



T

JÓZEF RACHWAŁ

8829574 46072

AKROPOLIS

STANISŁAWA WYSPIAŃSKIEGO

ŹRÓDŁA I IDEOLOGIA

TARNÓW 1926

80 NAKŁADEM KSIĘGARNI ZYGMUNTA JELENIA



JOZEF WAGNER

AKROBOL

ANISLAWA WAGNER

1908

YARN

WILSON & CO.

42061

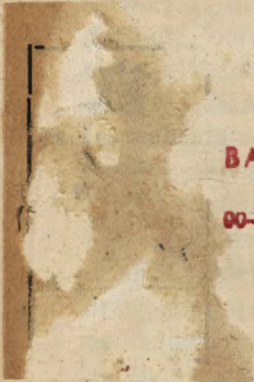
AKROPOLIS
STANISŁAWA WYSPIAŃSKIEGO

JÓZEF RACHWAŁ

AKROPOLIS

STANISŁAWA WYSPIAŃSKIEGO

ŹRÓDŁA I IDEOLOGJA



INSTYTUT
BADAŃ LITERACKICH PAN
BIBLIOTEKA
00-330 Warszawa, ul. Nowy Świat 77
Tel. 26-68-63

TARNÓW 1926

NAKŁADEM KSIĘGARNI ZYGMUNTA JELENIA

<http://rcin.org.pl>

78



Z DRUKARNI ZYGMUNTA JELENIA W TARNOWIE
POD ZARZĄDEM WŁADYSŁAWA MROZA

<http://rcin.org.pl>

I.

Źródła utworu — to siły, które dzięki kojarzeniu zapładniają wyobraźnię artysty, stają się często podniętą jego wysiłku twórczego, kanwą, na której prawdziwy poeta snuje już swą pieśń.

Źródła — to często delikatne nitki pokrewieństwa duchowego, wyobraźniowego, a zarazem twórczego, łączącego niejednokrotnie napozór odmienne organizacje artystyczne, odmienne dzieła sztuki. Czasem jednak te nitki potężnieją, stają się łańcuchami silnie spajającymi nowe dzieła z już istniejącymi. Mimo to prawdziwy artysta, powtarzając jedynie rzekomo, tworzy, a tworząc, daje coś nowego, bo daje swoją indywidualność, odrębność, udziela swemu dziełu siebie samego, dlatego właśnie badanie źródeł utworu ma wielką wartość, ukazuje nam bowiem prawdziwe oblicze twórcy, jego zasadnicze i jemu tylko właściwe cechy. Badając nawet podświadome odgłosy, jakie wplotły się do jego dzieła, możemy zawsze określić to, co stanowi istotę jego charakteru twórczego, i z tego powodu dochodzenie źródeł dzieła sztuki nietylko nie pomniejsza prawdziwego i rzetelnego talentu, ale nawet pozwala dokładniej go poznać i ocenić. Ta myśl była kierowniczką w kreśleniu pierwszej części niniejszego studjum.

Źródłami *Akropolis* — to *Trzy Myśli* Krasińskiego, *Ilijada*, *Biblia*, źródłami jednak zewnętrznymi, bo prawdziwe, istotne było w samym poecie. Scenerję aktu I Wyspiański kreśli w sposób następujący:

Poszli i na kościele ostawili dymu
powłoczną chmurę; – opłotła kolumny...
Wonne kolumny rozplotły się w mroku,
pajęczą chustą wiążąc w sieć filary.
Przychodzą tutaj na ten dzień ofiary
raz tylko jeden do roku...
Poszli – i dymu snują się obręcze
i mrok coraz gęsty pada
i ciemność padła na głazów przełęczę,
aż pełna noc już włada...
Wtedy ci, co w srebrnej odzieży,
na rąk wzniesionych podporze
dźwigali straszdyło – boże,
trumnę – jarzmo z bark zdjęli
i unieśli nieco i dźwignęli
i umocnili samą na ołtarzu...
a oni się chwycili rączęty,
by odgonić precz larwę trumienną.
Ocknęli się ze snu i patrzą:
ciemno.
Wtedy jeden młody...
..... zstąpił. ¹

U Kraszińskiego zaś w *Śnie Cezary* znajdujemy:
„i ujrzałem przed sobą wnątrz katedry bardzo długiej,
nad którą stałem, jak gdybym stał na podniosłości
chóru i z chóru zaglądał w tę głąb, pełną kaplic, ołta-
rzy, filarów, ławek czarnych i lamp płonących przed
posągami, tu i owdzie nad pomnikiem rycerza, tu i ow-
dzie nad chrzcielnicą, nad amboną, wszędzie u stóp i na
szczytach słupów gotyckich i na arkadach i wzdłuż
ostrokołów – ale ich promienie przyciemnione
były i zwiędłe, jakoby od łez wiszących w powie-
trzu – od mgły ledwo widzialnej, co się przesuwiała

¹ *Akropolis*, str. 7–8.

w przestrzeni... i pieśń rośla spokojnie, poważnie, jakby sen duchów niewidomych... o sen zapomnienia, o miłości... I szli polegli... szli umarli, szli jeden za drugim... jak za dni życia... ...tych aniołków grono motyli skrzydeł opasało się tęczą i każdy rączki wyciągnął, oderwał się od sklepienia, zawisł w powietrzu, jasnymi oczętami zdawał się szukać i poznawać, a poznawszy, leciał ku nim...“¹

Z powyższego zestawienia widzimy, biorąc zarazem pod uwagę cały akt I, że wspólne obu autorom są: miejsce akcji — katedra, oświetlenie — pora nocy, nastrój, ożywienie się aniołów — posągów z ich żądzą zapomnienia, miłości; oczywiście u Wyspiańskiego ta chęć zapomnienia i miłości jest spotęgowana, podniesiona jako postulat. Katedrę rzymską zamienił na wawelską, dlaczego — zobaczymy niżej. Najoryginalszymi scenami tego aktu *Akropolis* są sceny 8 i 9, które poza pomysłem ożywienia Czasu, Klio i Panny mają swoją treść własną, w zasadniczym charakterze odmienną od innych, a wiążą się już z całym utworem (8), już to wybiegają poza jego ramy (9); o nich z tego powodu będę mówił niżej. Widzimy, że to, co u Krasińskiego było bladą wizją, u Wyspiańskiego staje się rzeczywistością, przybiera konkretne kształty i formę życia. A ponieważ podobieństwa *Akropolis* z utworami Krasińskiego na tem się nie kończą, a nawet sięgają — jak zobaczymy — daleko głębiej, możemy mówić o pewnym, ściśle oznaczonym wpływie autora *Przedświtu* na Wyspiańskiego *Akropolis*.

¹ Krasiński: *Sen Cezary*, str. 49—50, t. III, wyd. Haskler. Zaznaczam, że i w dotychczasowej twórczości Wyspiańskiego możemy odszukać pierwsze ślady pomysłu *Akropolis*, a mianowicie w *Kazimierzu Wielkim* w strofach 55, 56, 64, 65, 81.

Wpływy *Iljady*, tyżące aktu II naszego utworu, prof. Sinko sprowadza do następujących: z ks. VI *Iljady* zaczerpnął poeta cały wątek pożegnania Hektora, z ks. III jeden motyw, oparty na słowach Parysa: „teraz miłości na łożu miękkim użyjmy; – nigdy mnie bowiem zaiste pragnienie tak nie ogarnęło, – nawet wtedy, gdy najpierw z Lacedemony uroczej – ciebie porwawszy, uniosłem na łodziach po morzu bieżących – kiedyśmy w Kranai wyspie się łożem miłości dzielili, – także i teraz cię kocham i słodkie mi budzisz pragnienie. – Rzekł i do łoża się zbliżył, a za nim poszła małżonka“. Z ks. XXII wprowadził jeszcze jeden motyw: „na widok syna, będącego zewnątrz Skejskiej bramy, Priam zaklina go, by szukał obrony w murach miasta; toż samo czyni Hekuba, lecz duszy Hektora nie skłonia“. ¹ Wkońcu prof. Sinko dochodzi do następującego wniosku: „Hektor Homerowy nie wyrażał się tak symbolicznie (jak Wyspiańskiego), ale to samo myślał i mówił“. ² Różnicą pomiędzy nimi jest więc tylko symboliczny sposób wyrażania się Hektora *Akropolis*, czego prof. Sinko (nawiasem mówiąc) nie bardzo lubi. ³ Na tym jednak sądzie poprzestać nie możemy i z konieczności musimy bliżej się przypatrzeć *Iljadzie* i *Akropolis* i to choćby z tego powodu, że prof. Sinko nic nam nie mówi, czy Andromaka, Parys, Helena są też tylko wiernymi kopjami Homera, czy też nie, co tem chętniej uczynię, że trudnoby mi było uważać autora *Wesela* za kopistę, za poetę chętnie pożyczającego, a nic nie dającego. Otóż, opierając się zno-

¹ Sinko: *Antyk Wyspiańskiego*, str. 196-7. Warszawa, 1922.

² *ibid.* str. 199, w. 1-2 od góry.

³ Na to mniemanie naprowadzają mię słowa autora *Antyku* o IV akcie: „czwarty, jako ostatni, powinien wreszcie nazwać to, co ma być objaśnione owemi porównaniami (chodzi o trzy pierwsze akty). Tymczasem sam jest nowem porównaniem. Trudno, to poezja symboliczna“ (str. 202, w. 10-13 od dołu).

wuż tylko na teźe VI księdze *Iljady*, musimy dojść do wręcz odmiennego wniosku: Hektor *Iljady* a Hektor *Akropolis* — to inni ludzie, odmiennych epok, odmiennych światów. Cóż nam mówi o bohaterze trojańskim VI księga *Iljady*?¹ Gdy Hektor stanął przed Skejską bramą, wybiegły przeciw niemu niewiasty trojańskie, by dowiedzieć się o los najdroższych. Hektor zaś

Porządną modlitwą błagać każe bogi,
Gdyż nad wielą zawieszon śmierci wyrok srogi.²

Przecucie własnej śmierci? Nie. On — wódz, wraca z placu boju, na którym czuje przewagę sił nieprzyjacielskich. Wie, że Trojan oczekują ciężkie walki, które wiele pochłoną ofiar, a, jako wierzący, każe o pomoc błagać bogi, których wyrokom „i bohater i gnuśnik podlega”.³ O sobie tutaj nie mówi, lecz ogólnikowo „nad wielą”. Do matki Hekuby powie również ogólnikowo: „tylko klęska Troi” przez niego (Parysa) „wynika — I Priama

¹ Posługuję się tłumaczeniem Dmochowskiego, wydanem w opracowaniu prof. Sinki w *Bibl. Narod.* Ser. II, Nr. 17. Kraków, 1922. Błędny sąd prof. Sinki pochodzi przedewszystkiem stąd, że wyraz grecki *θυμός* tłumaczy on raz polskim wyrazem „serce” (str. 196, w. 16 od dołu), drugi raz „dusza” (str. 197, w. 7 od dołu), gdy u Homera oznacza on tylko zapas sił żywotnych, znajdujących się w sercu (*ἐν φρεσὶ θυμός*). Hektora Wyspiańskiego wyraz dusza nie może więc mieć znaczenia Homerowego *θυμός*, ale *ψυχή*. Jeśli zaś chodzi o wyraz dusza (*ψυχή*), jego treść, pojęcie, to Homer, jako stojący na pograniczu między jej pojmoowaniem, jako samoistnego działacza w obrębie ciała, a siłą przywiązaną do ciała lub życiem samem, dalekim był bardzo od tego znaczenia, jakie nadaje mu Hektor Wyspiańskiego. Według niego bowiem dusza — jest wykładnikiem niejako woli boskiej. Tymczasem Homerowa dusza *ψυχή* nie bierze najmniejszego udziału w czynnościach, działaniach życia (por. Stan. Schneider: *Studja filolog. nad rozwojem oświaty greck. w V w. przed Chryst.*, str. 6, 12. Kraków, 1901. Wydanie Akad. Umiej.)

² Ks. VI, w. 205-6.

³ *ibid.* w. 435.

i synów jego zatracenie“¹ Helenie, którą spotyka u Parisa, powie: „Stanąć na czele Trojan goreje mi dusza, oczekują oni wsparcia mojego oręża“² i te słowa płyną więc jedynie z ust dzielnego i świadomego swego znaczenia i wpływu wodza. Dopiero, kiedy Andromaka, wiedziona złemi przeczuciami, obawą o życie męża, porającego się z przemożnym wrogiem, narzeka:

Mężu, męstwo cię twoje zgubi nieodwłocznie,
Niemasz żadnej litości nad dziecięcia głową,
Ni nademną nieszczęsną, wkrótce Twoją wdową...
Zostań tu, zbyt rycerską nie uwodź się cnotą,
Nie zostawiaj mnie wdową, a syna sierotą,³

dopiero teraz Hektor mówi wyraźniej:

Wiem ja, że przyjdzie ów dzień, kiedy Troja padnie,
Kiedy wielki wielkiego ludu król poleże,
A z nim zginą trojańscy, straszni dzidą mężę...
Niech cię, najmilsza żono, mój los tak nie boli,
Nikt mi życia nie weźmie bez wyroku woli,
Od wyroku zaś żaden człek się nie wybiega.⁴

Że jednak nawet te jedyne słowa w *Iliadzie* ks. VI są nie przeczuciem pewności li tylko własnego zgonu, a jedynie możliwością i to z zaznaczeniem, że nikt mu życia nie weźmie bez woli bogów, że nie są one identyczne ze słowami Hektora *Akropolis*:

Iść muszę, kędy sztandar mój,
Kędy proporzec załopoce;
przeznaczeń wicher go podrywa;
tam wiem, że Bóg Hektora wzywa...

.....

¹ *ibid.* w. 244-5.

² *ibid.* w. 317-8.

³ *ibid.* w. 363-5 i 384-5.

⁴ *ibid.* w. 393-5 i 432-4.

jutro wrócę
o szarym, bladym, pierwszym świcie,
ciało na pastwę sępom rzucę,¹
na pastwę krukowi moje życie,
a duchem k'tobie lgnę jedyna...
Wasz ja rycerz ostałem przed Troją,
Waszym bogiem powrócę po latach...²

lub:

Jestem i będę walczył. – Zginę. –³

udowodniać zbyt. Nie mamy tutaj tylko różnicy symbolicznego wyrażania się, lecz zasadniczą. Jeszcze wyraźniej podkreśli nam ten sąd sam Hektor Homera w słowach, zwróconych do Heleny:

Chcę widzieć sługi, żonę oraz dziecię moje,
Bo, czyli zdrowy z pola mam wrócić, nie zgadnę,
Czyli też pod Achajów bronią trupem padnę.⁴

I jeszcze jaśniej o stanie swej duszy mówi do Andromaki, gdy ta, żegnając się z nim, uskarża się na swój los:

Kochana Andromacho, czuję żale twoje,
Leczby Trojów i Trojek głosy mię przebodły,
Gdybym się zdala boju chronił, jak mąż podły...
Ale nie tak lękam się Trojańskiej zaguby...

¹ Tutaj Hektor wyraża się zgodnie z pojęciami Greków. Por. *Iliady* inwokację.

² *Akrop.*, str. 85 i 88. W scenie 9, aktu I, Klio mówi: dusze jedne „wśród żywych idą odrodzone, ród mnożą, – skazane w powrót służby – i te są, jako drużby, – które prowadzą ród człowieczy. – Dusza taka się leczy” (str. 46). Taką duszą, sądzę, jest Hektor. Celem jego prowadzić naród człowieczy; powrócił w służbę ziemską, tu ma się leczyc, dążyć do wyzwolenia i przezwyciężenia śmierci, które, gdy w tej tragicznej służbie osiągnie, będzie „świecił wywieszony na innych światach” (46).

³ *ibid.* str. 62.

⁴ *Iliada*, ks. VI, w. 323-5.

Jako nad stanem twoim serce mi się krwawi,
Gdy cię weźmie wódz grecki, wolności pozbawi.
Lecz wprzód niech padnę trupem, niż ujrzę twe
niż twe jęki usłyszę lub więzy obaczę.¹ [płacze –

Innemi słowy chodzi mu o to, by, jeśli Troja ma upaść, nie patrzył na niedolę żony i jej hańbę. Ta myśl, ta troska budzi w nim pragnienie śmierci, jako wybawicielki od gorszego dlań losu: patrzenia bezsilnego na hańbę i nieszczęście żony. A pragnienia śmierci-wybawicielki nie możemy nazywać nakazem woli bogów, nie możemy uważać za tę konieczność, która miała przejść po trupie Hektora, by czyn jego pozostał.

I jeszcze jedno. Już po pożegnaniu się z Andromaką i synem, wyruszając na plac boju, spotyka u Skejskiej bramy Parysa, do którego mówi:

Ale się łatwo z tobą pogodzimy w tej mierze,
Gdy bogom nieśmiertelnym przy świętej ofierze
Czarę z winem poświęcić Zeus da życzliwy,
Skoro dumne od Troi odpędzimy Achiwy.²

Otóż – słowa powyższe jeszcze raz nam stwierdzają, że Hektor Homerowy nie ma pewności zgonu, nawet przeciwnie, żywi nadzieję pogodzenia się z Parysem po uwolnieniu Troi od dumnych Achiwów.

Zdaje mi się, że dostatecznie udowodniłem, iż inaczej myśli i inaczej mówi Hektor *Iljady* a Hektor *Akropolis*, czy i więcej symbolicznie, nie wiem, gdyż podług mnie obaj tego sposobu mówienia nie znają i w tem jedynie są do siebie podobni. Różnica jednak w ich charakterze wyrażania się istnieje. W słowach Hektora z *Akropolis* jest pewien patos podniosły, płynący jednak z tej struktury psychicznej, jaką go obda-

¹ *Iljada*, ks. VI, w. 387-9, 396, 400-1, 410-11.

² *ibid.* ks. VI, w. 472-5.

rzył Wyspiański, a jakiej nie posiadał u Homera. I jeśli prawdziwe są słowa Schopenhauera: „chimerą jest szczęście; najwyższym, co człowiek osiągnąć może, jest bohaterski żywot“ — to na te właśnie szczyty wzbija się Hektor Wyspiańskiego.

Tutaj jednak różnice się nie kończą, co dla Wyspiańskiego i *Akropolis* ma bardzo doniosłe znaczenie. Zupełnie bowiem inny jest stosunek Hektora do Parysa w *Iljadz*ie, inny w *Akropolis*, inny jest Parys i Helena i Andromaka. Hektor Wyspiańskiego wie o Parysie, że „miłość go nie nuży“, jak jego „nie nuży walka“, ¹ nazywa go nawet obelżywie „podłym gachem“. ² Albo i Parys Wyspiańskiego, chodzący jedynie z Heleną z leża na inne leże, na lepsze uznanie nie zasługuje. Odmienny natomiast stosunek łączy Hektora z Parysem w *Iljadz*ie. Wprawdzie i tutaj Hektor nie ma wiele uczucia dla Parysa, ale Parys *Iljady* walczy w obronie Troi, okupując w ten sposób nawet w oczach Hektora swą winę, swój czyn, który teraz grozi ojczyźnie upadkiem. ³ Jest natomiast inna przyczyna gniewu Hektorowego. Oto w czasie walki, gdy nieszczęście zagroziło życiu Parysa, sprzyjająca mu bogini okrywa go mgłą i uprowadza z pola walki. Hektor widział tylko zniknięcie Parysa, nie wiedział, jak się to stało i teraz posądza go o tchórzostwo, o czym wyraźnie mówi do Parysa:

Opętańcze srogiej, czyż teraz warzyć gniew przystoi,
Gdy pod miasta murami wojska nasze giną?

¹ *Akropolis*, str. 63.

² *ibid.* str. 64.

³ Hektor *Iljady* w tejże ks. VI, na której Wyspiański głównie oparł akt II *Akropolis*, rozmawia z Parysem, a nawet zachodzi do Heleny. Wyspiański tymczasem ani razu nie stawia ich obok siebie, co jest bardzo znamienne.

Sambyś tych łąjał, coby bitwy unikali...
..... mnie dusza boli,
Gdy słyszę Trojan, srodze szarpiących twą sławę.¹

Ale walczący w obronie Troi Parys Wyspiańskiemu nie był potrzebny. Parys Homera nie mógł stać się potężnym przeciwieństwem Hektora, zbyt słabo wydaniałby koturnowość bohatera trojańskiego, nie wypuklałby tak dobitnie ideologii poety.

Jak wyższym jest Hektor *Akropolis* od tegoż z *Iljady*, tak samo wyższą jest Andromaka w naszym utworze od Homerowej.

W *Iljadzie*, żegnając męża, spieszącego na plac boju, Andromaka narzeka na swój wdowi los, jaki ją czeka, na swe sieroctwo, czem oczywiście stara się przekonać męża, by „nie uwodził się zbyt rycerską cnotą.”² Toteż Hektor, odchodząc, powie jej tylko:

Wróc do domu, weź kądziel i wrzecziono,
Pilnuj robót służebnic, ukochana żono –³

syna zaś zleca nie jej opiece – jak w *Akropolis* –
lecz Zeusa i bogów:

Zeusie i bogowie! Niech przy waszym względzie
Syn mój między Trojany – jak ja sławny będzie.
Niechaj z odwagą berło dziadowskie dziedziczy!
Gdy wróci z boju, pełen zwycięskiej zdobyczy,
Niechaj wtenczas kto powie: on ojca przechodzi!⁴

Andromaka *Akropolis*, jak zaznaczyłem, jest wyższą od swego pierwowzoru. Oczywiście, widząc i mając

¹ *Iljada*, ks. VI, w. 283-4, 286, 469-70.

² *ibid.* w. 384.

³ *ibid.* w. 436-7.

⁴ *ibid.* w. 422-6.

w Hektorze i „męża i kochanka”, pragnie, by ten powrócił, wyraża jednak to swe życzenie w prostej, lecz jakże pełnej uroku formie pytania: „powrócisz ty mi, o poranku?”¹ Niema tutaj ani cienia tego życzenia, jakie słyszeliśmy w *Iljadz*ie, powiedziałbym nawet — jest przeczucie, że to się nie stanie. — Dlatego też, gdy Hektor zapewnia ją, że powróci do niej duchem, gdyż ciało krukowi i sępom na pastwę rzuci, przyjmuje jego wolę bez narzekań i zawodzeń, bo wie jeszcze, że „Bóg Hektora wzywa”.² Zapyta jedynie spokojna i wyższa nad swój los: „gdy syn dojrzeje, cóż mu powiem”, a usłyszawszy, że ma nakazać mu iść śladem ojca, odpowiada jednym, lecz bohaterskim: „Sława”.³

Tego heroizmu nie znała Andromaka *Iljady*, zna go i żyje nim ta z *Akropolis* i dlatego nie bogom i Zeusowi, lecz żonie powierza Hektor losy swego ukochanego syna.

Przypatrzmy się teraz Helenie. W *Iljadz*ie dowiadujemy się od Parysa, że go „teraz żona słodkim namawia wyrazem — By wyszedł na plac, szczęścia doświadczył żelazem”.⁴ Ale Wyspiański, obniżywszy wartość moralną Parysa, czyni to samo z Heleną. Toteż nie wysyła ona w *Akropolis* męża na plac boju, lecz wzywa go „wprost do łóżka”.⁵ Moment ten znajdujemy i w *Iljadz*ie, z tą jednak różnicą, że propozycja ta wychodzi od Parysa, a Wyspiański, przeniósłszy go i na Helenę, czyni z niego jedyne pragnienie, jedyny cel życia obojga. Zachowuje natomiast inny rys charakteru Heleny. Mówi ona w *Iljadz*ie do Hektora:

¹ *Akropolis*, str. 85.

² *ibid.* str. 85.

³ *ibid.* str. 86.

⁴ *Iljada*, ks. VI, w. 292-3.

⁵ *Akropolis*, str. 77.

Bracie tej, co was gubi, co zbrodnią zhańbiona.
Oby wprzód, skorom wysła z mojej matki łona,
Nagły mię porwał wicher gdzie pomiędzy skały,
Albo morze szumnemi pochłoneło wały,
Niżlim, nędzna! na takie puściła się kroki.

..... ty jeden tak wiele podejmujesz trudu
Dla występku Parysa i mojej niesławy — ¹

Ów wyrzut sumienia zachowała i Helena *Akropolis*,
nie tracąc nic jednak spotęgowanych u niej pragnień
i żądź zmysłowych. Mówi do Parysa:

Ja twych uścisków głodna;
dla nich rzuciłam Spartę,
okryłam dom żałobą;
żądze te nieprzeparte
porwały mnie ku tobie;
wiem, że nieprawość czynię,
wiem; że źle, że źle robię;
ale kocham — pożądam...
Pójdź w łóżę. ²

Słowa te łączą się najściślej ze słowami Klio, która objaśnia nas, „że opętani przez żądze — kłamią” ³ — oczywiście miłość, czynią to uczucie destrukcyjnym, niszczącym prawość i czystość, okrywającym kirem żaloby ognisko rodzinne. I ta miłość-żądza staje się złem, z nią poeta zdaje się walczyć. ⁴ Helena jednak, w której wszech-

¹ *Iljada*, ks. VI, w. 300-4, 311-12.

² *Akropolis*, str. 73-4.

³ *ibid.* str. 45.

⁴ Walkę tę widzę i w *Wyzwoleniu* w słowach Konrada: „Oto przedewszystkiem powinniśmy uszanować krew narodu. I nie dać jej marnować. Nie pozwolić marnować krwi narodu. Nie pozwolić prostytuować naszych kobiet. My nie powinniśmy pozwolić naszych kobiet obcym, tym obcym, którzy wśród nas siedzą... To podłość, która się prędzej czy później odezwie w charakterze potomstwa” (str. 100-2). Hestja zaś powie Konradowi, dając mu pochodnię do ręki: „Strzedz tobie ognia, który palę rękoma mojemi”.

władnie panuje żądza, nie czuje się dość silna, by w tym głosie sumienia znaleźć dla siebie podporę w celu wyzwolenia się, przeciwnie stałem miłosnym zagłusza tlejącą w sobie iskrę dobra, prawości. W ten sposób zachowując nawet rys swej poprzedniczki z *Iljady*, zachowuje go jedynie pozornie.

Streszczając, zaznaczam, że z *Iljady* Wyspiański zaczerpnął wątek do *Akropolis*, choć może ściślej i więcej z prawdą należałoby powiedzieć – z gobelinów wawelskich, gdyż stworzył nowe postacie, dał im nieznaną Homerowi duszę, porywy, otworzył przed nimi szersze światy, głębsze horyzonty. Kończąc, dodam, że wprowadzenie muzyki dzwonów krakowskich w 5 scenie, której słucha Hekuba i Priam, stwierdza, iż poeta w czasie tworzenia *Akropolis* daleki był od Troi Homerowej, a bliższy Troi wawelskiej, z czego głównie płynie różnica odmiennego ujęcia Hektora, Andromaki, Parysa i Heleny.

Jak przedstawia się akt trzeci? Z pośród dwudziestu pięciu jego scen w całości są własnością poety dwie (3-4) i częściowo dwudziesta piąta (od słów Ezawa: Tak, widzę, bracie, wiodłeś bronie – i dary wiodłeś mi zdradliwe); pozostałe, jak łatwo się domyśleć, pozostają w związku z *Księgami Rodzaju*.¹ Te dadzą się podzielić na takie, które są dokładnym i wiernym ich powtórzeniem, na takie, które zawierają zmiany mniejsze, często-

¹ Czerwcowy *Przegląd Warszawski* podaje statystykę p. Mirskiego, odnoszącą się do stosunku III aktu *Akropolis* z *Pismem św.* Ponieważ w artykule jego wkrađło się wiele błędów drukarskich i klasyfikacja nie została – mem zdaniem – dość ściśle przeprowadzona, podaję ją raz jeszcze. Nadto w opracowaniu p. Mirskiego (Kretz: *Akropolis, jako dramat świadomości narodowej*; Lwów, 1910) nie znajduję dokładnego oddzielenia tego, co jest własnością Wyspiańskiego, od tego, co przejął z *Ksiąg Rodzaju*, dlatego i tę sprawę staram się możliwie dokładnie oświetlić.

króć bez znaczenia, oraz na takie, które poeta wysnuł w mniejszym lub większym stopniu z wątków biblijnych (o oryginalnych już wspomniałem).

Stosunek odpowiednich scen *Akropolis* do *Ksiąg Rodzaju* oznaczam: or. = oryginalnie stworzona; w. = wysnuta; odp. = odpowiada z małymi zmianami; odp. c. = odpowiada całkowicie. Zaznaczam, że uwzględniam jedynie stosunek dialogów *Akropolis* do tekstu biblijnego, pantominy nie, gdyż te poeta naogół wiernie podał, a drobne zmiany, jakie tu i ówdzie wprowadził, są dla tego stosunku bez znaczenia.

<i>Akropolis</i> , akt III:		<i>Księga Rodzaju</i> :
Scena 1	odp. c.	XXVII, w. 1-4
" 2	" "	XXVII, w. 6-13
" 3	or.	
" 4	" "	
" 5	w.	XXVII, w. 14-17
" 6	w.	XXVII, w. 18-29
" 7	odp.	XXVII, w. 31-41
" 8	odp. c.	XXVII, w. 42-46
" 9	" "	XXVIII, w. 1-4
" 10 (Sen Jakóba)	w.	XXVIII, w. 12-15
" 10 (dialog z pasterzami)	odp. c.	XXIX, w. 4-8
" 11	w.	XXIX, w. 11
" 12	odp.	XXIX, w. 14-15, 18-19
" 13	w.	XXIX, w. 25-7.
" 14	odp.	XXIX, w. 25-7
" 15	w.	XXIX, w. 31-35 i
		XXX, w. 1-24
" 16	odp. c.	XXX, w. 25-34
" 17	" "	XXXI, w. 5-7, 9, 11-15
" 18	w.	XXXI, w. 22-23
" 19	odp. c.	XXXI, w. 26-32
" 20	" "	XXXI, w. 35-44, 46, 49-50
" 20 (ostatnie 15 wierszy)	w.	XXXI, w. 52-53, 55
" 21	odp.	XXXII, w. 4-5, 7-8
" 22	odp. c.	XXXII, w. 9-12
" 23	odp.	XXXII, w. 13-20
" 24	w.	XXXII, w. 24-30
" 25	odp. c.	XXXIII, w. 5-15
" 25 (od słów Ezawa: „tak, widzę, bracie“)	— or.	

Nie zajmą nas tylko te sceny *Akropolis*, w których poeta pozostał całkowicie wierny tekstowi biblijnemu, t. j. sceny: 1, 2, 8, druga część 10, 16–19, 22 i pierwsza część 25.

Przypatrzymy się bliżej pozostałym.

Scena 3 w pomysle oryginalna, ujęta w formę wiersza, w stylu jednakowoż dostosowana do całości. Poeta na chwilę każe obu braciom spotkać się, oko w oko spojrzeć wzajemnie w tym decydującym dla nich momencie. Obaj udają się na łowy; Ezaw z rozkazu ojca, Jakób z rozkazu matki, której wola przeciwną była woli ojca; o tem Jakób wie i dlatego wyznaje: „wstyd mnie pali“. I radby wiedzieć, czy Ezaw zgaduje go, czy domyśla się, jaki to czyn chce on spełnić. Ezaw wie, że Matka Jakóba więcej kocha, lecz za to brata nie winuje i żywi ku niemu miłość trwałą.¹ Jakób, który czuje nieprawość swego czynu, by dodać sobie odwagi, usiłuje zawstydzić Ezawa przypomnieniem mu sprzedania swego pierworodztwa. Gdy jednak skutek odnosi wręcz przeciwny, gdy Ezaw zaznacza, że błogosławieństwo jemu ma być danem, Jakób tonem niemal rozkazującym, tonem, w którym brzmi nuta pragnienia ominięcia losu, jaki matka nań składa, mówi bratu: „Idź, goń i spełniaj przeznaczenie“.² Że tak duszę Jakóba mamy rozumieć, udowodnią nam dalsze zmiany, jakie poeta do tekstu biblijnego wprowadził. Takie zaś ujęcie postaci Jakóba jest bardzo znamienne dla Wyspiańskiego, a zarazem dla *Akropolis*, o czem niżej się przekonamy.

Scena 4, również w pomysle oryginalna, uwydatnia radość Ezawa, jego poczucie się w sile z powodu ma-

¹ *Akropolis*, 97-8.

² *ibid.* 97-8.

jącego nań spłynąć błogosławieństwa. Znaczenia ważniejszego ani sama w sobie, ani dla utworu nie posiada.

Scenę 5 poeta wysnuł z następującego ustępu: „(Jakób) poszedł i przyniósł i dał matce. Zgotowała ona potrawy, jako wiedziała, że chciał ojciec jego. A w szaty Ezawowe bardzo dobre, które u siebie miała doma, oblokła go i skórki kozłące obwinęła wkoło ręki i gołość szyi jego okryła i dała potrawę i chleb, którego była napiekła, oddała”.¹

Cóż poeta z tego tekstu uczynił? Oczywiście musiał go ująć w formę dialogu, który poprowadził wierszem, zachowując jednak z prawdziwą swobodą charakter stylu biblijnego. Lecz są to drobne zmiany w porównaniu z innymi. Wyspiański, opierając się na 13 w. 27 *Księgi Rodzaju* (Rebeka: na mnie niech będzie to przekleństwo, synu mój: tylko słuchaj głosu mego, a szedłszy, przynieś, com rzekła...), dalej już, i to nawet wbrew tekstowi biblijnemu, winę podejścia Izaaka zdejmuje niemal całkowicie z Jakóba, a składa ją na Rebekę, co już zaznaczyłem w interpretacji sceny 3. Obecna takie zrozumienie uzasadnia całkowicie jasno, niezbicie. Przed kłamstwem, jakie z rozkazu matki Jakób ma popełnić, płonie, pała. Świadom jest, że „przekleństwo brata bierze na się, że jego krzywdą ma się bogacić”, że czeka go „wieczna pamięć męki” i dlatego dwukrotnie pyta Rebekę, czy każe, by „kłamał”.² Jakie usprawiedliwienie swego żądania daje Rebeka? Los nie powtarza się i dlatego należy chwycić, co daje do ręki. W ten sposób można zyskać to, co inaczej byłoby na zawsze stracone, a dalszym żywotem — mniema Rebeka — można przebłagać Boga.

¹ *Księgi Rodzaju*, Rozdz. XXVII, w. 14-17.

² *Akropolis*, str. 100-1.

Scena 6, jak i poprzednia, oprócz zmiany formy, daleka jest treścią od tekstu biblijnego.¹ Jakób, który

¹ *Księgi Rodzaju*, rozdz. XXVII, w. 18-29. Dla dokładniejszej orientacji czytelnika – tekst biblijny podaję w całości wraz z tekstem *Akropolis*.

Biblia:

18. Które on wniószszy, rzekł: Ojczy mój. A on odpowiedział: Słyszę, ktoś ty jest, synu mój?
19. I rzekł Jakób: Jam jest pierworodny twój Ezaw; uczyniłem, jakoś mi rozkazał; wstań, siadź a jedz z łowu mego, aby mi błogosławiła dusza twoja,
20. Izaak zasię rzekł do syna swego: jakżeś tak rychło należeć mógł, synu mój? – Który odpowiedział: Wola Boża była, że mi się prędko nagodziło, czegom chciał.
21. I rzekł Izaak: przystąp sam, żebym się ciebie dotknął, synu mój, a doznał, jeśliś ty jest syn Ezaw, czyli nie.
22. Przystąpił on do ojca, a, pomacawszy go, rzekł Izaak: głos wprawdzie głos Jakóbów jest, ale ręce są ręce Ezawowe.
23. I nie poznał go, iż kosmate ręce podobieństwo starszego wyrażały. A tak błogosławiąc mu –
24. Rzekł: Tyżeś jest syn mój, Ezaw? Odpowiedział: jam jest.
25. A on: Podaj mi, prawi, potrawy z łowu twego, synu mój, abyć błogosławiła dusza moja. – Które, gdy podane, jadł, podał mu też i wina, którego napiwszy się –
26. Rzekł do niego: Przystąpże do mnie, a całuj mnie, synu mój.
27. Przystąpił i całował go. I wnet skoro poczuł wonność szat jego, błogosławiąc mu, rzekł: Oto wonność syna mego, jako wonność pola pełnego, któremu błogosławił Pan.

Akropolis:

- Rebeka* (do syna): Ukłęknij.
- Jakób* (zbliża się ku ojcu i klęka): Ojczy.
- Izaak*: Głos Jakóbów. Ezaw-żeś jest, mój pierworodny?
- Jak.*: Jam jest i czuję się niegodny.
- Iz.*: Te ręce godnym ciebie czynią. – Będiesz nad inne wszystkie stawion.
- Jak.*: Ojczy mój!
- Reb.* (do syna): Milcz!
- Iz.*: Bądź błogosławion! (kładzie dłonie na głowę Jakóba). A teraz idźmy strawy pożyć. Jakoś tak szybko złowić zdążył?
- Reb.*: Bóg mu poszczęścił.
- Jak.*: Bóg zaciążył straszliwie dłonią nad mym bratem.
- Iz.*: Będziesz rozrastać się i mnożyć. Będziesz wyższon i postawion nad wszystkie inne panem.
- Jak.*: Katem!
- Iz.*: Bądź ręką starca błogosławion na żywot długi.
- Jak.*: W kł a m s t w a w s t y d z i e.
- Reb.* (do syna): O d a l s i ę!

pod wpływem słów matki zdecydował się czynić podług jej woli, teraz, gdy nadszedł czas działania, chwieje się, głos sumienia mówi mu, że jest niegodny. Rebeka wyczuwa tę walkę wewnętrzną, rozumie okrzyk jego: „ojcze mój!” i natychmiast gromi go: „milcz” i sama zań odpowiada Izaakowi. W tej nieugiętej woli matki widzi teraz Jakób wolę Boga, który straszliwą swą dłonią zaciążył w tej chwili nad Ezawem. Ale zarazem sam czuje się winny i wie, że podstępem otrzymane błogosławieństwo zachowa na długi żywot, ale żywot „w kłamstwa wstydzie”. Jakób jeszcze teraz byłby zdolny nie jąc tego losu i dlatego Rebeka rozkazuje mu oddalić się.¹ W ten sposób Jakób jest dotychczas narzędziem matki. Sam pozostaje bierny, bez woli, a głos sumienia nie jest na tyle w nim silny, by tę wolę wykresał. Jako taki jest innym od Jakóba biblijnego, który za namową matki wprowadzie — ale sam działa świadomie, energicznie. Niepodobną też do biblijnej jest Rebeka. W *Akropolis* staje się nie tylko więcej czynną, ale i więcej żywą; płonie żądzą wyzwania losu, walki z nim; tak bowiem rozumie konieczność życia.²

-
28. Dajcie Boże z rosy niebieskiej i z tłustości ziemskiej obfitość zboża i wina. *Jak.:* Matko! Ezaw idzie!... (oddala się za matką).
29. I niech ci służą narოდowie i niech ci się kłaniają pokolenia; bądź panem braciej twojej. A niech się pochylają przed tobą synowie matki twojej. Ktoby cię przeklinał, niech ten przeklęty będzie, a ktoby cię błogosławił, niech będzie błogosławieństwa pelen.

¹ *Akropolis*, str. 101-3.

² Zaznaczam jeszcze, że w biblii powiedzianem jest, iż „Jakób” oznacza „podstępny”, Wyspiański natomiast nie powtarza tego wy tłumaczenia, czem tem silniej podkreśla jego odmienny charakter, czyni go bardzo zbliżonym do pojęć chrześcijańskich i uwy pukła w ten sposób silniej i dobitniej ideologię aktu III.

Scena 7 posiada jedną czterowierszową, rymowaną wstawkę, dodaną przez samego poetę,¹ nadto z werse-
setu 36 opuścił Wyspiański słowa: „słusznieć nazwano
jest imię jego Jakób“, które to opuszczenie jest następ-
stwem nieprzyjęcia przez autora wytłumaczenia imienia
Jakób – jako podstępny, o czym mówiłem już wyżej.
Wstawka jest bez znaczenia tak dla Ezawa, jak i Ja-
kóba, temsamem dla utworu.

Scena 10 rozpada się na dwie odrębne, z sobą nie-
związane części, z których pierwsza, mimo oparcia się
poety na pomyśle biblijnym, jest nawskróś oryginalna,
druga odpowiada całkowicie tekstowi biblijnemu. Część
pierwsza – to sen Jakóba, druga – rozmowa jego z Pa-
sterzami. Sen Jakóba w *Biblii* przedstawiony jest w na-
stępujący sposób: „W. 12. I ujrzał we śnie drabinę,
stojącą na ziemi, a wierzch jej dosięgający nieba;
i Anioły Boże wstępujące i zstępujące po niej; W. 13.
A Pana wspierającego się na drabinie i mówiącego
jemu; Jam jest Pan Bóg Abrahama ojca twego i Bóg
Izaaka; ziemię, na której śpisz, tobie dam i nasieniu
twemu. W. 14. I będzie nasienie tve jako proch ziemie;
rozszerzysz się na zachód i na wschód, na północ i na
południe i będą błogosławione w tobie i w nasieniu
twojem wszystkie pokolenia ziemie. W. 15. I będę stró-
żem twoim, gdziekolwiek pójdziesz i przywrócę cię do
tej ziemie i nie opuścze, aż wypełnię wszystko, com
rzekł“. Cóż z tego pozostało w *Akropolis*? Jedyne
sam pomysł snu, bo treść poeta tak dalece zmienił,
że Boga zastępują aniołowie. – On jest obecny, ale

¹ Czterowiersz Wyspiańskiego brzmi:

Ezaw: Mój brat oszustem, was okłamał.

Izaak: Przyszedeł rodzony twój zdracliwie
i sprawił, zem twą prawdę złamał,
gdy on w błogosławieństwie żywie (str. 103).

niewidoczny; zresztą to szczegół uboczny, jak i wierszowana forma tej sceny. Sen Jakóba możnaby nazwać poetyckim wykładem tragizmu, jak go rozumie sam poeta. „Tu — jak mówi Kołaczkowski — uchwycona jest dynamika tragizmu, odpowiadająca wiecznemu rodzeniu się i wiecznemu zamieraniu życia“¹ i pod tym względem jakby jej przygrywką jest scena 9 aktu I, z nią też łączy się scena 24 tego aktu.

Życie, rozumie Wyspiański, jest wiecznym rozdwojeniem, a wskutek tego ciągłą, nieustanną walką, w której człowiek nigdy nie zostaje zwycięzcą. Jego pragnienia i dążenia skazane są na bezowocny wysiłek, trud, one nigdy nie staną się urzeczywistnieniem, zrealizowaniem, posiadaniem, to jedynie może zdala człowiekowi błyszczyć, by przez wieki szedł walczący w bólu na byt nieśmiertelny:

Gdy k'tobie twarzy schylę,
niebo ukażę z proga.²

Nawet widzenie nieba z proga trwałem być nie może:

Pod stopy rzucę dyle,
gwoździem zakrwawi noga;
byś znał, że idąc w trudzie,
nie sięgniesz drogi szczytu.³

Życie, świat jest jednym tragizmem, którego koniecznością walka o nieosiągalne⁴

¹ Kołaczkowski St.: *Stanisław Wyspiański*, str. 190. Poznań, 1923.

² *Akropolis*, str. 108.

³ *ibid.*

⁴ Ta cecha tragizmu jest istotą tragizmu Hektora. Parys natomiast jest jej zupełnie pozbawiony. Tragizm Hektora — to zarazem tragizm całej Polski. Znamy go też i w *Legionie* w postaci Mickiewicza.

i w twoim rozpoznasz ludzie
twój trud i oręż daremny.¹

Dwie niejako potęgi władają człowiekiem: życie
i śmierć, którym w terminologii poety odpowiadają
światło i noc.

1. Wital promieni u życia.
2. Żegnaj mi słońce dnia.
1. Zawitaj jutrznio, zorzo.
2. Zanika krasa twa.
3. Promieni u żywy wschodzisz.
4. Zamierasz świetny dniu.
3. Po światel morzu błądzisz.
4. Głowę kładziesz na pniu.
Skazańcze, śmierć cię goni.
3. Ku życiu wni jdz nowemu.
5. Przed tobą sława, mienie,
przed tobą żywot boży.
6. Za tobą pokolenie
Zmarłych, kłąt wą trwoży.
6. Za tobą zawarto wrzeci ądzę
i noc przed tobą pusta.²

Z tego powodu chwilowe zwycięstwo samo w sobie
już mieści tragizm, gdyż w zwycięstwie tkwi nieuchronne
prawo klęski. To już — jak się wydaje — jakiś fatalizm,
ciążący kłąt wą nad człowiekiem, wobec którego bier-
nym pozostać nie wolno, gdyż bierność jest zaprze-
czeniem czynu, a więc także i życia, którego czyn jest
treścią, istotą. Jedyną pociechą, w tak pojętym życiu —
to być nieśmiertelny i tutaj łączymy się ściśle z 9 sceną
I aktu, w którym Klio tłumaczy życie dusz, z których

¹ *Akropolis*, str. 131.

² *ibid.* str. 107-8.

jedne z „win się myją — zanim wstąpią do Raju“, a tym powrót do kraju, gdy na wyższe się duchy przetworzą (takim, zaznaczam, był Hektor *Akropolis*). Inne „wśród żywych idą — odrodzone, ród mnożą, — skazane w powrót służby — i te są, jako drużby — które naród prowadzą człowieczy. — Dusza taka się leczy“ — a uleczona „zwolona świeci wywyższona na innych światach“, lecz gdy wszystko na świecie się odmieni i „z tych silnych kamieni będą gruzy“ a nad nie „straszne przyjdą Meduzy“ — po wiekach „wróca z powrotem“.¹

Ta nietscheańska idea wieczystego powrotu przepaja cały nasz utwór. I Hektor, który szedł tam, gdzie Bóg go wzywał, był świadom swego powrotu. W ten sposób myśl poety o życiu wiąże z sobą trzy pierwsze akty. Lecz takie tylko zrozumienie Wyspiańskiego jest niewystarczające. Jeśli sięgniemy do Kazimierza Wielkiego, czy Wyzwolenia, czy do naszego wreszcie utworu, szczególnie do jego aktu pierwszego — zauważyć w nich musimy pokrewną myśl z tą, jaka istnieje w ostatnich czterech, wyżej zacytowanych wierszach. A myślą tą uświadomienie sobie, że za nami pokolenie zmarłych (więc przeszłości), które klątwą trwoży; uwolnieniem się od niej, wyzbyciem się tej trwogi — zapomnienie. Przed nami i sława i mienie i żywot boży, żywot nowego trudu, nowego wzbijania się, żywot dla siebie. Ku życiu wniść nowemu należy i w tym celu „wrzeczadze za sobą zawrzeć“. Tak czynili Aniołowie w I akcie, tak czynił Konrad *Wyzwolenia*, tego wreszcie żądał ten, który z zaświatu przyszedł, Kazimierz Wielki, z tą myślą schodzi w podziemia Orkusa Kora w *Nocy Listopadowej*.

¹ *Akropolis*, 46 – 7.

Część druga tej sceny zawiera jedno tylko drobne, opuszczenie tekstu biblijnego; mianowicie z wersetu 7 poeta wyłączył słowa „jeszcze daleko do wieczora”. Dlaczego tak uczynił? Po pierwsze akcja rozgrywa się nocą od godziny 12 do 4. Po wtóre, jak niżej zobaczymy, świt, który się zbliża, ma w *Akropolis* znaczenie symboliczne. Mimo więc, że historia Jakóba trwa właściwie szereg lat, Wyspiański terminu „jeszcze daleko do wieczora” nie wprowadza, by nawet tem jednym słowem nie psuć nastroju zbliżającego się świtu. Świadczy to, jak poeta drobiazgowo nawet obmyślił każde zapożyczenie.

Scenę 11 wysnuł Wyspiański z następującego tekstu: „Którą (Rachel) ujrawszy Jakób, a wiedząc, iż była wujeczna siostra jego, i owce Labana, wuja jego, odwalił kamień, którym się studnia zawierała w. II. I napoiwszy trzodę, pocałował ją i podniósłszy głos płakał”. Wyspiański stwarza z tego pełną stylizacyjnego uroku scenę miłosną Jakóba z Rachelą, a odwalenie kamienia ze studni czyni (co jest bardzo znamienne i ważnym) symbolicznym wyrazem losu, sprzyjającego Jakóbowi, o czym mówi nam Rachel:

Gdy gnałam stada,
w wodę krynic patrzę ustaloną,
czyli ujrzę krasej mojej twarzy
i człowiek, co za mną się schyli,
z głębin wody pojrzy ku mnie zjawion,
mój będzie mąż.

.....
.....
Tyś kamień odwalił strumienia.¹

Ten charakter sceny 11 łączy się ściśle ze sceną 13 i 2—3—5—6, wykażę go, jak i znaczenie jego niżej.

¹ *Akropolis*, str. 113.

Małe odchylenie od tekstu biblijnego jest w scenie 12 bez znaczenia.¹

Do sceny 13 tekstu biblijnego niema, treść jej jednakowoż wysnuta jest z wersetów, które służyły Wyspiańskiemu do stworzenia sceny 14, będącej małym odchyleniem od Biblii i bez znaczenia.² To, co poeta chciał niejako dotworzyć, uczynił w scenie 13, w której ukazuje nam Jakóba i Lię, siostrę Racheli, podstępnie daną mu za żonę przez Labana. Zaznaczyłem już, że pomiędzy tą sceną a 11 istnieje związek. Wiemy już, że w 11 Wyspiański wbrew *Księgom Rodzaju* odwalenie kamienia uczynił symbolem losu, jaki spotyka Jakóba, i który to los Jakób stara się ująć w swe ręce. Ale na ten los nie zapracował dotychczas najmniejszym wysiłkiem. I, jak on Ezawowi za namową matki odebrał los bratu należący, tak teraz Lia za namową ojca niszczy los siostry, Racheli, a tem samem i Jakóba. W ten sposób Jakób na sobie doświadcza — to, co uczynił bratu. Ale teraz Bóg we śnie (scena 10) uchylił mu już rąbek tajemnicy życia i Jakób wie, że, by posiadać to, czego pragnie, musi w pocie czoła, w trudzie życia iść walczący. Obie te więc sceny — oprócz ścisłej łączności z 2—3 i 5—6 są ze sobą całkowicie związane, a wprowadzenie symbolu do sceny 11 pogłębia życie, los i tragizm Jakóba.

Scena 15 wysnuta z tekstu biblijnego, ujęta w formę wiersza; koniec rozdziału 29 i 24 wersety 30 rozdziału *Genesis* o sporze między siostrami właściwie nie mówią. Natomiast przy wersecie 6 znajdujemy następu-

¹ Z dialogu biblijnego opuszcza Wyspiański jedynie z wersetu 18 słowa: „siedm lat”.

² Z tekstu biblijnego Wyspiański zmienia słowa Labana „wypełni tydzień dni tego złączenia” na „wypełni czas twego złączenia” i opuszcza słowa tegoż „drugie siedm lat”.

jące wytłumaczenie słów Racheli: „Przysądził mi Pan. Jakby mówiła: Z siostrą moją spierałam się i jakbym spór wiodła“... Te słowa — zdaje mi się — pobudziły wyobraźnię Wyspiańskiego, a następnie stworzyły nam scenę sporu sióstr, która to jedynie może mieć znaczenie, że w zakończeniu jej umieszcza poeta słowa: „siostrzo przysięgnij zgodzie“, słowa, których znaczenie szczególnie podkreślone będzie w zakończeniu tego aktu i z tego powodu o nich mówić obecnie nie będę.

Scena 18 ważniejszych odchyień nie posiada. ¹

Zakończenie sceny 20 wyprowadza autor z następującego wersetu: „a Laban w nocy wstawszy, pocałował syny i córki swe i błogosławił im i wrócił się na miejsce swoje“. Zakończenie więc przemowy Labana:

Bóg Abrahamów niechaj nas rozsądzi,
czy dziecko czyli ojciec twój starzec tu błądzi.

Niemasz cię w sercu mojem.

Przyjm me ostatnie dziś pocałowanie. ²

odbiega znacznie od tekstu; dźwięczy w tych słowach tragizm losu, a zarazem bezradność człowieka wobec niego. Jenó wiara w Boga, w Jego sprawiedliwość jedyną ucieczką.

Również scena 21 zmianami swemi nie zasługuje na baczniejszą uwagę, jak i scena 23. ³ — Scenę 24

¹ W rozdziale 31 czytamy: „W. 22. Dano znać Labanowi dnia trzeciego, że uciekał Jakób. W. 23. Który wzięwszy bracią swoją, gonił go przez siedm dni i poścignął go na górze Galaad“. Z opisu więc Wyspiański tworzy dialog w charakterze dostosowany do prozy biblijnej.

² *Akropolis*, str. 124.

³ Zmiana tekstu ogranicza się do tego, że werset 7 w *Biblii* ma charakter opisowy, 8 wypowiada Jakób, Wyspiański oba wersety kładzie w usta Sługi. Te same zmiany spotykamy i w scenie 23.

Wyspiański stwarza oryginalnie, opierając się na następującym tekście: „a oto mąż biedził się z nim aż do zarania, — Który widząc, iż go nie mógł przemóc, dotknął się żyły biodry jego, a natychmiast uszła; I rzekł do niego: puść mię, bo już wschodzi zorza. Odpowiedział: Nie puszcę cię, aż mi błogosławisz. I rzekł: co za imię twoje? Odpowiedział: Jakób. — A on rzekł: żadną miarą nie będzie nazwane imię twoje Jakób, ale Izrael, bo jeśliś przeciw Bogu mocny, daleko więcej przeciw ludziom przemożesz. Spytał go Jakób: Powiedz mi, jakim cię imieniem zowią? Odpowiedział: Przecz się pytasz o imieniu mojem? I błogosławił mu na onymże miejscu. I nazwał Jakób imię onego miejsca Phanuel, mówiąc: Widziałem Boga twarzą w twarz, a zbawiona jest dusza moja“. — Z całego tego tekstu Wyspiański zachował „męża“ — Anioła, uschnięcie żyły biodra Jakóbowego pod dotknięciem Anioła, zorzę wschodzącą, zapytanie Jakóba kim jest Anioł; na tle tych szczegółów rozwija poeta dzieje człowieka, ludzkości całej, rozsnuwa kanwę tragizmu życia, jego konieczności¹ zgodnie ze sceną 10 tegoż aktu. Życie, pojęte jako walka, jest tragiczne, jest „jednością, kryjącą rozłam i niedosyt i nieskończoność pragnień“.²

Jak w scenie 10, tak i tu dwie prawdy ścierają się z sobą, dwa prawa: człowieka i losu — konieczności. Pierwszą wyraża Jakób:

Nie igraj z człowieka wiarą;
w bolu ją znaj żyjącą.
Chociaż powalisz i zmożesz,
zaryjesz do ziemi kolanem,

¹ *Jakób*: Rzecz słowo — ktoś jest?

Anioł: Konieczność.

² Kołaczkowski: *Stanisław Wyspiański*, str. 189. Poznań, 1923.

z gleby powstanie kwitnącą
i poznasz kto ziemi panem ¹

prawo człowieka — to prawo — ziemi, z niej on czerpie swe soki, z niej kwiat swój rodzi; drugą prawdą — to prawda Anioła — Konieczności:

Godzinę twoją odwlekasz
na zbrodnię, na nowe czyny.
Przez wieki pójdziesz walczący,
jakoś się zmagał ze mną,
w bólu na byt nieśmiertelny,
w pracy i rąk ciągłym trudzie
i w twoim rozpoznasz ludzie
twój trud i oręż daremny. ²

to świadomość człowieka, że w życiu skazany jest na bezowocny trud, na ciągłą, bez końca trwającą walkę, daremną. Świadomość ta sama w sobie jest męką, jest tragedją, zabija „duszy słoneczność“ ³ Jakób, który już raz z namowy matki ujął los w swe ręce, acz z obawą, z niechęcią i wyrzutem sumienia, który drugi raz musiał na swój los ciężko długie lata pracować (gdy chciał uzyskać Rachelę za żonę) — przekonał się, że jest silny i teraz gwałtem pragnie zdobyć błogosławieństwo Boże: „siłą cię pojmię ramienia — otrokiem będziesz spętany — ...rzec: błogosławiony... Bogu przemocą dostoję“, ⁴ ale tak może mówić i czynić tylko „ślepiec w rozumie“, ⁵ który, dotknięty dopiero losem, we własnej klęsce uznaje wyższą wolę, wyższą siłę, wobec której „słabi próżno się bronią“. ⁶ W ten sposób prze-

¹ *Akropolis*, str. 130.

² *ibid.* str. 131.

³ *ibid.* str. 131.

⁴ *ibid.* str. 128.

⁵ *ibid.* str. 129.

⁶ *ibid.* str. 130.

czucia Jakóba (scena 5–6) dochodzą do uświadomienia: przeciw wyrokom Boga, losu — konieczności człowiek występować nie może, a jeśli przeciw nim zgrzeszył, winien wyznać swój błąd i wkroczyć na drogę, znaczoną mu tą wyższą wolą, winien się uznać grzesznym i błąd naprawić. Do tej świadomości dochodzi teraz Jakób i w następującej, ostatniej scenie — odzyska „duszy słoneczność“.

Zakończenie sceny 25 od słów Ezawa: „Tak, widzę, bracie“, jest — jak już zaznaczyłem — własnością poety, a wiąże się w jedną całość z co tylko omawianą sceną 24. Jakób, zdobywszy tajemnicę życia, wkracza na nową drogę życia:

Kłękam przed twojem dziś obliczem (Ezawa)
z błagalnej prośby jękiem.
Ulituj duszy mojej trwożnej,
ulituj lat przeżytych:
dla jednej jednej chwili życia zubożnej —
.....
niech zadrga sercem pierś człowiecza —
.....
niech żyjem wspólnie po bożemu. ¹

Tak ostatecznie tłumaczy nam istotę życia, życia zgodnego z wolą bożą. Ezaw, nieskalany brudem podstępstwa, wolny od krzywd, pełen czystej miłości braterskiej i teraz „łaknący duszy brata“, ² tegoż zbrodnię „grąży w niepamięć“, ³ bo:

Będę ja owo zgody chorąży,
Co wielkich krzywd zapomina — ⁴

¹ *Akropolis*, str. 135-6.

² *ibid.* str. 134.

³ *ibid.* str. 136.

⁴ *ibid.* str. 136.

staje się uosobieniem miłości czystej, bezinteresownej, miłości, której źródło w Bogu, i dzięki niej maże

grzech Kaina,
Co z ojca idzie na syna.¹

Skąd więc płynie tragizm życia ludzkiego? Z postawy nieetycznej człowieka wobec innych, wobec samego życia, z buntu przeciw Bogu, z tego buntu, którego początki sięgają Raju. Tam po raz pierwszy człowiek „ślepiec w rozumie“ usiłował obejść, zmóc wolę Boga, a potem prawo Jego gwałcił w czynie Kaina. Ta zbrodnia, „idąca z ojca na syny“, znieprawia nasze serca, tamuje ich drganie w piersi człowieczej, jest przyczyną daremnych trudów ludzkich, nie pozwalając żyć w szlachetnej miłości po bożemu. Zdolność przebaczenia, wzbicie się na jego wyżyny, powróci „duszy słoneczność“, wyzwoli ducha z ciężaru winy Kainowej.

Reasumując, stwierdzam, że aczkolwiek Wyspiański pozornie powtórzył nam historję Ezawa i Jakóba, to jednak kilku zmianami nadał jej nowy, ogólnoludzki, a zarazem nawskrós chrześcijański charakter. Na jej tle ukazał wielką tajemnicę tragizmu człowieka, narodu, ludzkości całej. Otworzył nam bramę i wskazał drogę, znaną wprawdzie, lecz wiecznie zapominaną i wiodącą ku życiu nowemu.²

Akt IV niemal w całości wypełniają psalmy Harfiarza, który, jak łatwo się nam będzie przekonać, jest Dawidem, królem izraelskim i prorokiem. W katedrze wawelskiej znajduje się on na szczycie organów, a skoro poeta powołał do życia pomniki i gobeliny wawelskie,

¹ *Akropolis*, str. 136.

² Zasadniczymi węzłami tej ideologii są w naszym akcie następujące sceny: 2, 3, 5, 6, 10, 11, 13, 14, 15, 20 (samo zakończenie), 24, 25 (zakończenie).

więc i ożywienie Dawida-proroka nastąpiło tem samym prawem. Że Harfiarz jest Dawidem, świadczy między innymi i to, że w zakończeniu utworu, gdy ma się odezwać głos Salwatora, Wyspiański zaznacza o Harfiarzu: „od posadzki wznosi się w górę“, a nieco niżej dodaje: „uniesiony na szczyt chóru nad organami“.¹ W ten sposób umieszcza go poeta w miejscu, jakie stałe w katedrze zajmuje.²

Dziewiętnaście psalmów Harfiarza, które niemal całkowicie wypełniają obecnie nas zajmujący akt, podzielić możemy zasadniczo na dwie grupy: do pierwszej należą od pierwszego do czternastego włącznie, do drugiej od piętnastego do dziewiętnastego. Z pośród pierwszych wyodrębniają się psalmy: trzeci, czwarty i piąty, które są w treści nawrotem do aktów pierwszych, pozostałe zaś są związane z życiem Dawida, a oparte na Księgach królewskich (pierwszej i drugiej). Drugie, to

¹ *Akropolis*, str. 157.

² Prof. Sinko przypuszcza między innymi, że rolę Dawida, jako sprowadziciela Chrystusa, mógł Wyspiański zaczerpnąć z apokryfu: *Ojcowie święci w otchłaniach*, który to apokryf – jak zaznacza – „błakał się od niedawna po kuchniach i antykwarniach krakowskich“. Treść tego apokryfu – jak podaje Sinko – jest następująca: Obarczeni grzechem pierworodnym patriarchowie, czekają w pieklach na Mesjasza, który ich ma stamtąd wyprowadzić do nieba. Wolno im wyprawiać z pośród siebie po jednym pośle, celem urgowania tej sprawy w niebie. Ale ile razy Łaska Boża już się skłaniała do próśb posła i chciała zesłać Mesjasza, Sprawiedliwość powstrzymywała ją od tego. Dopiero żarliwości Dawida udało się skłonić Sprawiedliwość do ustępstwa. Dzieło odkupienia dokonane. Chrystus zstępuje z grobu do piekieł w towarzystwie Dawida i w triumfie wyprowadza patriarchów do nieba (203). Aczkolwiek wiemy, jak skrupulatnie niemal poeta opracował swój utwór, trudno nam jednak przypuścić, by nawet tak popularny apokryf zajął go, zwłaszcza, że – co już stwierdziłem – Biblia była tak ważnym źródłem dla Wyspiańskiego w powstaniu aktu III, a – jak zobaczymy – i IV. Nie gdzieindziej, lecz w niej znalazł autor *Akropolis* źródło tak pojętej roli Dawida.

jest od piętnastego, mają charakter wybitnie proroczy i w tych dźwięczą echa psalmów Dawidowych. Znaczenie w utworze posiadają przede wszystkim psalmy drugiej grupy, oraz te z pierwszej, które, łącząc się w swej treści z aktami poprzednimi, sprawiają, że całość pozostaje w organicznym związku, że poszczególne akty nie są jednostkami odrębnymi, lecz spojone są jedną, przewodnią myślą poety, na co będziemy mieli i inne jeszcze dowody.

Scena 1 *Psalmu 1* opartą jest na drugiej Księdze Królewskiej, siódmym rozdziale, ósmym wersecie, w którym czytamy: „To mówi Pan zastępów: Jam ciebie wziął z paszej chodzącego za trzodami, abyś był wodzem nad ludem moim izraelskim“. Dlaczego ten wersek poeta na początku umieszcza? Możliwe, że w tym odczuć wiarę Wyspiańskiego, zaznaczoną dość silnie w *Wyzwoleniu*, że lud jest tą siłą Polski, która ma jej dać wolność, sprowadzić utraconą państwowość. Można też widzieć w tem silne podkreślenie znaczenia woli Bożej, co bardziej, podług mnie, odpowiada duchowi utworu.

Psalm 2 i *6* wysnute są właściwie z tego rozdziału drugiej Księgi Królewskiej, w charakterze swym są rozpamiętywaniem przeszłości Dawidowej, jako pasterza, uwielbieniem wód świętych Jordanu i Boga. Ostatnia strofa *6* psalmu ma charakter modlitewno-błagalny i jest przygrywką do psalmów ostatnich.

Psalmy 3–5 odnoszą się do aktów I, II i III; o znaczeniu ich mówiłem wyżej.¹

¹ *Psalm 3*. Mówi w nim Harfiarz o głośnych skargach, które popod stropy płyną, w których słyszy i jarzmo, jakie noszą, i łoskot dawnych bitew. Te skargi – to skargi Aniołów, narzekających na jarzmo, na „trumnisko“, jakie dźwigać muszą, to skargi wszystkich obudzonych do życia posągów. Łoskot bitew symbolizuje Włodzimierz, który, gdy weń życie wstępuje, myśli o boju, o tem, że ma odeprzeć tyrana. Analogja więc jasna, przejrzysta. *Psalm 4*

Psalm 7 oparty na 17 rozdziale pierwszej Księgi Królewskiej, która opowiada o zwycięstwie Dawida nad Goljatem.

Psalm 8 wyprowadzony z 8 wersetu, 18 rozdziału tejsze Księgi.¹

Psalm 9 odpowiada w założeniu 5 rozdziałowi drugiej Księgi Królewskiej, opiewającej o namaszczeniu Dawida na Króla izraelskiego.

Psalm 10 wysnuty z wersetu 10 i 11 rozdziału 18 pierwszej Księgi Królewskiej.²

Psalm 11 odpowiada duchowi psalmów Dawidowych, w których często spotykamy wiarę w przyjście Boga: „Poznany będzie Pan, sądy czyniący“ (*Psalm 9*, w. 17). „Powstań, Panie... niech będą sądzeni narodo- wie przed oblicznością Twoją“ (*Psalm 9*, w. 20). „Pod- nieś się Panie, będziem śpiewać możliwości Twoje...“ (*Psalm 20*, w. 14) i t. d. Należy więc ten psalm do drugiej grupy, z powodu jednak trzech pierwszych jego strof, zaliczam go do pierwszej.

Psalm 12 rozpada się właściwie na dwie części: strofa 1, 3, 4, a mówią o cudzołóstwie Dawida z Bet-

mówi o paleniu się jakiegoś miasta, o mieczach srogich zwycięz- ców, walących słupce dworców, o starcach-lwach, mrących na trum- nach. To widmo płonącej Troi. W *Psalmie 5* śpiewa Harfiarz, jak brat łup wydziera bratu, oszukując go, on, syn złej matki, która go szczone na brata i t. d. To historia Jakóba i Ezawa.

¹ Rozgniewał się Saul bardzo, gdy słyszał głosy niewiast, śla- wiących zwycięstwo Dawidowe słowami: „Poraził Saul tysiąc, a Da- wid dziesięć tysięcy“.

² W. 10. A po drugim dniu popadł duch Boży zły Saula i prorokował w pośrodku domu swego, a Dawid grał na arfie ręką swą, jako na każdy dzień i dzierzał Saul oszczep (W. 11) i cisnął nim, rozumiejąc, że mógł przebić Dawida ku ścianie, i uchylił się Dawid od oblicza jego...“ Do strofy drugiej odnosi się werset 1 i następne rozdziału 8, drugiej Księgi królewskiej, do pozostałych trzech rozdziałów 11, 7 w. tejsze Księgi.

sabeą, żoną jego sługi, Urjasza, i o tegoż śmierci,¹ strofa 2 wyprowadzona z 8 rozdziału drugiej Księgi królewskiej, opowiadającej o licznych zwycięstwach Dawida nad sąsiednimi narodami, jak: Moabitami, Syryjczykami, Damaszkiem i t. d.

Psalm 13 wysnuł poeta z rozdziałów 15–18 drugiej Księgi Królewskiej, opisującej nam bunt Absalona i jego nieszczęsny koniec.

Psalm 14 oparł Wyspiański na 5, 6 i 7 wersecie rozdziału 7 drugiej Księgi Królewskiej, w której Bóg ukazuje się Natanowi, by ten szedł do Dawida zapytać go, czemu nie wystawił Bogu świątyni.

Na tem kończy się scena 1, a zarazem pierwsza grupa psalmów Harfiarza-Dawida. Cóż dał Wyspiański? Przedewszystkiem własną formę, gdyż tylko psalm pierwszy ujęty jest w prozę biblijną, pozostałe otrzymały szatę wiersza, następnie: w całości zapożyczył treść tylko do psalmów 7–12–13, inne, biorąc jedynie wątek, stworzył oryginalnie. Wreszcie psalmami 3, 4 i 5 połączył ten akt z poprzednimi, natomiast czwartą strofą psalmu 6, 5, 6 i 7 psalmu 11 łączy – jak niżej zobaczymy – z zakończeniem utworu.

Scena 2 i 3 symbolizują zmaganie się Nocy i Świt, Niewoli i Wolności, Obumarcia i Życia, tworzą w sobie zamkniętą całość i są wyłączną własnością poety. Łączą się one bardzo silnie z ideologią utworu. Noc, która przelatuje katedrę już nie z Erynjami, które wieńcem uchwyciły Konrada w *Wyzwoleniu*, lecz z Eumenidami, ta NOC, którą poeta tak silnie podkreślił w zakończeniu *Wyzwolenia* – teraz głosi wieść poety, znaną nam z ustępu, kończącego *Wyzwolenie*:²

¹ *Druga Księga Królewska*, rozdział 11 i 8.

² Wracają znów na scenę – noc;
szukają wyjścia w noc tę ciemną (192)

Cyt, uciekajmy...
przepadniem w norach, zginiem w paszczach,
hej, w groby, cyt –
już świt,
Słyszycie?
Nad Wisłą prysnął świt,¹

a Chór Eumenid doda:

1. Matko, matuchno, róże wonią,
zwól chwilę dobrotliwa,
2. Przywiała ku mnie woń różana;
róża pachnie, jak żywa,
człowiecze bije serce.²

Zdaje mi się, jestem nawet pewny, że ta róża pachnąca, jak żywa, ma tutaj wielkie znaczenie. Jak bowiem Noc i jej co tylko przytoczone słowa wskazywały nam na wielką łączność *Akropolis* z *Wyzwoleniem*, tak róża i człowiecze serce i świt łączą ten utwór z *Weselem*. Przypomnijmy sobie tylko. Chochoł mówił, że jest „róży krzak”. Rachelą zaś do poety:

Już Pan wierzy?
Już to pana zajęło:
słoma, zwiędła róża, noc,
ta nadprzyrodzona Moc,³

bo z wiosną Chochoła odwiążą ze słomy — — i on,
krzak róży,
sam odkwitnie.⁴

szukają wyjścia w NOC tę ciemną
daremno, zawdy daremno. (193)

¹ *Akropolis*, str. 147; podzielenie moje.

² *ibid.* str. 148; podkreślenie moje.

³ *Wesele*. Kraków, 1916, str. 75; podkreślenie moje.

⁴ *ibid.* str. 74; podkreślenie moje.

Że poeta na scenę wprowadził nietylko pałubę słomianą, ale i krzak róży, świadczą nam o tem — prócz słów samego Chochoła — i następujące:

Poeta: Ktoś wyrwał krzak różany.

Rachel: Czy ten, co był w słomę odziany?

Poeta: No, ten chochoł.¹

I ten krzak róży sieje obecnie swą woń. A człowicze serce bijące — to niezawodnie to, którego Panna Młoda nie znała, nie rozumiała w tej pięknej w swej prostocie 16 scenie 3 aktu *Wesela*. I świt dniał w *Weselu*, lecz tylko w przyrodzie. Nie dniało w nas. W *Weselu* natura nie była wykładnikiem rzeczywistości, życia — dniało w niej, nie było świtu w sercu narodu — róża spowita słomą — nocą — nie pachniała, jak żywa, życiem nie promieniała. Inaczej już jest w *Akropolis*. Noc nie występuje do walki, wie, że woła Boga nakazuje jej ustąpić i ze słowami: „Harfiarzu — piewco Boży” — zapada się wraz z Eumenidami pod ziemię, a miejsce jej zajmuje posłanka Boga, Aurora, „owita

¹ *ibid.* str. 128. Jak wielkie znaczenie symboliczne ma w twórczości Wyspiańskiego róża, dowodzi jeszcze i *Noc Listopadowa*. Proszę sobie przypomnieć scenę I. Nike z pod Chernoi:

Oto wieńce wam niosę wiązane
z choin; przystanąłam w ogrodzie
i rwałam —

Nike z pod Salaminy: Chcę wieńców z róż

Nike z pod Cheronei: Róż niema, róże pomarły...

.....
Siostry!
Krzew zwarzył wichur ostry
.....
Laurów niema, a róże pomarły.

Róża więc w poezji Wyspiańskiego jest symbolem życia narodowego, symbolem jego zdolności do czynu, do wyzwolenia. Takie więc ma znaczenie w zrozumieniu Eumenid.

róż odzieniem“, zwracając się do Harfiarza ze słowami:

Starce, królu, lud zebrał się mnogi
i czeka na twoją harfę;
w róż krasych oplotę was szarfe,
bo mrok was zatulił ubogi.

.....
W róż krasnych splot cię okołę.¹

W przyrodzie dokonało się przewyżczenie nocy, nastąpić ma świt, a po nim dzień. Ponieważ jednak między przyrodą a człowiekiem istnieje związek sympatyczny, pierwsza jest wykładnikiem zamierzeń i czynów człowieka, jest ich oddźwiękiem lub poprzedniczką, zwiastunką, więc Harfiarz zostaje uwiadomiony o tem, co się w niej dokonało, by pieśń swą napełnił jej tchnieniem, by wlał w nią jej ducha, by przepoił ją jej treścią, jej czynem. Tak też się dzieje. I jeśli uprzednio w psalmach Harfiarza przeblyskiwała wiara w nadejście świtu, w przyście Boga dla ułaskawienia niewolnych i zdjęcia z nich pośmiewiska, jeśli w pieśni jego dźwięczała tęsknota za słowem zbawczem, za Bogiem, słońcem złocistem,² to od tej chwili ta tęsknota i wiara stają się jedyną treścią pieśni jego, zyskują na sile i mocy, stają się pewnością, dzięki czemu zmienia się on Harfiarz i pieśniarz w proroka i sprowadziciela Boga-Chrystusa Salwatora.

Psalmy od 15 do 19 są oryginalne. Niemniej jednak słyhać w nich odgłos psalmów Dawida wraz z jego wiarą w przyście Boga i radością, jaka z tego powodu napelnia jego serce.³ Bardziej jednak określonych reminiscencyj doszukać się nie można. O wiele wyraźniejszy natomiast odgłos znalazł Krasieński.

¹ *Akropolis*, str. 149-150.

² *ibid.* str. 140 i 144.

³ patrz str. 36.

W *Psalmie 19*, w strofie 7 i następnych Harfiarz wróży zawalenie się Kościoła Katedry z przyjściem Boga i powstanie nowego Kościoła „w byt nieśmiertelny, wiekuisty”,¹ co, jak wiemy, jest treścią ostatniej sceny tego aktu, a zarazem pieczęcią niejako pieśni — wiary samego poety, o czym świadczy ostatnia strofa tej pieśni poety:

Hej, pieśń skończona, pieśń Wawelu,
Gdzie nieśmiertelna Sława.
Na zdruzgotany głąz Kastelu
Bóg wpisał swoje prawa.²

Otóż w *Legendzie* Krasieńskiego czytamy: „Część nocy upłynęła... A w samą chwilę podniesienia, gdy wszyscy przypadli do marmurów, usłyszano jakoby głos w powietrzu, który wymówił „Jestem”.³ A gdyśmy, drżąc, podnieśli głowy, ujrzeli wszyscy wielką postać, znikającą z wolna, coraz bardziej mgłą, a ręce jej były krwawe i nogi krwawe”.⁴ „A im ciemniej i huczniej się stawało, tem posąg Chrystusa, ów biały, wysoki, daleki, białiał i rósł bardziej przedemną, aż cały Kościół zanurzył się w mrok szary... I postać owa... nad wielkim ołtarzem zstępującą się wydała. — Ona jak słońce — oni wszyscy czarni i cały Kościół czarny i drżący, jak drzewo w wietrze jesiennym”.⁵ „I wzniósł się krzyk trwogi, bo coraz huczniej pękały sklepienia, bo wszędzie drżały kolumny i słupy, a lampy tłukły się w wietrze wielkim i gasty”.⁶ Za

¹ *ibid.* str. 155.

² *ibid.* str. 160.

³ W *Akropolis* Salwator mówi: Jam jest! str. 157.

⁴ Z. Krasieński: *Dziela* t. III, str. 60. Wydawnictwo Hasklera.

⁵ *ibid.* str. 50-1.

⁶ *ibid.* str. 61.

Kraśińskim więc Wyspiański sprowadza Chrystusa Zmartwychwstającego, zawalenie się Kościoła — katedry oraz wiarę autora *Przedświtu* w powstanie nowego Kościoła, już wieczystego, mającego być Kościołem Ducha św. — Kościołem Wolności. Pamiętajmy i o tem, że już w *Wyzwoleniu* Konrad starał się złączyć chwilę zmartwychwstania Polski z przyjściem Chrystusa:

...Byś zwiódł z wędrówki długiej
mój naród do Wrzechmocy!
Byś dał, co mają inni,
Gdy przyjdiesz jako dziecię tej nocy
Bożego Narodzenia. ¹

Gdy jednak potem przeklął krzyż, „Chrystusa go-dło, gdy męką naród uwiodło“, opętany przez Erynie, czynu swego nie spełnia, Bóg nie daje narodowi tego, „co mają inni“. W *Akropolis* więc mamy niejako powtórzenie tego samego motywu, tej samej wiary poety. Możliwe nawet, że pod wpływem Kraśińskiego właśnie Wyspiański złączył chwilę odrodzenia narodu nie z przyjściem na świat Chrystusa, lecz z Jego Odkupieniem, Zmartwychwstaniem. ²

W ten sposób w obydwu utworach autora *Akropolis* wyzwolenie narodu ma być koniecznością, płynącą z woli Boga, tworzącej dzieje. Tak było i u Kraśińskiego. Jednak istnieją różnice. Wierzy Kraśiński, że

¹ *Wyzwolenie*, str. 147-8.

² Podobny motyw, ideowo-spokrewniony, widzę w *Legionie*, w scenie 8, a łączącej się ściśle ze sceną 7 tegoż utworu. Boginki litewskie, świtezianki, patrzą z kopuły świętego Piotra na Mickiewicza, „szaleństwem krzyża szalonego“, na Mickiewicza „syna Słońca“, dążącego po „śmierć niechybną“, patrzą, jak Mickiewicz „Wielkość, Słońce — Kona“, patrzą i z ich serc płynie jedno pragnienie: „wróć, wróć“; a gdy Mickiewicz nie rozumie tych słów, czy też nie słyszy ich, świtezianki sprowadzają Mendoga, z tą wiarą, że „przywali popiołu mętem kościoły, kolumny Romy“.

nowy Kościół i nowa Polska dadzą pełne szczęście całej ludzkości. Wyspiański jest mniej optymistyczny. Nietylko ludzkość — o niej nawet zasadniczo nie mówi — ale Polska sama, odzyskując wolność, podług poety naszego, wstąpi w dawne swoje dole:

A trąby huczą jako działa,
jak ongi na tych polach;
jakby już Polska wszystka wstała,
hen w dawnych swoich dolach.¹

Sąd ten zresztą jest tylko następstwem poglądów poety, jakie poznawaliśmy w akcie I w scenie 9 i w akcie III w scenie 24.

Zastanówmy się jeszcze, czy wprowadzenie Chrystusa-Salwatora jest w utworze przygotowane, czy też jest jakimś *deus ex machina*? Wspomniany już psalm 19 Harfiarza, ogłosił zjawienie się Boga. Ale i w akcie I jest o tem mowa. Aniołowie nazywają samych siebie wieszczami. Kazali „na przyjęcie się Jego gotować”.² Ponieważ w akcie tym poeta używa wielkiej litery w zaimku tylko wówczas, gdy mowa o Bogu, rozumiem, że i w tych słowach Aniołów o Nim jest mowa. Nadto w scenie 9 tegoż aktu Klio zapowiada przyjście Boga „u tych ołtarzy”.³

Dlaczego poeta nazywa Chrystusa Salwatorem, wyjaśnił Kretz, stwierdzając, że Wyspiański poszedł w tym wypadku za Łuszczkiewiczem i Wojciechowskim, którzy wykazali, iż jak daleko sięgnąć wstecz, w Katedrze wawelskiej spotykamy ołtarz Salwatora, że tedy Salwator jest pierwotny i główny tytuł katedry wawelskiej

¹ *Akropolis*, str. 159.

² *ibid.* str. 19.

³ *ibid.* str. 48.

nadany jej jeszcze podczas założenia jej na synodzie gnieźnieńskim w 1000 roku, a potem wcześniej zaniebany. Jeśli do tego dodamy, że i Harfiarz i Lud (scena 4) oczekiwali Zbawcy, a więc Salwatora, nazwa ta znajduje pełne wytłumaczenie. Skąd jednak zjawia się Apollo? Harfiarz kilkakrotnie, mówiąc o Bogu, nazywa go „Słoneczny, Jasny“ i raz nawet używa wyrazu słońce, jako równoznacznego Bogu. Apollo zaś — to bóg słońca, jasności, a więc bóg życiodajny. Następnie w scenie 3¹ aktu 4 poeta wprowadził Aurorę, tę właśnie, która była poprzedniczką zjawienia się Apolla. Konsekwencją więc artystyczną i następstwem życia się poety ze światem starożytnym jest wprowadzenie w zakończeniu utworu tego, który był wiecznie jasny, promienny, który przewyciężał NOC, a tem samem był wyrazem budzącego się życia.

Zaznaczenie poety, że, wraz z rozwalającą się w gruzy katedrą wawelską, rozpada się i trumna św. Stanisława, nie jest bez znaczenia. Trumna ta, „trumniszko - straszyszko“ — jak nazywają ją Aniołowie aktu I — jest w twórczości Wyspiańskiego symbolem przeszłości, gniotącej i przytłaczającej sobą ducha narodu. Uwolnienie się od jej więzów, od jej czaru i ciężaru, pozwoli narodowi żyć chwilą obecną i zwrócić swój wzrok ku przyszłości. Tę samą rolę odgrywały w *Wyzwoleniu* groby Królewskie, o niej też mówił Kazimierz Wielki, o tej przeszłości w grobach zamkniętej, a uwodzącej duszę naszą.

Takie są źródła, które Wyspiańskiemu dopomogły do stworzenia Pieśni Wawelu — *Akropolis*. Korzystając z nich, poeta nadał im swe piętno, owiał swoistym

¹ O srebro trumny bij kołanti.
O Zbawco krusz kajdany.
To rzec, Słoneczny: jestem z wami,
Świątyni Pan zjednany (str. 156).

czarem, dając nam tem samym dzieło nawskróś oryginalne i w ideologii poety, tyczącej losów narodu, najważniejsze.

Akropolis — to świat marzenia, żądz serdecznych poety, snutyich w krainie Snu, Sztuki.

II.

Akt pierwszy *Akropolis* łączy się wyraźnie z *Wyzwoleniem*, czwarty natomiast całkowicie jasno wskazuje, że w utworze tym Wyspiański zawarł i streścił ostatnie swe słowo w sprawie narodowej, uwypuklił swą wiarę w nieśmiertelność tego, co jest w nas wieczne, bez względu na to, jakimi w danym czasie jesteśmy, jako ludzie, ujął swą wiarę w duszę „anielską“ Polski, mówiąc słowami Słowackiego, stwarzając w ten sposób wizję dnia naszego zmartwychwstania. Ale i z tego względu *Akropolis* ma całkowicie odrębny charakter od wszystkich utworów Wyspiańskiego, określanych mianem narodowych. Dotychczasowych podstawową cechą był negatywny stosunek do społeczeństwa. Ono zawsze miało rzucone pytanie: „czy macie jakie prawo żyć?“ Odpowiedź wypadła przecząco, widział bowiem poeta w społeczeństwie zamiłowanie do upajania się zewnętrzną stroną życia, a równocześnie ucieczkę od czynu, od pracy twardej, ciężkiej, codziennej, on, który tę pracę uważał za konieczność, obowiązek.¹ Lecz równocześnie w tym okresie stosunek poety do narodu-zbiorowości, do jego istoty, niezależnej od czasu i pokolenia, był pozytywny. Ten właśnie rys zachowało *Akropolis*, a podkreśla go nieobecność żywych ludzi w utworze. Wszystko jest wizją, snem i sztuką. Artysta

¹ W liście do ciotki swej, p. Stankiewiczowej, pisał jeszcze z Paryża te znamienne słowa: „Karol (Maszkowski) dobrze robi, że się zapracowuje, bo źleby robił, gdyby się nie zapracowywał“. 31 sierpnia 1891.

uniósł się w sferę sztuki, ona dała mu to, czego nie znajdował wokół siebie w życiu pogodę, jasność, słoneczność, a tymi owiał poeta swój nowy utwór i biją one taką siłą z jego kart, że tragizm Hektorowy, ból Jakóba czy Ezawa nie zdołały już zetrzeć z nich spokoju, ukojenia, wiary niebiańskiej Wyspiańskiego.

Pomimo tę odrębność charakteru *Akropolis* od innych utworów Wyspiańskiego zachodzi jednak i wielkie z nimi pokrewieństwo ideowe, co już niejednokrotnie miałem sposobność zaznaczyć w pierwszym rozdziale. Można by ową nić snuć jeszcze długo, lecz nie jest to tematem mej rozprawy. Zaznaczam tylko, że geneza *Akropolis* tkwi korzeniami w sercu poety od pierwszych niemal jego utworów, a tylko coraz wyraźniej się kryształizuje, coraz konkretniejsze przybiera kształty i zarysy. Dlatego też ideologia naszego utworu musiała mieć i ma swój wątek i styczność z myślami, wyrażanymi przez Wyspiańskiego w innych utworach, a wypłynęła jedynie ze świadomości, że „tej dawnej wiary trza nam leków”.¹

Na tych dawnych a jednak nowych zarazem dzięki Wyspiańskiemu wiekach osnute jest *Akropolis*.

*
*
*

Już źródła utworu naszego, o których była mowa w rozdziale pierwszym, pozwoliły nam nieco poznać *Akropolis* i zbliżyć się doń, a oświetlenie stosunku do nich poety i uniwidualnego ujęcia tematu wtajemniczyły nas cośkolwiek w myśl Wyspiańskiego, zawartą w *Akropolis*. By ją jednak dokładniej uchwycić, musimy niezależnie już od źródeł zetknąć się bliżej z treścią poszczególnych aktów, zastanowić się nad tem, co każdy z nich wyraża i co je z sobą łączy, spaja. Dopiero

¹ *Legenda*, str. 114. Kraków 1920. Wyd. 3.

wówczas będziemy mogli poznać to, co poeta dobył z swego serca dla nas, co było w czasie tworzenia *Akropolis* treścią jego duszy i myśli. A ta treść musi być ważną, skoro utwór, zawierający ją, nazwał autor „Pieśnią Wawelu“, Wawelu, symbolizującego całą wspa- niałą, wielką, świetną i bohaterską przeszłość Polski od Piastów aż do Mickiewicza, który zdeptany stopami najeźdźców sztandar królewski ujął w swe ręce i wzniosł go na takie wyżyny ducha, do jakich nigdy przed nim nie dotarł. Dlatego nazwanie *Akropolis* Pieśnią Wa- welu uważać musimy za bardzo znamienne, za wolę poety, byśmy tak właśnie na jego utwór patrzyli. *Akro- polis* składa się z czterech aktów, pozornie nie mają- cych z sobą ścisłej i zależnej łączności. Katedra Wa- welska jest miejscem ich akcji, a czas jej trwania zamknął poeta w czterech pierwszych godzinach dnia Zmartwychwstania Pańskiego. Treść dramatu niejedno- lita, każdy akt tworzy odrębny obraz, a właściwie obrazy, odmienne przedstawia zdarzenia.

W akcie pierwszym poeta ożywia posągi Aniołów, dźwigających trumnę św. Stanisława, Niewiastę i Amora z pomnika Ankwicza, Panią z pomnika Skotnickiego, Pannę i Klio z monumentu Sołtyka, Włodzimierza Po- tockiego i każe im żyć, flirtować, kochać... W akcie drugim sprowadza z wiszących gobelinów w Katedrze bohatera trojańskiego, Hektora, jego żonę, Andromachę, Kassandrę, czułą Helenę i jeszcze czulszego Parysa i ukaże ich nam w przededniu śmierci Hektora. W akcie trzecim ujrzymy historję Jakóba i Ezawa, synów biblij- nego Izaaka i Rebeki, a w czwartym Harfiarza-Dawida, króla izraelskiego i proroka-psalmistę, który tutaj staje się prorokiem Polski. Na pierwszy więc rzut oka cały ów zespół wydaje się nam dość dziwny i niezharmoni- zowany. Gdy jednakowoż wnikiemy głębiej w myśli

poszczególnych aktów, zauważymy, że jest ona jedna, lecz coraz rozszerzająca swe ramy, horyzonty, coraz pogłębiająca się — a jest nią myśl o Życiu.

Wawel jest miejscem akcji naszego dramatu. Nie poraz pierwszy w twórczości Wyspiańskiego zajmuje takie miejsce. Między innymi był on terenem akcji *Kazimierza Wielkiego* i *Wyzwolenia*, utworów, których istotną treścią była Polska współczesna. W obydwu utworach nadto było widoczne zmaganie się tej współczesności (w myśli poety) z przeszłością, życia z tem, co było wprawdzie i wielkie i piękne, ale nie jest, bo należy do przeszłości i niema już sił wstać i znowu być.

W ten sposób Wawel w twórczości Wyspiańskiego staje się symbolem świadomości narodowej, utkwionej w przeszłości i świadomości chwili współczesnej, które są z sobą w ustawicznej walce. Znamiennie jest też, co jeszcze silniej ową walkę podkreśla, że z Wawelem łączy zawsze poeta trumnę (symbol przeszłości) i koronę, lub jak w *Wyzwoleniu* pochodnię (prawo życia).¹ Lecz ten moment omówię na właściwem miejscu. Na tym symbolicznym Wawelu rozgrywają się dzieje *Akropolis*.

Akt pierwszy, jak na wstępie podkreśliłem, wiąże się ściśle z myślą, wyrażoną już w *Wyzwoleniu*. Uprzymiśnijmy ją więc sobie. Konrad mówi: że „każdy uczciwy Polak, jak skoro zacznie gadać, tak ze słabą głową przegada wszystko; a on jest tylko od tego, żeby

¹ O której to pochodni mówi poeta, że:

...jest tą żywiołową siłą,
którą posiada DUSZA WOLNA.
...jest tą ducha władzą,
której sile ciało podlega,
potęgą...
w niej alfa myśli i omega.

(Str. 152 – 3: *Wyzwolenie*. Kraków 1903).

siedział w swoim kącie, na swoich śmieciach i BYŁ¹, t. zn., że przeciętny Polak ma zająć się jedynie własnym, osobistym życiem, spełniać swe szare, codzienne obowiązki, a nie troszczyć się ani o przyszłość, bo tę „przegada“, ani o przeszłość, w grobach się kryjącą, bo ona była — a tem samem nie jest, i dlatego Konrad zamyka odrzwia, prowadzące do tej przeszłości. Jego prawem, jego hasłem — zapomnieć o tem, co minęło, zapomnieć o dniu wczorajszym, bo dla nas żyjących „żywota prawo“. Toż samo wyraża akt pierwszy *Akropolis*. Aniołowie, zstąpiwszy z ołtarza św. Stanisława, czują, że „w srebro ciała płynie krew“,² radują się życiem, jako takim „krew płynie — siła, siła... jestem przez jedną noc szczęśliwy“. ³ Jedna istnieje tylko siła, zdolna szczęście życia utrwalić: zapomnienie.

Zapomnij!!!⁴

Ten moment obserwujemy u wszystkich postaci aktu pierwszego. Myśl o przeszłości budzi troskę, lzy, niepokoje — o przeszłość, zamiast darzyć radością życia teraźniejszości dla przyszłości. Dlatego należy:

Zapomnieć —

Nie łkać i nie przeklinać,

Nie wyrzekać — nie szlochać.

Kochać. Miłować!

Sercem rósć,

Na przyjęcie się Jego gotować.⁵

Oddychać, chwilę żyć.

Nie smuć się! — być!!! być!!!⁶

¹ *ibid.* str. 97. BYŁ — podkreślenie autora.

² *Akropolis*. Kraków 1904, str. 15.

³ *ibid.*

⁴ *ibid.* str. 14.

⁵ *ibid.* str. 18 — 19.

⁶ *ibid.* str. 43.

Bo tylko zapomnienie przeszłości może nas przetrwać, „co będziem sami czuć za siebie, przez się — żywe, niepamiętne, szczęśliwe”.¹

Aby się nie powtarzać, nie będę wszystkich scen tego aktu uprzytamniał, ciekawych odsyłam do samego dzieła, tutaj zaznaczę tylko, że sam wyraz „z a p o m n i e ć” powtarza poeta (często z kilkoma wykrzyknikami) w tym jednym akcie 18 razy, co samo najlepiej świadczy, jak ważne znaczenie ono zawiera.² Wyrazów, wyrażających ból, cierpienie, smutek z powodu pamięci o przeszłości, mamy zgórą 60. Natomiast słowo: żyć, życie, miłość — zgórą 90 razy się powtarza — prócz tego wszyscy idą w ciemnie kaplic, by w upojeniu miłosnem znaleźć szczęścia chwilę; poczucie zadowolenia w wyrazach takich, jak: swoboda, siła, świt, blask i t. p. wyrażone jest zgórą 70 razy. Zestawienie tego słownika najwymowniej świadczy o myśli poety, wyrażonej w pierwszym akcie *Akropolis*, a jest nią niepamięć przeszłości i rozbudzenie w sobie miłości i radości życia, bo:

cóż tobie trudy cudze?
I cóż tobie lzy czyje?
cóż tobie ta, co była, męka? ³ — gdy
Nie powstają umarli.
Dziś z ciał tych mnogich pył,
Żadnych już niema sił,
by wstał i znowu był. ⁴

Na ziemi inne panuje prawo: prawo siejby nowego życia i ono winno być troską żyjących:

¹ *Akropolis*, str. 42.

² O ileby wziąć pod uwagę wyrażenia podobne znaczeniem, jak: nie myśl, zrzuć tę myśl i t. p., mielibyśmy ich zgórą 40.

³ *Akropolis*, str. 42.

⁴ *ibid.* str. 45.

Gdy ginie jedno życie,
już drugie nowe zakwita;
upada, ziarna sieje.¹

To cel życia, a do niego prowadzi miłość. Tę w sobie rozbudzić, nią zakwitnąć jest obowiązkiem względem przyszłości, dla której ona ziarna sieje. Lecz i miłość może być kłamną, ale tylko u ludzi „opętanych przez żądze,² taką zobaczymy w akcie drugim i jej skutki.³

Akt drugi naszego utworu bije również siłą miłości zmysłowej. Uosobieniem jej Helena i Parys, o których dowiadujemy się, że „wiecznie broją dwa pieścidla“,⁴ że „z leża idą na inne leże“,⁵ że „miłość ich nie nuży“,⁶ jak Hektora nie nuży walka. Miłość, nieprzeparte żądze ogarnęły ich całkowicie. Parys stał się leniwy, opie-szały, innego celu nawet nie pragnie, nie chce znaleźć. Helena zaś powie:

wiem, że nieprawość czynię,
wiem, że źle, że źle robię:
ale kocham — pożądam.⁷

¹ *ibid.* Zaznaczam, że słowa te wykazują nam pokrewieństwo myśli z *Nocą Listopadową*.

² *Akropolis*, str. 45.

³ Akt I możnaby rozumieć też jako satyrę, ulubiony rodzaj Wyspiańskiego, na zmienione walory poezji polskiej, na zapomnienie wielkich haseł dawnej poezji (por. *Daniela*), a błyskotliwe miganie purpurową szatą zmysłowej rozkoszy, gdyby nie następne części dramatu, w których zapomnienie przeszłości, niosącej smętną zadumę, ból i rozpacz, nie było wysuwane jako postulat. Następnie — kto wtajemniczy się w używanie znaków pisarskich — interpunkcji — przez Wyspiańskiego, wie, jakie znaczenie u niego odgrywa wykrzyknik. I wreszcie — jak już zaznaczyłem — cały nasz utwór jest tak pogodny, słoneczny, że niema w nim miejsca na satyrę.

⁴ *Akropolis*, str. 60.

⁵ *ibid.* str. 61.

⁶ *ibid.* str. 63.

⁷ *ibid.* str. 73. To zaznaczenie, dokonane jakby mimochodem, w akcie I, że opętani przez żądze kłamią, i obecne podkreślenie kocham — pożądam, które to pożądanie łączy poeta u Heleny ze świadomością nie-

Pożądanie więc i zaspokojenie miłości zmysłowej tłumią w niej głos sumienia, mówiący jej, że postępowaniem swem niszczy prawość, obowiązek.

Jaki? Znajac *Wyzwolenie*, możemy łatwo to pytanie rozstrzygnąć: czystość domowego ogniska. Ale i tenże drugi akt: *Akropolis* zagadnienie to postawi na szerszej platformie, by stwierdzić, że miłość uważał poeta jedynie za pierwszą, najniższą podstawę, za siebę nowego życia, ponad nią wznosząc prawość, czystość domowego ogniska, miłość i głębszą i szerszą, wymagającą zaparcia się siebie, miłość hartowną, rozplywającą się na cały naród, dającą poczucie posłannictwa w obronie świętości. Przedstawicielem jej Hektor. Miłość ojczyzny jest dlań pryzmatem, przez który patrzy na własne życie i jego cel, jest tem, co w jego łonie

na samo wspomnienie,
żywiej porywa krew i sumienie,
ostawia wiecznie czyste. ¹

Hektor mimo to, a właściwie dlatego właśnie, nie przestaje być czułym mężem i kochającym ojcem. Lecz wie, że prócz miłości, która jest jego prawem i „Bóg go wzywa tam”, ² gdzie rozstrzygają się losy ojczyzny, o czym Parys, pochłonięty li tylko miłością ku Helenie, nie myśli, nie wie. Wyspiański kilkakrotnie podkreśla świadomość Hektora konieczności czynu: „jestem i będę walczyć”. ³ Jestem — ale na tem nie kończy się cel jego życia, drugim — walka o Iljon „żywe i wiekuiste”. ⁴ Mało. Ten drugi cel jego bytu jest następstwem, wołą

prawości, świadczy, że Wyspiański dalekim był od wolnej miłości, od łaniania przez nią węzłów społecznych.

¹ *Akropolis*, str. 66.

² *ibid.* str. 85.

³ *ibid.* str. 62.

⁴ *ibid.* str. 66.

wyższej, tajemnej, niewidzialnej władzy, „jakowejś władzy górnej słucha i ognie ma w sobie i żądze”,¹ które dają mu zarazem pewność, że „waszym bogiem powrócę po latach”.²

Andromaka jest również kontrastem Heleny, jak Hektor był nim w stosunku do Parysa. Hektor dla niej jest nie tylko „kochankiem”, ale i „mężem”.³ Niema ona wprawdzie woli Hektorowej, nie ulega „górnym władzom”, niemniej jednak umie stanąć na konturnie mężowym, wzbic się do jego wyżyn. Jej polem działania ognisko domowe, jego czystość, atmosfera, duch. Gdy Hektor żegna ją, udając się na pole walki, która ma mu dać kres życia jego, mówi do Andromaki:

Gdy mnie pochłonie walka krwawa,
Kaź iść synowi za mną!⁴

Ta odpowiada mu jednym słowem, ale jak wymownym, jak silnym, bohaterskim, jak dalekim od tych, jakie zna Helena:

Sława!⁵

To przeciwstawienie Hektora Parysowi i Andromaki Helenie jest w związku z aktem pierwszym *Akropolis*, pogłębieniem i rozszerzeniem myśli w nim zawartej, wyraża konieczność wzbicia się ponad poziomy przez rozbudzenie w sobie nie samej tylko miłości zmysłowej, lecz innej, doskonalszej, którejby pierwsza podporządkowała się, tego bowiem wymaga od nas „dusza“, tego żąda „ojczyzna — Iljon — żywe i wiekuiste”.⁶ Mało. Tutaj Wyspiański określił odmienność obowiązków męż-

¹ *Akropolis*, str. 67.

² *ibid.* str. 88.

³ *ibid.* str. 85.

⁴ *ibid.* str. 86.

⁵ *ibid.*

⁶ *ibid.* str. 66.

czynny i kobiety. Pierwszego obowiązkiem walczyć za „ojczyznę, za dworzec, za żonę, za dzieci i bratów i syny“, ¹ drugiej – tak wychować dzieci, by „syn szedł śladem ojca“, ² by wolą jego stała się walka – czyn. ³ Prócz tej myśli odnajduję w II akcie inną, która jest niejako powtórzeniem znanej nam już z aktu I – zapomnienie przeszłości. Temu to motywowi poświęcona jest scena 5. Priam patrzy jedynie ku temu, „co przyjdzie; im dalsze, tem mnie miłsze i duszy mojej“. ⁴ Wzrok jego utkwiony w wiekach, „które będą“. ⁵ Ta świadomość jednak jest dlań zarazem tragiczną. Hekuba bowiem, żona jego, ma oko zwrócone ku przeszłości, więc „jakoż zbliżymy się k'sobie, we dwie rozbieżne myślą idąc strony“. ⁶ Dla niej istnieje radość – to dzieci i wnuki, on jej nie zna,

To już minęło.

Świat ich się zamknął,

mój stoi otworem.

Ja widzę dalej, het poza ich żywot. ⁷

Akt III przenosi nas w dzieje biblijne synów Izaaka i Rebeki. I tutaj miłość zmysłowa płonie (scena 2), niema jednak już tej fascynującej siły, jaką posiadała w I akcie

¹ *Akropolis*, str. 88.

² *Andromaka*: Gdy syn dojrzeje, cóż mu powiem?

Hektor: By szedł, jak ojciec, moim śladem. (*Akropolis*, str. 86).

³ *Akropolis*, str. 64.

⁴ *ibid.* str. 78.

⁵ *ibid.* str. 79.

⁶ *ibid.* str. 78.

⁷ *ibid.* Odmienność patrzenia na świat wywołuje również ich odmienny stosunek do Parysa. Heruba cieszy się swem pięścідtem, podczas gdy Priam zdobywa się wobec niego na cierpką ironję, gdy mówi mu, że powinien pomyśleć, czy bardzo jest podobny do Apolla. O Helenie zaś powie Parysowi: „Czy ty sądzisz, chłopcze, że ona wogóle co myśli“ (str. 74 – 75).

i w II, w osobach Parysa i Heleny. Niemniej jednak istnienie jej stwierdza, że jest, że działa, że z życia wyeliminować się nie da, gdyż jest jego koniecznością. Niema natomiast w tym akcie bohaterstwa Hektorowego, płynącego z nakazu moralnego, będącego koniecznością losu, a zarazem świadomością ofiary.

Przeciwnie, gdy Hektor z losem nie walczył, obecnie, w akcie III, walka ta się toczy, toteż i życie ma inną fizjonomję, inny charakter. Brak już w niem tej górnołotności, tej tężyzny i hartu. Siły ludzkie rozpraszają się, tracą swoją spoistość, zwartość, gubią się w daremnym trudzie —

Przez wieki pójdiesz walczący,
jakoś się zmagał ze mną
w bólu na byt nieśmiertelny,
w pracy i rąk ciągłym trudzie
i w twoim rozpoznasz ludzie
twój trud i oręż daremny. ¹

Taka jest wola boża wobec tych, którzy się jej sprzeciwiają:

Jakób: Błogosławieństwo to twoje?
Anioł: Pan stoję. ²

Wprawdzie Jakób za namową matki ujął los, znaczony Ezawowi, w swoje ręce, lecz raz go jąwszy, kieruje nim do końca, ściągając na się tem samym klątwę. Życie jego staje się teraz nieustanną walką, w której traci swe siły: zadowolenia, słoneczności dusza jego nie zna i nie zazna tak długo, dopóki nie nawróci z błędnej progi. Tę tajemnicę życia Jakób zrozumiał (scena 24) i wie, że kradzież błogosławieństwa była grzechem Kaina,

¹ *Akropolis*, str. 131.

² *ibid.* str. 131.

o z ojca idzie na syna
i pokolenia niewinne
w tej jednej zbrodni przeklina.¹

Dlatego kaja się i szuka u Ezawa przebaczenia, w którym „w niepamięć zbrodni się graży”.²

Innemi słowy: w akcie trzecim wykazuje poeta nieproduktywność, bezowocność zmagania człowieka z losem. W chęci obejścia losu jest źródło tragizmu życia. Hektor, który z losem nie walczył, lecz szedł za jego głosem, słyszał głos boży, mówiący mu, że jeśli wytrwa, będzie zbawion. Zapatrzony w tę gwiazdę zbawienia, szedł tam, gdzie Bóg go wzywał, szedł pogodny, spokojny, pełen sił i mocy nadziemskiej, szedł zwycięski. Rozterki duchowej nie doznał, wolny od niej, skupiony w sobie, w zgodzie z wolą Boga kroczy potężny do swego celu. Przeciwnie Jakób. Nie poznał swego przeznaczenia, lecz ujął to, które bratu było znaczone. I od pierwszej chwili ginie w nim duszy słoneczność, traci pogodę i jasność życia, trud jego znojnny a jednak daremny.

Trzy pierwsze akty rozumiem więc, jako trzy pojęcia życia, Miłość, jako wyraz zachowania gatunku, postawiona jest na szczeblu najniższym. (Miłość-żądę poeta zasadniczo potępia, jako kłamną, niszczącą prawość, przeczącą czystości sumienia). Ponad nią wzbija się głos „duszy”, wyższe pojęcie życia, jako konieczności ofiary za Iljon-żywe, wiekuiste, jako świadomość życia w nieśmiertelności (wzrok ku przyszłości zwrócony), jako spełnienie nakazu woli wyższej, woli bożej. Pierwsza jest koniecznością, darząc bowiem człowieka rozkoszą, odwraca wzrok jego od przeszłości,

¹ *Akropolis*, str. 136.

² *ibid.*

zwracając go ku terażniejszości. Druga natomiast wie-
dzie człowieka ku przyszłości. Trzecie wreszcie poję-
cie życia — to bezowocny wysiłek ludzki ominięcia
swego losu: takie życie jest tragiczne, łamie czło-
wieka, nie dając ani jemu, ani nikomu pożytku. Nie
powinien więc człowiek zmagać się z losem, z prze-
naczeniem bożem, lecz żyć i działać tak, jak ono
mu nakazuje. Mało. Przypomnijmy sobie stosunek He-
ktora do Parysa z aktu II. Bohater trojański żywił nie-
chęć do Parysa (nazywa go „gachem“) i z powodu
niej daleki był od przebaczenia. Inaczej jest w akcie III.
Ezaw, pokrzywdzony, wie, jaka jest potęga przebacze-
nia, rozumie, że ono powraca duszy słoneczność, że
jest nakazem bożym i dlatego głosi bratu:

Będę ja owo zgody chorąży,
co wielkich krzywd zapomina.¹

Niedarmo też temi słowy poeta kończy ów akt III.
Przebaczać — znaczy dochodzić samemu do doskona-
łości, znaczy ciągle czynić — wyzwalać drugich. Ta
myśl góruje nad całym utworem, znajdzie swój odgłos
w ostatnim psalmie Harfiarza:

Na wrogów mych nie będę biadał,
nie będę ścigał winnych.
W Tobiem ufności me poskładał.²

Akt IV, jak już wiemy, jest wizją zdarzeń będących
treścią aktów poprzednich, już to wtórnie niejako
przeżyciem przeszłości Harfiarza, już to wreszcie okre-
śleniem jego roli, jako zwiastuna zmartwychwstania na-
rodu, a potwierdzeniem wróżby Harfiarza-Dawida jest
zjawienie się Salwatora, z którego przybyciem zostaje

¹ *Akropolis*, str. 136.

² *ibid.* str. 154-55.

przewalczona NOC i w następstwie, jako konsekwencja tego faktu, ukazuje się świt, jasność „dzień wschodzi”.¹

Jakaż jest łączność tego aktu z poprzednimi? Organicznej, jak między pierwszymi, niema. Jest natomiast uczuciowo-myślowa. Uczucie zrodziło — *Akropolis*, jak i inne utwory, uczucie owiało i spoiło w silną i zwartą budowę tak rozpieczęły utwór, jak obecnie omawiany. „Taka koncepcja dramatów Wyspiańskiego sprawia, że nie poruszają się one ostrą linią myślenia, ale płyną zawsze szeroką, rozlewną falą uczucia. Obrazy tych dzieł łączą się ze sobą nie tem, że zdarzenia zaczepiają się o siebie, jak ogniwa łańcucha, lecz tem jedynie, że niby liście na rzece wiatrem zwiane unoszą się obok siebie na jednej fali głębokiej (a jest nią właśnie uczucie poety). Ta fala to płacze je ze sobą, to rozdziela i znów kojarzy. Złudna gra liści leniwym czy wartkim biegiem znaczy tylko pod sobą płynący — nurt”.² Typowym właśnie przykładem tej koncepcji jest *Akropolis*. Brak w nim pozornie tego, coby wszystkie dzieje, kreślone w naszym utworze, spajało i stapiało w jedność. Ale tylko pozornie, gdyż nurt ów płynie, uczucie poety rośnie, potężnieje, rozlewa się po całym obszarze dramatu i ono jedynie dochodzi wkońcu do pełni głosu, dźwięczącego silną wiarą, brzmiącego mocą proroczą. Czemże więc jest ów akt IV? Jest syntezą myśli, wyrażonych w trzech pierwszych. Na to wskazują przedewszystkiem psalmy 3—4—5 Harfiarza, które, jak już zaznaczyłem, w treści swej są odbiciem trzech pierwszych aktów. Jakiż inny cel mógł je stworzyć? Następnie już w akcie 1 mieliśmy zapowiedź Zmartwychwstania Pańskiego, z wyraźnem zaznacze-

¹ *Akropolis*, str. 158.

² Jan Sten: *O Wyspiańskim i inne szkice krytyczne*, str. 26 (Lwów, nakładem księgarni Altenberga).

niem, że winniśmy na przyjście Jego się gotować. Toż samo jest treścią aktu obecnego, który w ten sposób ściągą w siebie, koncentruje w sobie, jak soczewka promienie świetlne, tak on uczucia i myśli poety i wiary jego w odrodzenie narodu, w odzyskanie państwowości. Wierzy poeta, iż musi nadejść chwila przewalczenia Nocy-niewoli, iż muszą rozkwitnąć róże, dotychczas pozostające w zimnym uścisku pałuby chochołowej, iż nadejdzie czas uwolnienia się narodu od zmory-przeszłości,¹ a zwrócenie jego wysiłków, czynów ku terażniejszości, a tem samem ku przyszłości. Mało. Poeta nie tylko wierzy, że naród może dojść do odzyskania swej niepodległości, że ma ku temu siły (tę wiarę mieliśmy i w innych utworach), ale jest pewny, że tak się stanie... „Hej... Bóg wpisał swoje prawa“.

Że *Akropolis* jest utworem nawskróś narodowym, że tu chodzi o Polskę, wskazuje nie tylko Wawel, jako miejsce akcji, ale pieśń samego poety w zakończeniu utworu — gdy aktorzy jego opuścili już deski sceniczne:²

10. Trąby huczą jako działa,
jak ongi na tych polach,
jakby już Polska wszystka wstała,
hej w dawnych swoich dolach.
12. I pieśń nad ludem szła nad ziemią,
nad Polską ziemią krwawą,
nad Akropolis, kędy drzemią
królowie i ich prawo.

¹ Znamiennym pod tym względem jest nie tylko fakt roztrząskania się trumny św. Stanisława, ale i cały akt II. Wszyscy od Aniołów do Włodzimierza Potockiego dopiero wówczas czuli życie, jego radość, gdy zbyli się myśli o przeszłości, gdy wyzwolili się od niej. Toż samo obecnie. Harfiarz błaganie „O zbawco skrusz kajdany“ łączy z prośbą: „O srebro trumny bij kołami“ — co się też staje i dopiero wówczas następuje „Jasność“.

² Właściwie już w II scenie tego aktu Noc uchyla częściowo tajemnicę *Akropolis*, mówiąc: Nad Wisłą prysnął świt... (str. 147).

14. Hej. Pieśń skończona, pieśń Wawelu,
gdzie nieśmiertelna Sława.
Na zdruzgotany głąz kastelu
Bóg wpisał swoje prawa.¹

Chodzi więc o Polskę, o prawa królów, którzy
drzemią w polskim Akropolis—na Wawelu, o prawa,
jakie na głązach Wawelu Bóg wypisał. A tem prawem
boskiem, to prawo życia; prawo królów głosił już Ka-
zimierz Wielki:

Gdzież króle, moi następcy dziedziczni!²

Harfiarz-Dawid był więc w intencji poety prorokiem
odrodzenia. Kiedyż ono nastąpi? Odpowiada nam rów-
nież sam poeta w zakończeniu (strofa II) wówczas, gdy na-
ród „i klęsk i krzywd zapomni”.³ Klęska Troi, widziana
coprawda w perspektywie⁴ — to upadek heroicznej
Polski; krzywda—to historia Ezawa i Jakóba, w której
niektórzy niezupełnie słusznie dopatrują się stosunku
szlachty do ludu.

Streszczając się, stwierdzam, że wszystkie cztery akty
Akropolis, aczkolwiek pozbawione zewnętrznych spojeń,
łączą się myślą i uczuciem silnie w jedną, harmonijną
i zwartą całość. Myślą o życiu, uczuciem radości, które
od pierwszych scen utworu istnieje i przepaja nas tą
wiarą, że na przyjęcie Jego winniśmy się gotować,
że chwila Jego zmartwychwstania będzie chwilą i na-
szego nowego, wolnego życia, że wreszcie dzień ów —
już niedaleki i znikną razem z przed oczu naszych
zmory przeszłości, uwodzące dusze nasze i odwodzące
je od życia, jego radości, walk i trudów, a zwrócą ku

³ *Akropolis*, str. 159—160.

⁴ *Kazimierz Wielki*, strofa XL.

³ *Akropolis*, str. 160.

⁴ Widocznie ukazanie jej nie było celem poety.

blaskom słońca, oświetlającym drogi przyszłości. —
W zgodzie z tą koniecznością, z tym losem, z głosem
duszy — winniśmy iść, gdzie „Bóg nas wzywa“, iść spo-
kojni, pewni, silni i wyżsi nad to, co ziemskie, chwi-
lowe, co chwilowo nas z ziemią łączy, bo trud nasz —
to trud dla Iljonu — Polski wiecznie żywej.



**INSTYTUT
BADAŃ LITERACKICH PAN
BIBLIOTEKA**
00-330 Warszawa, ul. Nowy Świat 77
Tel. 26-68-63

WAWA
18
18

K
78



K
78