid – Wyspiański wciąż obfituje w wiele obiecujących wątków domagających się rozwinięcia. Jednym z nich – z pewnością jednak nie jedynym – są inspiracje antykiem.

W dorobku Norwida są dwa dramaty osadzone w starożytnej scenerii – *Kleopatra i Cezar*, utwór opowiadający o losach ostatniej królowej Egiptu, Juliusza Cezara i Marka Antoniusza, oraz *Tyrtej*, podejmujący wątek z historii antycznej Grecji. Są też oczywiście inne teksty, wśród których można by wymienić m.in. takie poematy jak *Quidam* czy *Epimenides*. Wyspiański w swojej twórczości dramatycznej również często sięgał do tematyki

antycznej. *Meleager*, *Protesilas i Laodamia*, *Achilleis*, *Powrót Odysa* – to utwory, które należałoby wymienić w pierwszej kolejności. Symptomatyczne jest przejście krakowskiego artysty od pobocznych tematów mitologicznych (*Meleager*, *Protesilas i Laodamia*) do samych źródeł greckiej i europejskiej kultury w *Achilleidzie* z 1903 roku i *Powrocie Odysa* z 1904 roku, dramatach opartych odpowiednio na kanwie *Iliady* i *Odysei*. Wątki antyczne rozwijał jednak Wyspiański również w innych dramatach, jak *Noc listopadowa* czy *Akropolis*. Podczas gdy Norwid – o czym świadczą wymienione utwory – czerpał z historii i mitologii Egiptu, Grecji oraz Rzymu, Wyspiański skupił swoją uwagę niemal wyłącznie na antyku greckim, który będzie również dla mnie kluczowym punktem odniesienia.

Proponuję zestawzić ze sobą dwa dramaty: *Tyrteja* i *Achilleidę*, które pozornie wiele dzieli. Przede wszystkim odmienna tematyka i akcja osadzona w różnych okresach z historii antycznej Grecji. Norwid czyni bohaterem swojego dzieła postać historyczną, greckiego poetę z VII w. p.n.e., autora słynnych elegii, który został wysłany z Aten do Sparty, aby podczas II wojny meżeńskiej zagrzewać Spartan do walki. Autor dramatu korzysta przy tym z elegii Tyrteusza w greckim oryginale i przekładzie francuskim (dwie z nich zresztą sam przełożył na polski), a także starożytnych przekazów o nim (Gomulicki 1971: 405). To jednocześnie postać zmitologizowana, popularna w Polsce szczególnie w pierwszej połowie XIX wieku, dająca wzorzec romantycznego tyrteizmu. Wyspiański sięga zaś do *Iliady*, którą przekłada na język teatru, a więc do literackiej fikcji, mitologii, choć nie bez pewnych zastrzeżeń. Dzieło Homera jest bowiem znakiem przełomu między tradycją ustną i pisaną, a przedstawione w nim wydarzenia łączą w sobie realia różnych momentów historycznych, przenikających się z elementami należącymi do świata nadzmysłowego i fantastycznego, tworzących jednak wraz z nim spójną całość: „[...] wojna trojańska stanowi pewien próg między mitem i historią, pamięć zbiorowa jakby wydobywała z wydarzeń, niekoniecznie wiernie, klimatem mitu obrosłe zdarzenia już historyczne” – pisze we wstępie do *Iliady* Jerzy Łanowski (1999: 6–7).

Oba utwory – *Tyrteja* i *Achilleis* – osadzone są w rzeczywistości greckiego antyku i podejmują tematy dla tej tradycji pierwszoplanowe. Oba istnieją przy tym na pograniczu historii i mitu. Co jednak dla mnie w tym wypadku najistotniejsze – czyniąc bohaterami swoich dramatów Achillesa i Tyrteusza (jego postać i przede wszystkim – legendę), Wyspiański i Norwid sięgają po wzorce heroizmu. Achilles jest herosem w pierwotnym znaczeniu – pół-bogiem, pół-człowiekiem, walecznym i odważnym wojownikiem; Tyrteusz zaś poetą, walczącym pieśnią, z zaangażowaniem i gorliwością zagrzewającym Spartan do boju. Autorzy omawianych dramatów dokonują reinterpretacji źródłowych motywów. Mitologia oczywiście z założenia zakłada pewną płynność i podatność na przekształcenia, Norwid i Wyspiański sięgają jednak do jej jądra, burzą nasze wyobrażenia i modyfikują to, co – mogłoby się wydawać – świadczy o tym, że Achilles jest Achillesem, a Tyrteusz Tyrteuszem. Chciałabym, skupiając się na tytułowych postaciach i ich kreacji, zapytać o heroiczną wymowę *Tyrteja* i *Achilleidy*. Czy Norwid i Wyspiański całkowicie z niej rezygnują, czy też modyfikują, i co mają do zaoferowania w zamian?

Tyrtej. Konieczność przemian

Tyrtej funkcjonuje tradycyjnie jako dyptyk dramatyczny wraz z *Za kulisami*. Są to dwa odrębne teksty, które można czytać niezależnie, ale można również wspólnie – jako całość złożoną z dwóch elementów. Koncepcja tego utworu nie od razu była jasno określona. Norwid znał postać i poezję Tyrteusza wcześniej, ale ponownie zainteresował się nim w okresie powstania styczniowego i napisał *Tyrteja* prawdopodobnie w latach 1865–1866, jako antyczną część dyptyku (utwór nie zachował się jednak w całości, brakuje też jego zakończenia). Wydarzenia *Za kulisami* rozgrywają się natomiast w latach 60. XIX wieku. Kanwą akcji jest bal maskowy w Teatrze Wielkim w Warszawie, w którego trakcie wystawiana jest na scenie sztuka *Tyrtej*¹.

Juliusz Wiktor Gomulicki podkreślił wpływ powstania z 1863 roku na *Tyrteja* (1971: 398)². Zdaniem Ireny Sławińskiej i Tadeusza Makowieckiego Ateny w utworze Norwida stylizowane są na Polskę, a obraz Sparty może odnosić się do zaborców (1971: 177). Nieco inaczej relację między antykiem i XIX wiekiem interpretuje Kazimierz Braun:

Cały skomplikowany gmach *Za kulisami* i *Tyrteja* zdaje się wzniesiony przez Norwida po to, aby zbudować paralelę między starożytną kulturą Sparty, która stała się martwa, zmaterializowana, nietwórcza, pusta i bezpłodna, a kulturą Europy w XIX wieku, którą autor oceniał podobnie, a być może nawet jeszcze surowiej (Braun 2019: LXIV).

Taki sposób lektury, podkreślający wpływ współczesnych Norwidowi wydarzeń na interpretację *Tyrteja*, sankcjonuje umieszczenie go w kontekście *Za kulisami*, a także zadedykowanie Warszawie. Gdy jednak zdecydujemy się na lekturę tego utworu jako tekstu odrębnego i samodzielnego, odniesienia do współczesności staną się drugorzędne, a na pierwszy plan wysunie się starannie i ze szczegółami zrekonstruowana przez Norwida rzeczywistość greckiego antyku. W ten sposób chciałabym odczytać *Tyrteja*. Do tych dwóch sposobów lektury należałoby dodać jeszcze trzeci – również dla mnie istotny – podkreślający nieustannie przebijające się poprzez akcję dramatu znaczenia uniwersalne, ponadhistoryczne i ponadnarodowe, na co zwracali uwagę m.in. Maria Kalinowska (2007: 214)³ i Kazimierz Braun (2019: 412)⁴.

Powróćmy jednak do dramatu. Stefan Sawicki pisał o dialogu Norwida z antyczną tradycją oraz zmianach w stosunku do zakorzenionego w kulturze wizerunku antycznego poety, zestawiając Tyrteja z bohaterem dramatu Friedricha Dürrenmatta *Romulus Wielki*:

¹ Konwencję teatru w teatrze chętnie wykorzystywał także Wyspiański, np. w *Wyzwoleniu*. Wzorem dla obu mógł być oczywiście William Shakespeare – Norwid pisał o *Hamlecie* w eseju *O sztuce. (dla Polaków)*, a także go tłumaczył. Wyspiański jest zaś autorem *Studium o Hamlecie*.

² O historycznych kontekstach dyptyku pisał Włodzimierz Toruń (2019: 65–74).

³ „Wydaje się jednak, że poeta przekracza tu taki – narodowy – horyzont romantycznego myślenia o antyku. Zmierza w kierunku szerszej, uniwersalnej, ponadnarodowej refleksji”.

⁴ „Dramatopisarz-poeta sugerował zarazem, że pozornie realistyczny czas akcji poszczególnych scen ma stałe odniesienia uniwersalne, transhistoryczne, ponadczasowe. Wydarzenia dzieją się «teraz», ale zarazem «zawsze». Takie posługiwanie się czasem przez Norwida wzmacnia uniwersalne odniesienia i sensy akcji oraz przemiana konkretne i typowe postaci dramatu w archetypy”.

Dramat Norwida można by z uzasadnieniem nazwać Anty-Tyrteuszem. Pasja do reinterpretacji i przewartościowywania, tak charakterystyczna dla sztuki poetyckiej Norwida, ujawniła się tu i w zakresie fabuły, i postaci, dosięgając znaczeń funkcjonujących od wieków w kulturze europejskiej (Sawicki 1975: 63).

Tyrteję w dramacie Norwida to kulawy i niedowidzący poeta, lekceważony przez Ateńczyków, przynajmniej do czasu wybrania go przez wyrocznię delficką na wodza, który ma poprowadzić Spartę do zwycięstwa. Poznajemy go w scenie miłosnej, podczas spotkania z Egeiną. Tyrteję opowiada o swoim przeznaczeniu i wątpliwościach z nim związanych, jest przy tym świadomy wagi swojej misji, ukochana przekonuje go natomiast o swoim wsparciu. Gdy trafia do Sparty, nie zagrzewa jednak żołnierzy do walki swymi pieśniami. Sparta odnosi klęskę, a Tyrteusz nie robi nic, by ją wspomóc w walce, jest bierny⁵, towarzyszy jedynie w jej upadku. Norwid odrzuca więc ukształtowany w kulturze wizerunek poety. Jednocześnie odrzuca wzorzec spartański⁶.

Lud ten cały z - ż e l a ż n i a ł... Już Likurgowego-testamentu ostatnie słowo przyszło na świat w pokoleniu, zrobionym przez prawodawcę... Już skończyło się wszystko, i bóg tam nic nie tworzy więcej... i już miejsca dlań nie ma, jak dla podrzutka albo dla nowo narodzonego niedołęgi, któremu też prawem śmierć zadają, nim wypełni z kołyski.

I oto przestaniek-lakoński stał się w lakońskich dziejach, tak jak w języku ich!... (Norwid 1971: 497)

To słowa Tyrteja, który krytykuje Spartan podczas rozmowy z Egeiną. Wcześniej, w scenie wstępnej, na scenie pojawia się chór Partenian – nieślubnych dzieci urodzonych podczas wojen w Sparcie, które nie miały pełnych praw. Inaczej przedstawieni są w utworze Ateńczycy, których reprezentuje m.in. pochodzący z Fenicji Laon. W przeszłości uratował życie Kleokarpowi, członkowi Areopagu, i w zamian stał się jego przybranym synem oraz obywatelem Aten. O przeciwstawieniu sobie tych dwóch kultur w *Tyrteju* pisali Maciej Junkiert (2012: 279–321), a także Maria Kalinowska:

„Dzikiej sile” Sparty przeciwstawiony jest w *Tyrteju* obraz Aten jako domeny wolności, przyciągania i usynawiania obcych, a nie ich odpychania, kraju więzów rodzinnych i głębokich uczuć, służenia bogom i modlitw o natchnienie dla poetów, „zapatrzania w niebiosy”, które pozwala uwolnić się od dzikiej siły... Przy tym Ateny Norwidowskie w *Tyrteju* całkowicie pozbawione są idealizacji, nie mieszczą się w żadnym ze znanych utopijnych przedstawień, w jakimś wiek XIX ujmował Ateny; są raczej miejscem bardzo wielogłosowym i różnorodnym. Otwartym na różne przejawy życia, otwartym na zmiany i na inność. Nie wolnym zresztą od rozmaitych niedoskonałości (Kalinowska 2007: 216).

Sparta jest, jak zauważa Sawicki, umierającą kulturą. Tyrteję jest tego świadomy i zgadza się przyczynić do jej klęski, aby na gruzach mogła odrodzić się nowa cywilizacja:

⁵ Christian Zehnder (2019: 87) podkreśla pasywność Tyrteja, którego jedynym działaniem w toku akcji jest rzucenie kamienia owiniętego w kwiat pod stopy ukochanej Egeinei.

⁶ Kalinowska (2007: 212), pisząc o fascynacji Spartą w XIX wieku, zestawia *Tyrteja* z *Agezylausem* Juliusza Słowackiego: „[...] jest między tymi dramatami tajemnicza więź, wynikająca przede wszystkim z faktu podjęcia przez obu poetów tematu Sparty, zwłaszcza zaś – podważenia zakorzenionych w tradycji realizacji tego tematu, swoiste odnowienie jego znaczeń, choć idące w różnych kierunkach”.

Tyrteusz jest pewien, że konieczny jest kres tego trwania. Wyczerpało się już wszystko, co było w kulturze spartańskiej żywotne i twórcze. Pozostała martwa forma – krępująca wszelki rozwój, której – w zakresie kultury – tak wytrwałym przeciwnikiem w całej swej twórczości był Norwid. Dalsza jej wierność to zgoda na martwy schemat, na przedłużanie przeszłości, której trzeba pozwolić, aby odeszła w swoim czasie. Nie można krępować tego, co żywe, co wychylone ku przyszłości. Uparte trwanie przy raz ustalonych strukturach jest przeciwne człowiekowi i jego osobowej, bogacącej się naturze. Wszelkie przestarzałe, martwe formy, choćby najbardziej logiczne, muszą być zniszczone i usunięte, gdyż stają się złem i to złem bogato owocującym (Sawicki 1975: 60–61).

Tyrtej jest więc przeciwnikiem kurczowego trzymania się przeszłości, a zwolennikiem postępu, świadomym historycznej nieuchronności przemian. Podobnie jak Norwid, który odrzuca tyrtejski model poety-wodza i proponuje w zamian nowy wzorzec bohatera o głębokim nastawieniu etycznym, programowo beczynnego, poprzez beczynność napędzającego jednak procesy historyczne.

Achilleis. Aktualizacja mitu

W 1896 roku Wyspiański stworzył serię rysunków do *Iliady* w tłumaczeniu Lucjana Rydla, która we fragmentach w listopadzie tego samego roku ukazała się w „Tygodniku Ilustrowanym” (wówczas opublikowane zostały tylko cztery rysunki Wyspiańskiego). W 1903 roku ukazało się jedenaście rysunków do pierwszej części tłumaczenia, a raczej parafrazy, autorstwa Juliusza Słowackiego *Homera Iliada – Pomór – Gniew*. Artysta korespondował wówczas z Lucjanem Rydlem, przedstawiając swoje interpretacje homeryckich bohaterów i poszczególnych scen, które w czasem stawały się coraz bardziej wnikliwie (Nowakowski 1984: IX–XI). Efektem studiów Wyspiańskiego jest *Achilleis*, dramat złożony z dwudziestu sześciu luźnych scen, bez podziału na akty. W kontekście jego kompozycji Aniela Łempicka pisała o „niezwykle lekkim, tanecznym niemal układzie materii dramatycznej” (1973: 143), od Lesława Eustachiewicza pochodzą zaś takie określenia jak „mozaika sprzeczności” czy „puszka Pandory z tematami dramatycznymi” (1969: 19).

Podobnie jak Norwid, Wyspiański w *Achilleidzie* nie jest wierny oryginałowi – aktualizuje treść eposu i modyfikuje wiele wątków, zmieniając wydźwięk utworu. Achillesa, mitycznego herosa i wojownika, poznajemy podczas kłótni z Agamemnonem. Obóz Achajów dręczy zaraza. Tytułowy bohater utworu Wyspiańskiego oskarża swojego przeciwnika, że to jego wina, gdyż porwał córkę kapłana Apollina – Chryzeidę. Agamemnon zarzuca natomiast Achillesowi beczynność: „[...] oręż twój władny, / dla którego cię cenim, rdzewieje próżniaczko” (Wyspiański 1959: 8). Początek dramatu jest dość zbliżony do pierwowzoru. Być może najistotniejsza zmiana w pierwszej scenie dotyczy wątku kapłana Chryzesa, który w *Iliadzie* zabiera ze sobą Chryzeidę, w dramacie Wyspiańskiego natomiast – zabija zhańbioną córkę i przeklina Achajów, co buduje już od początku atmosferę krwawej i posępnej brutalności.

Zasadnicza zmiana, której dokonał autor dramatu, dotyczy jednak Achillesa, postaci – jak sugeruje tytuł – kluczowej dla całego tekstu. Trafnie tę modyfikację scharakteryzował Jan Nowakowski, autor *Wstępu* do wydania Biblioteki Narodowej:

Bohater dramatu Wyspiańskiego nie jest [...] tylko Achillesem „według Homera”. Dramaturg obdarzył go świadomością, w której mieści się jakby własna wiedza bohatera o sobie samym – ale już wbudowanym w mit, już pozostającym w trwałej niewoli tego mitu. Achilles z dramatu w błyskach swego rozumienia dostrzega siebie jakby z perspektywy, widząc się „tamtym” herosem poprzez przestrzeń i czas, i będąc zarazem równocześnie „tamtym” archetypem, i tym teraz innym, bogatszym o przemienioną świadomość, ale i wraz z nią – o ból, o cierpienie (Nowakowski 1984: XXIII).

Wyspiański aktualizuje mit, przenosząc antyczne wydarzenia w rzeczywistość XIX wieku. To charakterystyczny dla artysty zabieg, o czym pisała Maria Prussak:

Życie jest dla niego zawsze rozwijającym się procesem, tradycja ma sens tylko wtedy, kiedy włącza się w dynamikę współczesności. Traktowana inaczej, staje się mechanizmem zniewalania. Wszystko, co nieruchome – w odwołującym się do konwencji myśleniu uznane za modelowe – dla poety ma znamiona fałszu, martwoty (Prussak 2023: 538).

I dalej:

Świat antyku, podobnie jak świat chrześcijaństwa ujmowanego w system sztywnych dogmatów, był dla Wyspiańskiego wyzwaniem, które chciał mierzyć dynamiką procesów życiowych i prawdą cierpienia pojedynczych ludzi. Bohaterowie jego dramatów na ogół wychodzą z tej konfrontacji pokonani. Tragizm polega na tym, że osiągając w zmaganiu z życiem coraz pełniejszą świadomość samych siebie oraz miary dobra i zła, nie są w stanie obronić się przed siłą instynktów, presją mechanizmów społecznych, ciężeniem historii (Prussak 2023: 541).

Wyspiański, podobnie jak Norwid, przeciwny jest wszelkiemu schematyzmowi, zastalym formom. Jego aktualizacja mitologii służyć ma jej odświeżeniu, spojrzeniu na znane opowieści z perspektywy współczesności, co pozwala odsłonić nowe sensy. Również Achilles przyglądający się samemu sobie z dystansu postrzega swoją osobę w odmienny sposób. Zna swoje przeznaczenie, nie w ten sam jednak sposób, w jaki bohaterowie antycznych tragedii byli świadomi swego losu. Zaczyna dostrzegać okrucieństwo swoich czynów, a także uległość wobec Achajów:

ja, tylu mężów morderca,
ja, mocarz Atrydów najemny,
którym przejrzał dziś – raz pierwszy poczuł,
że szczerze mnie jak psa;
że mordowani przeze mnie – niewinni
i że w tych czynach szlachetni – – bezczynni.
(Wyspiański 1959: 39)

Gdy w Achillesie – dzięki spojrzeniu z dystansu – budzi się świadomość etyczna, zaczyna widzieć ludzi wokół niego nie w kategoriach przynależności narodowej, ale jako niezależne jednostki, które charakteryzują ich czyny oraz postawa etyczna. Wówczas Hektor zaczyna mu się jawić jako szlachetny i godny naśladowania wojownik:

Nie, ja nie będę wam walczył z Hektorem.
 Ja zrozumiałem już dziś w sercu moim,
 gdy nadarzyła się chwila z tym sporem
 z tobą, Atrydo – że wy, jako sępi,
 tuście zlecieli, gdzie mąż ten nad męża
 nad grodowisko ojców wzniosł oręża,
 by bronić chaty i żony, i dziecka;
 że go tam w sieci dzierży garść zdradziecka
 głupców, bezczelnych zbójów z Parysem na czele,
 których on jeden przerósł duchem wiele,
 i ta jego istota, dusza, co nim rządzi,
 mnie go każe szanować – i niech Zews mnie sędzi.
 (Wyspiański 1959: 12–13)

Tragedia Achillesa polega na tym, że właśnie ten jeden człowiek, którego ceni i szanuje, ma być zgładzony z jego ręki.

Jest jeszcze inna istotna zmiana, którą wprowadza Wyspiański. Helena, której uprowadzenie przez Parysa stało się początkiem wojny, w ostatniej scenie dramatu „zstępuje po promieniu w szacie z gwiazd” (Wyspiański 1959: 173) jako Afrodyta, szukając swojego kochanka. Wypowiada następujące słowa:

[...] przeklnę Ziemię,
 świat wasz cisnę w płomienie,
 zabiję piorunami.
 Moc moją Bożą odsłonię.
 Kochanku, za jedną tę noc,
 gdy duch mój ciałem płonie
 przekłety – bierz ciało
 w miłośnym czynie,
 bo świat ogniem zatopię,
 bo wszelki żywot spalę...

(Wyspiański 1959: 176)

Bogini staje się symbolem bezwzględnych praw rządzących światem: „Identyfikacja Heleny z Afrodytą, tutaj właśnie ową Afrodytą-Uranią, ujawnia w niej uosobienie najpierwotniejszej siły natury, siły kosmicznej, posługującej się człowiekiem jedynie jako narzędziem ewolucji” (Nowakowski 1984: XXXI). Prawa historii są więc nieubłagane, a bohater dramatu nie może uciec od swego losu. Ingerencja bogów w ludzkie życie jest uwydatniona w scenie śmierci Achillesa, którą wbrew pierwowzorowi Wyspiański włącza do dramatu, i ponownie – wyrażnie przekształca. Bohater wchodzi na wóz, którym powozi Atena, i który wkrótce po ruszeniu – rozbija się. Ku śmierci prowadzi go więc bogini, ale jednocześnie Achilles zgadza się na to, świadomy, co go czeka.

Heroizm ducha i przypadek Carlyle'a

Autorzy omawianych utworów w swoich reinterpretacjach wydają się godzić we wzorce heroizmu, osłabiać to wszystko, co miałoby świadczyć o sile, męstwie i waleczności bohaterów. Tyrtej nie nawołuje Spartan do walki, nie przyczynia się do ich triumfu, nie wierzy nawet w możliwość trwania tej kultury. Achilles dostrzega okrucieństwo wojny i własnych czynów, sprzeciwia się przelewowi krwi, ale jednocześnie jest postacią tragiczną i nie może uciec od swojego przeznaczenia. Oba teksty są pochwałą bezczynności i świadectwem niewiary bohaterów we własne posłannictwo (a przynajmniej w to, co pozornie wydaje się nim być). Heroizm jako męstwo w walce zostaje odrzucony. Wewnętrzna siła obu bohaterów, ich świadomość historyczna i refleksja moralna, gotowość odrzucenia doczesnych i osobistych korzyści oraz wierność temu, w co wierzą – wszystko to nie pozwala przekreślić ich heroizmu, każe zaś go zrewidować, przewartościować i przenieść w sferę duchową.

Sawicki scharakteryzował następująco dokonane przez Norwida przekształcenia:

Modelowi dobrego wodza, którego główną zaletą jest umiejętność zwyciężania każdego przeciwnika, przeciwstawia Norwid wodza, który przegrywając bitwy czy nawet wojny w ramach ukształtowanych struktur państwowych, zwycięża dla przyszłości, dla logiki procesu historycznego, dla struktur nowych, godniejszych dla obowiązujących wszystkich wartości moralnych, dla wolności i wszechstronnego rozwoju człowieka. Ten typ wodza zaciera odległość między nim a poetą, a więc zmienia zasadniczo strukturę Tyrteusza-symbolu dotychczas znanego. Poeta winien być przecież zawsze i przede wszystkim rzecznikiem człowieka, nie takich czy innych racji politycznych lub państwowych. Winien być szczególnie wrażliwy na wszelkie przekroje prawdy (Sawicki 1975: 62).

Jego misję naświetlają dwie postaci, które sam przywołuje. Po pierwsze Orfeusz, śpiewak zstępujący do Hadesu, niczym bohater Norwidowskiego dramatu – do Sparty. Po drugie Kodrus, król Aten, który jak głosi legenda, podczas najazdu Dorów na Attykę w przebraniu prostego człowieka oddał się w ręce wrogów i zginął, przebity dzidą, aby ocalić swój lud (przepowiednia głosiła, że Dorowie zwyciężą, jeśli oszczędzą króla).

W przypadku *Tyrteja* tak rozumiany heroizm, a więc swoisty rodzaj heroizmu ducha, nie powinien budzić większych kontrowersji. Bohater jest świadomy historycznej konieczności upadku Sparty, aby narodzić się mogła nowa kultura i gotowy wziąć udział w tym procesie, którego – dodajmy – nie jest świadome społeczeństwo ani antyczne, ani współczesne (w *Za kulisami sztuka* zostaje wygwizdana). Gotowy jest więc na kompromitację i ryzyko związane z wejściem w struktury wroga oraz działaniem na jego niekorzyść.

W przypadku dramatu Wyspiańskiego jest nieco inaczej. Achilles nie wierzy w swoją misję, do której popycha go nie wybór, lecz konieczność. Gdyby mógł, jak Tyrtej odmówiłby udziału w walce, wobec której odczuwa głęboki wewnętrzny opór. Heroizm jest tutaj mniej uchwytny, ale – jak sądzę – również obecny. Jeszcze bardziej niż w dramacie Norwida uwewnętrzniony. Wynika z refleksji moralnej i spojrzenia na historię z dystansu. Nie wyraża się w działaniach Achillesa, jest zaledwie wewnętrzną niezgodą na wojnę i okrucieństwo. Być może to niewiele, ale właśnie ta niezgoda (obok szerszej perspektywy, którą jest obdarzony) odróżnia bohatera dramatu Wyspiańskiego od jego pierwowzoru.

Wyspiański dokonuje rewizji heroicznej interpretacji mitu Achillesa. To, co przez wieki sławiono jako wzór bohaterstwa, przedstawia jako tragedię człowieka, który na próżno opierał się swemu przeznaczeniu w świecie, w którym czyn jest zbrodnią, a bezczynność podłością. *Achilleis* wskazuje jednak drogę wyjścia z zaklętego kręgu. Jest nią poszukiwanie takiej formy czynu, która stawiałaby człowieka poza historią, która nie byłaby działaniem ani w imię zbiorowości, ani przeciw niej, a zarazem miała wartość wychowawczego wzorca. Taki wzorzec postępowania zdaje się realizować Achilles, gdy w apoteozie wstępuje na rydwan śmierci wskazując drogę tym, którzy – jak Ajas – pójdą za nim, odmówią udziału w zbrodni dziejów i powiększą zastęp proroków nowej nauki o współlistnieniu narodów (Filipkowska 1973: 98).

Achilles nie zachowuje więc swojej refleksji dla siebie, dzieli się nią z nadzieją na lepszą przyszłość. Jego pierwsze słowa, które wypowiada w dramacie, są następujące:

Rycerze miecza i mężowie czynu,
wy, których ludów rzesza mnoga słucha,
którzy chadzacie w gałęziach wawrzynu,
chcę w was obudzić myśl i potrząść ducha.

(Wyspiański 1959: 7)

Autor klasycznego opracowania *Achilleidy* Tadeusz Sinko krytykował dramat za zbyt-
nie podobieństwo tekstu do oryginału (z czym jednak trudno się zgodzić) oraz za słabość
bohatera⁷ – owa słabość fizyczna okazuje się jednak znakiem siły moralnej.

Gdy mówimy o rewizjach heroizmu i jego szczególnej duchowej wersji, nie sposób nie
wspomnieć Thomasa Carlyle’a, szkockiego pisarza i historyka, autora wydanego w 1841 roku
tomu *On Heroes, Hero-Worship, and the Heroic in History* (pierwotnie wygłoszonych przez
niego wykładów), przetłumaczonego na polski jako *Bohaterowie, cześć dla bohaterów i pier-
wiaszek bohaterstwa w historii*. Carlyle, dziś już nieco zapomniany, w XIX wieku cieszył się
dużą popularnością i przetrwał między innymi w pismach Fryderyka Nietzschego, który
wielokrotnie – pośrednio i bezpośrednio – odwoływał się do jego prac i poglądów. Norwid
mógł zetknąć się z tekstami Carlyle’a, o czym pisał Karol Samsel, zestawiając *Sartora Resar-
tusa* z *Tajemnicą lorda Singelworth* i *Promethidionem* (2020: 71–83). Stanisław Brzozowski
w *Legendzie Młodej Polski* porównywał natomiast Carlyle’a – z pewnymi zastrzeżeniami –
z Norwidem (2001: 286) i z większym przekonaniem – z Wyspiańskim (2001: 349).

Carlyle wymienia w swoim dziele wielkie jednostki, jak Napoleon, Oliver Cromwell,
Mahomet czy Luter, ale także poetów – Dantego, Shakespeare’a, Roberta Burnsa. Doko-
nuje przy tym przewartościowanie heroizmu, który nabiera u niego wyraźnego charakteru
duchowego, religijnego (pierwsza część jego dzieła nosi tytuł *Bohater jako bóstwo*, a kolejne
poświęcone są jeszcze prorokom i kapłanom). Carlyle pisze:

[...] historia tego, czego ludzkość w tym świecie dokonała, jest w gruncie rzeczy historią wiel-
kich ludzi, którzy na to pracowali. Ci bowiem wielcy ludzie byli przewodnikami ludzkości,
wzorcowcami i w pewnym znaczeniu twórcami wszystkiego, co całe zbiorowisko ludzi zdoła-
ło zrobić, czego zdołało osiągnąć. Wszystko, co się w świecie dopełniło, jest tylko – ściśle rzecz

⁷ „Rewizja Achillesa Homierowego nie udało się Wyspiańskiemu dlatego, że nie zdecydował się na ener-
giczne zerwanie z tradycją *Iliady*, a gdy raz powrócił na jej tory, Achilles Homera okazał się silniejszym od jego
bohatera” (Sinko 1922: 303).

biorąc – zewnętrznym, materialnym wynikiem, praktycznym wcieleniem i urzeczywistnieniem myśli przemieszkujących w zesłanych na ten świat wielkich ludziach [...] (2006: 5).

Carlyle, podobnie jak Norwid i Wyspiański, odrzuca heroizm jako męstwo. Jego bohaterowie mają wgląd w boski plan świata, dążą do poznania prawdy o rzeczywistości, odrzucają pozory i powszechnie uznawane sądy: „[...] pierwszą i ostatnią cechą charakterystyczną bohatera, alfę i omegę całego jego bohaterstwa stanowi to, że przenika on przez pozory do treści rzeczy” (2006: 57). Również Tyrteja Norwida i Achilles Wyspiańskiego mają dostęp do głębszej wiedzy o dziejach świata, o rządzących nim prawach oraz odrzucają doczesne podziały i konflikty. To wybitne jednostki, które napędzają rozwój świata.

Paralela z Norwidem wydaje się tym razem bardziej oczywista. Tyrteja to postać wybitna, świadoma, z odwagą prowadząca ludzi ku nowemu. Achilles zaś jest bardziej złożony, pełny wątpliwości, uwikłany w historyczną konieczność i przez nią zniewolony. Jednak również w tym wypadku paralela z Carlylem może być odświeżająca. Ekspozuje ona heroizm bohatera – obdarzonego wyjątkową świadomością i wrażliwością etyczną, zdającego sobie sprawę z konieczności przemian w świecie. Paralela z Carlylem, co więcej, uwydatnia podobieństwo Tyrteji i Achillesa jako dwóch wybitnych jednostek.

Podsumowanie

Norwid i Wyspiański odrzucają w swoich dramatach utrwalone wzorce antyczne oraz wizerunki bohaterów – Tyrteja i Achillesa. Obaj są niechętni wobec bezrefleksyjnie powielanych kulturowych przekazów. Starają się wydobyć z nich prawdy aktualne niezależnie od momentu historycznego. Modyfikacja, jakiej dokonuje Norwid w kreacji swojego bohatera, wynika z jego wnikliwej i nie wolnej od krytycyzmu interpretacji historii. Wyspiański zaś pragnie odczytać mitologię na nowo, wydobywając Achillesa z jego kontekstu dziejowego. Obie postaci, choć pozornie słabe i bezczynne, są jednocześnie obdarzone szczególną wrażliwością i świadomością, pozwalającą im wnikać za zasłony historii, widzieć ją z szerszej perspektywy, dystansu. Tyrteja i Achilles są przy tym zwiastunami koniecznych przemian. Norwid i Wyspiański wydają się osłabiać heroiczną wymowę dramatów. Gdy jednak zrewidujemy pojęcie heroizmu, spróbujemy odnaleźć dla niego nowe formuły, jak na przykład ta zaproponowana przez Carlyle’a – może się okazać, że *Tyrteja* i *Achilleis* wcale się od niego nie odłączają, lecz w tytułowych postaciach prezentują szczególny rodzaj heroizmu ducha.

Bibliografia

- Braun, Kazimierz 2019. „Wstęp”. W: Cyprian Norwid. *Cztery dramaty*. Wrocław: Zakład Narodowy im. Ossolińskich.
- 2021. „Wprowadzenie do «Za kulisami» Cypriana Norwida”. *Tematy i Konteksty* 11(16): 400–413.
- Brzozowski, Stanisław 2001. *Legenda Młodej Polski*. T. 2. Kraków: Wydawnictwo Literackie.

- Carlyle, Thomas 2006. *Bohaterowie, cześć dla bohaterów i pierwiastek bohaterstwa w historii*. Kraków: Wydawnictwo Zielona Sowa.
- Eustachiewicz, Lesław 1969. „Antyk Wyspiańskiego na tle porównawczym”. *Pamiętnik Literacki* 60/1: 3–21.
- Filipkowska, Hanna 1973. *Wśród bogów i bohaterów. Dramaty antyczne Stanisława Wyspiańskiego wobec mitu*. Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy.
- Gomulicki, Juliusz Wiktor 1971. „Metryki i objaśnienia”. W: Cyprian Norwid. *Pisma wszystkie*. T. 5. Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy.
- Junkiert, Maciej 2012. *Grecja i jej historia w twórczości Cypriana Norwida*. Poznań: Wydawnictwo Naukowe UAM.
- Kalinowska, Maria 2007. „Romantyczni Spartanie i Majnoci. W kręgu filhellenizmu wielkich romantyków polskich. Rekonesans”. W: Małgorzata Borowska i in. (red.). *Filhellenizm w Polsce. Rekonesans*. Warszawa: Wydawnictwo Uniwersytetu Warszawskiego.
- Kapusta, Anna 2007. *Mitologie twarzy. Cyprian Norwid i Stanisław Wyspiański. Próba komparatystyki mitu*. Kraków: Collegium Columbinum.
- Łanowski, Jerzy 1999. „Pieśń o gniewie”. W: Homer. *Iliada*. Tłum. Kazimiera Jeżewska. Warszawa: Prószyński i S-ka.
- Lempicka, Aniela 1973. *Wyspiański. Pisarz dramatyczny. Idee i formy*. Kraków: Wydawnictwo Literackie.
- Norwid, Cyprian 1971. „Tyrtej”. W: Cyprian Norwid. *Pisma wszystkie*. T. 4. Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy.
- Nowakowski, Jan 1984. „Wstęp”. W: Stanisław Wyspiański. *Achilleis. Powrót Odysa*. Wrocław: Zakład Narodowy im. Ossolińskich.
- Prussak, Maria 2023. *Brzmienia Wyspiańskiego*. Kraków: Żywosłowie.
- Samsel, Karol 2020. „Spór o filozofię szaty. Cyprian Norwid a Thomas Carlyle”. *Studia Norwidiana* 38: 71–83.
- Sawicki, Stefan 1975. „Tyrteusz Wielki Norwida”. *Teksty* 3: 54–67.
- Sinko, Tadeusz 1922. *Antyk Wyspiańskiego*. Warszawa: Biblioteka Polska.
- Sławińska, Irena [&] Tadeusz Makowiecki 1971. „Za kulisami «Tyrteja»”. W: Irena Sławińska. *Reżyserska ręka Norwida*. Kraków: Wydawnictwo Literackie.
- Toruń, Włodzimierz 2019. „Historyczne konteksty dyptyku dramatycznego «Tyrtej – Za kulisami»”. W: Wiesław Rzońca [&] Karol Samsel (red.). *Dramaty Cypriana Norwida. Teksty – konteksty – interteksty*. Warszawa: Wydział Polonistyki Uniwersytetu Warszawskiego.
- Wyspiański, Stanisław 1959. „Achilleis”. W: Stanisław Wyspiański. *Dzieła zebrane*. T. 7. Kraków: Wydawnictwo Literackie.
- Zehnder, Christian 2019. „Tyrteizm jako eksperyment Norwida”. W: Wiesław Rzońca [&] Karol Samsel (red.). *Dramaty Cypriana Norwida. Teksty – konteksty – interteksty*. Warszawa: Wydział Polonistyki Uniwersytetu Warszawskiego.

