

Wojciech Szymbański

Instytut Historii Sztuki
Uniwersytet Warszawski

KRAKÓW – TROJA. GEOGRAFIA WYOBRAŻONA STANISŁAWA WYSPIAŃSKIEGO

„Znam twoje gusła i hasła, widmo upiorne zagasłej przeszłości,
cieniu, – błądzisz wśród głązów i kolumn świątyni.
Oto Wawel! Wawel!! Otoś stawił przede mną grobowce, posągów
postaci rycerzy, – legli w sen kamienny, powieki ich przymknięte
na dół i żywot nasz!”

(S. Wyspiański, *Wyzwolenie*)

W 1904 r., dokładnie „w jesieni”, jak pisał w wielokrotnie cytowanym tekście źródłowym na temat Wawelu-Akropolis Władysław Ekielski, „wezwał mnie Stanisław Wyspiański do siebie i zaproponował wspólną pracę nad obmyśleniem przeznaczenia całego Wzgórza i sposobu jego zabudowania: wiadomem bowiem już było, że wojska opuszczą nie tylko Zamek Królewski, lecz także i inne na Wawelu znajdujące się budynki, przeważnie szpitalne”¹.

W tym samym 1904 r., ale nieco wcześniej, bo jeszcze na przełomie zimy i wiosny, Wyspiański kończył swój rozpoczęty w poprzednim roku dramat zatytułowany, *nomen omen*, *Akropolis*², którego akcja, jak powszechnie wiadomo, rozgrywa się na Wawelu. Lata 1903–1904, można chyba powiedzieć, znamionuje więc w twórczości artysty splot dwóch szczególnie dla niego ważnych, wielokrotnie zresztą dających o sobie na przestrzeni lat znać, tematów. To, z jednej strony, Wawel rozumiany tu jako kluczowe dla kultury polskiej miejsce pamięci, w którym ogniskuje się historia, ale i gdzie stale odnawia się sensy, zderzając historię z legendą i mitem. Z drugiej zaś nie tyle nawet grecka starożytność, w której poeta zanurzony był stale, co starożytność tej greckiej starożytności, czyli opiewane przez Homera zamierzchłe już w jego czasach czasy.

Jak bowiem zauważyła Katarzyna Nowakowska-Sito, „Okres pracy nad zabudową wzgórze był dla Wyspiańskiego czasem zadziwiającej twórczej aktywności, w której zwraca uwagę wzmożone zainteresowanie antycznym

¹ W. Ekielski, *Akropolis. Projekt zabudowania Wawelu obmyślany przez Stanisława Wyspiańskiego i Władysława Ekielskiego*, „Architekt” 1908, nr 5–6, s. 49.

² E. Miodońska-Brookes, *Wawel – „Akropolis”*. *Studium o dramacie Stanisława Wyspiańskiego*, Kraków 1980, s. 221–222.

mitem”³. Na poparcie tych słów uczona wymieniła takie wydane lub napisane w latach 1903–1904 utwory poety, jak *Achilleis*, *Noc listopadowa*, *Powrót Odysa* oraz wspomniany już przeze mnie i istotny dla dalszych partii wywodu *Akropolis*⁴. Według niej wraz z nasileniem motywów homeryckich i nowego odczytania tradycji antycznych, w tym właśnie okresie, uwidacznia się u Wyspiańskiego „fala reinterpretacji narodowej historii”⁵, co wydarza się w takich utworach, jak napisany w 1903 r. dramat *Bolesław Śmiały*, rozpoczęta w 1904 r. *Skalka* oraz nadpisana i wydana po raz drugi w tym samym roku *Legenda*⁶. Wymienione tutaj trzy teksty z lat 1903–1904 nie tylko wiążą się ze sobą tematycznie, składając się na kulturowane przez Wyspiańskiego w tym czasie pole dziejów rodzimych tak zamierzchłych, że wręcz legendarnych, bez mała mitycznych. Teksty te powiązane są ze sobą także miejscem, w którym toczy się ich akcja. Tym zaś naturalnie są Kraków i dwa znajdujące się w jego obrębie wzgórza – Wawel (*Bolesław Śmiały*, *Legenda*) i Skałka (*Skalka*).

To jednak osadzonej na Wawelu *Akropolis* przypada rola szczególna jako temu utworowi, który łącząc się pod względem miejsca akcji z wymienionymi wyżej tekstami, jako jedyny wśród tych „wawelskich” dramatów Wyspiańskiego, wprost – jak *Achilleis* i *Powrót Odysa* – przywołuje motywy homeryckie oraz postaci, a także reaktywuje, można powiedzieć, przedhomerycką starożytność. W ten sposób wzgórze wawelskie, na którym zrazu zjawili się Priam, Hekuba, Parys, Helena, Hektor, Andromacha, Kasandra i Poliksena, staje się obłożoną przez Achajów Troją opiewaną przez Homera w *Iliadzie*.

Przemiana Wawelu w Troję jest jednak szczególna, zwłaszcza zaś na tle pozostałych wzmiankowanych tu „wawelskich” dramatów Wyspiańskiego. Zauważmy, że w *Legendzie* do czynienia mamy ze starożytnym Dworcem Wawelskim⁷ z czasów legendarnych Kraka i Wandy, który chociaż niezachowany i nieuchwytny w materiale archeologicznym, teoretycznie przynajmniej istniał na wzgórzu wawelskim. Jego drewnianą architekturę artysta wykreował, posługując się, co istotne, jak zrobił to w przypadku Grodu Bolesławów będącym częścią współtworzonego wraz z Ekielskim projektu Wawelu-Akropolis⁸, takimi publikacjami Władysława Matlakowskiego, jak *Budownictwo ludowe na Podhalu* (1901) i *Zdobienie i sprzęt ludu polskiego na Podhalu* (1892)⁹.

³ K. Nowakowska-Sito, *Między Wawelem a Akropolem. Antyk i mit w sztuce polskiej przełomu XIX i XX wieku*, Warszawa 1996, s. 161.

⁴ *Ibidem*.

⁵ *Ibidem*.

⁶ *Ibidem*.

⁷ S. Wyspiański, *Legenda*, Kraków 1904, s. 6.

⁸ W. Ekielski, *op. cit.*, s. 50.

⁹ Por. K. Nowakowska-Sito, *Między Wawelem a Akropolem...*, s. 166.

Podobieństwo pomiędzy Grodem Bolesławów a Dworcem Wawelskim z *Legendy* uwidacznia się zwłaszcza przy porównaniu dwóch prac plastycznych Wyspiańskiego: reprodukowanej w „Architeckie” i towarzyszącej tekstowi Ekielskiego akwareli podpisanej jako „Gród Bolesławów” na Wawelu. *Akropolis* z umieszczonym w wydaniu z 1904 r. *Legendy* rysunkiem przedstawiającym drewniany pałac na Wawelu. Łudząco podobna do zabudowań z reprodukowanego w „Architeckie” szkicu jest też – wprawdzie raczej kamienna, nie zaś drewniana – budowla z akwareli na wklejce umieszczonej na okładce tegoż wydania *Legendy*.

Akcja *Bolesława Śmiałego* natomiast rozgrywa się w 1079 r. w Dworcu Bolesławowym na Wawelu¹⁰. Ten, chociaż zapewne zmienił się nieco od czasów Kraka i Wandy, pozostał jednak – o czym przekonują projekty kostiumów i scenografii autorstwa samego artysty do scenicznej wersji utworu, której prapremiera odbyła się w sezonie teatralnym 1903/1904 – wzniesioną z drewna rezydencją, tożsamą w zasadzie ze zreprodukowanym w 1908 r. na łamach „Architekta” Grodem Bolesławów *vel* Dworcem Wawelskim z *Legendy*.

W przypadku *Akropolis* jednak nie mamy do czynienia z bardziej lub mniej fantazyjną próbą rekonstrukcji zabudowań Wawelu z legendarnych, mitycznych wręcz czasów. O ile bowiem takie działanie uzasadnione mogło być w przypadku, kiedy istniało prawdopodobieństwo, że Krak i Wanda, jak i pewność, że Bolesław Śmiały żyli i działali na wzgórzu, o tyle Trojanie – bohaterowie *Akropolis*, nawet jeśli kiedykolwiek istnieli, z pewnością jednak nie postawili stopy na Wawelu. Tłem akcji stał się więc rzeczywisty, by się tak wyrazić, Wawel usytuowany w równie rzeczywistym, zabudowanym historycznymi budowlami Krakowie, gdzie, jak informują didaskalia, istniały dobrze znane zarówno Wyspiańskiemu, jak i współczesnym czytelnikom i czytelniczkom – oczywiście – katedra, ale i klasztor Bernardynów, kościół Mariacki, a gdzieś tam, za horyzontem znajdował się Sandomierz. W tym sensie rzeczywistość dramatu nie została skonstruowana w odniesieniu ani do archeologii, ani też rozmaitych, konkurencyjnych względem siebie i przyjmowanych za naukowe w epoce Wyspiańskiego teorii historiograficznych.

Wawel stał się trojańską akropolą na zasadach wizyjnego raczej skojarzenia i poetyckiego porównania, uruchamiając nie tyle bardziej lub mniej prawdopodobne kreacje przeszłości historycznej, co raczej imagologiczną przestrzeń bliską pochodzącej od Edwarda Saida dyskursywnej koncepcji geografii wyobrażonej. Troja oraz – co postaram się jeszcze wykazać – Troada rozumiana jako najbliższe okolice stołecznego Ilionu zostały niejako przeniesione w rzeczywistość i historyczną topografię Krakowa i okolic, osadzone w niej i utożsamione z konkretnymi zastanymi w niej elementami. W ten sposób naniesiona na

¹⁰ S. Wyspiański, *Bolesław Śmiały. Dramat w trzech aktach*, Kraków 1903, s. 5.

mapę Krakowa Troja wytwarzać mogła w ramach geografii wyobrażonej nowy, lecz równocześnie jakże prastary krajobraz kulturowy.

Koncepcja Wawelu rozumianego wprost jako trojański akropol i Krakowa jako miasta jednoznacznie denotowanego z Troją jest w tekście dramatu czymś oczywistym. „Trojanizacja”, by się tak wyrazić, Wawelu i Krakowa odbywa się tutaj nie tylko za sprawą protagonistów, których pierwowzory odnajdujemy w tekście *Iliady*, a jacy zasiedlili w drugim akcie utworu wzgórze wawelskie. Zachodzi ona również na poziomie nadania specyficznym dla wzgórza i miasta miejscom nazw własnych konotowanych z *Ilionem*.

I tak Wisła zmienia się w opływający Troję Skamander, kiedy czytamy, że „Echo płynie od pola, / od Skamandru echo przybiega / i ginie w murach miasta”¹¹, a także w sławnym passusie: „Noc w mieście głęboka; Skamander połyka / wiślaną świetląc się falą”¹². Jedną z bram zamkowych, przypuszczalnie, jak zdaje się sugerować Włodzimierz Szturc, dzisiejsza Brama Herbowa¹³, staje się skajską bramą: „Pod skejskim donżonem, na blankach, na murach / pancerni przysiedli stróżowie”¹⁴, „Król powstał już i Kralka / i rozścielić przykazał dywany, / bo przybędą sieć u skejskiej bramy”¹⁵. W końcu cały Kraków staje się Troją, o czym informuje nas Hektor, kiedy mówi, zwracając się do Priama: „Ojczy, męży tam mnodzy stoją, / nawołują a patrzą na Troję; / wszyscy społem w kole się zebrali. / Nie trza ojczy, by na mnie czekali”¹⁶ oraz wtedy, gdy oświadcza, wyruszając do boju: „Bądźcie zdrowi za murów ostoją, / bądźcie zdrowi ukryci w komnatach. / Wasz ja rycerz ostałem przed Troją / waszym bogiem powrócę po latach”¹⁷.

¹¹ *Idem, Akropolis. Dramat w czterech aktach*, Kraków 1904, s. 57.

¹² *Ibidem*.

¹³ Szturc pisał, że „Helena i Parys sennie snują się po północno-zachodniej stronie zabudowań wawelskich, między bramą wejściową (odpowiednik skajskiej bramy), nasypem będącym rodzajem barbakanu a miejscem, w którym drzemią, śpią, budzą się, czasem coś mówią do siebie, Priam i Hekuba, ci główni «bohaterowie» II aktu *Akropolis*. To zarazem widzowie trojańskiego spektaklu”. W. Szturc, *Tradycja hellenistyczna w „Akropolis”*: Wawel – Troja – Elsynor, blog.wspolczesny.szczecin.pl/krotki-przewodnik-po-akropolis/ (dostęp: 1 IV 2018). Przenosząc ten opis topografii na rzeczywiste wzgórze wawelskie wraz z zabudowaniami, skajska brama odpowiadałaby istniejącej, gdy Wyspiański pisał swój dramat, poprzedzającej Bramę Wazów, bramie fortecznej wyburzonej w trakcie prac konserwatorskich prowadzonych na wzgórzu i zastąpionej w 1921 r. przez Adolfa Szyszko-Bohusza tzw. Bramą Herbową. Ta zaś, która wiedzie do miasta, jest równocześnie bramą wychodzącą na Równinę Dardaneelską, na której rozłożył się Kraków. Zob. *ibidem*.

¹⁴ S. Wyspiański, *Akropolis...*, s. 57.

¹⁵ *Ibidem*, s. 63.

¹⁶ *Ibidem*, s. 87.

¹⁷ *Ibidem*, s. 88.

Wyraźne i wszechobecne na przestrzeni tekstu *Akropolis* tropy i motywy trojańskie, które każą wręcz utożsamiać Kraków z Ilionem, Wawel z trojańskim akropolem, a Zamek Królewski z pałacem Priama, skłaniają do rozważenia zasadniczej kwestii, która zawiera się w następującym pytaniu: na ile koncept Kraków – Troja ogranicza się do tekstu przywołanego wyżej dramatu, na ile zaś poza ów tekst wykracza, będąc konstytutywny dla twórczości Wyspiańskiego w ogóle, zwłaszcza zaś dla centralnego jej miejsca, jakie zajmuje w niej Wawel? To bowiem, jak przypomina Maria Prussak,

Zamek, katedra, Wisła pod zamkiem – całe wzgórze wawelskie a wiele sposobów wypełnia biografię i twórczość Stanisława Wyspiańskiego. To miejsce przyciągało jak magnes i dawało oparcie, inspirowało i prowadziło wyobraźnię poety i malarza. Można w nie było wpisać wszystko, i najdawniejszą przeszłość, i dzisiejszą niewolę, i projekt wewnętrznie wolnego społeczeństwa przyszłości¹⁸.

Wydaje się, że myślenie o Krakowie, jego najbliższej geografii, jak i topografii miasta i okolic w kontekście Ilionu i Troady, wykracza daleko poza rzeczywistość tekstualną *Akropolis*, a zaprzętało umysł poety i artysty zwłaszcza w dwóch okresach jego życia i twórczości: raz w latach 1896–1898 i ponownie, na początku nowego wieku, właśnie w latach 1903–1904.

Dowód na myślenie o Krakowie jako Troi odnajdujemy w listach, które poeta pisał do przyjaciela, Lucjana Rydla. W korpusie opracowanych przez Leona Płoszewskiego oraz Marię Rydlową listów, jakie Wyspiański napisał do Rydla w latach 90., uwagi na temat *Iliady* i Homera stają się w pewnym czasie wszędobylskie, by nie powiedzieć natrętne, osiągając apogeum w latach 1896–1897, na które datuje się współpraca poety z artystą nad starożytnym eposem – Rydel planował go przełożyć, Wyspiański zaś zilustrować¹⁹.

Z dziesiątek uwag, jakie Wyspiański poczynił na temat rozwiązań kompozycyjnych i ich uzasadnienia, a także tych dotyczących kwestii technicznych, kosztów druku i publikacji, najbardziej z naszego punktu widzenia interesujące są te, które w jakiejś mierze dotyczą też samego Krakowa i jego topografii. Stałe myślenie, obsesja niemalże, jaka towarzyszyła artyście w latach wzmożonej pracy nad ilustracjami do *Iliady*, przekładała się w pewien sposób – inna sprawa, czy była zupełnie uświadomiona, biorąc pod uwagę afektywny charakter relacji pomiędzy podmiotem a przedmiotem jego namysłu – na postrzeganie samego Krakowa. I tak np. z listu datowanego na 23 lipca 1896 r. dowiadujemy się:

¹⁸ M. Prussak, *Wyspiański w labiryncie teatru*, Warszawa 2005, s. 100.

¹⁹ Por. K. Nowakowska-Sito, *Homer i archeologia. Stanisława Wyspiańskiego ilustracje do „Iliady” (1896–1898)*, „Rocznik Historii Sztuki” 1996, t. 22, s. 156–157.

Malwy, dziewanny co to za cudne rośliny. Jakie to strzeliste kształtów pędy – jakie to żywe, rozmowne kwiaty. Najbujniejsze tych kwiatów krzaki powyrywałem z łąk i skał pod Bielanami i snop cały przyniosłem do siebie, że mi ustawiony na stole sięga warkoczami do pułapu i ocienia wszystko wokół. Jak ja lubię wśród tych kwiatów siedzieć. – Wczoraj skończyłem czytać *Iliadę*. Co to za cudowne dzieło. Jakie to kolosy szlachetności i wielkości²⁰.

Zaś 13 maja 1896 r. Wyspiański donosił Rydlowi: „Siedzę dniami całymi na Bielanach rysując rośliny, łażę po Panięskich Skałach, nad Wisłą, po Krzemionkach, widzę i dostrzegam co to za świat olbrzymi i jak mało z niego się wie. Snują mi się znowu dramata po głowie. Co do ilustracji *Iliady*, oczekuję od ciebie egzemplarza wierszy o których przepisanie cię proszę²¹. Podkrakowski krajobraz i podmiejska przyroda, które poeta studiuje i jakie wywołują u niego owe „dramata”, co snują się mu po głowie, zostają momentalnie zestawione z *Iliadą*, a dwie rzeczywistości – współczesna i starożytna, „realna” i literacka, przyrodnicza i mityczna – zaczynają się ze sobą przenikać, wytwarzając ten rodzaj przestrzeni, w której kilka lat później, w *Akropolis*, na wzgórzu wawelskim zjawia się Trojanie.

Kolejny obraz myśli, w którym porządek mityczny, przedhomerycki miesza się w sposób naturalny z codziennością, a który zdaje się jeszcze bardziej namacalny niż ten z wyżej cytowanego listu, jest datowany na początek czerwca 1896 r. Wyspiański pomiędzy 7 a 10 czerwca pisał: „Jeszcze inne ustępy i momenta mi na myśli stoją i będę je rysować, a mianowicie: [...] Kiedy żołnierze wszyscy kąpią i myją się w morzu przy nawach. (zaraz po odjeździe Odyseja do Chryzy). – widziałem właśnie przedwczoraj taką scenę nad Wisłą jak kompania wielka ze 60 żołnierzy kąpała się naprzeciw mnie na wodzie²².”

Powyższy fragment wydaje się szczególnie interesujący nie tylko z powodu organicznego wręcz powiązania dwóch rzeczywistości – mitycznej i historycznej – oraz nałożenia na siebie obrazów dwóch kąpiących się armii, z których jedna jest intencjonalnym bytem literackim, druga zaś rzeczywistością²³. Z punktu widzenia, jaki oferuje np. uważne czytanie (*close reading*), wyłania się ciekawa konsekwencja polityczna opisywanych przez Wyspiańskiego w listach wyobrażonych geografii i topografii, których noologiczne studium obrazów myśli i ich historyczności²⁴ tutaj uprawiamy.

²⁰ *Listy Stanisława Wyspiańskiego do Lucjana Rydla*, cz. 1: *Listy i Notatnik z podróży*, oprac. L. Płoszewski, M. Rydlowa, Kraków 1979, s. 365–366.

²¹ *Ibidem*, s. 327.

²² *Ibidem*, s. 334–335.

²³ Na temat kąpieli żołnierzy w kontekście *Iliady* pierwszy pisał już w 1916 r. Tadeusz Sinko. Zob. *idem*, *Antyk Wyspiańskiego*, Warszawa 1922, s. 61–62.

²⁴ Por. R. Przybylski, *Cień jaskółki. Esej o myślach Chopina*, Kraków 2009, s. 24.

Owych 60 żołnierzy służących w zaborczej c.k. armii – którzy w 1896 r., kiedy Wyspiański pisał swój list, skoszarowani byli także na Wawelu, gdyż pełnił aż do chwili jego opuszczenia przez wojsko w 1905 r. rolę cytadeli Twierdzy Kraków²⁵ – zostało utożsamionych tutaj z Grekami wyprawiającymi się pod Troję. Ustęp bowiem, o którym Wyspiański wspominał w swym intertekstualnym liście i który stawał się interwizualnym interwałem łączącym mit i rzeczywistość, literaturę zaś z historią, pochodzi z Księgi I *Iliady*, w której greccy żołnierze na rozkaz Agamemnona rytualnie kąpią się w morzu po odesłaniu branki Chryzeidy celem prześlągania Apollona i zatrzymania zesłanej przez boga na nich zarazy (I 310–315)²⁶. Jeśli więc okupująca Wawel i Kraków armia utożsamiona została tutaj z Grekami, oczywiste wydaje się, że samemu Krakowowi przypada w takim wypadku rola zwyciężonego Ilionu, krakowianie zaś jawić zaczynają się tu jako pokonani Trojanie.

Nie bez znaczenia dla myślenia Wyspiańskiego pozostaje zapewne i fakt, że w Chryzie w Troadzie, skąd zabrana została Chryzeida, córka Apollinowego kapłana Chryzesa²⁷, znajdować się miało sanktuarium Apollona Smintejskiego²⁸, boga sprzyjającego podczas wojny Trojanom i bóstwa, którego znaczenia nie sposób przecenić w całej literackiej oraz plastycznej twórczości poety i artysty²⁹. A także i to, że Wyspiański wykonał ilustrację do tego właśnie ustępu *Iliady*, szczegółowo opisując „tańce i zabawy na wyspie Chryzie”³⁰.

Biorąc pod uwagę powyższe rozpoznania, które wyczytane zostały tutaj co prawda jedynie z korespondencji Wyspiańskiego, aczkolwiek, na co wskazuje

²⁵ Zamek formalnie przestał spełniać tę rolę jeszcze w 1904 r. W 1905 r. natomiast opuścili go ostatni żołnierze i rozpoczęła się renowacja.

²⁶ W przekładzie Rydla, do którego właśnie Wyspiański wykonywał ilustracje, fragment ten brzmi następująco: „Z Agamemnona woli rycerskie drużyny / Zmywały się i w morze lały opłuczyny, / Potem Apollinowi w ofierze składały / Udźców koźlich i wolicz najtłustsze kawały”. *Listy Stanisława Wyspiańskiego do Lucjana Rydla*, cz. 2: *Dodatek krytyczny*, oprac. L. Płoszewski, M. Rydlowa, Kraków 1979, s. 199.

²⁷ W. Burkert, *Antropomorfizm Homera: narracja i obrzęd*, tłum. P. Majewski, w: *Antropologia antyku greckiego. Zagadnienia i wybór tekstów*, oprac. W. Lengauer, L. Trzcionkowski, red. W. Lengauer, P. Majewski, L. Trzcionkowski, Warszawa 2011, s. 257–258.

²⁸ Sanktuarium związane jest ze stanowiskiem archeologicznym w południowej Troadzie, Hamaksitus, leżącym nieopodal domniemanej Troi. Zob. J.M. Cook, *The Troad: An Archaeological and Topographical Study*, Oxford 1999, s. 228–233.

²⁹ Na temat roli wieloznacznie konotowanego w twórczości artysty Apollona zob. K. Nowakowska-Sito, „Apollo – System Kopernika”. *Studium o witrażu Wyspiańskiego*, „Folia Historiae Artium” 1993, t. 29, s. 151–168; K. Czerni, *Witraż „Apollo” Stanisława Wyspiańskiego dla Domu Lekarskiego w Krakowie*, „Folia Historiae Artium” 1993, t. 29, 129–150.

³⁰ *Listy Stanisława Wyspiańskiego do Lucjana Rydla...*, cz. 1, s. 348–350.

przecież zasadnicza i centralna dla całej twórczości artysty postać Apollona³¹, wykraczające daleko poza jej zasięg, wypada rozważyć znaczenie trojańskiego mitu dla powstającego od 1904 r. architektonicznego projektu Wawelu-Akropolis. Projektu, który – przypomnijmy – powstaje w tym samym czasie, w którym Wyspiański wydaje *Akropolis* i ledwie rok po tym, gdy w 1903 r. jego ilustracje do *Iliady* z towarzyszeniem fragmentów tekstu w przekładzie nie Rydla wprawdzie, lecz w poetyckiej parafrazie Juliusza Słowackiego ukazały się jako *Homerowej Iliady Pomór, Gniew*. Czyżby „trojanizacja” nie miała objąć także projektu Wawelu-Akropolis?

Dziwne, biorąc pod uwagę czas powstawania koncepcji, jak i problemy zajmujące wówczas artystę, że piszący dotąd na temat współtworzonego wraz z Ekielskim projektu zauważali raczej wątki i motywy ateńskie, jakie zakodowane miały zostać w projekcie, a jednocześnie będące tymi, które rzekomo stanowiły inspirację dla Wyspiańskiego.

Utożsamienie Wawelu-Akropolis z Akropolem ateńskim odbywało się właściwie od 1908 r., gdy Ekielski opublikował swój słynny tekst, w którym zawarł następujące dwa zdania:

Powszechnie znaną jest głęboka cześć Wyspiańskiego dla naszej przeszłości, w szczególności dla Wawelu: wszakże tłem jego poematu „Akropolis” jest Wawel, na Wawelu odgrywa się „Bolesław Śmiały”, „Legenda” i „Wyzwolenie”, w tekach jego szkiców znajdziemy mnóstwo szczegółów Zamku i Wzgórza. Podobnie jak na ateńskiej Akropolidzie, mieszczącą w sobie wszystką wiarę i wszystkie świętości Greków, Wawel mieści w sobie wszystkie nasze świętości i nasze wiary...³²

Zdumiewające, w jaki sposób zawarte w cytowanym tekście idee Ekielskiego raczej niż Wyspiańskiego doprowadziły do rozpowszechnionej jeszcze i dziś interpretacji, wedle której Kraków stawał się już nie Troją – ba!, on nigdy nią nie był w myśl tego nowego rozpoznania – lecz Atenami. Wzgórze wawelskie natomiast, na którym za sprawą poetyckiego geniuszu Wyspiańskiego objawili się w 1904 r. Trojanie wraz ze swym bogiem Apollonem, bez walki oddane miało zostać tej, która doprowadziła do zguby Ilion, sprzyjającej Grekom Atenie.

Za porównaniem, wedle którego Wawel jest jak Akropol ateński, szło wielu piszących na temat koncepcji Wawelu-Akropolis. Co ciekawe, jej autorstwo przypisywali wyznającemu wiarę w Apollona-Chrystusa Wyspiańskiemu, nie

³¹ Na temat równoległości dziejów trojańskich, dziejów Izraela i dziejów Polski w *Akropolis* pisał Szturc, utożsamiając – tak jak Wyspiański – Apollona z Chrystusem. Zob. W. Szturc, *Architektura dramaturgii „Akropolis” Stanisława Wyspiańskiego*, blog.wspolczesny.szczecin.pl/krotki-przewodnik-po-akropolis/ (dostęp: 1 IV 2018).

³² W. Ekielski, *op. cit.*, s. 49.

zaś Ekielskiemu, spod którego pióra – rok po śmierci samego artysty – wyszło to spopularyzowane przez nich porównanie. Bodaj jako pierwszy na ten temat pisał jeden z najbardziej wnikliwych interpretatorów dzieła poety-artysty, Tadeusz Sinko. Choć w *Antyku Wyspiańskiego* śledził trojańskie motywy w jego twórczości, za Ekielskim właśnie koncepcję Wawelu-Akropolis odczytywał w kontekście akropolu ateńskiego³³. W 1934 r. natomiast na łamach „Biuletynu Historii Sztuki i Kultury” Lech Niemojewski pisał egzaltowanie o próbie kreacji polskiej Akropolu z Wawelu – „narodowego pamiątek kościoła”³⁴, a przepisując jako kryptocytat³⁵ porównanie ukute przez Ekielskiego przeszło ćwierć wieku wcześniej, rozciągał wizję Krakowa-nie-Troi już, lecz Krakowa-Aten: „Oprócz teatru greckiego, przewidywał Wyspiański jeszcze inne budowle o greckim charakterze, jak Stadium Sokole, lub Lapidaria. Zresztą nietylko kształt wzgórza Wawelskiego, bo nawet cały układ topograficzny Krakowa z Kopcem Kościuszki jako odpowiednikiem Lykabethu, narzucał reminiscencje Akropolu Ateńskiej”³⁶.

Także Nowakowska-Sito koncepcję Wawelu-Akropolis odczytywała jako kod ateński bardziej, nie zaś trojański. Pisała: „[...] odwołuje się Wyspiański zawsze do pojęć i skojarzeń zakorzenionych już w kulturze, których własności metaforyczne zostają spotęgowane, aż do wyzyskania ich ostatecznych konsekwencji. Należała do nich również częsta w XIX-wiecznym piśmiennictwie tendencja do utożsamiania Wawelu z ateńskim Akropolem”³⁷. Choć historyczka zauważa, że „konfrontacja publikowanych w «Architekcie» szkiców Wyspiańskiego z planami Ekielskiego wykazuje wiele rozbieżności”³⁸ i że zachowało się jedynie pięć rysunków artysty związanych z koncepcją wawelskiej Akropolis, bierze za dobrą monetę porównanie Ekielskiego i dowodzi zależności Wawelu-Akropolis od wzgórza w Atenach. Podobieństwo to zachodzić miałyby na poziomie funkcjonalnym zabudowy ateńskiego pierwowzoru³⁹ i typologicznym układu osi głównej z bramą wjazdową, kolumną i świątynią,

³³ T. Sinko, *op. cit.*, s. 208–209.

³⁴ L. Niemojewski, *Wyspiański – architekt*, „Biuletyn Historii Sztuki i Kultury” 1934, nr 3/4, s. 44.

³⁵ *Ibidem*, s. 46.

³⁶ *Ibidem*, s. 49.

³⁷ K. Nowakowska-Sito, *Między Wawelem a Akropolem...*, s. 160.

³⁸ *Ibidem*, s. 167.

³⁹ *Ibidem*, s. 175. Nie wiadomo wprawdzie, jak można tego w akceptowalny sposób dowieść. Ateński Akropol miał funkcje przede wszystkim kultowe, jak również, wzięwszy pod uwagę publiczny i państwowy wymiar religii w Atenach, pełnił niebywale ważną funkcję polityczną. Na Wawelu zamienionym w Akropolis mieścić miały się natomiast takie, nigdy na wzgórzu ateńskim niewystępujące, instytucje, jak sejm, senat czy muzeum.

co odpowiadałoby układowi ateńskiemu z Propylejami, posągiem Ateny Promachos i Partenonem⁴⁰. Według zaś Jarosława Krawczyka, kolejnego rzecznika utożsamiania Akropolis krakowskiej *vel* trojańskiej ze wzgórzem w Atenach, poza opisaną wyżej osią o ateńskim pierwowzorze świadczyć miały także obecny w planach opublikowanych przez Ekielskiego „Teatr Grecki usytuowany jak Odeon”⁴¹. Interpretacja zaproponowana przez Krawczyka była zaś punktem wyjścia dla Jana Błońskiego, który krytykując jej powierzchowność, zgadzał się generalnie z „ateńskim rodowodem” Wawelu ugruntowanym w badaniach nad Wyspiańskim, proponując wszak nowe, błyskotliwe odczytanie wzgórza jako polskiej Walhalli. W tym odczytaniu zasadniczym punktem odniesienia dla Wyspiańskiego miała być, według uczonego, znana artyście Walhalla wzniesiona w Donaustauf pod Ratzboną⁴².

Zostawiając teraz na boku próby konstruowania topografii Krakowa i Wawelu na podobieństwo Aten i Akropolu, do czego dochodziło w tekstach Sinki, Niemojewskiego, Nowakowskiej-Sito i Krawczyka, chciałbym zająć się krótko z gruntu fałszywym przekonaniem, jakiego świadectwo odnaleźliśmy w tekście Ekielskiego, a wedle którego akropolizacja Wawelu oznaczać musi, by tak rzec, „atenizację” wzgórza i miasta. Arbitralności takiego odczytania niech dowodzi fakt, że także na akropoli trojańskiej można byłoby z łatwością wytyczyć oś, jaką zaproponowali cytowani wyżej uczeni. Wszak i tu do czynienia mamy z – pochodzącymi wprawdzie z różnych okresów, to jasne – układami opartymi na osi rozpiętej pomiędzy bramą/ rampą/ Propylejami a świątynią/ pałacem/ megaronem. Poza istotnie niewystępującą w Troi kolumną – nie było jej wszak także w Atenach, gdyż jej rolę w przywołanym schemacie pełnił posąg bóstwa stojący zapewne na kamiennym cokole – zgadza się także usytuowanie w analogiczny jak w Atenach sposób odeonu w zboczu wzgórza.

Dalej owa „atenizacja” oparta jest, jak się wydaje, na ekwiwokacji polegającej na utożsamieniu ze sobą rzeczownika pospolitego „akropolis” z nazwą własną wzgórza w Atenach, stanowiącego naturalnie najbardziej popularną egzemplifikację owego rzeczownika. Pisała na ten temat szeroko – w odniesieniu do dramatu *Akropolis* wprawdzie, nie zaś projektu architektonicznego pod tym samym tytułem – Ewa Miodońska-Brookes, która zauważyła wieloznaczność i wielofunkcyjność tytułowego pojęcia⁴³. Uczona pisała w ten sposób:

⁴⁰ *Ibidem*, s. 173.

⁴¹ J. Krawczyk, *Mesjanistyczna architecture parlante Stanisława Wyspiańskiego*, „Ikonothea” 1990, nr 2, s. 44.

⁴² J. Błoński, *Walhalla Wawel*, w: *Studia o dramacie i teatrze Stanisława Wyspiańskiego*, red. J. Błoński, J. Popiel, Kraków 1994, s. 69–92.

⁴³ E. Miodońska-Brookes, *op. cit.*, s. 95.

Sądzymy, iż warto przypomnieć etymologiczny sens złożonego wyrazu, jakim jest „akropolis”, i oderwać go na chwilę od stereotypu myślowego łączącego ten wyraz przede wszystkim z ateńskim jądrem miasta. Otóż najprościej „akropolis” oznacza górne miasto, czyli pewien układ urbanistyczny, zawierający wewnątrz warownych murów budowle mieszkalne, obronne, kultowe i publiczne, położony na wzgórzu, otoczony przez inne zabudowania miejskie⁴⁴.

Niezależnie więc, czy mowa jest o tytule dramatu, czy tytule projektu architektonicznego, użyty w obu przypadkach termin „akropolis” oznacza ni mniej, ni więcej, tylko górne miasto. O ile jednak w przypadku dramatu, dzięki wprowadzonym postaciom i toponimom ze świata przedstawionego *Iliady*, odczytujemy Wawel jako górne miasto Troi, o tyle w przypadku projektu, idąc za jednym tylko zdaniem Ekielskiego, nie zaś nieżyjącego już w 1908 r. Wyspiańskiego, powiązany został Wawel z górnym miastem w Atenach, co, biorąc pod uwagę pozatekstowe względem *Akropolis* oznaki „trojanizacji”, które już na podstawie listów do Rydla zostały tu wykazane, ale do których jeszcze powrócę, jest gestem tyleż arbitralnym, co zgoła fałszywym. A zatem kontynuowała Miodońska-Brookes:

Wyspiański użył tego wyrazu jako tytułu swego utworu raczej w tym znaczeniu ogólnym. Nazwa jednostkowa – Akropolis (ateńskie) byłaby od razu ograniczeniem lub nawet odcięciem możliwości wykorzystania pewnych odcieni znaczeniowych, które się wtedy zatracają. [...] Fakt ten był np. oczywisty dla [Stanisława] Lacka, który wbrew powszechnej tendencji interpretatorów wyjaśniał znaczenie tytułu jako nazwę ogólną i pisał: „Akropolis to w greckiej nomenklaturze zamek czy gród wznoszony na szczycie góry miasta. Świątynia z rzeźbami, które wyobrażały historię powstania miasta (np. fryz partenowski). W Troi tam przede wszystkim domostwo Priama...”⁴⁵

Interesujące, jak zauważa dalej uczona, że akropolis jako miejsca akcji użył Wyspiański przynajmniej raz jeszcze, w wydanym w 1899 r. *Meleagrze*. Akcja utworu nie toczy się ani w Troi, ani w Atenach, lecz w starożytnym etolskim Kalydonie, a didaskalia z archeologiczną precyzją mówią o rzeczywiście istniejących i znanych już wówczas archeologom tarasach, fragmentach pałacu królewskiego i ołtarza ofiarnego⁴⁶.

Archeologiczna skrupulatność Wyspiańskiego, zarzucona wprawdzie w późniejszych utworach scenicznych⁴⁷, ukazuje jednak znaczenie, jakie poeta przykładał do zasad adekwatności, którymi rządzić musiała się przestrzeń dramatu,

⁴⁴ *Ibidem*, s. 101.

⁴⁵ *Ibidem*, s. 102.

⁴⁶ *Ibidem*.

⁴⁷ *Ibidem*, s. 103.

a także – dlaczego miałyby być w tym wypadku inaczej – przestrzeń projektu architektonicznego.

Podsumowując, zapisane przez Ekielskiego porównanie („Podobnie jak na ateńskiej Akropolidzie, mieszczącą w sobie wszystką wiarę i wszystkie świętości Greków, Wawel mieści w sobie wszystkie nasze świętości i nasze wiary”), które stało się dla badaczy i badaczek punktem wyjścia interpretacji opartych na zestawieniu rzeczywistych planów Akropolu z rysunkiem projektowym Wawelu-Akropolis⁴⁸, w powyższym kontekście traktować należy jako rozumowanie opierające się na pospolitym użyciu słowa „akropolis” oraz paraleli zbudowanej na jej historycznym znaczeniu zarówno dla Aten, jak i Krakowa⁴⁹. Wydaje się więc, że porównanie Wawelu z Akropolis było metaforyczne i odwoływało się do podobieństwa dwóch miejsc na wzgórzach, ważnych ze społecznego i politycznego, a więc wspólnotowego i narodowego wręcz punktu widzenia, nie zaś ze względu na podobieństwo rozwiązań architektonicznych tam zastosowanych. Innymi słowy, z faktu, że istotnie Wawel, tak jak Akropolis, mieści świętości i wiarę, nie wynika, że Wawel pod względem zabudowy winien być jak Akropolis.

Rację miała więc Nowakowska-Sito, kiedy pisała w cytowanym już fragmencie, że używając terminu „Akropolis”, Wyspiański posłużył się funkcjonującym już w XIX stuleciu schematem utożsamiającym Wawel z akropolą. Myliła się jednak, kiedy utrzymywała, że utożsamił wzgórze z akropolą ateńską. Miodońska-Brookes w przeglądzie stanowisk łączących Wawel z nazwą „akropolis” przed wystąpieniem Wyspiańskiego wymieniła kilka ich typów.

Najciekawsze z naszego punktu widzenia to te, które występowały w dyskursie ówczesnej archeologii, zabytkoznawstwa i historii sztuki. Z jednej więc strony mamy Józefa Kremera, który w swojej wydanej w 1868 r. *Grecji starożytnej i jej sztuce, zwłaszcza rzeźbie* utożsamia – na wyrost – pod względem funkcji i topografii Wawel i Akropol w Atenach. Z drugiej *Wizerunki polityczne państwa polskiego* (1864–1865) Leona Zienkowicza, w których Wawel zostaje porównany z Akroplem pod względem wagi historycznej jako pamiątka i zabytek. Z innej jeszcze teksty autorstwa Jacka Malczewskiego i nauczyciela historii sztuki Wyspiańskiego, Mariana Sokołowskiego, będące pokłosiem finansowanej przez Karola Lanckorońskiego ekspedycji naukowej do Azji Mniejszej z 1884 r., której szlak wiódł przez Grecję, a z których wyłaniają się opisy rodyjskich akropolów w Rodos, Lindos, Jalisos, a także tych odkrytych w Licji. Te zaś niejednokrotnie porównywane są z Wawelem pod względem ukształtowania terenu, relacji, w jakiej istnieją w stosunku do położonego niżej

⁴⁸ Autorstwa Ekielskiego, nie zaś Wyspiańskiego.

⁴⁹ E. Miodońska-Brookes, *op. cit.*, s. 103.

miasta, a także z uwagi na starożytność i nawarstwianie się w takich miejscach przeszłości historycznej i mitycznej⁵⁰.

To właśnie myślenie Sokołowskiego, jak zasugerowała Miodońska-Brookes, w którym nastąpiło „ukazanie poznawanych miejsc jako nawarstwień cywilizacji, jako przenikanie się, stopienie i współdziałanie różnych faz cywilizacyjnych”⁵¹, bliskie jest myśleniu samego Wyspiańskiego. W opisach poszczególnych akropoli pod piórem Sokołowskiego wyłaniała się fascynująca wizja przeszłości, w której – jak w przypadku opisu akropolu rodyjskiego – współistnieją obok siebie minarety i gotyckie zamki, łąki i pola, gdzie paśli swe trzody Abraham i Mahomet, a Grecja miesza się z Babilonią, Asyrią, wszystkimi kulturami azjatyckimi i chrześcijaństwem⁵². To nawarstwienie na sobie kolejnych elementów kultur i cywilizacji, historycznych i przedhistorycznych, legendarnych, a nawet mitycznych istotnie odnajdujemy w myśleniu poety. Wyspiański, kończy swój wywód uczona,

zastał, jeśli idzie o sens funkcjonującego w języku i świadomości kulturowej ponadnarodowego słowa i pojęcia akropolis, które stało się dla niego czynnikiem interpretującym sens innego słowa i pojęcia – Wawelu. [...] [M]iał do dyspozycji słowo obce wprawdzie, ale zadomowione w tradycji polskiej kultury, pozwalające na pewną szczególną syntezę znaczeń, która nie ma odpowiednika w języku polskim. Oznacza ono bowiem miejsce będące: sanktuarium miasta, skarbcem miasta, centrum porządku urbanistycznego i centrum porządku społecznego. [...] [Z] nazwą akropolis zostało związane również przeświadczenie o szczególnym charakterze tak nazywanych miejsc. Są to miejsca spotkania różnych czasów i rzeczywistości, przede wszystkim w materii artystycznej do nich przynależnej, a zarazem w wyobraźni tą materią artystyczną pobudzonej⁵³.

Takie znaczenie pojęcia „akropolis”, będącego z jednej strony antycypacją koncepcji geografii wyobrażonej, z drugiej zaś jej doskonałą egzemplifikacją, i które tak właśnie, o czym w swej skrupulatnej i inspirującej analizie dowiodła Miodońska-Brookes, funkcjonowało w umysłowości Wyspiańskiego, zostało przez niego uruchomione w 1904 dwukrotnie: raz w dramacie *Akropolis* oraz drugi raz w projekcie, z którym artysta przyszedł do Ekielskiego.

Powróćmy teraz do istniejących poza rzeczywistością tekstu dramatycznego *Akropolis* motywów i wątków trojańskich pozwalających nam na Kraków i Wawel patrzeć przez pryzmat procesu, który nazwałem „trojanizacją”, wyczytaną już raz z listów artysty do Lucjana Rydla. Ruch ten jest jednocześnie powrotem do kluczowych lat 1903–1904. Przypomnijmy, że to okres, w któ-

⁵⁰ *Ibidem*, s. 104–112.

⁵¹ *Ibidem*, s. 112.

⁵² *Ibidem*, s. 113.

⁵³ *Ibidem*, s. 121–122.

rym poza pomysłem odbudowy i przebudowy wzgórza wawelskiego Wyspiański powraca do homeryckich tematów, pisząc i wydając *Akropolis* i *Achilleis*, jak również publikując ilustracje do *Iliady*, nad którymi pracował od 1896 r.

W doskonałej i zasadniczej analizie dla naszego rozumienia owych ilustracji, o których, jak pamiętamy, pisał artysta ciągle z Rydlem w latach 1896–1897, jeszcze Tadeusz Sinko dowiódł, że bez żadnych wątpliwości Wyspiański przy tworzeniu ich posiłkował się naukową literaturą historyczną i archeologiczną⁵⁴. Zwłaszcza bogato ilustrowana książka związanego z Niemieckim Instytutem Archeologicznym w Rzymie Wolfganga Helbiga, wydana po raz pierwszy w Lipsku w 1884 r., *Das homerische Epos aus den Denkmälern erläutert. Archäologische Untersuchungen*, była dla poety źródłem wielu rozwiązań, jakie zastosował w swych pracach nad ilustrowaniem *Iliady*. Wyspiański książkę Helbiga znał z pochodzącego z 1894 r. wydania francuskiego, jak pisał bowiem Sinko, powtarzała zaś za nim Nowakowska-Sito:

[w]yznawał [...] Rydłowi, że za podstawę studiów nad kulturą helleńską czasów epopei obrał wówczas [...] zakupioną w 1896 w Krakowie, *L'épopée homérique expliquée par les monuments*, w której odkrycia wszystkie najświeższe są uwzględnione i opisane, a calusiękie epos (*Iliada* i *Odyseja*) opracowane pod względem wszelkich najdrobniejszych i najogólniejszych przedstawień, z których można wnosić o uzbrojeniu, mieszkaniu, ubraniu i zachowaniu się wszystkich ludzi opisywanych i opiewanych przez Homera⁵⁵.

Istotnie, jak wykazał krakowski filolog, poszczególne elementy zwłaszcza ubioru, jakie Wyspiański użył w ilustracjach do *Iliady*, zapożyczone zostały od Helbiga. Rozpoznania Sinki powtórzyła i uzupełniła Nowakowska-Sito. Jest wśród nich m.in. lira, jaką trzyma Apollo i sposób jej mocowania w scenie *Apollo na Olimpie*, jak również szeroki pas, w jaki odział poeta Achillea w scenie zatytułowanej *Gniew Pelidę ponosi*.

Pas ów, co znamienne, niejednokrotnie, o czym przypomina badaczka, bywał wspominany, a chociaż piszący o nim jednoznacznie interpretowali jego genezę formalną, wcale nie powoływali się na książkę Helbiga, w której Wyspiański podpatrzył to rozwiązanie. Uczona zacytowała szereg wypowiedzi na temat tego artefaktu, który miał być a to ludowym pasem krakowskim (Leon Płoszewski), a to odświętnym trzosem chłopca spod Krakowa (Adam Grzymała-Siedlecki), a to pasem zbójnickim (Maria Dąbrowska). Achilles został ubrany już to w zgrzebną parciankę, pas krakowski i tarczę ryzowaną w góralskie ząbce (Tadeusz Seweryn), już to w tradycyjny strój krakowski

⁵⁴ T. Sinko, *op. cit.*, s. 50–77.

⁵⁵ *Ibidem*, s. 60. Por. K. Nowakowska-Sito, *Homer i archeologia...*, s. 170–172; *Listy Stanisława Wyspiańskiego do Lucjana Rydla...*, cz. 1, s. 354–355.

(Ignacy Wieniewski)⁵⁶. Tak więc pas, którego kształt Wyspiański przerysował z dzieła Helbiga i który był, według archeologa, typową częścią ubioru Acha-jów, został przez współczesnych poety odczytany jako ludowy, chłopomański greps; kawał skóry z ćwiekami, jaki ten znalazł zapewne w podkrakowskich Bronowicach. W ten sposób dokonana się nie tylko, jak ją określiła Miodońska-Brookes, stylizacja „antyku na archaiczny, prymitywny model polskiej kultury ludowej”⁵⁷, którą dostrzec można z łatwością zarówno w malarstwie, jak i dramatach czwartego wieszacza, lecz także – inspirowany być może, jak przekonywał Waldemar Okoń, pismami Józefa Szujskiego⁵⁸ – kolejny rozdział „trojanizacji” Krakowa i jego najbliższych okolic.

To mapowanie i ponowne odkrywanie rodzimego pejzażu w kategoriach geografii wyobrażonej, jakie kazały widzieć w mieście i na wsi podkrakowskiej antyczną Troadę, jest dość dobrze, jak wierzę, uchwytnie w dziele artysty. Na przykład Okoń rozważając koncepcję reinkarnacji, tak przecież istotną dla Wyspiańskiego, uważnego czytelnika i spadkobiercy Juliusza Słowackiego, powołał się na metempsychozę historyczną, jaką wyczytał z pism Szujskiego. Przytoczył on, wielce interesującą z naszego punktu widzenia, wypowiedź historyka z 1869 r. na temat oświaty ludowej, wedle której:

Wieśniak nasz pozostał dotąd patriarchalnym, homerycznym człowiekiem jednego odlewu, a jako taki jest nieskończenie praktyczny i rzeczywisty, chociaż dostępny najwyższym pojęciom i najwyższym uczuciom [...]. Prastara mądrość rośnie wśród bujnego chwastu zanieczyszczającego odłóg ludu naszego, o nią zaczepić należy, od niej przekwitła nasza cywilizacja może nabrać sił nowych⁵⁹.

Dlatego być może Wyspiański przerysowany z dzieła Helbiga pas, w który odział Achillesa, wykorzystał później przynajmniej dwukrotnie, używając go i łącząc z elementami góralskimi i huculskimi, m.in. w projektach kostiumów do *Bolesława Śmiałego*, pochodzących z centralnego w niniejszym tekście roku 1904⁶⁰.

Podwójne kodowanie, niech wolno będzie mi tutaj użyć pojęcia spopularyzowanego przez Charlesa Jenksa, do jakiego zachodzi w przypadku starożytnego *mitré*, stanowiącego raz pierwowzór dla pasa Achillesa, a raz dla pasa bohatera dramatu *Bolesław Śmiały*, Sieciecha, i który jest zarówno przedhomerycznym, jak i ludowym, ciągle jeszcze w użyciu w Bronowicach początków XX stulecia,

⁵⁶ K. Nowakowska-Sito, *Homer i archeologia...*, s. 184.

⁵⁷ E. Miodońska-Brookes, *op. cit.*, s. 188.

⁵⁸ W. Okoń, *Stanisław Wyspiański – konstelacja*, w: *idem*, *Stygnąca planeta. Polska krytyka artystyczna wobec malarstwa historycznego i historii*, Wrocław 2002, s. 178.

⁵⁹ J. Szujski, *O obowiązkach narodu względem ludu w sprawie oświaty (non vidi)*, cyt. za: W. Okoń, *Stanisław Wyspiański...*, s. 179.

⁶⁰ K. Nowakowska-Sito, *Homer i archeologia...*, s. 186–188.

sprzętem, to zabieg tyleż paradygmataczny, co typowy dla geografii (i etnografii) wyobrażonej Wyspiańskiego, na której przestrzeni nachodziły na siebie – jak w koncepcji Sokołowskiego oraz w wizji kąpiących się pod Wawelem żołnierzy – dwie rzeczywistości. Zastanówmy się zatem, czy poza pasem homeryckim/bronowickim możemy wskazać inne tego rodzaju zabiegi w twórczości artysty?

Książka Helbiga była ważną, aczkolwiek niejedyną lekturą Wyspiańskiego, z której ten czerpał wiedzę na temat czasów przedhomeryckich. Wiemy, że w jego domowej bibliotece poza pozycją Helbiga znajdował się cały korpus dzieł z zakresu historii starożytnej i archeologii poświęconych tym czasom. Wyspiański znał więc prace Schliemanna i o Schliemannie, nierzadko bogato ilustrowane. Sam posiadał zasadnicze dzieło archeologa amatora, czyli *Ithaka, der Peloponnes und Troja. Archäologische Forschungen* z 1869 r., a także Carla Schuchhardta *Schliemanns Ausgrabungen in Troja, Tiryns, Mykenä, Orchomenos, Ithaka im Lichte der heutigen Wissenschaft dargestellt* z 1891 r., jak również kilkuczęściowe wydawnictwo Eduarda Buchholza *Die homerische Realien* wydawane w Lipsku w latach 1871–1885, Wilhelma Dörpfelda *Troja und Ilion. Ergebnisse der Ausgrabungen in den vorhistorischen und historischen Schichten von Ilion 1870–1894* z 1902 r. i Wolfganga Reichela *Homerische Waffen. Archäologische Untersuchungen* z 1901 r.⁶¹

Z odkryciami archeologicznymi Schliemanna Wyspiański zaznajomiony był jeszcze jako student, gdy słuchał wykładów Sokołowskiego. Już wtedy też, jak zasugerował Szturc, doszło do niego, że „Troja była miastem na granicy kilku kultur i że to, co szczególnie ją wyróżniało, wynikało z jej położenia geograficznego na skrzyżowaniu szlaku handlowych ze Wschodu na Zachód i z Południa na Północ”⁶², co, można zaryzykować myśl, przypominało mu do pewnego stopnia położenie historyczno-geograficzne Krakowa, wówczas granicznej twierdzy pomiędzy Wschodem a Zachodem i najdalej na północ wysuniętej forpoczty państwa sięgającego na południu basenu Morza Śródziemnego. Być może wówczas chodziła mu po głowie taka też myśl, że oto „Troja nie była Achają, nie uczestniczyła w kształtowaniu się nowej myśli europejskiej, której reprezentacją były przede wszystkim znakomicie zorganizowana i oparta na dawnej kulturze mykeńskiej Sparta oraz Ateny”⁶³. Jak dowodzi list do Karola Maszkowskiego z 11 stycznia 1892 r., Wyspiański będąc także w Paryżu, zajmował się studioowaniem Grecji starożytnej i zaznajamiał się z historią odkryć archeologicznych. Artysta pisał bowiem: „Czytam obecnie opis odkryć w Grecji, rezultaty badań najnowszych zebrane krótko – jest to rodzaj przygotowania do podróży po Grecji,

⁶¹ *Listy Stanisława Wyspiańskiego do Lucjana Rydla...*, cz. 2, s. 206–207. Por. A. Gruca, *Księgozbiór Stanisława Wyspiańskiego*, Kraków 1989, s. 171–172, 180, 245, 251, 253.

⁶² W. Szturc, *Tradycja helleńska w „Akropolis”...*

⁶³ *Ibidem*.

o której myślę za lat kilka⁶⁴. W czasie wytężonej pracy nad ilustracjami do *Iliady* zaś zauważalny stał się wręcz afektywny stosunek artysty do niemieckiego odkrywcy. W liście z 24 czerwca 1896 r., adresowanym do Rydla, artysta pisał:

Otóż *Iliada* i homeryckie epos dzieje się koło mnie obecnie. Taki tam jest las obrazów i w las ten zaczynam wchodzić ale już dzisiaj uważam za jedno, ważne bardzo, oto żeby bacząc na to aby nie popełnić w interpretacji imaginacyjnej jakiej myłki [...]. Mam wciąż na myśli kochanego Schliemanna i przydałaby się nam podobna wytrwałość w doprowadzeniu sprawy według zamiaru⁶⁵.

Inwentarz biblioteki Wyspiańskiego nie odnotowuje co prawda drugiego ważnego i poczytnego na całym świecie wówczas dzieła Schliemanna, czyli *Ilios, Stadt und Land der Trojaner. Forschungen und Entdeckungen in der Troas und Besonderes auf der Baustelle von Troja* z 1881 r., naiwnością byłoby jednak zakładać, że Wyspiański książki tej nie znał⁶⁶. Dzieło to, stanowiące detaliczny opis geografii i topografii Troi i Troady oraz zawierające plany położonego na wzgórzu miasta i jego cytadeli, a także sztychy z wyobrażeniem najbliższych okolic miasta, wydaje mi się kolejnym istotnym źródłem dla imaginacyjnej, wyobrażonej geografii Wyspiańskiego. Ta zaś, tak dobrze widoczna zarówno w listach i rysunkach artysty, jak i dramacie *Akropolis*, znów polega na ciągłym nakładaniu na siebie dwóch rzeczywistości czasowych i przestrzennych: Krakowa i Ilionu.

Kraków i jego najbliższe okolice przywoływać mogły obrazy Troi i Troady, jak opisał je Schliemann i jak zilustrowane zostały w jego książce, tym bardziej że istotnie pod względem topograficznym okolice obu metropolii jawiły się jako zdumiewająco podobne. Świadczy o tym przywołany, a podkreślany przez Szturca, fakt usytuowania obu miast na kulturowym i politycznym pograniczu, niejakiej ich liminalności, jak również i to, że obie niewielkie polis zbliżała do siebie także liczba populacji⁶⁷. Przede wszystkim jednak starożytność ujarzmionego, jak Troja przez przybyszów, Krakowa – tak pod względem zabytków, jak i przechowanych obyczajów i artefaktów, *vide* pas Achillesa/ Sieciecha – przemawiała za snuciem analogii.

⁶⁴ *Listy Stanisława Wyspiańskiego do Karola Maszkowskiego*, oprac. M. Rydlowa, Kraków 1997, s. 180.

⁶⁵ *Listy Stanisława Wyspiańskiego do Lucjana Rydla...*, cz. 1, s. 347–353.

⁶⁶ Zwłaszcza że z dużym prawdopodobieństwem dzieło to znajdowało się już wówczas w zbiorach Biblioteki Uniwersytetu Jagiellońskiego. Książka figuruje bowiem w tzw. Starym Katalogu Biblioteki Jagiellońskiej. Dziękuję dr Urszuli Bęczkowskiej za zwrócenie uwagi na ten fakt.

⁶⁷ Schliemann populację miasta szacował od 40 tys. do 100 tys. mieszkańców. Przedział ten odpowiada, mniej więcej, zmianom ludnościowym Krakowa na przestrzeni życia Wyspiańskiego. Na temat oceny liczby ludności w przedhomeryckiej Troi i Ilionu z okresu rzymskiego zob. J.M. Cook, *op. cit.*, s. 100.

Wydaje się, że zwłaszcza dwa elementy z zakresu topografii historycznej miasta jawić mogły się w kategoriach geografii wyobrażonej jako trojańskie lub troadzkie. Pierwszy to usytuowanie miasta wraz z jego akropolem w widłach dwóch rzek – Skamandra i Simois. Plan sytuacyjny – nie mniej wyobrażonej od geograficznych wizji Wyspiańskiego, kreowanej zarówno na podstawie wizji lokalnej, jak i starożytnych źródeł historyczno-literackich – tak usytuowanej Troi był reprodukowany w książce Schliemanna⁶⁸. Troja przedhomeryczna, jak również miasto z okresu hellenistycznego, które rozłożyło się według tej mapy w widłach dwóch rzek, odpowiadają krakowskiej akropoli położonej nad Wisłą, utożsamianej przez Wyspiańskiego, jak pamiętamy, ze Skamandrem. Miejsce Simois zajmowałaby zaś w tym wypadku zasypana kilka lat po śmierci artysty Rudawa. Rzeka, której ujście do Wisły dobrze widać na wykonanym pastelem rysunku *Zakola Wisły* (1904⁶⁹), przedstawiającym widok ze wzgórza wawelskiego, i którą utożsamiać można z rzeką widoczną na jednym z trzech szkiców węglem reprodukowanych w tym samym roku w *Legendzie*⁷⁰. W takiej optyce widok Wisły i wpadającej doń Rudawy, obserwowany z Wawelu, odczytywać można jako uchodzącą do Skamandra rzekę Simois.

Drugim elementem pejzażu historyczno-kulturowego Krakowa i okolic, niezwykle przy tym charakterystycznym, są naturalnie kopce, zarówno te przedhistoryczne i „starożytne”, jak o nich w czasach Wyspiańskiego pisano, Kraka, Wandy i, nieistniejący już, ale widoczny jeszcze sto lat temu, Esterki, jak i wzniesiony w XIX w. Kościuszki. Wyspiański, uważny czytelnik i admirator „kochanego Schliemanna”, bez wątpienia świadomy był, że właśnie ta cecha upodabnia Kraków i jego okolice do Troi i Troady. Zwłaszcza że porównania kopców krakowskich z tymi w Troadzie, a losu Polaków z historią Trojan nie były w jego czasach czymś niezwykłym i nowym. Te pojawiły się bowiem w literaturze polskiej jeszcze w pierwszej połowie XIX w.⁷¹ Schliemann zaś kopcom troadzkim poświęcił dwunasty rozdział swego dzieła, zatytułowany *Die kegelförmigen Erdhügel in der Troas, die sogenannten*

⁶⁸ H. Schliemann, *Ilios, Stadt und Land der Trojaner. Forschungen und Entdeckungen in der Troas und Besonderes auf der Baustelle von Troja*, Leipzig 1881, s. 95.

⁶⁹ Rysunek funkcjonuje także pt. *Widok na wieżę zegarową Katedry Wawelskiej i Wisłę*. Zob. *Kraków – miastem snów i widziadeł*, wybór M. Rydlowa, Kraków 1995, s. 103.

⁷⁰ Rysunek funkcjonuje także pt. *Wisła pod Krakowem*. Zob. *ibidem*. Na temat istotnej roli Rudawy w twórczości Wyspiańskiego zob. T. Sinko, *op. cit.*, s. 93–94.

⁷¹ J. Kaźmierczak, „Góry sypiemy na świadectwo krzywdy doznanej” – narodowa wymowa Kopca Kościuszki, „Rocznik Krakowski” 1997, t. 63, s. 75–77. Dziękuję dr Urszuli Bęczkowskiej za zwrócenie uwagi na artykuł i ten aspekt „trojanizacji” historii i topografii Krakowa. Na ten temat zob. też: T. Grzybkowska, *Kobieta wodzem chwalebne go czynu. Twórczynie pierwszych polskich muzeów i ogrodów filozoficznych*, Warszawa–Toruń 2018, s. 11–12.

*Heroentumuli*⁷². Ta dość bogato ilustrowana część książki niemieckiego archeologa zawiera nie tylko historię i opisy kopców przedstawianych przez Homera bohaterów, takich jak kopiec Ajaksa, Achillesa, Hektora i Priama, a także wzmiankowanego już w tekście *Iliady* kopca Batei, lecz również ich ilustracje.

W tym kontekście, jak wierzę, intuicja Niemojewskiego, który, przypominajmy, skłonny był Wawel utożsamiać z Akropolem, kopiec Kościuszki zaś z ateńskim wzgórzem Lykabeth, okazuje się propozycją bałamutną. Nie tylko zresztą ona. Wszelkie interpretacje łączące dotychczas Kraków z Atenami, Wawel zaś z Akropolem (w związku z projektem architektonicznym Wyspiańskiego/ Ekielskiego) powinny zostać przemyślane raz jeszcze. Oddajmy zresztą po raz ostatni głos samemu artyście-poecie, by uzmysłowić sobie jeszcze rolę, jaką przypisywał Troi i Atenom, a który z wyrzutem pytał w liście Rydla: „W czym ja ci dałem powód do sądenia że ja nie wiem że Troja i Azja była więcej cywilizowana niż Achaje[?]”⁷³.

Przy okazji, *en passant* niejako, otwiera się tu także, jak sądzę, furтка do nowych interpretacji znaczenia kopca Kościuszki w twórczości Stanisława Wyspiańskiego – nie tego, co naprawdę widział z okna swej pracowni, ale tego, jak to sobie wyobrażał.

KRAKÓW – TROY. STANISŁAW WYSPIAŃSKI'S IMAGINATIVE GEOGRAPHY

ABSTRACT

The article focuses on Stanisław Wyspiański's geo-poetry and imaginative topography of the city of Kraków. The artist's characteristic and creative thinking about the city and its vicinity was presented in relation to his epistolary, dramatic, poetic, and plastic works. Kraków, and especially Wawel, central to the city's topography and history, appear here as Troy and Troas. The main thesis in the article is the identification of Wawel Hill with the Trojan Mount made by Wyspiański, and not with the Athenian Acropolis, which was regarded as obvious and certain in historical and artistic studies into the artist's works made so far. The author, in reference mainly to literary studies on Wyspiański (among others by Tadeusz Sinko and Ewa Miodońska-Brookes) and his poetical imagination as well as works by the artist himself, re-evaluates the traditional and well-established reading of projected, architectural and urbanistic collaboration between Wyspiański and Władysław Ekielski in the form of the text "Acropolis. Wawel Reconstruction Project" published by the latter in the *Architekt* periodical in 1908, after Wyspiański's death. What emerges from the interpretation presented here is the view of Kraków as the new Troy rather than the new Athens.

Keywords: Stanisław Wyspiański, acropolis, Kraków, Troy, Wawel, Heinrich Schliemann.

⁷² H. Schliemann, *op. cit.*, s. 721–747.

⁷³ *Listy Stanisława Wyspiańskiego do Lucjana Rydla...*, cz. 1, s. 363.