

Akropolis Stanisława Wyspiańskiego jako kreacja dramatu nowego: dramat antyczny – dramat liturgiczny – dramat narodowy

DOI: <http://dx.doi.org/10.12775/LC.2025.026>

Streszczenie: W badaniach nad *Akropolis*, „najtrudniejszym, najbardziej zagadkowym” dramacie Stanisława Wyspiańskiego, pomijano dotychczas historię Liturgii Wigilii Paschalnej i to, w jakiej liturgii uczestniczył (lub nie) sam Wyspiański. Sprawowana na początku XX wieku przed południem Wigilia Paschalna stawia pod znakiem zapytania dotychczasowe interpretacje, widzące w dramacie opozycję wobec ortodoksyjnej celebracji. Wzięcie pod uwagę tego faktu historycznego pozwala zauważyć w akcji przetworzone twórczo poszczególne elementy Wigilii Paschalnej oraz wskazuje na odcięcie się poety od konkretnej celebracji na rzecz tworzenia własnej, z wykorzystaniem elementów z wielu tradycji, kultur. Wyspiański w swoją budowlę włącza także fragmenty różnych dzieł sztuki, nie tylko tych z Wawelu, interpretując je według swojej filozofii życia. W ten sposób poeta tworzy własny gmach katedry – miejsca pełni, całości i życia, w którym martwa przeszłość zostaje przeobrażona Słowem Życia.

Słowa kluczowe: dramat, Wigilia Paschalna, Zmartwychwstanie, katedra, Wawel

* Dr, historyk literatury polskiej i teolog dogmatyczny w Instytucie Literatury Polskiej Uniwersytetu Warszawskiego. Jej zainteresowania badawcze obejmują: dramaty pisane przez kobiety, wątki teologiczne w polskiej dramaturgii, teatr chrześcijański, wątki teatrologiczne w teologii i patrystyce.

E-mail: agnieszka.skorzewska@gmail.com | ORCID: 0000-0002-1213-0027.

Stanisław Wyspiański's *Akropolis* as a Creation of the New Drama: Ancient Drama – Liturgical Drama – National Drama

Abstract: Research on *Akropolis*, Stanisław Wyspiański's "most difficult and most puzzling" drama, has so far overlooked the history of the Paschal Vigil liturgy and the question of which form of the liturgy Wyspiański himself attended – or did not attend. The fact that the Paschal Vigil was celebrated before noon at the beginning of the twentieth century challenges earlier interpretations that view the drama as opposing the orthodox celebration. Taking this historical fact into account makes it possible to recognise in the play's action creatively reworked individual elements of the Paschal Vigil; it also suggests that the poet distances himself from any specific celebration in favour of constructing his own, drawing on elements from many traditions and cultures. Wyspiański incorporates fragments of various works of art – not only those from Wawel Castle – interpreting them according to his own philosophy of life. In this way, he creates his own cathedral-like edifice: a space of completeness, wholeness, and life, where the dead past is transformed by the Word of Life.

Keywords: drama, Paschal Vigil, Resurrection, cathedral, Wawel Castle

A*kropolis* nazywane jest dramatem „najtrudniejszym, najbardziej zagadkowym” (Grzymała-Siedlecki 1970: 323), „najbardziej wyrafinowanym intelektualnie i ryzykownym – teatralnie” (Sławińska 1999: 18), „najcharakterystyczniejszym z jego [Stanisława Wyspiańskiego – A.S.S.] utworów” (Brzozowski 1984: 334). Nie dziwi zatem wielość opracowań historycznoliterackich i teatralnych dotyczących tego utworu, na czele z monografią Ewy Miodońskiej-Brookes (1980). „Wyrafinowanie intelektualne” *Akropolis* pozostawia jednocześnie otwarte furtki nowych tropów i odczytań. Możliwość wejścia na kolejną ścieżkę interpretacyjną daje pewien fakt z historii Kościoła, a dokładniej z historii liturgii, którego, jak do tej pory, nie zauważono w badaniach nad tekstem. Wzięcie pod uwagę owego faktu przynosi ciekawe spostrzeżenia dotyczące natury omawianego dramatu, choć na pewno nie jest to ostatnie słowo na temat utworu Wyspiańskiego.

Akropolis jest niewątpliwie tekstem wieloznacznym, scenicznym i niescenicznym jednocześnie, a na pierwszy plan wysuwa się jego palimpsestowa i synkretyczna natura. Nie da się opisać go jednym terminem. Nie jest to dramat tylko antyczny, tylko liturgiczny czy tylko narodowy, a jednocześnie każde z tych określeń pasuje do utworu. Wyspiański, korzystając z bogactwa, jakie niesie ze sobą każde z tych określeń, tworzy zupełnie nową jakość – dramat nowy, który zarówno 120 lat temu, jak i dziś nie da się wpasować w ramy genologiczne. To jest, naszym zdaniem, jedna z największych sił *Akropolis* – nieustanne pobudzanie odbiorcy (czytelnika, widza, inscenizatora) do zadawania sobie pytań o sens historii, życia i nadzieję odrodzenia, przy użyciu środków literackich i teatralnych wcale nie nowych, choć przeobrażonych.

Problem „nocy Zmartwychwstania”

W licznych artykułach historycznoliterackich badacze wskazują, że akcja dramatu dzieje się w „noc Zmartwychwstania”, a konkretnie w noc przypadającą między Liturgią Wigilii Paschalnej (odbywającej się w sobotę po zmierzchu), a procesją rezurekcyjną w niedzielny poranek wielkanocny. Z tego założenia wynikają różne tropy interpretacyjne. Uświadomienie sobie historycznych realiów, w jakich żył i tworzył Wyspiański, a w tym konkretnym przypadku – w jakich celebracjach liturgicznych mógł uczestniczyć, zmienia jednak tę perspektywę i otwiera nowe ścieżki odczytań.

Uroczystość Zmartwychwstania Pańskiego to, po niedzieli, najstarsze celebrowane święto chrześcijańskie. Kształtowało się ono przez kilka wieków, zanim liturgia tej uroczystości okrzepła w swojej formie (zob. m.in. Lijka 2002). W starożytności wszelkie uroczystości rozpoczynały się po zmierzchu dnia poprzedzającego święto. Nie inaczej było ze świętowaniem Zmartwychwstania, tym bardziej, że nieznana była (i jest) dokładna godzina zmartwychwstania Jezusa (inaczej niż w przypadku Jego śmierci). Świętowanie Wielkiej Nocy przez pierwszych chrześcijan polegało początkowo na czytaniu fragmentów biblijnych i wspominaniu historii zbawienia. Potem dochodziły kolejne elementy, takie jak chrzest katechumenów czy śpiew *Exultet* i święcenie Paschału, zaś około V wieku owo czuwanie przyjęło formę liturgii. Trwała ona całą noc i kończyła się nad ranem agapą – ucztą miłości, kiedy celebrowano nowe życie i nowy początek, które daje Zmartwychwstały Chrystus.

Czas od zakończenia liturgii Wielkiego Piątku do rozpoczęcia Wigilii Paschalnej po zmroku dnia następnego⁸ był czasem ciszy i brakiem jakiegokolwiek działania⁹. W Wielką Sobotę nie odprawia się żadnej liturgii. Dlatego do końca V wieku Wigilia Paschalna była sprawowana o północy, ale już w VI wieku zaczęto ją przesuwac na sobotę, na godziny wieczorne, a nawet na popołudniowe. W następnych wiekach liturgię Wigilii Paschalnej celebrowano coraz wcześniej, w XIV wieku rozpoczynano ją już w godzinach porannych i kończono w sobotnie południe. W Mszale Piusa V (1570) zapisano już, że liturgię Wigilii Paschalnej należy zaczynać o godzinie dziewiątej rano. Poświęcenie pokarmów, które w pierwszych wiekach Kościoła odbywało się podczas agapy, nad ranem w niedzielę Zmartwychwstania, przesunięto na popołudnie, po zakończeniu Wigilii Paschalnej¹⁰. Zachowano cały ryt i teksty liturgiczne mówiące m.in. o świetle oświecającym mroki nocy, choć czytano je w świetle słońca. W latach 1903–1904, czyli wtedy, gdy powstawał *Akropolis*, Wigilia Paschalna była odprawiana przed południem, po południu zaś następowało święcenie pokarmów i właściwie był już to czas świąteczny. Post przestawał wówczas obowiązywać.

⁸ W ujęciu liturgicznym czas ten należy już do niedzieli. Stąd nie używa się sformułowania „Liturgia Wielkiej Soboty”.

⁹ W Liturgii Godzin w Godzinie Czytań na ten dzień umieszczony jest starożytny, anonimowy tekst *Homilia na Wielką i Świętą Sobotę* rozpoczynający się słowami: „Co się stało? Wielka cisza spowiła ziemię; wielka na niej cisza i pustka. Cisza wielka, bo Król zasnął. Ziemia się przeleżała i zamilkła, bo Bóg zasnął w ludzkim cieles, a wzbuździł tych, którzy spali od wieków” (Liturgia Godzin 1984: II, 386).

¹⁰ Historycy liturgii domniemują, że zmiana ta była związana z praktyką duszpasterską, gdy wraz z rozprzestrzenianiem się chrześcijaństwa coraz rzadziej chrzczono dorosłych, a coraz częściej dzieci, a tym ciężko było znieść nocne czuwanie. (Liturgia chrztu była wówczas częstym elementem Wigilii Paschalnej, kiedy włączano do Kościoła nowych wiernych). Miano również na uwadze trudy ścisłego postu obowiązującego przed przyjęciem Komunii Świętej (od zmierzchu do momentu komunii). Należy również dodać, że ta zmiana dotyczyła tylko obrządku łacińskiego (zob. Lijka 2002).

W pobożności ludowej zachował się jednak zwyczaj nocnego czuwania zakończonego procesją rezurekcyjną i mszą świętą. Podczas czuwania śpiewano pieśni pasyjne, oczekując na poranek Zmartwychwstania. Widać zatem niekonsekwencję liturgiczną trwającą ponad siedem wieków: zrezygnowano z ciszy Wielkiej Soboty, paschalne *Alleluja* śpiewano już dzień przed uroczystością Zmartwychwstania, rozpoczynając świętowanie wcześniej, a jednocześnie w noc Zmartwychwstania śpiewano pieśni pasyjne. W takiej właśnie rzeczywistości liturgicznej swój dramat tworzył Wyspiański. Obecna liturgia, a zatem także obrzędy Triduum Paschalnego, to efekt reformy liturgicznej przeprowadzanej dopiero od lat 50. XX wieku, najpierw przez Piusa XII, a potem Pawła VI.

Gdy uwzględni się rzeczywistość historyczno-liturgiczną, okazuje się, że autor *Akropolis* był nie tyle buntownikiem, odrzucającym zastane rytuały, niechętnym ortodoksyjnej Wigilii Paschalnej, ile budowniczym, tworzącym z „gruzów kastelu” nowe miasto święte. Ta perspektywa każe przypuszczać, że Wyspiański nie odrzucał chrześcijańskiej wizji przemienienia świata w ogóle (por. Prussak 1993: 84; Tosza 2012: 32), ale krytykował zachodniochrześcijańskie skupienie na cierpieniu i śmierci Jezusa. Co jest zresztą spójne zarówno z tekstem dramatycznym (gdy jeden z Aniołów narzeka na widok realistycznej figury umęczonego Chrystusa [Akt I: w. 104–107]), jak i z poglądami samego autora, który był krytyczny wobec polskiego mesjanizmu i „cierpienia za miliony” (zob. Prussak 1993). Wyspiańskiemu bliższe było wschodniochrześcijańskie przedstawianie krzyża, na którym ukazany jest Chrystus królujący, a nie konający, jak to częściej dzieje się w chrześcijaństwie zachodnim.

Warto zatem, wzięwszy pod uwagę powyższe informacje, jeszcze raz zadać sobie pytanie, czym są dla Wyspiańskiego wydarzenia na Wawelu zakończone pojawieniem się Salwatora.

Czas Akropolis

Nie wiadomo, czy Wyspiański był świadomy tego, jak w pierwszych wiekach chrześcijaństwa celebrowano Triduum Paschalne (zwane wówczas *Triduum Sacrum*, *Sacratissimum Triduum*). Na pewno jednak takiego przebiegu liturgii nie doświadczył, bo po prostu za jego życia (i jeszcze długo po jego śmierci) nie wyglądała ona tak jak dzisiaj¹¹. Noc, w czasie której dzieje się akcja dramatu, może być nocą po zakończeniu liturgii Męki Pańskiej w piątek lub nocą z soboty na niedzielę. Biorąc pod uwagę dymy, pochodzące najprawdopodobniej z kadzidel¹², oraz fakt, że czuwanie nocne przed porankiem Zmartwychwstania nie było celebracją liturgiczną, a pobożnościowym śpiewaniem pieśni pasyjnych, a także sformułowania „dzień Ofiary”, „Słowa wyroku” (nawiązujące do wydarzeń piątkowych – męki i śmierci Pana Jezusa¹³), należałoby założyć, że Aniołowie budzą się w noc po wspomina-

¹¹ W ramach reformy liturgicznej lat 50. XX w. przywrócono wiele starożytnych obrzędów, m.in. celebrowanie Wigilii Paschalnej po zmroku w sobotę.

¹² Przed reformą liturgiczną używano ich obowiązkowo podczas każdej liturgii. Podczas Liturgii Męki Pańskiej również dzisiaj okadza się krzyż oraz Najświętszy Sakrament w Grobie Pańskim.

¹³ W pierwszym czytaniu Liturgii Słowa podczas Męki Pańskiej wierni słuchają opowieści z Księgi Izajasza, o Słudze Pańskim ofiarowującym się za grzechy wielu (Iz 52,13–53,12), w Ewangelii św. Jana, którego wersja Męki Pańskiej pojawia się w Wielki Piątek, jest mowa o Piłacie wydającym wyrok śmierci na Jezusa (J 18,1–19,42).

niu męki i śmierci Jezusa. To właśnie wtedy cała celebrowana obraca się wokół męki i śmierci Chrystusa, wierni oddają cześć krzyżowi, będącemu narzędziem zbawienia, a jednocześnie znakiem gorszącej wielu śmierci Boga¹⁴.

Z tego wynika, że Wyspiański pomija współczesną mu praktykę liturgiczną i na rzecz swojego dramatu tworzy własną quasi-celebrację, choć bliższą pierwotnej tradycji i zaskakująco zgodną z teologią Wigilii Paschalnej. Gdy przyjmiemy, że na początku *Akropolis* mowa jest o zakończonej Liturgii Męki Pańskiej, poszczególne wydarzenia dramatu zaczynają przypominać właśnie elementy celebrowanej Wigilii Paschalnej. Świadomie lub nie, Wyspiański przywraca tej liturgii właściwe miejsce i znaczenie jako doświadczenia Zmartwychwstania, zakończonego radosnym obwieszczeniem światu, że „Chrystus Zmartwychwstał” w procesji rezurekcyjnej¹⁵. Pozostając w sferze domysłów odnośnie wiedzy poety na temat historii liturgii chrześcijańskiej, możemy jednak przyjąć, że nie wyrażona explicite przynależność nocy dramatycznej czyni ją niezależną wobec konkretnej daty celebrowanej kościelnej. To osobna, wyjątkowa noc.

Tę odrębność widać również w tym, że czas *Akropolis* jest wyjątkowo skondensowany. Jeszcze nie opadły dymy Liturgii Męki Pańskiej, a już mamy, trwającą do północy, ciszę Wielkiej Soboty („Cichość się stała i weszło milczenie” [Akt I: w. 21]), po której rozpoczyna się Liturgia Paschalna. Można ten czas nazwać również sumą czasów. W dramacie autor zestawiał bowiem ze sobą czas liturgiczny (liturgii Paschy), mityczny (w którym znajdują się ożywione posągi), cykliczny (który odnajdujemy w akcie II), linearny, biblijny (z aktu III) i czas eschatologiczny aktu IV. Ponadto, na co zwracają uwagę badacze (zob. Miodońska-Brookes 1980; Prussak 1999), czas aktu II jest jakby zatrzymany, to moment zawieszenia, tuż przed walką Hektora. Natomiast w akcie III następuje gwałtowne przyspieszenie czasu, kiedy zostaje opowiedziana cała historia życia Jakuba. Oprócz tego mamy jeszcze czas rzeczywisty, wyrażany biciem zegara katedralnego. Nie będzie zatem przesadą, jeśli noc w dramacie określimy jako „pełnię czasów” lub „wypełnienie się czasu”. Działania, jakie podejmują bohaterowie, wyprowadzają ich poza konkretny czas historyczny, a nawet kultyczny. Jest to ruch w przestrzeni wawelskiego labiryntu¹⁶, który przyjmuje formę tańca¹⁷.

To wszystko staje się możliwe, ponieważ jest to noc naznaczona działaniem Boga, będącego poza czasem, w wiecznym „teraz”. Godziny między północą a świtem są jedną świętą godziną, podczas której wszystko zostaje przeobrażone¹⁸. Każdy akt dramatu jest

¹⁴ Zob. „A my przepowiadamy Chrystusa ukrzyżowanego, Żydom wprawdzie zgorszeniem, a Grekom głupstwem” (1 Kor 1, 23). Cytaty z Pisma Świętego podaję w tłumaczeniu ks. Jakuba Wujka, używanym w Kościele Katolickim za życia Wyspiańskiego.

¹⁵ W Polsce procesji rezurekcyjnej przed niedzielą mszą wielkanocną towarzyszył śpiew XII-wiecznej pieśni *Chrystus zmartwychwstał jest*, zaś w *Introit* (śpiewie na rozpoczęcie) te same mszy pierwsze słowa to „*Resurrexit et adhuc tecum sum*” [Zmartwychwstałem i zawsze jestem z Tobą]. Wedle tradycji miały to być pierwsze słowa Syna do Ojca po zmartwychwstaniu (Missale Romanum 1920: 351).

¹⁶ To znaczenie nadał Wawelowi Konrad w *Wyzwoleniu* podczas rozmowy z Maską 7 (Wyspiański 1959: w. 290–362).

¹⁷ „Taniec labiryntowy” był odprawiany w wielu rytach religijnych. Przetrwiał on również w chrześcijaństwie – w okresie średniowiecza tańczono go oficjalnie w niektórych kościołach w okresie świąt wielkanocnych, np. w katedrze Auxerre we Francji, gdzie w podłogę wkomponowany był labirynt. Ale „Auxerre nie było jedynym miejscem, gdzie wykonywano tańce wielkanocne, także gdzie indziej biskupi i arcybiskupi wraz ze swą wiedli tańce, czcąc dzień zmartwychwstania Chrystusa, między innymi [...] w Reims” (Kowalski [i] Krzak 2003: 95). Według autorów taniec labiryntowy zachował się w folklorze europejskim, m.in. w Polsce, do XIX wieku.

¹⁸ Badacze w tym kontekście zwracają uwagę na podobieństwo nocy *Akropolis* do nocy *Dziadów*, części drugiej. W obu dramatach akcja rozpoczyna się o północy, a kończy wraz ze świtem. W obu czas jest wyjęty

przede wszystkim odesłaniem do nowego początku. Noc Zmartwychwstania odczytywana jest jako moment, w którym świat stworzony odzyskał utraconą łaskę – staje się „nowym stworzeniem”. Historia trojańska i biblijna pokazują kolejne etapy przeistaczania się ducha człowieka. Ostatecznie akt IV ukazuje nadejście świtu, nowego dnia, nowego porządku budowanego na gruzach kastelu. Czas, który rozpoczyna się po każdym z tych wydarzeń, jest innym czasem, inaczej naznaczonym (przebóstwieniem, koniecznością, wolnością) i wiąże się tym samym z innym rodzajem życia. Jawi się ono w dramacie jako stale zmieniające swą formę, nieustalone, w ciągłym stawaniu się. W momencie przeszłość i przyszłość łączą się ze sobą, tworząc jedność, a w tym sensie wieczność. Krzysztof Michalski zwraca uwagę na to, że tak rozumiana wieczność nie sytuuje się w opozycji do czasu, ale okazuje się jego koniecznym wymiarem, ujawniającym migotliwość życia (Michalski 2007: 267–268).

Miejsce Akropolis

Mając na uwadze wielość opracowań dotyczących przestrzeni Wawelu w omawianym dramacie, w niniejszym artykule zwrócimy uwagę na kilka najistotniejszych dla jego odczytania kwestii.

Przede wszystkim warto zauważyć, że miejscem akcji jest świątynia-grobowiec. Tak jak Zmartwychwstanie Syna Bożego dokonało się w grobie, tak w grobie dokonuje się przetworzenie ducha narodowego, ducha ludzkiego. „Pośrodku nawy głównej w katedrze wawelskiej znajduje się ołtarz poświęcony św. Stanisławowi, biskupowi krakowskiemu [...]. Na ołtarzu została umieszczona barokowa srebrna trumna ze szczątkami świętego” (*Akropolis*, Akt I: przypis do w. 4). „Ołtarz-trumna” stoi pod baldachimem. Taki układ przypomina Bazylikę Grobu Świętego, którą zbudowano, według tradycji, na grobie Jezusa. Grób ten znajduje się w centrum bazyliki, wewnątrz edykuły. W akcie IV dramatu trumna zostaje rozbita¹⁹, a przybycie właściwego włodarza miejsca – Salvatora – oznacza odzyskiwanie znaczenia, reintegrację, tworzenie Nowego Jeruzalem, miasta świętego. Zmiana ta dokonuje się ruchem spiralnym, od centrum, którym jest trumna św. Stanisława, do centrum, którym jest „Żywe Słowo”.

„Akropolis” to nie tylko sama katedra i zamek, a miejsce święte, najważniejsze dla miasta, kraju, narodu. Słowo Żywe przekształca Wawel z muzeum w bijące serce miasta, a w dalszej perspektywie – także przyszłego państwa. Znane są projekty Wyspiańskiego i Ekielskiego dotyczące umieszczenia na Wawelu Sejmu, Akademii Umiejętności, Pałacu biskupiego – czyli utworzenia *akropolis*, prawdziwego górnego miasta, świętej góry, mającej

z normalności, ze zwykłego życia, jest czasem naznaczonym obecnością innego świata. Przy czym w *Dziadach* są to zmarli ludzie, a w *Akropolis* ożywione dzieła sztuki (zob. m.in. Tosza 2012: 25).

¹⁹ „Już kiedy kształtowały się zwyczaje wielkopiątkowe, jednym z nich miało być roztrzaskanie na końcu liturgii Wielkiego Piątku stołu ołtarzowego. Pod ciężarem toporów zamieniał się w kupę niezdatnych do niczego desek. Kościół na Wielką Sobotę zamierał, tak jak pierwsi Apostołowie rozpierzchli się w dniu śmierci Mistrza, tak ich duchowi potomkowie pozostawali w rozsypce. Trwogę przełamać miała dopiero nocna modlitwa, która konstrukcją wspólnoty odbudowywała na nowo, nadając nowy sens” (Adamkiewicz 2016). Wyrazem tego odnowienia jest też zwyczaj, by podczas Liturgii Męki Pańskiej, podczas Komunii Świętej, spożyć wszystkie konsekrowane komunikanty, również te przeznaczone dla chorych, tak by z kolei podczas Liturgii Wigilii Paschalnej wszyscy przyjęli Ciało Chrystusa w świeżo konsekrowanych podczas Eucharystii komunikantach.

boską proveniencję, miejsca, do którego będą prowadzić wszystkie drogi i które usprawia naród do kreacyjnego działania (por. Ekielski [&] Wyspiański 1908). Zrealizowane zostałyby wtedy tkwiące potencjalnie w katedrze znaczenie środka – wieczności, w której zbiegają się wszystkie punkty czasu i które z niej wychodzą. Historia odzyskuje w ten sposób swoją funkcję ożywiającą, w opozycji wobec uśmiercającego jej znaczenia jako rozpamiętywania przeszłości i pogrążania się w śmierci. Katedra na Wawelu zamienia się w przestrzeń syntetyzującą, wypełniającą i ogarniającą, a nawet totalizującą również w przestrzeni językowej. *Akropolis* staje się „summą polszczyzny, polskiej poezji i prozy, poprzez którą uczestniczymy w uniwersum kultury” (Miodońska-Brookes 1980: 183).

Uwagę zwraca kosmiczność tej przestrzeni. Ewa Miodońska-Brookes pisze o obronie przez dramaturga synkretycznej natury katedry. Wawel odczytywano jako Księgę Dziejów narodu, źródło polskości – Jan Kazimierz Ehrenberg stwierdza, że katedra wawelska to „źródło duchowe każdego polskiego ogniska i nierozzerwalny łącznik przeszłości z przyszłością” oraz „zakłeta w kamień epepeja naszych dziejów” (za: Miodońska-Brookes 1980: 20). Rozpoczęta na początku XX wieku restauracja Wawelu, po opuszczeniu przez wojska austriackie (które zresztą pozostawiły go w opłakanym stanie), stanowiła impuls do poszukiwań prawdziwego znaczenia zamku i katedry oraz odzyskiwania jego mocy tworzenia. Według Wyspiańskiego nie polegała ona na harmonijnym, jednowymiarowym charakterze świątyni, a właśnie na jej eklektyzmie, formie palimpsestowej, realizującej średniowieczne założenia budowniczych katedr, dla których budowla ta była marzeniem rozpisany na wiele pokoleń. Trzeba było być szaleńcem, żeby porywać się na zbudowanie katedry, której kształt ani na początku pracy, ani w jej trakcie nigdy nie był do końca wiadomy (zob. Ruskin 1977). Ujawniał się wówczas jej synkretyczny, religijny i kosmiczny charakter. Niejednorodność i wielowątkowość, jakimi nacechowana jest świątynia na Wawelu, daje możliwość tego, aby w akcji utworu uczestniczyły postaci antyczne, biblijne, barokowe i klasycystyczne. W ten sposób zostaje odzwierciedlona struktura świata. W tym szczególnym miejscu zbiegają się czasy i cywilizacje. Wyspiański „przeżywa dzieło sztuki powołane do życia przez wieki, przez wielu różnych artystów, którzy nie zawsze musieli być świadomi tego, co wspólnie i przez stulecia tworzą” (Miodońska-Brookes 1980: 51). Składniki tej świątyni „stanowią raczej układ spiętrzeń, powtórzeń, nawarstwień, coraz pełniejszego rozkwitania tematu zasadniczego” (Miodońska-Brookes 1980: 57), którym dla Wyspiańskiego, na podstawie ówczesnego stanu badań, był pierwotny patron katedry – Salwator, a nie św. Stanisław ze Szczepanowa.

Miejsce akcji staje się kosmosem – pełnią, w której każdy element jest na swoim miejscu, niezależnie od stopnia użyteczności²⁰.

²⁰ Warto w tym miejscu podkreślić, że w katedrach średniowiecznych, choćby tej w Reims, znajdujemy nie tylko piękne ornamenty i figury świętych, ale też istoty diabelskie, które również pełnią konkretną funkcję – rzygaczy i gargulców, czyli zakończeń rynien. Katedra uobecniała świat takim, jaki jest.

Akcja Akropolis

Zakładając, że pierwsze zdania z didaskaliów dramatu („Poszli i na kościele ostawili dymu/ powłoczną chmurę; – opłotła kolumny./ Pieśniarze, co śpiewali pieśni Rzymu, / pokłony bijąc u ołtarza-trumny” [Akt I: w. 1–4]) odnoszą się do Liturgii Męki Pańskiej, jak również przyjmując, że krytyka zawarta w tekście odnosi się nie do liturgii chrześcijańskiej jako takiej, ale do nacisku kładzionego w obrządku rzymskokatolickim na mękę i śmierć Jezusa, możemy uznać, że wydarzenia nocy dramaturgicznej mają znamiona własnej liturgii tworzonej przez Wyspiańskiego. Takie podejście pozwala znaleźć w akcji elementy (w różnym natężeniu i kolejności) Liturgii Wigilii Paschalnej. W rycie rzymskim dzieli się ona na pięć głównych części: Liturgię Światła, Liturgię Słowa, Liturgię Chrztu, Liturgię Eucharystyczną i procesję rezurekcyjną. W ten sposób akcja dramatyczna staje się akcją paraliturgiczną²¹.

Liturgia Światła

W Liturgii Światła (gdy na początku święci się ogień, od którego odpalany jest Paschał) kulminacyjnym momentem jest uroczysty śpiew *Exultet*: pochwała Paschału, świecy oznaczającej Światło z wysoka – Syna Bożego. U Wyspiańskiego ożywający Aniołowie zdają się odpowiadać na wezwanie *Exultetu*, rozpoczynające się od słów: *Exultet iam Angelica tirba caelorum* (Missale Romanum 1920: 232) [Niech się raduje już anielska rzesza]²². To oni pierwsi zaczynają radować się nowym życiem i niosą nowinę kolejnym postaciom dramatu. „Wszyscy głoszą to samo: nie warto być martwym, lepiej żyć i kochać, i wszyscy też bez względu na rozmiary i materiał kochają się – po kątach kaplic. Stosownie do antycznego wyglądu daje im poeta konwencjonalnie grecką filozofię życia i użycia” (Sinko 1922: 195).

Elementy *Exultetu* pojawiają się również w akcie IV, w pieśniach Harfiarza. Powtarza on nimi układ hymnu, którego pierwsza część ma charakter anamnetyczno-wielbiący (zawiera wspomnienie wielkich dzieł, w których Bóg objawiał przez wodę swoją wielką i stwórczą moc), a druga epikletyczny (w której znajduje się prośba o Boże wejrzenie na Kościół oraz o otwarcie dlań źródła chrztu świętego). Harfiarz najpierw opowiada o swoim życiu i o tym, co uczynił mu Bóg. W drugiej pieśni, kiedy lud czeka u wód Jordanu (symbol przejścia do Ziemi Obiecanej oraz chrztu), wzywa Boga do przybycia i przemienienia życia. Na samym końcu dramatu pojawia się zapowiedź nowej ziemi – nowego porządku, gdzie „Na zdruzgotany głaz kastelu / Bóg wpisał swoje prawa” [Akt IV: 549–550].

Motyw światła przewija się w rozmowie Anioła 1 z Niewiastą („Pójdź – za mną, ze mną, w blask. To światło - - Gwiazdy świecą!” [Akt I: w. 252–254]); Anioła 3 z Panią („Gdzie mnie wiedziesz? / W blask. / Gdzie mnie wiedziecie? / W świt.” [Akt I: w. 346–349]); Klio z Panną („Światło w źrenic przeźroczu!”; „Złączmy dłoń w uścisku / i idźmy w blasku /

²¹ Wyspiański nie zastępuje liturgii katolickiej swoją liturgią, ale tworzy z jej elementów własną jakość dramaturgiczną.

²² Wersję polską podaję za tłumaczeniem Tadeusza Karyłowskiego z 1932 r., a więc bliższym czasem Wyspiańskiego (Hymny 1932: 315). We współczesnym tłumaczeniu werset ten brzmi: „Weselcie się już, zastępy Aniołów w niebie” (Mszał rzymski 1986: 155).

przypatrzeć się zjawisku”; „Wstąp ze mną na promienie, / ukapiemy się w blasku.” [Akt I: w. 567, 640–642, 664–665]). Tak jak Paschał wnoszony do ciemnej świątyni rozświetla coraz bardziej mroki nocy²³, tak po kolei budzą się postaci dramatu, wprowadzając życie do całej katedry.

Liturgia Słowa

Liturgia Słowa Wigilii Paschalnej przed reformą w 1955 r. składała się z 14 czytań²⁴: 12 ze Starego Testamentu i 2 z Nowego. Tak kiedyś, jak i teraz czytania te ułożone są w taki sposób, by ukazać całą historię zbawienia – od stworzenia świata do Zmartwychwstania Syna Bożego. Podobnie Wyspiański w swoim dramacie sięga, w aktach I, II i III, po różne opowieści, łącząc je w jedną historię „przetworzenia ducha”. To nie odrębne sceny, jak mu czasami zarzucano, niepołączone ze sobą, ale perspektywa budowniczego, który widzi całość budowli jeszcze, zanim ukaże się ona w całej krasie. Badacze podkreślają, że Wyspiański na bohaterów swojego dramatu wybrał dzieła sztuki, które, zgodnie z założeniami rekonstruktorów, miały zostać usunięte z Wawelu. Dla autora *Akropolis* każdy element należał do historii tego miejsca, niezależnie od tego, kiedy się w nim znalazł i z jakiego powodu, niezależnie od wartości, jaką posiadał. To również wyraz przekonania, że polską tożsamość narodową tworzą tak samo tradycja antyczna, biblijna i ludowa.

W akcie II *Akropolis* czas święty dotyczy działania konieczności Fatum. Z kolei w historii Jakuba istotnym momentem objawiania się rzeczywistości transcendentnej jest sen. Okres sakralny, naznaczony obecnością bóstwa, powiązany jest z profetyzmem. Wizje, sny, przepowiednie są istotnym elementem świata przedstawionego dramatów. Klio i Kasandrę w *Akropolis* łączy ich funkcja prorocza (zob. Miodońska-Brookes 1980: 32–33). Obydwie, zbudzone ze snu, przepowiadają gruzy, katastrofę, walkę. Upersonifikowana historia, jaką jest Klio, staje się „Kasandrą ludzkości” (Miodońska-Brookes 1980: 33). Ujawnia się więc profetyczny, ale i kasandryczny ton historii, która zapowiada zniszczenie, śmierć i zagładę. Wpisuje się to w palingenetyczny wykład, jaki wygłasza Klio do Panny. Odpowiada to także całej wymowie dramatu, w którym historia jawi się jako opowieść o przetwarzaniu się ducha ludzkiego, który dąży do doskonałości (zob. Błoński 2007). Wizyjnością naznaczony jest także akt III, a funkcje proroków pełnią tu Aniołowie – ci z pierwszego snu Jakuba i ten z drugiego. Oni także przepowiadają, że los człowieka polega na spieraniu się konieczności i wolności, by w cierpieniu kształtował on swe człowieczeństwo²⁵.

²³ Do kościoła, w którym są zgazzone wszystkie światła, wchodzi celebrans trzymający zapalony Paschał. Zatrzymuje się w trzech miejscach, na progu, w środku i przed ołtarzem, za każdym razem śpiewając „Światło Chrystusa” [*Lumen Christi*] (Missale Romanum 1920: 232; Mszał rzymski 1989: 153–154). Po drugim wezwaniu swoje świece od Paschału odpalają wierni, a po trzecim wezwaniu zapalane jest światło w całym kościele.

²⁴ Obecnie składa się ona z 9 czytań: 7 ze Starego i 2 z Nowego Testamentu. W niniejszej pracy odwołuję się do układu czytań sprzed reformy liturgicznej, a więc tych, które Wyspiański mógł usłyszeć podczas Wigilii Paschalnej.

²⁵ Co ciekawe, postać Jakuba pojawia się w liturgii słowa Wigilii Paschalnej, w Księdze Barucha, gdzie słyszymy wezwanie (w tłum. ks. Jakuba Wujka): „Tenże jest Bóg nasz i nie będzie poczytan inny przeciw jemu. Ten wynalazł wszystkie drogi umiejętności i podał ją Jakubowi, słudze swemu, Izraelowi miłemu swemu” (Ba 3,36–37).

Wymiar eschatologiczny historii nie oznacza jednak jej definitywnego końca, a przetworzenie, odrodzenie. „Już sam termin *synteileias tou aionos* (Mt 24,3; 28,20), który po polsku oddajemy jako «koniec świata», zawiera w sobie sugestię, że nie chodzi tu o kres, ale o koniec pozytywny, w sensie uwieńczenia, wypełnienia się” (Salij 1997: 60). Harfiarz wyśpiewuje historię swojego życia, która jest jednocześnie zapowiedzią spotkania z Bogiem, Jego przyjścia:

Kazałeś czekać i wytrwać w mocy,
choć gąłeś mnie ciężarem,
w trudach i walce długiej nocy,
nim jutrznia błysnie pożarem. [...]
Bliska już chwila – idziesz, Boże,
O Słońce ty złociste;
Ślesz Twe promienie het w przestworze,
Twe głosy wiekuiste.
(Akt IV: w. 181–196 [Wyspiański 1985: 190–191]).

Również czytania Wigilii Paschalnej mówią o przejściu (Księga Wyjścia 14,15–15,1a), nowym początku, nowym życiu (Księga Ezechiela 36,16–17a i 18–28), nowym sercu, przejściu ze śmierci do życia (List do Kolosan 3,1–4²⁶).

Ożywiane posągi tworzą strukturę palimpsestową. Wojciech Bałus zauważa, że rzeźby występujące w dramacie są zróżnicowane stylistycznie – część ma proveniencję gotycką i barokową („postaci niebiańskie” – Chrystus z krucyfiksu, Aniołowie, Harfiarz), część – klasycystyczną („postaci ziemskie” – Niewiasta, Amor, Pani, Tempus, Panna, Klio, Włodzimierz) (Bałus 1996: 174). Pochodzą one z innych porządków kulturowych – chrześcijański Anioł rozmawia z grecką boginią, a grecki Apollo jest zwiastunem Salwatora. Podobnie dzieje się z ożywionymi bohaterami gobelinów, które funkcjonują w trzech przestrzeniach – postaci na gobelinach pochodzących z katedry na Wawelu, postaci z historii trojańskiej i dziejów Jakuba, postaci stworzonych w określonym czasie historycznym i noszących oznaki tego czasu (postaci ubrane są w stroje z XVII wieku, kiedy powstały gobeliny). Pojawia się świecki hejnał, grany jako pobudka przed świtem oraz jutrznia, która jest liturgiczną modlitwą Kościoła. „Nie można wskazać jednolitej zasady, która wyjaśniałaby sposób wykorzystania w utworze elementów zapożyczonych, ponieważ nie są to elementy jednorodne, nadano im niejednakowe funkcje i różne są ich relacje do kontekstu, z którego zostały wyjęte” (Prussak 1993: 79). Ta niejednorodność historii jest cechą, która wynika z charakteru samej przestrzeni. Już XIX-wieczne prace o katedrze wawelskiej „zwracały uwagę, że jej program ikonograficzny, kompozycja architektoniczna i rzeźbiarska z racji wielowiekowych nawarstwień jest swobodniejsza, bardziej luźna niż w katedrach francuskich, może mniej klarowna. [...] W katedrze krakowskiej składniki jej łączą się raczej poprzez powiązania metaforyczne, komentatorskie, rozwijanie wariantów tematycznych, analogie lub «oksymorony», bez wsparcia na całościach fabularnych. Stanowią raczej układ spiętrzeń, powtórzeń, nawarstwień, coraz pełniejszego rozkwitania tematu zasadniczego” (Miodońska-Brookes 1980: 57). Wyspiański wykorzystuje zatem zastaną już strukturę katedry i symultaniczność w nią wpisaną. Dla ukazania takiego wymiaru historii katedra

²⁶ W obecnej liturgii Wigilii Paschalnej ten list został zastąpiony Listem do Rzymian 6,3–11.

ma jeszcze jedno znaczenie – gotyckie katedry były odbierane jako „księga świata”, w której zostały zapisane dzieje stworzenia – jego dobre i złe strony²⁷. Katedra i Historia tworzą więc Świętą Księgę, w której ujawniają się dzieje duszy ludzkiej. Klio, robiąc Pannie wykład o palingenezie, zapowiada wydarzenia, które rozegrają się w aktach II i III, gdzie ukazane jest przetwarzanie się ducha ludzkiego. Fakty są ze sobą zrelacjonowane przez odpowiedniość, jest to „koncert dusz” (zob. Kaczorowski 2004: 217)²⁸.

Ożywienie nagrobnych posągów, chociaż nietrwałe (Akt I: w. 97 [Wyspiański 1985: 8]), zapowiada triumf życia nad śmiercią, który urzeczywistnia się w akcie IV. Podobnie miłosne harce postaci ujawniają nieodparte pragnienie życia w jego biologicznym wymiarze, życia, które diametralnie zmienia istnienie (posągi kochają). Eschatologiczny charakter historii ujawnia przede wszystkim Klio, wykładając teorię palingenezy. Dusza ludzkości odradza się w kolejnych pokoleniach, przyjmując coraz doskonalszą formę, by w końcu stanąć wraz z „Bogiem w odzieniu króla” u ołtarzy. Jak stwierdził Jan Błoński: „*Akropolis* byłoby opowieścią o dojrzewaniu człowieka [...]. Z królestwa tragicznej konieczności przechodzi on jakby do królestwa wolności. [...] Rośnięcie pojęcia Bóstwa, analogicznie do dojrzewania Człowieka, prowadzi do ostatecznego pokonania konieczności i objawienia się Salwatora” (Błoński 2007: 205). W tej perspektywie jest też odczytywana historia Polski, w której to ujawnia się siła eschatologii. Dzieje Polski, ukazane w tym dramacie jedynie częściowo, są również miejscem objawienia się wieczności. *Akropolis* jest pieśnią Wawelu, gdzie w jak najbardziej historycznym miejscu następuje epifania Żywego Słowa. W historii odsłaniają się promienie przyszłego Słońca – nowego dnia.

Liturgia chrzcielna

Od pierwszych wieków chrześcijanie rozumieli, że wszystko, co wydarzyło się po Zmartwychwstaniu, było nową historią, a człowiek stawał się „nowym stworzeniem” (2 Kor 5,17). Z tego właśnie względu z obrzędem Wigilii Paschalnej dość wcześnie zaczęto łączyć chrzest – włączenie do wspólnoty nowych chrześcijan. Liturgia, w której powtarza się wszystkie prawdy wiary i która dotyka najgłębiej tego, czym jest wiara w Chrystusa, to najlepszy moment na poszerzenie grona wierzących. Do tego dochodziło znaczenie Paschy jako przejścia. Nowo ochrzczeni wchodzili tym samym w inny wymiar rzeczywistości, a poprzez zanurzenie się w wodzie zmywali z siebie brud dawnego świata, stając się nowymi ludźmi. Podobnie dzieje się w *Akropolis*, gdzie co chwila pojawiają się motywy przemiany, odrodzenia, oczyszczenia.

²⁷ Małgorzata Czermińska pisze, że „nazywanie gotyckiej świątyni księgą to jeden z najstarszych i najbardziej powszechnie używanych toposów w literackich opisach katedr” (Czermińska 2005: 365).

²⁸ Tymon Terlecki pisał wprost o twórczości Wyspiańskiego: „Wyspiański czytał przeszłość jak palimpsest, pergamin, na którym ścierając jedną warstwę pisma, położono inny tekst i usunąwszy go, wpisano jeszcze inny, ale w głębokiej, porowatej tkance zachowały się one wszystkie i znamy dziś sposoby, aby je wywołać na światło, aby je czytać po kolei i jednocześnie, aby ze starych, zapomnianych znaków związać łańcuch żywych ogniw. Wyspiański dokonuje podobnego zabiegu w swojej twórczości. Był sam jakby takim pamiętnym, wiernym palimpsestem, w którym nic nie przepada, wszystko jest aktualne i czynne” (Terlecki 1957: 7–8).

Już na samym początku dramatu czytamy, że „tej nocy ma się duch przetrworzyć”. Anioł 4 wyznaje: „Noc przyszła – wyzwoliła. / Jestem jako spiż i żywy” (Akt I: w. 153–154 [Wyspiański 1985: 13]). Posągi i postaci z arrasów budzą się do nowego, wolnego życia. W historii Jakuba i Ezawa odnajdujemy motyw odpuszczenia win, oczyszczenia i rozpoczęcia życia w prawdzie.

Liturgia eucharystyczna

W Liturgii Eucharystycznej najważniejszym momentem jest przeistoczenie, kiedy chleb i wino w swojej istocie stają się Ciałem i Krwią Chrystusa, zachowując przypadłości materii. W tym momencie to sam Bóg przychodzi na ołtarz. W dramacie nawiązująca do tego sytuacja ma miejsce w momencie przyjścia Salvatora. Bohaterowie nie widzą go, pozostaje on w ukryciu, choć jego obecność jest rzeczywista. Jego znakiem widzialnym jest Apollo. Słysząc też jego głos, wołający „Jam jest!”. To bardzo klarowne nawiązanie do imienia Boga, które ujawnił Mojżeszowi – „Jam jest, którym jest” (Wj 3,14). To również przywołanie sceny z ogrodu oliwnego, gdy do chcących aresztować go żołnierzy Jezus powiedział „Jam jest” (J 18,4–8).

Warto również w tym momencie powrócić do motywu ołtarza-trumny. Jak zauważa Józef Naumowicz: „Poszczególne elementy liturgii odnoszą się do kolejnych etapów życia i śmierci Chrystusa, zwłaszcza do Jego męki i zmartwychwstania; nakrycie ołtarza i naczyni z darami ofiarnymi, przeniesienie tych darów i złożenie na ołtarzu rozumiano jako odpowiednik wydarzeń z męki Chrystusa: zdjęcia Jego ciała z krzyża, owinięcia je w płótna i złożenia do grobu. Ołtarz jest traktowany jako grób, na którym składa się Boże dary, czyli patenę z chlebem i kielich z winem symbolizujące złożenie ciała Jezusa do grobu” (Naumowicz 2021). Na tymże ołtarzu-grobie dokonuje się przeistoczenie – przyjście Salvatora.

Procesja rezurekcyjna

Procesja była zwieńczeniem Wielkiej Nocy. Rozpoczęła się o świcie, gdy już Zmartwychwstanie się dokonało, by ogłosić całemu światu radosną nowinę. Jej elementy i znaczenie pojawiają się również w *Akropolis*.

Jak to już zostało wspomniane, ruch postaci dramatu jest ruchem spiralnym – wychodzi on ze środka wewnętrznego katedry, w którym usytuowana jest trumna św. Stanisława. Aniołowie podtrzymujący wieko schodzą z ołtarza i rozchodzą się po świątyni. Posłańcy wciągają do tego tańca kolejne posągi, budząc je. Miłosne uściski par również odbywają się w ruchu. Kolejny akt przenosi działanie na zewnątrz katedry – na próg, mury obronne, potem schody, by w akcie IV rozpocząć powracanie do środka. Ale taniec ten dokona się w już zupełnie innym centrum, które zostaje ukazane na zewnątrz świątyni. Apollo, zwiastun Salvatora, przybywa z góry, „rozwiera strop” i wjeżdża na rydwanie od strony zniszczonej trumny biskupa. Tworzy się procesja czy korowód, na którego czele idzie greckie bóstwo. Procesja ta przywodzi na myśl właśnie procesję rezurekcyjną. Jej ruch również ma charakter

spiral – rozpoczyna się ona wyniesieniem Najświętszego Sakramentu, który do tej pory stał na ołtarzu Grobu Pańskiego, ze świątyni. Następnie barwny, radosny korowód trzy razy okrąży świątynię, by przy dźwiękach hymnu *Te Deum* wprowadzić Najświętszy Sakrament do wnętrza świątyni i ustawić w centralnym jej miejscu – na głównym ołtarzu. W czasie procesji i hymnu dzwonią wszystkie dzwony w kościele, ogłaszając radość zmartwychwstania Chrystusa. W tekście dramatycznym czytamy „Zabrzęczał Zygmuntowski dzwon”, a ten bije właśnie m.in. podczas rezurekcji²⁹.

Pochód postaci, które przewijają się w dramacie, ukazuje „przetworzenie ducha”, zapowiadane na początku pierwszego aktu. Wprowadzając postać radosnego Apollina jako figury Zmartwychwstałego, Wyspiański, jak to już zostało powiedziane, sprzeciwia się naciskowi, jaki w chrześcijaństwie zachodnim kładzie się na mękę i śmierć Chrystusa. Bliższe jest mu – jak się wydaje – nie tyle greckie bóstwo, ile charakterystyczna dla chrześcijaństwa wschodniego perspektywa zmartwychwstania, które przenika nawet poprzedzające je śmierć i cierpienie (zob. Hryniewicz 1998). Wówczas, gdy kończy się czas teofanii, „gdy powrócić trzeba do codzienności, pozostaje jedno: nowa świadomość. Zburzone zostały dawne przekonania, pojęcia, hierarchie ważności. Stary Wawel zmienił się w nowy Wawel. Ten sam, ale przemieniony” (Bałus 1996: 180). Wawel staje się, zgodnie z pragnieniem Konrada z *Wyzwolenia*, labiryntem, który prowadzi do zmartwychwstania we „wszelkim bycie” i wypełnia się sensem eschatologicznym, przemieniając jednocześnie przestrzeń wokół siebie, czyli „duchową” Polskę.

Podsumowanie

Akcja dramatu nie jest dokładnym odwzorowaniem Liturgii Wigilii Paschalnej, tak jak z jedności czasu, miejsca i akcji nie można wyprowadzić wniosku, że jest to przykład dramatu antycznego, a z miejsca akcji, że utwór dotyczy wyłącznie narodu polskiego. Wykorzystanie elementów liturgii chrześcijańskiej nie oznacza, że Wyspiański tworzy konkurencyjną celebrację (a taką może się wydawać przy założeniu, że noc, podczas której dzieją się opisane wydarzenia, to czas po Wigilii Paschalnej). W *Exultecie* śpiewa się m.in.: „O, zaiste błogosławiona noc, w której się łączy niebo z ziemią, sprawy boskie ze sprawami ludzkimi” (Mszal 1986: 166)³⁰. Tak samo w omawianym dramacie sprawy boskie i ludzkie można rozwinąć o sprawy sztuki, narodu. To noc pełni, w której zawarte jest wszystko. W analizach dotyczących dramatu zauważa się zarówno obecność elementów z różnych porządków (np. pojawienie się na końcu dramatu bóstw antycznych i bożków słowiańskich [zob. Sinko 1922]), jak i przenikanie się dzieł sztuki, przestrzeni. Wojciech Szymański pisze o „trojanizacji” Wawelu (zob. Szymański 2019), Ewa Miodońska-Brookes zauważa, że główną

²⁹ Dźwięk dzwonów rozlega się także w akcie III, co może być nawiązaniem do wielkanocnego zwyczaju bicia w bębny między godziną 3 i 5 rano praktykowanym w kilku miejscach na terenie Polski, również w Małopolsce. Zob. *Tradycja wielkanocnego bębnienia w Polsce* 2023.

³⁰ *O vere beata nox [...] in qua terrenis celestia humanis divina junguntur* (Missale Romanum 1920: 237). W polskim tłumaczeniu Tadeusza Kuryłowskiego z 1932 r., a więc bliższym Wyspiańskiemu niż współczesne, zdanie to brzmi: „O istic szczęsna to noc [...], w której ziemia się łączy z niebiany, ludzkości – boża się wszechmoc udziela...!” (Hymny 1932: 314).

inspiracją dla historii Jakuba był dla Wyspiańskiego nie gobelin wawelski, a watykański fresk Rafaela. Jak pisze Tadeusz Sinko, autor *Akropolis* „przed obliczem Boga Zmartwychwstałego zbudzi w krótkim czasie stulecia i uczci Boga, Żywe Słowo: «Na zdruzgotany głaz kastelu – Bóg wpisał swoje prawa»” (Sinko 1922: 206). Wyspiański nie buduje zatem opozycji wobec czegokolwiek, ale łączy elementy różnej tradycji, czasów, miejsc w swojej katedrze.

Warto odnotować również wielokrotnie podkreślaną zamianę w dramacie żywych ludzi na ożywioną sztukę. Posągi, postaci z arrasów, zasłaniając przygodność ludzkiej egzystencji, odsłaniają boską prawdę. Taką funkcję pełniły w teatrze antycznym maski, które zasłaniały to, co jednostkowe, by odsłonić to, co uniwersalne. Z takiego rozumienia maski wyprowadzono grecki termin *prosopon*³¹ na określenie osoby – tego, co jest istotą, a nie elementem przygodnym. Wyspiański wraca zatem do antycznego rozumienia teatru jako miejsca ukazywania istoty rzeczy. *Akropolis* jest realizacją pragnienia poety, by stworzyć dramat nowy, w który pokazane są rzeczy najważniejsze, a rozpraszająca indywidualność bytu (na przykład konkretnego aktora grającego postać) zostaje usunięta. Jak wspominał Michał Siedlecki:

Kiedy pewnego razu, będąc u niego, rozmawiałem o jego pomysłach do *Akropolis*, Wyspiański zaczął snuć fantazje, mówiąc, że chciałby kiedyś skomponować taki dramat, w którym nie byłoby zupełnie aktorów. Scena przedstawiałaby katedrę lub też pałac, a raczej same tylko ściany i okna katedry lub pałacu, a w oknach byłyby witraże. Te witraże zmieniałyby się i grały same barwami i zmieniającymi się postaciami tworzyły treść dramatu (Płoszewski 1971: 199).

Reżyser Bogdan Tosza, analizując swoją inscenizację *Akropolis*, zauważa z kolei:

Tak więc Poeta nie jest jedynie przewodnikiem po realnie istniejącej katedrze, ale twórcą „własnej” teatralnej katedry i postaci, które w niej ożywi. „Jestem ten, który cudze przeżywa, a nie powtarza”. Jest więc kimś, kogo najprościej można nazwać reżyserem zgodnie z dzisiejszym rozumieniem tego słowa. [...] W *Akropolis* Wyspiański daje nam już Reżysera jako Inscenizatora, „mistrza wiedzy scenicznej”. Kogoś, kto wobec tekstu zajmuje twórczą, interpretacyjną postawę. „Reżyser – nowy twórca w teatrze, mający niewiele wspólnego z reżyserem starego teatru – jest tym, kto opracowuje całość widowiska, wprowadza jednolity styl, subiektywizuje, ulirycznia teatr” (Tosza 2012: 26–27).

Tworzenie nowego dramatu odbywa się nie przez naśladowanie tego, co było; nie przez odrzucanie tego, co było, ale przez przeobrażenie tego, co było, tym, co nowe. W ten sposób, niczym Chrystus, który po swoim zmartwychwstaniu jest tym samym, ale nie takim samym, rzeczywistość najpierw sceniczna, a potem pozasceniczna zostaje przeobrażona kreacyjną mocą Inscenizatora. Ten zaś wobec tekstu „zajmuje twórczą interpretacyjną postawę”, dostosowując zastane elementy przeszłości do nowej budowli.

Odbiorcy dramatu rozpoznają zarówno ożywione dzieła sztuki, wydarzenia historyczne, które się z nimi wiążą, rozpoznają dzieje Troi, opowieść o Jakubie i Ezawie, rozpoznają

³¹ Greckie *prosopon* oznaczało najpierw maskę, oblicze, później weszło do terminologii filozoficznej, a na końcu teologicznej, m.in. do opisu Trójcy Świętej (zob. m.in. Balthasar 2005).

w końcu elementy liturgiczne, a czując się między nimi swojsko, jednocześnie odkrywają nowe możliwości, jakie w tych zastanych częściach historii odsłania re-kreacyjna moc twórcy. Odwołanie do faktu z historii liturgii w interpretacji *Akropolis* pomaga jeszcze wyraźniej dostrzec w dramacie moc kreacji, zamiast mocy buntu.

Bibliografia

- Adamkiewicz, Sebastian 2016. *Triduum Paschalne – historia i symbole: Wielka Sobota i Niedziela Zmartwychwstania*. <https://histmag.org/Triduum-Paschalne-historia-i-symbole-Wielka-Sobota-i-Niedziela-Zmartwychwstania-12999> [7.06.2024].
- Adamowski, Jan (red.) 2003. *Tradycja wielkanocnego bębnienia w Polsce*. Muzeum Nadwiślańskie w Kazimierzu Dolnym: Kazimierz Dolny.
- Balthasar, Hans Urs 2005. *Teodramatyka. 1 Prolegomena*. Tłum. Magdalena Mijalska [&] Monika Rodkiewicz [&] Wiesław Szymona OP. Kraków: Wydawnictwo M.
- Bałus, Wojciech 1996. „Ożywienie posągów. Glosa do «Akropolis»”. W: Ewa Miodońska-Brookes (red.). *Biblia, to jest księgi Starego i Nowego Testamentu* 1840. Tłum. Jakub Wujek. Lwów: Bartłomiej Jabłoński i syn.
- Błoński, Jan 2007. *Wyspiański wielokrotnie*. Kraków: Universitas.
- Brzozowski, Stanisław 1984. *Współczesna powieść i krytyka*. Wrocław: Zakład Narodowy im. Ossolińskich.
- Czermińska, Małgorzata 2005. *Gotyk i pisarze*. Gdańsk: słowo/obraz terytoria.
- Ekielski Władysław [&] Stanisław Wyspiański 1908. *Akropolis. Pomysł zabudowania Wawelu*. Kraków.
- Grzymała Siedlecki, Adam 1970. *O twórczości Wyspiańskiego*. Kraków: Wydawnictwo Literackie.
- Hymny kościelne* 1932. Tłum. Tadeusz Karyłowski. Kraków: Wydawnictwo Księży Jezuitów.
- Kaczmarek, Wojciech 1999. *Złamane pieczęcie Księgi. Inspiracje biblijne w dramaturgii Młodej Polski*. Lublin: Wydawnictwa Katolickiego Uniwersytetu Lubelskiego.
- Kaczorowski, Jerzy 2004. *Literatura jako tekst Boga. Wizja literatury w pismach Leona Bloy*. Warszawa: Wydawnictwo UKSW.
- Kowalski, Krzysztof [&] Zygmunt Krzak 2003. *Tezeusz w labiryncie*. Warszawa: Eneteia.
- Lijka, Kazimierz 2002. „Uczestnictwo wiernych w liturgii Triduum Paschalnego”. *Teologia Praktyczna* 3: 210–225.
- Liturgia Godzin* 1984. T. II. 1984. Poznań: Pallotinum.
- Michalski, Krzysztof 2007. *Płomień wieczności. Eseje o myślach Fryderyka Nietzschego*. Kraków: Znak.
- Miodońska-Brookes, Ewa 1980. *Wawel-„Akropolis”. Studium o dramacie Stanisława Wyspiańskiego*. Kraków: Wydawnictwo Literackie.
- (red.) 1996. *Stanisław Wyspiański. Studium artysty. Materiały z sesji naukowej na Uniwersytecie Jagiellońskim 7–9 czerwca 1995*. Kraków: Universitas.
- Missale Romanum ex decreto concili tridentini restitutum* 1920. Ratisbonae: F. Pustet.
- Mszal rzymski dla diecezji polskich* 1986. Poznań: Pallotinum.
- Naumowicz, Józef 2021. „Całun w liturgiach”. Hasło w: *Cyfrowy Leksykon Syndologiczny*. <https://leksykonsyndonologiczny.pl/hasla-problemowe/calun-w-liturgiach/> [26.06.2024].
- Pismo Święte Starego i Nowego Testamentu* 2000. Poznań: Pallotinum.
- Płoszewski, Leon (red.) 1971. *Wyspiański w oczach współczesnych*. Kraków: Wydawnictwo Literackie.
- Prussak, Maria 1993. *„Po ogniu szum wiatru cichego”. Wyspiański i mesjanizm*. Warszawa: Instytut Badań Literackich PAN.

- Ruskin, John 1977. *Sztuka, społeczeństwo wychowanie. Wybór pism*. Wrocław: Zakład Narodowy im. Ossolińskich.
- Salij, Jacek 1997. „Żyjemy w czasach ostatecznych!” W: Jacek Salij. *Poszukiwania w wierze*. Poznań: W Drodze.
- Sławińska, Irena 1999. „Stanisław Wyspiański – twórca polski i metafizyczny”. *Ethos* 48: 17–20.
- Terlecki, Tymon 1957. *Wyspiański żywy*. Londyn: B. Świderski.
- Tosza, Bogdan 2012. *Stanisław Wyspiański – obraz bohatera: wokół inscenizacji „Akropolis” i „Chryj z Polską”*. Katowice: Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego.
- Wyspiański, Stanisław 1959. *Wyzwolenie*. Kraków: Wydawnictwo Literackie.
- Wyspiański, Stanisław 1985. *Akropolis*. Wrocław: Zakład Narodowy im. Ossolińskich.

