

Katarzyna Nowakowska-Sito: „Apollo – system Kopernika”. Studium o witrażu Kopernika

Postać Apollina-Chrystusa, wprowadzając bezpośrednio w ideowe centrum antycznego i chrześcijańskiego świata, pozwoliła nawiązać dialog między, przywoływaną za pośrednictwem Kopernika, renesansową myślą neoplatońską (łączy symbolikę chrześcijańską z antyczną strukturą kosmosu) a ideami mistycznymi i teozoficznymi XIX wieku oraz motywami twórczości Wyspiańskiego, w której Apollo zajmował tak poczesne miejsce – pisała Katarzyna Nowakowska-Sito na łamach „Folia Historiae Artium”. Tekst przypominamy w związku z premierą „Teologii Politycznej Co Tydzień”: „Kopernik. Uniwersalna (r)ewolucja”.

1. Wprowadzenie

Witraż, znany z notatek Wyspiańskiego i licznych publikacji pod zmiennymi tytułami *Apollo* lub *System Kopernika*, nie miał szczęścia do bardziej wnikliwego potraktowania. Niewiele uwagi poświęcono mu w monografiach twórczości plastycznej artysty, gdzie – podobnie jak w opracowaniach z początku wieku – znajdował miejsce przeważnie wśród rozważań dotyczących sztuki dekoracyjnej i architektury wnętrz. Do bardziej obszernych należą jego omówienia w artykułach Juliana Nowaka i Antoniego Chołoniewskiego o Domu Towarzystwa Lekarskiego w Krakowie oraz Leonarda Lepszego (na marginesie wystawy jubileuszowej Towarzystwa Przyjaciół Sztuk Pięknych)[1]. W

tych recenzjach autorzy koncentrowali się jednak na opisie jego warstwy przedstawieniowej – wyobrażenia wokół centralnie usytuowanego Apollina-Słońca, krążących po eliptycznych orbitach planet, personifikowanych przez odpowiadające im bóstwa antycznej mitologii. Interpretację dzieła ograniczano do odczytywania intrygującej postaci skrzepowanego Apollina, przytłoczonego brzemieniem ogromnej liry, jako ujarzmienia słonecznego boga poprzez wstrzymanie biegu słońca siłą myśli genialnego astronoma.

Po raz pierwszy pytanie dotyczące ogólnego znaczenia witrażu zostało zadane przez Zdzisława Kępińskiego w jednym z rozdziałów jego książki o Wyspiańskim, wydanej w 1984 roku. Zwrócono tam uwagę, że jego treści „pozostają zagadką, której nigdy jeszcze nie tylko nie próbowano rozwiązać, ale której nawet nie postawiono”[2]. W powyższej publikacji dokonano zatem pierwszej próby jej rozwiązania.

Nie wszystkie udzielone przez Kępińskiego odpowiedzi wydają nam się słuszne. W przekonaniu o pewnej jednokierunkowości dokonanej przezeń analizy – nie przywołującej wszystkich możliwych kontekstów, do jakich odsyła tematyka dzieła i sposób jej formalnego potraktowania – spróbujemy ponownie rozważyć wymowę witrażu.

Prezentowana tu próba interpretacji witrażu *System Kopernika* opiera się na założeniu, że węzłem skupiającym w sobie wszystkie znaczenia obrazu jest postać Apollina, która, będąc osią kompozycyjną, stanowi zarazem klucz do ich odczytania. Interpretację tę utrudnia specyficzne dla Wyspiańskiego tworzenie symboli wielowarstwowych, opartych na ciągach nadbudowywanych asocjacji. Ze względu na trudność, a może niemożliwość przeniknięcia takich struktur, rozważania te należy

uznać nie tyle za próbę ostatecznego wyjaśnienia treści, ile raczej za wskazanie kontekstu intelektualnego przedstawienia wobec inspiracji zewnętrznych i związków z twórczością Wyspiańskiego. Będzie to zatem pytanie o genezę dzieła zarówno w stosunku do obrazowej formy, jak i do astronomicznej teorii, której miało być metaforą.

2. Analiza ikonografii

2.1. Planety

W ogólnych zarysach witraż może zostać uznany za symboliczne wyobrażenie heliocentrycznego systemu (ryc. 1). Planety umieszczone są wokół Apollina-Słońca; po lewej od góry: Saturn, Jowisz, Mars i Merkury, u dołu, na pierwszym planie Ziemia z Luną, ponad którymi unosi się Wenus. W sposobie zobrazowania ciał niebieskich widoczne jest jednak osobliwe połączenie mitologicznych personifikacji z wiedzą dotyczącą własności fizycznych planet układu słonecznego. Zaczerpnąć ją mógł Wyspiański z takich ówczesnych publikacji w tej dziedzinie, jak choćby z należącej do jego księgozbioru pracy Marcina Ernsta *O przyrodzie planet*. W przedstawieniach brodatego Jowisza i sędziwego Saturna uderza na przykład dziwny kształt jakby ściętej od góry czaszki, który można jedynie wytłumaczyć silnym spłaszczeniem tych planet na biegunach. Podobnie jasne obręcze okalające głowę Wenus i tworzące rodzaj zawoju, mogą się łączyć z otoczeniem planety gęstą i silnie odbijającą światło atmosferą, dającą wrażenie obwiedzenia całej tarczy rąbkiem światła (Ernst pisał o „gęstym woalu chmur, zakrywającym przed nami powierzchnię najbliższej sąsiadki”[3]).

Własnościom fizycznym planet odpowiada również ich kolorystyka i sposób oświetlenia, związane z jasnością oraz kolorem emitowanego światła. Tak więc Jowisz i Saturn charakteryzują się barwą żółtą, dość silną i jednostajną. Mars odznacza się dużą jasnością i specyficzną czerwoną poświatą. Wenus emituje światło jasne, prawie białe, blask Merkurego jest przygaszony i matowy. Ziemia i Luna słabo odbijają promienie słoneczne. Na fakt, że kolorystyczna kompozycja witrażu oparta jest na podłożu naukowym, zwrócił uwagę Wincenty Trojanowski, postrzegając, że planety „utrzymane są w ich barwach charakterystycznych, jakie w spektroskopie zauważyć możemy”[4].

Mars i Merkury trzymają jako jedyni swoje eliptyczne tory, zapewne jako opiekunowie zwrotników Raka i Koziorożca, wyznaczających momenty zamierania i odradzania się Słońca w jego niebieskiej wędrówce (zimowych i letnich przesilen). Planety rozrzucone są na witrażu wokół Słońca-Apollina, kołując w kosmicznym wirze bez zachowania odpowiednich od niego odległości, z lewej strony wręcz uszeregowane w pionowej linii, co być może uwarunkowane było wąskim polem okna.

Pewną niekonsekwencją jest również opatrzenie części planetarnych personifikacji odpowiadającymi im atrybutami (Mars w hełmie, Merkury w uskrzydłonym kapeluszu, a w pierwotnej wersji również trzymający kaduceusz), podczas gdy planety żeńskie zostały wyobrażone za pomocą pozbawionych atrybutów, nagich postaci kobiecych (ryc. 2). Dostrzegalne są również echa podziału Pliniusza na planety dolne (Merkury, Wenus, Ziemia z Luną) i górne (Mars, Jowisz i

Saturn). Choć — jak zauważył Kępiński — witraż nie obrazuje w sposób precyzyjny systemu Kopernika, nie wydaje nam się jednak, by miał być z nim sprzeczny.

2.2. Apollo

Jak zaznaczyliśmy na wstępie, w wyobrażeniu owego systemu główną rolę odgrywa przedstawiony w centrum planetarnego układu Apollo, którego obecność w tym kontekście, jak i nadany mu plastyczny kształt nie wydają się wcale, jak przeważnie sugerowano, oczywiste i jednoznaczne. Należałoby przede wszystkim zapytać o miejsce i znaczenie jego postaci w twórczości Wyspiańskiego, tak przecież nasyconej mitologicznymi motywami. Apollo jest w niej bowiem w szczególny sposób obecny, zwłaszcza od podjętej z inspiracji Rydla w 1897 roku ilustracji *Iliady*. Mimo wcześniejszej fascynacji antykiem (o czym świadczą lektury tragików i listy z podróży po Europie), to właśnie praca nad *Iliadą* skłoniła Wyspiańskiego do podjęcia szczegółowych studiów w tym zakresie, z uwzględnieniem najnowszych publikacji naukowych dotyczących archeologii i mitologii.

Podczas ilustrowania *Iliady* interesowała go dwoistość apollińskiej natury — jednocześnie okrutnego mściciela przewinień (zsyłającego jako łucznik groty zarazy), jak i boga radości, piękna i harmonii (w scenie koncertu na Olimpie i w planowanym przedstawieniu tańców na Chryzie)[5].

2.2.1. Apollo—Słońce

U Homera Apollo nosi przydomek Phoibos (promienny) i nie występuje tam jeszcze, charakterystyczne dla Wyspiańskiego, pojmowanie Apollina jako boga słonecznego. Jego identyfikacja z Heliosem sięga w Grecji wieku V przed Chr., dokonując się pod wpływem asymilacji wschodnich kultów słonecznych (w koloniach wschodniogreckich od w. VIII). Wzrastające znaczenie tych kultów wymagało powierzenia funkcji kierowania słonecznym rydwanem bóstwu potężniejszemu niż Helios, który jako syn tytana Hyperiona i Jytanki Thei nie należał do grona bogów olimpijskich. Kojarzony wcześniej z Apollinem, wkrótce został przezeń zastąpiony, stając się jedynie bóstwem pojęciowym. Apollo jako bóstwo słoneczne był jednocześnie panem przemian przyrody i pór roku; czczony głównie podczas dziewięciu cieplejszych miesięcy i powracający na wiosnę z wędrówki do Hiperborejczyków. Tendencja do solaryzacji natury Apollina dochodzi do głosu już w młodzieńczym projekcie Wyspiańskiego — przeznaczonym do krakowskiego kościoła Mariackiego — witrażu *Cnoty i występki* (1891), w którym Apollo jako wschodzące słońce, poprzedzany postacią Jutrzenki, wyłania się na kwadrydze z fal oceanu[6]. Również w rysunkach do *Iliady*, w scenie rażenia grotami pomoru, przedstawił Wyspiański „światłość dokoła głowy młodej o bujnych włosach, jak lwia grzywa”[7]. W ilustracjach do *Iliady* to Apollo jest władcą świetlistej mocy, natomiast Helios ukazany został niekonwencjonalnie, jako wynurzający się z wody jeździec, którego blask przyćmiewa promienna Aurora. Akcentowanie słonecznej natury Apollina nie znajduje uzasadnienia w tekście Homera, ani w wiernym mu pod tym względem tłumaczeniu Rydla. Jest ono natomiast powszechne w poetyckiej parafrazie *Iliady*, dokonanej przez Słowackiego, która towarzyszyć będzie rysunkom w ich książkowym wydaniu, opracowanym przez Wyspiańskiego w 1903 roku, w której Apollo jest utożsamiony ze słońcem[8].

2.2.2. Apollo-Konrad z *Wyzwolenia*

We wspomnianej wyżej interpretacji Kępińskiego odczytywanie treści witrażu w kontekście symboliki solarnej nie zostało uwzględnione. Autor zarzucił szybko tę możliwość, łącząc apolliniński atrybut ze znakiem gwiazdozbioru Lira, co skłoniło go do wiązania treści witrażu z przedstawieniem Konrada z *Wyzwolenia*. Według Kępińskiego, Wyspiański chciał „postawić nas tym obrazem w obliczu bohatera mitycznego, który należąc w pewnej fazie do niebieskiego gwiazdozbioru Liry wyzwala się z łączących go z nim więzów i [...] zstępuje na padół Ziemi, aby wspólnie z nią cierpieć męki jej wewnętrznych sprzeczności”[9]. Podstawą tej hipotezy stał się początkowy monolog Konrada zaczynający się słowami:

Byłem gwiazdą,

gwiazdą stałą, niebios niewolnicą,

Tam hen, ujęty łańcuchem,

z wyprężonymi ramiony,

uwięzłem duchem[10].

W rezultacie, dzięki takiemu założeniu, dalsza część wywodu jest interpretacją witrażu poprzez dramat, dramatu zaś poprzez pojęcia astrologiczne związane z witrażem. Autor nie zwraca przy tym uwagi na fakt, że nie zawiera on w ogóle przedstawienia sfery gwiazd stałych, na których, jak wierzyli starożytni, przebywały po śmierci dusze bohaterów[11]. Również motyw wędrówki dusz, które w ciągu wielu żywotów wracają na Ziemię, by spełnić przeznaczenia, jest dość powszechny w twórczości Wyspiańskiego, pojawiając się już w rapsodzie o Kazimierzu Wielkim (z 1900 roku).

Konkretnej identyfikacji Konrada z postacią wyobrażonego na witrażu Apollina służy przywołanie innego fragmentu *Wyzwolenia*. Czytamy, że: „Swoją identyfikację z Apollinem, którego imię i maskę dał Wyspiański protagoniście sceny witrażowej, Konrad stwierdza własnymi ustami:

Zawrót, tam lecę, kędy gwiazdy płyną,

w rydwan wstąpiłem siłą — naprzód — drogi giną

we mgłach — bo cóż to — świetlna zawierucha!

Automedonie lejce dierz — nie słucha [...]

Automedon to woźnica Feba-Apollina, powodujący słonecznym rydwanem. Nie spuszczać oka z Konrada — pisze Kępiński — postrzegamy się więc, że stoimy oto w obliczu Apollina-Słońca”[12].

Konkluzja ta wywołuje zdziwienie, gdyż Automedon, jak wiadomo, był woźnicą Achillesa pod Troją, żaden też ze śmiertelników nie kierował rydwanem Apollina. Toteż zbudowana na tych podstawach hipoteza budzi wiele wątpliwości.

Pozostańmy jednak na gruncie tekstu przywołanego tu już *Wyzwolenia*, gdyż w dramacie tym imię Apollina pojawia się raz i to w kontekście prowadzącym w innym kierunku. Mowa tu o momencie, w którym identyfikowany z Orestesem Konrad dostępuje wyzwolenia od klątwy i zwraca się do ścigających go Erynii: „Nie dźwigniecie mnie już / Orestesem, którym ukląkł u ołtarza i któremu / Bóg promienia swego użyczył. Rozumiesz! Rozświecił mi / w głowie Bóg, Apollo-Chrystus, i Erynie przechodzą mimo”[13]. Poprzez ciąg nakładających się symboli, w kolejnych stadiach identyfikacji Konrada z bohaterami mitów, dochodzi tu po raz pierwszy do syntezy Apollina — jako wyzwalającego od cierpień boga oczyszczeń — z Chrytusem.

2.2.3. Apollo-Chrystus

Obecność tej syntezy w twórczości Wyspiańskiego, zignorowana przez Kępińskiego, wydaje się istotna w przypadku witrażu, gdyż jest ona przywoływana osobliwością plastycznego przedstawienia. Apollo jest tu bowiem upozowany w szczególny sposób. Mimo że klasyczna nagość

i otoczenie głowy świetlistymi lokami określa jego tożsamość, niepokoi jednak skręt ciała budzący „bolesne” wrażenie, właściwe dla przedstawień ukrzyżowanego Chrystusa. Wrażenie to potęgują wydłużone kształty ciała, układ nóg i charakterystycznie zapadnięta przepona.

Potwierdzenie chrystologicznych skojarzeń można odnaleźć również we wspomnieniach Juliana Nowaka: „Gdyśmy przyglądali się kartonowi, nagle zagadnął mnie Wyspiański: «Co pana uderza w postaci Apolla-Słońca, jakie podobieństwo?» Chodziło o podobieństwo do Chrystusa na krzyżu – chrześcijańska koncepcja systemu słonecznego Kopernika”[14]. Na podobieństwo to zwrócił uwagę także Leonard Lepszy, w podobny sposób tłumacząc jego związek z tematyką witrażu. Pisał on, że: „Stworzenie systemu Kopernikowskiego jest zasługą świata chrześcijańskiego, więc rysy Heliosa przypominają Chrystusa”[15]. Na tle wypowiedzi doktora Nowaka, można zatem przyjąć, że Wyspiański dokonał tu świadomej obrazowej syntezy Apollina-Chrystusa, której literacki odpowiednik powstał wcześniej w *Akropolis*.

3. Inspiracje ideowe

3.1. Apollo-Chrystus w twórczości Wyspiańskiego

Począwszy od 1900 roku, w kręgu motywów powracających obsesyjnie w utworach Wyspiańskiego pojawia się religijny konflikt, polegający na buncie wobec romantycznej religijności cierpiętniczej, zniewalającej porywy ducha poprzez wskazywanie perspektywy wyzwalającej

śmierci. Konflikt ten stał się osią dramatu *Legion*, ukończonego w grudniu 1900 roku, w którym ukazał Wyspiański destrukcyjny wpływ mesjanizmu i ideologii Towiańskiego na osobowość Mickiewicza. Symbolem zabijającego witalne siły kultu ofiary i męczeństwa stał się tutaj (wyszyty na chorągwiach polskiego legionu) znak krzyża. Jego przeciwwagą uczynił Wyspiański pogańskie bożki litewskie, wirujące pod kopułą bazyliki watykańskiej. Usiłują one powstrzymać swego pobratymca, który wedle słów chóru:

Słońce w grób wiedzie,

do krzyża rwie się spragniony,

szaleństwem Krzyża szalony

[...]

po śmierć niechybną dąży[16].

Zabarwiona męczeńsko religia Mickiewicza, który „w krzyżowego jeno patrzy Boga”[17], spokrewniona jest tu z nocą, bólem, ciemnością i śmiercią, krążące w łunie zachodzącego słońca boginki i świtezianki łączą się z siłą, mocą witalną i światłością, która eksploduje w obrazie okutego w złotą zbroję Mendoga, wpadającego konno, wśród piorunów i powodzi słońca, na gzyms watykańskiej kopuły.

Do powtórnego starcia z mesjanistyczną wiarą dochodzi w *Wyzwoleniu* (1903) w scenie walki Konrada z uwodzającym poezją męczeńskiej śmierci Geniuszem, którego nazywa „krzyżowej męki upiorem”[18]. Dokonana w *Wyzwoleniu* synteza Apollina-Chrystusa pozwoliła Wyspiańskiemu na przewyżczenie męczeńskiego aspektu chrześcijaństwa w sposób bardziej subtelny niż przeciwstawienie mu w *Legionie* panteonu pogańskich bożków.

W obrazie uwalnianego od Erynii Konrada-Orestesa został przywołany obraz Apollina jako boga oczyszczeń i pokuty, który za sprawą zabójstwa mitycznego Pytona określany był mianem zbawcy (Soter). Na tej płaszczyźnie doszło do syntezy, w której chrystologiczna moc zbawcza została połączona z apollińską symboliką solarną. Najdoskonalsze przewyżczenie dialektycznych przeciwieństw zostało dokonane w *Akropolis*, którego ukończenia poprzedza o kilka miesięcy prace nad witrażem (rozpoczęte w 1903, druk ukończono 29 marca 1904 roku).

Okres ten wiązał się w biografii Wyspiańskiego z pogłębieniem jego chrześcijaństwa poprzez zanurzenie w lekturę *Biblii*. Obok kultu mocy i wyrażanego słoneczną naturą bóstwa pierwiastka życia, siłą zbawczą jest w *Akropolis* miłość. W przepełnionym biblijną symboliką dramacie, którego istotą jest duchowe wyzwolenie i zmartwychwstanie, osią konstrukcji staje się opozycja Chrystusa z tak zwanego „czarnego” wawelskiego krucyfiksu i Chrystusa zmartwychwstałego — Salvatora ze zwieńczenia głównego ołtarza. Procesy dojrzewania do spełnienia przeznaczeń i rozbudzania świadomości poprzedzają finał dramatu (będący równocześnie finałem misterium zmartwychwstania), w którym katedra rozpada się jak wielkanocny grób rozsadzony mocą

Salwatora. Towarzyszy mu rydwan Apollina druzgocący trumnę świętego Stanisława (w sposobie obrazowania finał ten bliski jest scenie wpadania Mendoga do wnętrza świątyni watykańskiej).

Synteza bóstw dokonuje się tu poprzez nawarstwienie symboli, głównie za pomocą wykorzystania symboliki solarnej Chrystusa, zawartej w psalmach, liturgii Jutrznii i hymnach rezurekcyjnych. Inspiracją mogło być również dla Wyspiańskiego znaczenie Chrystusa jako „światłości świata” w architekturze średniowiecznej, którą badał pragnąc przedłożyć pracę doktorską na temat gotyckich katedr francuskich lub sztuki witraży.

W tekście *Akropolis*, w którym osobami dramatu są wchodzące w skład wyposażenia katedry dzieła sztuki, znalazło wyraz charakterystyczne dla Wyspiańskiego wysnuwanie symbolicznych znaczeń z wywodzącego się z rzeczywistości szczegółu. Wybitnie inspirującą rolę mogła odegrać w tym kontekście monografia katedry wydana w 1900 roku przez Tadeusza Wojciechowskiego, w której autor postawił tezę, że pierwotnym jej tytułem był Salwator, także i później pozostając głównym patronem, obok wymienianego od XII wieku św. Wacława. Omawiając hipotezy dotyczące daty fundacji pierwotnej katedry, rozważał on łączące się z Salwatorem święta kościelne, z których za najważniejsze uważano zawsze Wielkanoc Zmartwychwstania. Wzmocnieniu tezy Wojciechowskiego o chrystologicznym wezwaniu służyły dowody wykazujące stałą obecność w wielkim ołtarzu Zbawiciela na krzyżu (za potwierdzenie uznano m. in. odkrycie w 1896 r. przedstawień aniołów z Arma Christi w prezbiterium — rysował je Wyspiański). Trzeba tu zaznaczyć, że (choć nie jest to ikonograficznie poprawne) Wojciechowski używał określenia „Salwator” zarówno w odniesieniu do przedstawień Chrystusa ukrzyżowanego, jak i

zmartwychwstałego. Sądził ponadto, że to krucyfiks królowej Jadwigi znajdował się w centrum ołtarza średniowiecznej katedry (ryc. 3). Powoływał się w tym na opinię Władysława Łuszczkiewicza, który twierdził, że: „W XV wieku nie było na ołtarzu obrazu malowanego, lecz stał wielki krucyfiks rzeźbiony, ten sam, który obecnie stoi na ołtarzu w północnym kącie ambitu wschodniego, cały czarny, olbrzymich rozmiarów, a ma tradycję, że rozmawiał z królową Jadwigą”[19].

Niezwykły, ponury urok czarnego krucyfiks spowodowany zdjęciem w 1826 r. gotyckiej polichromii i barokowych złocień oraz powleczeniem czerniejącym pokostem), przesłoniętego tradycyjnie czarną zasłoną, był przyczyną skojarzenia go w *Akropolis* z obrazem męczeństwa i śmierci, co widoczne jest zwłaszcza w dialogach aniołów w I akcie dramatu:

Widziałeś Go w ciernistej koronie,

jak głowę pochylił

głowę w lokach czarnych, gdzie zasłona[20].

Nie zwrócono dotychczas uwagi na inne aspekty plastycznej formy wawelskiego krucyfiks oprócz jego intrygującej czarnej barwy, przywoływanej w symbolice dramatu. Przede wszystkim krucyfiks ten, zwłaszcza na tle przedstawień gotyckich, ma niewiele znamion bolesnej śmierci. Uderza w nim zwłaszcza młodzieńcza, zupełnie pozbawiona zarostu twarz Chrystusa i wielka promienista gloria umieszczona za jego głową w epoce baroku[21]. Łagodne pochylenie na prawe ramię głowy okolonej długimi lokami, układ ciała i ciasne

skrzyżowanie nóg, są niby zapowiedź Apollina z interesującego nas tutaj witrażu. Można stwierdzić, że jakby szukając największych kontrastów, wykorzystał Wyspiański w jego przedstawieniu (pomijając perizonium i zmieniając układ ramion) ikonograficzny wzorzec wawelskiego, „czarnego” krucyfiks.

Identyfikacja Chrystusa z Apollinem dokonała się tu, podobnie jak w *Akropolis*, za pomocą symboliki solarnej, do jakiej nawiązuje złota gloria krucyfiks, zbliżona do antycznych przedstawień Heliosa, reprodukowanych choćby w znanym Wyspiańskiemu leksykonie mitologicznym Wilhelma Roschera (ryc. 4), jak i asocjacji związanych z młodzieńczą fizjonomią Zbawiciela.

Właściwie utożsamienie bóstw dokonało się tutaj w sposób bardziej absolutny niż w dramacie, w którym występuje ów synkretyzm, jednak nie dochodzi do ich obrazowego zjednoczenia. Zwróciła na to uwagę Ewa Miodońska-Brookes w rozważaniach nad strukturą dramatu, pisząc, że „w końcowym dośpiewie obraz Apollina i jego rydwan przestaje być tożsamy z obrazem zmartwychwstającego Boga, a staje się tylko jednym z jego znaków, czy raczej sposobem objawiania się przede wszystkim w naturze”[22]. Zmartwychwstaniu towarzyszy bowiem radosne święto budzącej się do życia natury, przedstawionej w wiedzionych przez Apollina pochodach boginek i centaurów.

Koncepcję zjednoczenia Chrystusa z Apollinem w *Akropolis* odczytywano jako syntezę pogańskiej siły z ideałami etycznymi chrześcijaństwa[23], bądź — poprzez przywołanie obrazu rozbicia trumny świętego Stanisława — jako antytezę kultu męczeństwa[24].

3.1.1. Apollo-Chrystus w kontekście nietzscheizmu

Religijny synkretyzm był zjawiskiem dość powszechnym w sztuce przełomu wieków, gdy pod wpływem popularnych wśród symbolistów nurtów teozoficznych utożsamiano wierzenia i formy kultów. Do rzadkości należało jednak wówczas pokrewieństwo Chrystusa z Apollinem, na korzyść podkreślanych związków z Dionizosem. Wydaje się, że przyczyną był obraz obu antycznych bogów i ich wzajemne zantagonizowanie w *Narodzinach tragedii* Fryderyka Nietzschego (1872). Apollo przedstawiony jest tam jako poskromiciel sprzyjający zastoju i bierności.

Nietzscheańsko zorientowany Stanisław Lack, należący do najwnikliwszych krytyków Wyspiańskiego, miał w związku z tym trudności z interpretacją dokonanej w *Akropolis* syntezy i odczytywał finał dramatu jako powrót do złudy i stagnacji. Według Lacka: „Apollo skłania do rezygnacji, do poskramiania pragnień wielkich i nieziszczalnych, w najdalszych konsekwencjach: do mierności. Duch skłania się do nocy, do szaleństwa, do śmierci. Wybucho i spala się”[25].

Tymczasem dla Wyspiańskiego apolliński aspekt boga miary i ładu interpretowany był w kontekście pozytywnym. Apollo przywraca miarę dążeniom zbyt wybujałym, pchającym do zatracenia, gdyż nie skrojonym na ludzką miarę. Jej przekroczenie w świecie tragedii jest zawsze skazane na niepowodzenie, egzaltowane szaleństwo ducha spotyka się z klątwą i karą. Jak wyżej zwróciliśmy uwagę, dla

Wyspiańskiego właśnie chrześcijaństwo jest najbardziej „szaloną” religią ducha, która bez przywracającej równowagę antytezy nie doprowadzi do wewnętrznej harmonii i pełni.

Stanisław Lack, dzieląc bohaterów *Achilleis* na czcicieli ducha i czcicieli Apollina, dostrzegając, że „Wyspiański umie utrzymać tę sprzeczność w ustawicznym napięciu, nie przechylać zwycięstwa albo pogromu w jedną stronę [...] jedni wołają ku śmierci, drudzy wołają ku mierności, która życie ocala. Są słudzy Apollina i są słudzy ducha”[26]. Nietzsche wskazywał, że siła kultury greckiej tkwiła właśnie w ustawicznym ścieraniu się tych pierwiastków opozycyjnych.

Synteza Apollo-Chrystus zawdzięcza wiele rozważaniom Nietzschego nad istotą tragedii, będąc jednocześnie przewyciężeniem nietzscheańskiej wrogości wobec wartości chrześcijańskich. Synteza Apollina z Chrytusem nie mogła być, jak twierdził Wilhelm Barbasz i wielu późniejszych badaczy, połączeniem pogańskiej siły z etycznymi ideałami chrześcijaństwa, dokonana bowiem została w porządku artystycznym, który w twórczości Wyspiańskiego zachowuje wobec porządku moralnego znaczną suwerenność.

Wydaje się, że synteza ta umożliwiła pogodzenie w dramacie światopoglądu tragicznego bez odrzucenia, jak to uczynił Nietzsche, chrześcijaństwa. Konieczność współdziałania w tragedii pierwiastka apollińskiego i dionizyjskiego uzyskał Wyspiański poprzez skojarzenie chrześcijaństwa z nieokiełznanym dążeniem ducha do nieskończoności, spokrewniając tym samym z działaniem dionizyjskiego żywiołu, szukającego uzewnętrznienia w apollińskiej formie.

3.1.2. Solaryzacja chrześcijaństwa

Począwszy od *Akropolis* Wyspiański, przeciwstawiając się nadal kultowi grobu i męczeńskiej śmierci, coraz wyraźniej afirmował duchową siłę chrześcijaństwa. Charakterystyczne jest w tym okresie podkreślanie w chrystianizmie aspektu solarnego i triumfalnego. Biskup ze Skałki, w symbolizującym duchową moc kostiumie Archanioła, jest czcicielem Boga-Słońca triumfującego nad żeńskimi bóstwami wegetacji, których kapłankami są rusałki. Swoją misję określa on w dramacie słowami:

Bogów ziemi słońcu ukorzyłem.

Bóg mój Słoneczny, podniebny, Pan świata,

skrzydłami orłów nade mną unoszon,

szerzą, przestworzem, chmurami ulata,

Bóg ten jest znakiem Ducha wam ogłoszon[27].

Znakiem Ducha jest tutaj znak krzyża.

W dramacie zwraca uwagę słoneczna natura religii Biskupa, podkreślana przez będące jego atrybutem orły[28]. W związku z ich solarną symboliką powinniśmy zwrócić uwagę na pierwotny projekt bocznych kwater witrażu Apollina, które nie były uwzględniane dotąd w interpretacji jego znaczeń. Wiadomość o ich istnieniu zawdzięczamy wspomnieniom Nowaka, który pisał, że: „Obok dużego kartonu *System Kopernika* wykonał Wyspiański dwa mniejsze do bocznych okien z figurami z zodiaku: Orła i Koziorożca. Ktoś oglądający kartony, niebacznie zauważył, że mniejsze kartony są tak interesujące, że nawet odwracają uwagę od głównego. Wyspiański uznał uwagę za słuszną i oba kartony zniszczył”[29].

Witraże boczne, których ślad nie został zachowany, wzbogacały symbolikę witrażu. Przedstawienie Koziorożca było zapewne związane ze znaczeniem łączącego się z nim zwrotnika, od którego słońce zaczyna swoje odrodzenie i bieg ku górze po grudniowym przesileniu. Orzeł natomiast, będący symbolem regeneracji ducha i jego najwyższych wlotów (w starożytności wiązany z Zeusem, później atrybut najbardziej mistycznego ewangelisty – Jana), był związany również z symboliką słoneczną, gdyż, jak wierzono, nie ginął w palących promieniach słońca, lecz doznawał w nich oczyszczenia i przywrócenia sił. Znaczenie to spopularyzował *Fizjolog*, według którego odnawiający się w promieniach słońca orzeł symbolizuje człowieka, który „jeśli oczy jego serca zasnuwa ciemność, powinien wznieść się do Chrystusa, Słońca Sprawiedliwości, i odmłodzić się w źródle wiecznego życia”[30]. Był również jednym z najczęstszych symboli chrystologicznych, związanych ze Zmartwychwstaniem i Wniebowstąpieniem, łącząc się zatem ze wzrostem sił duchowych i wznoszeniem ku słońcu. Według świętego Ambrożego „orzeł oznacza Chrystusa, który w locie swym zniżył się na ziemię”[31]. Zatem

znaczenie witraży bocznych było związane ściśle swoją symboliką z przedstawieniem okna głównego, wnosząc aspekt duchowego odrodzenia.

3.1.3. Apollo-Chrystus w kontekście neoplatońskim

W centrum witrażu Apollo-Chrystus, z przytroczoną wielką lirą, stawia stopę na Ziemi, jakby zbliżając się i zstępując na jej powierzchnię. Ziemia przedstawiona jest w sposób zbliżony układem ciała do jednej z kobiet spoczywających w wykrocie drzewa w *Skarbach Sezamu* (zob. ryc. 15, s. 147). Rysem charakterystycznym jest jednak tutaj gest zakrywania twarzy, osłonięcie głowy ramionami. Gest ten zbliża aluzyjnie tę postać do wyobrażeń Ewy po usłuchaniu podszeptów węża w tak znanych dziełach jak Ewa Rodina z 1881 r. (ryc. 5), czy — przede wszystkim — będące inspiracją tej rzeźby, przedstawienie Ewy w cyklu sklepienia Kaplicy Sykstyńskiej.

O ile, jak wskazaliśmy wyżej, układ ciała Apollina nawiązuje do krucyfiks wawelskiego (tu zgadzamy się z opinią Kępińskiego), o tyle jego skrępowanie przywołuje *Jeńców (Niewolników)* z Luwru. Pojawiające się tu asocjacje z dziełem Michała Anioła są zrozumiałe w świetle długotrwałej fascynacji Wyspiańskiego jego twórczością, począwszy od uczestnictwa w wykładach Mariana Sokołowskiego o sztuce renesansu, w których osobowość artystyczna Michała Anioła uwzględniona była w szczególny sposób (w roku akademickim 1889/90 oraz 1896/97)[32]. Według zdania Tadeusza Sinki, pierwotnym kształtem, w jakim Wyspiański przedstawić chciał w *Akropolis*

Salwatora, była figura nagiego, „apolińsko” pięknego Chrystusa Zmartwychwstałego trzymającego krzyż, dłuta Michała Anioła, z rzymskiego kościoła S. Maria Sopra Minerva[33] (ryc. 6).

Od roku 1900 pracował też Wyspiański nad kontynuowanym głównie w 1905 roku i ostatecznie nie ukończonym dramatem *Juliusz II*, którego osiłą był konflikt Buonarrotiego z Rafaellem. Musiał zatem doskonale znać filozofię sztuki Michała Anioła, zanurzoną w ideach neoplatonickich. Były one Wyspiańskiemu bliskie, biorąc pod uwagę podejmowanie za Słowackim pitagorejskiej koncepcji łańcucha żywotów i tożsamości duszy przeżywającej kolejne wcielenia. W świetle tych idei wcielenie w ziemską powłokę kojarzone było z bolesnym uwięzieniem w materii. Dusze przybierają cielesną formę dla realizacji przeznaczeń i doskonalenia swojej nieśmiertelnej formy duchowej.

Niewątpliwym związkiem ma w tym kontekście dążność Wyspiańskiego do przedstawienia Chrystusa w pięknej cielesnej postaci, będącej odbiciem jego duchowej doskonałości, jak niechęć do ekspresyjnych scen Pasji, łączących się z żywotem ziemskim Zbawiciela, a nie z objawieniem jego boskiej natury. Jest charakterystyczne, że neoplatonik, jakim był Michał Anioł, nie zrealizował podstawowego dla rzeźby religijnej tematu krucyfiksu, przedstawiając natomiast boską formę Chrystusa po zmartwychwstaniu[34].

Wyspiański zdradził plan przedstawienia krzyżowej ofiary w niedoszłym projekcie polichromii dla krakowskiego kościoła Św. Krzyża, pisząc w liście do Rydla z 11 stycznia 1897: „Chcę [...] malować na ścianie pod chórem po lewej od wejścia Ukrzyżowanie — gdzie będzie ziemia, w ziemię wbity krzyż, na krzyżu człowiek umierający z

radością, z ochotą, człowiek-Bóg, Odkupiciel, Chrystus spełniający poświęcenie [...] Cała natura bierze udział w tym dramacie poświęcenia. Cała natura czuje się dumną, że wydała takiego człowieka, z duszą Boga”[35]. Projekt polichromii nie dochował się, jednak ciekawą uwagę wyraził w związku z nim Trojanowski w swojej pracy o Wyspiańskim, pisząc, że „istnieje szkic ołówkowy, na którym obok Chrystusa na krzyżu widać stojące postacie i matkę Jego omdlałą podtrzymywaną przez inne figury. Jakby zza horyzontu wznosi się Apollo-słońce na rydwanie zaprzęgniętym w cztery rumaki”[36].

Mimo niezachowania wspomnianego przez Trojanowskiego szkicu, uwaga ta dowodzi odczuwania powinowactwa Apollina z Chrystusem na długo przed jego artystyczną ekspresją w Akropolis. Należałoby zatem zapytać o inspiracje skłaniające Wyspiańskiego do stworzenia tej synkretycznej koncepcji.

3.2. Koncepcja Apollina-Chrystusa na tle epoki

W przywoływanej tu kilkakrotnie publikacji Kępiński zwrócił uwagę na ewentualną znajomość przez Wyspiańskiego prac Eduarda Schurého o historii wierzeń religijnych. Wywarły one pewien (choć zapewne zbyt silnie akcentowany przez autora) wpływ na idee religijnego synkretyzmu i okultystyczno-mistyczne fascynacje symbolistów lat dziewięćdziesiątych ubiegłego wieku. Toteż powoływał się on wielokrotnie na najpopularniejszą w tych latach pracę Schurého, jaką byli *Wielcy wtajemniczeni* (1. wyd. Paryż 1889)[37].

Chociaż Kępiński zdecydowanie przecenił oddziaływanie powyższej książki na twórczość autora *Akropolis*, nie zwrócił jednak uwagi na jej zasadniczą oś, zwłaszcza interesującą ze względu na charakter dokonanej w witrażu religijnej syntezy. Eklektyczna teoria Schurého czerpiąca z całej tradycji mistycznej, poczynając od idei pitagorejskich (pamięć duszy zachowująca wiedzę o procesach duchowych i dziejach Wszechświata), po pisma teozoficzne Rudolfa Steinera, jest bowiem szczególnie interesująca ze względu na synkretyczną syntezę bóstw przeprowadzaną na planie kosmicznym. Kosmogonia naszego układu planetarnego i ewolucyjne wykształcenie istoty ludzkiej jest tam interpretowane jako wynik działania twórczych sił duchowych na materię. Dzieje religii zaś, rozumiane jako ewolucja duchowa, są związane z wyzwaniem się z niej i ponownym wznoszeniem do wiecznego Ducha (poprzez kręgi planetarne).

Przedstawieniu dziejów religii, na gruncie rasy białej, służy ujęcie jej w ewolucyjny ciąg nazwany „etapami Słowa Słonecznego”. Słowo to było objawiane stopniowo, poprzez wcielenia kolejnych reformatorów religijnych i proroków, aż po nadejście Chrystusa zwanego tu „Słonecznym Archaniołem”. Najdoskonalszym jego poprzednikiem był Apollo, którego prorok — Orfeusz rozbudził duchowe siły Grecji poprzez przewyciężenie kultu bóstw żeńskich i ślepych sił natury. Apollo, według Schurého, „uosabia duchowe światło niematerialne, którego obrazem fizycznym jest słońce i z którego wszelka wypływa prawda”[38]. Najwyższy triumf sił duchowych stanowi tutaj misja Chrystusa, który dzięki przybraniu cielesnej postaci odnosi (poprzez jej przebóstwienie i akt Zmartwychwstania) zwycięstwo nad materią. Następuje zarazem oddzielenie historycznej postaci Jezusa od objawionego w nim Słonecznego Słowa — Chrystusa kosmicznego, duchowo tożsamego ze swoimi poprzednimi wcieleniami.

W kontekście owej teorii można by odczytać postać Apollina-Chrystusa z witrażu, jako — zstępującego na Ziemię dla wypełnienia zbawczej misji — Chrystusa kosmicznego. Jego postać zachowała pamięć swojej poprzedniej „apollinińskiej” formy. Z uwięzieniem w materii łączą się bowiem krępujące go pęta.

Pomimo że koncepcje zawarte w *Wielkich wtajemniczonych* wydają się wyjaśniać w znacznym stopniu dokonaną w witrażu pojęciową i obrazową syntezą Apollina-Chrystusa, nie uważamy, by dawało to wystarczającą podstawę do wnioskowania o konieczności inspiracji Wyspiańskiego przedstawionym powyżej tekstem. Jest on bowiem oparty na kontaminacji symboliki religijnej i tradycji mistycznych, możliwych do zaczerpnięcia także z innych źródeł. Przytoczenia zawartych w książce Schurého poglądów dokonaliśmy tu nie ze względu na ich wyjątkowość, lecz w przekonaniu, że w charakterystyczny sposób skupiają w sobie szereg idei właściwych dla literatury (i to nie tylko ezoterycznej) tego okresu, stanowiąc nie tyle jej inspirację, ile przejaw podobnych zainteresowań[39].

Należy pamiętać, że eksploracja symboliki słonecznej i poszukiwanie na bazie heliolatrii pokrewieństwa epok, religii i kultur pozostawiły trwałe ślady w sztuce symbolizmu. Tendencje te znalazły wyraz także w ówczesnej literaturze polskiej. Rzadko postrzegany „solarny” aspekt młodopolskiej wyobraźni (wśród jego wielu odmian solaryzm mityczno-religijny i solaryzacja chrześcijaństwa nie należą do rzadkości) wydobył z zapomnienia Jerzy Kwiatkowski. Zwrócił on uwagę, że „same już solaryzmy takich pisarzy jak: Wolska, Ruffer, Jedlicz, Wincenty Korab-Brzozowski, czy — zwłaszcza — Miciński zasługiwałyby na osobne studia”[40].

Wydaje się, że do rozmiarów zjawiska solarne symbolizmu u schyłku wieku przyczyniły się w znacznym stopniu teorie naukowe związane z badaniami kultur pierwotnych i folkloru, a zwłaszcza z mitografią porównawczą. Wystarczy przypomnieć tu, tak popularną w drugiej połowie wieku, lingwistyczną szkołę badań nad mitem zapoczątkowaną przez Maxa Müllera. Jako znawca sanskrytu i tłumacz Wed stworzył on podstawę dla porównawczych badań nad mitami poprzez wyprowadzanie ich (począwszy od mitów antycznych po wierzenia ludów grupy indoeuropejskiej) ze wspólnego pnia hipotetycznej, zrodzonej w Indiach, „aryjskiej” mitologii. Poglądy Müllera wywarły wpływ także na dzieła ezoteryczne czy pseudonaukowe, o czym świadczy choćby przykład Schurého, argumentującego swoje koncepcje twierdzeniem, jakoby „ludy aryjskie kierowały uwielbienie swoje już od początków cywilizacji ku słońcu”[41].

Ponieważ według Müllera wszystkie mity rodziły się z czci oddawanej bogom (lub bogu) pod postacią słońca, stwarzał on, za pomocą uznawanych wtedy powszechnie argumentów, istotną podstawę do odkrywania symbolicznej wspólnoty wierzeń. Częste w owym czasie poszukiwania strukturalnych podobieństw kultur znalazło pożywkę w heliolatrii, także w publikacjach adwersarzy Müllera, wyznawców metody antropologicznej, jak choćby w *Cywilizacji pierwotnej* Edwarda Tytora, w której czytamy, że „słońce każdego systemu planetarnego jest zarazem mieszkaniem wyższych i najwyższych istot duchowych, oraz zbiegowiskiem tych, które przebyły na innych planetach poprzednie szczeble niższej organizacji”[42].

Wypiański, jak się wydaje, nie wykazywał szczególnego zainteresowania wiedzą teozoficzną, czy ezoteryczną, natomiast wiele z powyższych koncepcji chłonał zapewne za pośrednictwem literatury, a przede wszystkim publikacji na temat mitów i folkloru, którymi żywo się zajmował[43].

Należy wreszcie zwrócić uwagę na – podstawowy dla zawartej w jego utworach wiary w wędrówkę dusz i ideę wyrastających ponad otoczenie „duchów przewodnich” – wpływ twórczości mistycznej Słowackiego, która patronuje też w znacznym stopniu jego skłonności do kontaminacji motywów chrześcijańskich i pogańskich. Wpływy te, wielokrotnie wykazywane, nie wymagają dowodu. Dla nas znaczenie ma tu głównie obecna w mistycznych dziełach Słowackiego symbolika światła i słońca, kojarzona (podobnie jak np. w *Rapsodach* Wypiańskiego) ze znakiem duchowej mocy. W utworach tych „światło utożsamione zostaje [...] ze «słonecznością», ze słońcem, które jest z kolei stałą epifanią Chrystusa [...] Chrystus jest słońcem par excellence, człowiek zaś posiada w sobie pewną część Chrystusa, słońca” [...] «Słoneczność» znaczy tu po prostu i doskonałość, świętość, stan, który świat może osiągnąć stopniowo i mieć w różnym nasileniu, a który w stopniu najwyższym posiada Chrystus, gdyż jest Słońcem”[44].

Na fakt, że pojawiający się w teorii genezyjskiej słoneczny charakter Chrystusa mógł stanowić pewną inspirację stworzonej przez Wypiańskiego religijnej syntezy, wskazywał Wilhelm Barbasz, pisząc: „Chrystusa Słowacki uważa za Słońce, i to zarówno w znaczeniu fizycznym, jak duchowym. Chrystus-Słońce jest naczelnym królem- duchem, ma więc dwie jego cechy: jest wodzem i typem, jako wódz prowadzi duchy globowe ku celowi finalnemu, jako typ zaś jest wzorem,

ku któremu duchy zdążają [...] W tej nauce zapewne jest ważne źródło koncepcji Apollina-Chrystusa u Wyspiańskiego — konkludował Barbasz — choć ma ona swą odrębną barwę, barwę przede wszystkim wybitnie symboliczną”[45].

Stwierdzał on również znaczną popularność idei Chrystusa-Słońca w epoce Słowackiego, spowodowaną poczytnością osobliwego dzieła Charles François Dupuis *L'Origine de tous les cultes ou religion universelle* (1795), które doczekało się w wieku XIX kilku wznowień[46]. Na podstawie astronomiczno-alegorycznych spekulacji Dupuis starał się udowodnić, że chrześcijaństwo jest religią Słońca, biorącą swój początek z podobnych kultów na Wschodzie, a także zainicjował interpretowanie osoby Chrystusa jako mitu solarne.

Reasumując, można stwierdzić, że o ile koncepcja dokonanej przez Wyspiańskiego na gruncie symboliki solarnej syntezy bóstw znajduje wyjaśnienie w literaturze ezoterycznej jego epoki, inspiracje swe czerpał on prawdopodobnie z pewnych elementów tradycji mistycznych, jakie odnaleźć mógł w studiowanych przezeń utworach romantycznych, głównie i za pośrednictwem Słowackiego. Niemniej trudno jest tu nakreślić jednoznaczną genezę, twórczość bowiem Wyspiańskiego charakteryzuje jeszcze jeden wspólny ze Słowackim rys, który, jak stwierdził Pawlikowski „polega na asymilowaniu cudzych pomysłów, przy jednoczesnym zupełnym ich przebarwieniu przez swoją indywidualność”[47].

4. System Kopernika

4.1. Związki z astronomią

Zastanawiając się nad genezą witrażu *System Kopernika* należałoby zapytać również o ewentualność inspiracji Wyspiańskiego koncepcjami wiążącymi się bezpośrednio z astronomią. Wobec ubóstwa informacji na ten temat zastanawiają zdania z listu do Henryka Opieńskiego (z listopada 1895 r.), świadczące o znajomości, a nawet entuzjastycznym przeżyciu publikacji Camille'a Flammariona: „Wierzę dziś w nieokreśloność jakąś flammarjońską, w jakieś *au-delà* stimmungowe, w nieśmiertelność strasznie samotną. Gotów jestem wymyślić religię nową i stworzyć cały nowy świat boski. Cały Olimp nowoczesny mój, całe *świętych obcowanie*. I przemyśliwam nad nowym kościołem, budynkiem, który by był mieszkaniem nowych bóstw, nowego boga”[48].

Flammarion, który rozpoczął karierę w obserwatorium paryskim, poświęcił się wkrótce działalności popularnonaukowej, zdobywając rozgłos dzięki książce *O wielości światów* (1862). Właściwe dla jego publikacji astronomicznych, obok solidnej wiedzy fachowej, było wykraczanie poza granice nauki w stronę astrologii i mistycznych hipotez wynikające z niechęci do nauki zorientowanej materialistycznie.

W pracach Flammariona występuje przekonanie o istnieniu nadrzędnej inteligencji, kierującej przyrodą i ruchami planet, której dowodzą odkrywane w miarę postępu nauki prawa. Inteligencja ta była przezeń identyfikowana z Bogiem pojętym jako obecna w każdym atomie „dusza świata”. Twierdzeniom tym towarzyszyło przekonanie o

wieczności ducha i przemienności materii. W związku z tym cały świat, kierowany prawami twórczego i dynamicznego ducha, był ożywiony, choć tylko w świecie ludzkim przybierał postać świadomej duszy. Nadawał jej Flammarion prawo do wiecznych wcieleń, które wiązał z hipotetyczną możliwością zamieszkiwania gwiazd i innych planet naszego układu. Łączył tu poglądy pitagorejskie z ówczesnymi badaniami własności fizycznych planet. *Astronomia* Flammariona (1880), najlepsze u schyłku XIX wieku popularne opracowanie w tej dziedzinie, przepełnione jest zachwytem dla kierującej wszechświatem rozumnej przyczyny, widocznej w budowie minerałów i kwiatów. Ilustracji tych poglądów służyły między innymi zamieszczone reprodukcje mikroskopowych zdjęć płatków śniegu[49].

Idee Flammariona musiały być bliskie studiującemu świat roślinny Wyspiańskiemu. Zamieszczone przez Flammariona fotografie stanowiły prawdopodobnie genezę niezwykłego pomysłu użycia motywu kryształków śniegu do wykonania lamp i kinkietów Domu Lekarskiego. Antoni Chołoniewski wspominał, że do ich opracowania prowadzał Wyspiański z Ameryki, za pośrednictwem Tadeusza Estreichera, mikroskopowe fotografie śnieżnych gwiazdek[50]. Siedem kutych w metalu gwiazd, złączonych w zawieszony w westybulu, na osi witrażu, żyrandol, było zatem niekonwencjonalnym symbolem wszechświata, przejawiającej się we wszystkich jego elementach.

4.2. Apollo a *System Kopernika*

Ponieważ wyrazem niebieskiej harmonii był także stworzony przez Kopernika heliocentryczny system, pragniemy rozważyć teraz, jako ostatni problem, relację między osobą „patronującego” astronoma a

ostatecznym kształtem dzieła, zatem kwestię iunctim obu tytułów witrażu. Pytanie dotyczy przede wszystkim połączenia *Systemu Kopernika* z górującą w witrażu postacią Apollina. Motyw wprowadzenia jej jako personifikacji usytuowanego przez Kopernika w centrum układu Słońca jest bowiem zbyt oczywisty i oparty na potocznych skojarzeniach, od których Wyspiański, jak wiadomo, stronił.

Jednocześnie trudno się zgodzić ze zdaniem Kępińskiego, by znaczeń witrażu w ogóle z Kopernikiem nie wiązać. Te bowiem, jak usiłowano tu wykazać, wolne są od przypadkowości. Powinien istnieć zatem pewien związek pomiędzy będącym kompozycyjną osią witrażu Apollinem a kopernikańską teorią.

W sposobie dochodzenia Wyspiańskiego do artystycznych koncepcji, oprócz asocjacyjnej wyobraźni, ważną rolę odgrywało zgłębianie intelektualnego kontekstu, z jakim dzieło było związane. Wiadomo, jak wiele studiów nad epoką pochłaniały dramaty, do których archeologiczno-historyczne badania ułatwiał mu Adam Chmiel (archeolog i archiwariusz krakowski). Niezwykle trafne wydaje się spostrzeżenie Chołoniewskiego podkreślające charakterystyczną dla Wyspiańskiego „żądze zgłębiania do dna każdej rzeczy, jaka go w danym momencie zajmowała”[51]. Sąd Backvisa o intuicyjnym charakterze symboli Wyspiańskiego, należałoby uzupełnić uwagą, że intuicja ta wymagała intelektualnej lub estetycznej podniety czerpanej z konkretnych studiów[52]. Trudno przypuścić, by Wyspiański, który podjął się wykonania związanego z astronomem witrażu, nie poświęcił uwagi jego postaci.

Dzieła Kopernika zostały wydane w Warszawie w roku 1857. Obfitą literaturę kopernikańską przyniósł zwłaszcza rocznicowy rok 1873. Podstawową pozycją okazała się jednak wydana w 1900 roku praca Ludwika Antoniego Birkenmajera *Mikołaj Kopernik (cz. I: Studia nad pracami Mikołaja Kopernika oraz materiały biograficzne)*, po raz pierwszy stawiająca problem genezy idei Kopernika. Otóż na stronie 30 mógł Wyspiański odnaleźć informację dotyczącą pieczęci Kopernika, której odcisk widnieje na wszystkich jego (przechowywanych w Bibliotece Czartoryskich) listach, a przedstawiającej w owalnym polu grającego na lirze Apollina (ryc. 7). Motywom obrania przez astronoma tego antycznego boga za swój osobisty emblemat poświęcił artykuł Stanisław Mossakowski[53]. Pewne znaczenie może mieć tu także fakt, że Chmiel był znanym specjalistą w dziedzinie sfragistyki.

Apollo koncertujący na siedmiostrunnej lirze wyrażał, według symboliki neoplatonickiej, doskonałą harmonię niebieskiego porządku, ku której odkryciu zdążył Kopernik. Już Birkenmajer zauważał, że u podstaw idei Kopernika, oprócz wykrycia sprzeczności w systemie Ptolemeusza (zawartym w *Almageście*) i akceptacji tzw. absurdalnej opinii pitagorejczyków o ruchu Ziemi, leżało przekonanie natury estetycznej o harmonijnej doskonałości kosmosu. Wskazywał również na jego głębokie wykształcenie klasyczne. O wierze Kopernika w aksjomat Platona o doskonałości kosmosu pisał również znany Wyspiańskiemu Flammarion, łącząc przewrót kopernikański z dojściem astronoma do przekonania, że „ten całokształt, tak zagmatwany i materialny, nie mógł być dziełem Bożym, nie mógł odpowiadać naturze; Bóg bowiem kieruje najpotężniejszymi sprężynami przyrody za pomocą sił niewidzialnych i przy zachowaniu bezwzględnej prostoty”[54].

Obeznanemu w neoplatonickiej symbolice liczb i proporcji Kopernikowi (system heliocentryczny zmniejszył liczbę sfer do idealnej liczby neoplatonickiej – 6)[55], według której sferami niebieskimi kierowały poruszane tonami liry Apollina muzy, w pełni przysługiwał wybór umieszczonego na antycznej gemmie wizerunku. Jak pisał Birkenmajer: „Nikt zapewne nie miał większego prawa do używania takiego godła, jak ten, co wcielonemu Apollinowi: słońcu, wskazał przynależne w systemie planetarnym miejsce”[56]. Zwracał on również uwagę na słynny fragment 10 rozdziału ks. I *De Revolutionibus*, będący w pitagorejskim duchu pisanym hymnem na cześć słońca: „We środku wszystkich (sfer) znajduje się słońce. Któż bowiem w tej najpiękniejszej świątyni mógłby umieścić tę pochodnię w innym lub stosowniejszym miejscu, jak w tym, z którego by wszystko oświetlać mogła. Albowiem niektórzy trafnie je zowią światłem świata, inni duszą, a inni rządcą. Trismegistus zowie je «widzialnym Bogiem», a Elektra Sofoklesa «widzącym wszystko». Tak zaiste, jakby na tronie królewskim stojące słońce, rozrządza gromadą gwiazd koło niego krążących”[57].

Dla Wyspiańskiego apolliniński kształt pieczęci Kopernika nie był chyba obojętny przy metaforycznym przedstawieniu astronomicznej teorii. W wyobraźni Kopernika słońce jednak nie tylko z Apollinem było spokrewnione. Uwagę zwraca tu przede wszystkim, zajmujący wybitne miejsce na tle jego spuścizny literackiej (złożonej w zasadzie z kilku drobiazgów epigramatycznych), poemat *Septem sidere*[58].

4.3. Chrystus-Słońce

Utwór ten, o skomplikowanej symbolice liczbowej, zawiera w 7 pieśniach, odpowiadających planetom, zapowiedź wcielenia Chrystusa, Jego narodzin i dzieciństwa. Ogłoszony po raz pierwszy drukiem w Krakowie w wieku XVII, był później publikowany wielokrotnie w wieku XIX w poświęconych Kopernikowi pracach. Powraca w nim stale symbolika solarna, łącząca narodzonego władcę świata — Chrystusa ze światłością i przewyciężeniem mroku: „Skąd blask ten płynie? Czy w ten boży schron / wtargnęło wszystko słońce za tych dni? / Czy od ołtarza on? / Nie! To tak Dziecię łśni!” Maria natomiast porównywana jest z zapowiadającą wschód Chrystusa-Słońca Jutrzenką:

O najszczęśliwsza z świętych Dziewic! Ty,

co w łonie nosisz pierwszą z niebios kras

Słońca jasnemi skry,

zadziw, Jutrzenko, nas![59]

Stanowiący istotę poematu Kopernika, motyw nadejścia Zbawiciela jako światłości świata, jego zstąpienia na padół ziemi jest zbieżny w swojej wymowie z interpretowanymi wyżej treściami witrażu, które koncentrują się wokół wcielenia Chrystusa-Apollina, do czego aluzję stanowią krępujące go pęta, a na co wskazywały wyraźnie boczne kwatery łączące się z odrodzeniem duchowym (Orzeł) i odrodzeniem

słońca po grudniowym przesileniu (zwrotnik Koziorożca). Wszak nieprzypadkowo czczony w starożytności dzień narodzin słońca (25 XII) został przyjęty przez Kościół jako dzień narodzin Zbawiciela[60].

Zastanawia, czy Wyspiański znał poemat *Septem sidere* publikowany w wieku XIX zawsze pod tytułem *Siedem gwiazd*[61]. Być może nawiązaniem do utworu Kopernika jest forma zawieszona na osi witrażu żyrandola, złożonego z siedmiu krystalicznych gwiazd?

5.0. Konkluzja

Zbliżamy się do końca rozważań nad znaczeniami witrażu, na które składa się ciąg asocjacji i symboli spiętrzonych wokół postaci Apollina-Chrystusa. Synteza ta, wprowadzając bezpośrednio w ideowe centrum antycznego i chrześcijańskiego świata, pozwoliła nawiązać dialog między, przywoływaną za pośrednictwem Kopernika, renesansową myślą neoplatońską (łączącą symbole chrześcijańskie z antyczną strukturą kosmosu) a ideami mistycznymi i teozoficznymi XIX wieku oraz motywami twórczości Wyspiańskiego, w której Apollo zajmował tak poczesne miejsce.

Jednocześnie pozwoliła wydobyć intelektualny aspekt twórczości plastycznej Wyspiańskiego, w której za pomocą symbolicznego obrazu dokonuje się niekiedy odzwierciedlenie artystycznych procesów, szukających ekspresji w jego dziełach literackich. Toteż analiza plastycznej konkretyzacji w kontekście całej twórczości artysty pozwala

nie tylko na wskazanie związków z pokrewnymi motywami jego dzieł literackich, lecz także może wzbogacić interpretacje owych dzieł o nowe perspektywy.

dr Katarzyna Nowakowska-Sito

Foto: Domena publiczna / Wikimedia Commons

Tekst ukazał się pierwotnie na łamach „Folia Historiae Artium” t. XXIX, 1993, s. 151–168.

Ryciny:



1. Stanisław Wyspiański, *Apollo – System Kopernika*, litografia 1904.
Kraków, Muzeum Wyspiańskiego (fot. W. Wolny)



2. Stanisław Wyspiański, Szkic do witrażu, *Apollo – System Kopernika*, rys. 1904. Kraków, Muzeum Wyspiańskiego (fot. W. Wolny)



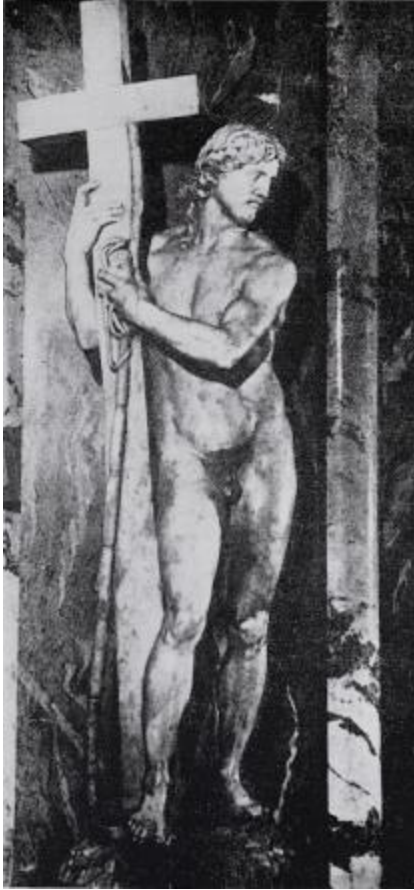
3. *Krucyfiks zwany królowej Jadwigi*, 4. ćw. w. XIV. Katedra na Wawelu (fot. Pracownia Fotograficzna IS PAN)



4. *Helios na rydwaniu słonecznym* (wg W.H. Roscher, *Ausführliches Lexikon der griechischen und römischen Mythologie*, Leipzig 1886—1890, s. 2003) (repr. J. Sito).



5. Auguste Rodin, *Ewa*, 1881 (wg A. E. Elsen, *The Gates of Hell by Auguste Rodin*, Stanford, Cal., 1985) (repr. J. Sito)



6. Michał Anioł, *Chrystus Zmartwychwstały*, 1519–1520. Rzym, S. Maria Sopra Minerva (wg F. Hartt, *Michel-Ange. Toute la sculpture*, Paris, 1971) (repr. J. Sito)



7. *Apollo grający na lirze* (odcisk pieczęci Kopernika). Kraków, Biblioteka Czartoryskich (fot. Muzeum)

Przypisy:

[1] J. Nowak, *Dom Towarzystwa Lekarskiego w Krakowie* (Architekt, VI, 1905), s. 50–55; [A. Chołoniewski], *Dom – dzieło sztuki* (Świat, nr 15 z 14 kwietnia 1906), s. 14–15; L. Lepszy, *Wyspiański – Świetlica i Dom Lekarski* (Przegląd Powszechny, XXII, 1905), s. 441–448.

[2] Z. Kępiński, *Stanisław Wyspiański*, Warszawa 1984, s. 124.

[3] M. Ernst, *O przyrodzie planet*, Lwów–Warszawa 1899, s. 35.

[4] W. Trojanowski, *Wyspiański – artysta – człowiek – życie*, Warszawa 1927, s. 150.

[5] *Apollo Łucznik* (Tygodnik Ilustrowany, nr 45 z 26 X 1896); *Apollo grający na lirze* (*Życie*, nr 46 z 3 XII 1898). O planowanej scenie *Apollo słuchający tańców na Chryzie* pisał Wyspiański w listach do Rydla. Zob. S. Wyspiański, *Listy zebrane, II: Listy [...] do L. Rydla*, oprac. L. Płoszewski i M. Rydlowa, Kraków 1979, s. 342 i 348.

[6] Zob. T. Adamowicz, *Stanisława Wyspiańskiego „Cnoty i występki”* (Rocznik Historii Sztuki, VII, 1969), s. 243–263.

[7] List do Rydla z 13 V 1896, cyt. wg Wyspiański, *Listy zebrane...*, s. 328.

[8] Na fakt ten zwrócił uwagę Tadeusz Sinko w recenzji z owej publikacji, zamieszczonej w „Czasie” z 29 VIII 1903 roku.

[9] Kępiński, *o.c.*, s. 132.

[10] S. Wyspiański, *Wyzwolenie*, akt I, w. 42–46.

[11] 1 Czyli tzw. ósmej sfery, do której przytwierdzone były gwiazdy, otaczającej wg *Almagestu* Ptolemeusza siedem sfer planetarnych. Liczbę owych sfer zredukował później do sześciu Kopernik, uznając

Księżyc za satelitę Ziemi.

[12] Kępiński, *o.c.*, s. 138.

[13] Wyspiański, *Wyzwolenie*, akt II, w. 833 nn.

[14] J. Nowak, *Wspomnienia o Wyspiańskim* [w:] *Wyspiański w oczach współczesnych*, II, oprac. L. Płoszewski, Kraków 1971, s. 166.

[15] Lepszy, *o.c.*, s. 446.

[16] S. Wyspiański, *Legion*, sc. 8, w. 27 nn.

[17] *Ibid.*, sc. 8, w. 197.

[18] Wyspiański, *Wyzwolenie*, akt II, w. 349.

[19] T. Wojciechowski, *Kościół katedralny w Krakowie*, Kraków 1900, s. 47.

[20] S. Wyspiański, *Akropolis*, akt I, w. 101 nn.

[21] Krucyfiks wawelski, datowany na 4. ćw. XIV w., należy do wybitnych dzieł tak zwanego stylu pięknego, charakterystycznego dla sztuki ok. 1400. Dębowy krzyż, czaszka i piszczele oraz gloria są uzupełnieniami pochodzącymi z w. XVIII.

[22] E. Miodońska-Brookes, *Wawel—Akropolis. Studium o dramacie Stanisława Wyspiańskiego*, Kraków 1980, s. 134.

[23] Por. W. Barbasz, *Hellenizm Wyspiańskiego* (Filomata, z. 44, 1932), s. 104—116.

[24] P. Mączewski, *Chrystus-Apollo* (Pion, nr 28, 1934), s. 4.

[25] S. Lack, *Achilleis* [w:] Tenże, *Studia o Stanisławie Wyspiańskim*, Częstochowa 1924, s. 70.

[26] *Ibid.*, s. 71.

[27] S. Wyspiański, *Skałka*, akt I, w. 170 nn.

[28] Pomijam tu, ze względu na istotę rozważań, ich podstawową i oczywistą funkcję w dramacie, łączącą się ściśle z legendą Biskupa i rolę w heraldyce państwowej.

[29] J. Nowak, *Wyspiański niszczy swe dzieła* [w:] *Wyspiański w oczach współczesnych...*, II, s. 169. Ostatecznie (zachowane do dziś w swym pierwotnym kształcie) witraże boczne uzyskały charakter czysto dekoracyjny.

[30] Cyt. wg D. Forstner, *Świat symboliki chrześcijańskiej*, przekład i oprac. W. Zakrzewska, P. Pachciarek, R. Turzyński, Warszawa 1990 s. 241.

[31] *Ibid.*, s. 241. Na temat symboliki orła u Wyspiańskiego zob. H. Balk, *Z badań nad wyobraźnią artystyczną Stanisława Wyspiańskiego*, Lwów—Warszawa—Kraków 1927, s. 25—66.

[32] Wyczerpujących wiadomości nt. młodzieńczych studiów Wyspiańskiego dostarcza L. Płoszewski [w:] S. Wyspiański, *Dzieła zebrane*, t. 16, Kraków 1971, s. 92—166.

[33] T. Sinko, *Antyk Wyspiańskiego*, Kraków 1916, s. 153.

[34] Por. R. J. Clements, *Michelangelo's Theory of Art*, London 1963, s. 99: „he never bequeathed to posterity the greatest and most pathetic painting or sculpture which he planned and sketched several times: the Crucifixion of Christ”. Wyjątkiem jest odnaleziony w 1963 roku przez Margit Lisner drewniany krucyfiks wykonany przez młodego Michała Anioła dla Santo Spirito we Florencji. Dzieło to szokuje swoją odrębnością na tle jego twórczości poprzez dziecinnie kruchą, bezradną

i słabą postać Chrystusa. Jak pisał Enzo Gatti, *The Crucifix of Michelangelo Re-discovered*, Verona 1969, s. 27: „His Christ has neither Herculean nor Apollonian forms; it is a human, Christian, mild Christ”.

[35] Wyspiański, *Listy zebrane...*, s. 402.

[36] Trojanowski, *o.c.*, s. 108.

[37] Hipoteza Kępińskiego o znajomości przez Wyspiańskiego publikacji Schurého, oparta na wzmiance Sinki (w *Antyku...*, s. 42; nb. wzmianka ta nie dotyczy jego literatury ezoterycznej), nie została przezeń poparta przekonującym dowodem. Natomiast rozdziały książki Kępińskiego, przyjmujące publikację Schurého za podstawę interpretacji, zawierają naszym zdaniem wiele nieścisłości.

[38] E. Schuré, *Wielcy wtajemniczeni (Zarys tajemnej historii religii)*, Warszawa 1919, s. 297.

[39] Zasadnicza odmienność koncepcji Schurého od religijnego synkretyzmu Wyspiańskiego polega na splataniu z symboliką chrześcijańską, obok wątków helleńskich, także tradycji religijnych Egiptu czy, głównie, Indii. Wydaje się to twórczości Wyspiańskiego zupełnie obce, natomiast fascynacja kulturą Indii i wywodzoną z niej symboliką solarną jest zasadnicza wówczas dla Tadeusza Micińskiego.

[40] J. Kwiatkowski, *Od katastrofizmu solarnego do Synów Słońca* [w:] *Młodopolski świat wyobraźni. Studia i eseje*, pod red. red. M. Podrazy-Kwiatkowskiej, Kraków 1977, s. 247.

[41] Schuré, *o.c.*, s. 298. O popularności tego typu publikacji może świadczyć fakt, że cytowany tu pierwszy polski przekład dokonany jest na podstawie 52 wydania francuskiego.

[42] E. B. Tylor, *Cywilizacja pierwotna*, Warszawa 1898, s. 58.

[43] Sąd powyższy opieram na podstawie publikacji figurujących w spisie księgozbioru artysty w Muzeum Wyspiańskiego w Krakowie. Pani Marcie Romanowskiej składam podziękowania za jego udostępnienie.

[44] M. Cieśla, *Mistyczna struktura wyobraźni Słowackiego*, Wrocław 1979, s. 31, 32.

[45] W. Barbasz, *Wyspiański na tle romantyzmu*, Lwów 1932, s. 377.

[46] Zawsze w skróconej wersji jako *Abrégé de l'origine...* O popularności Dupuisa świadczą prelekcje paryskie Mickiewicza, który cytuje go na wykładzie z 7 III 1843 roku.

[47] J. G. Pawlikowski, *Studiów nad „Królem-Duchem” część pierwsza. Mistyka Słowackiego*, Lwów 1909, s. 306.

[48] List z 8 XI 1895 r. Cyt. wg J. Oksza-Kisielewska, *Z młodzińczych lat Stanisława Wyspiańskiego* (Przegląd Narodowy, II, III, 1909), s. 342. Wyspiański posiadał wydanie polskie *Astronomii* pt. *Astronomia czyli nauka o wszechświecie*, podług K. Flammariona opracowała K. T., Lwów 1901. Jest to wersja znacznie zredukowana pod względem tekstu i ilustracji, toteż sędzę, że Wyspiański mógł korzystać także z bogato ilustrowanych wersji francuskich.

[49] C. Flammarion, *Astronomie populaire*, Paris 1880, s. 288.

[50] Zob. A. Chołoniewski, *Ze wspomnień o Stanisławie Wyspiańskim* [w:] *Wyspiański w oczach współczesnych...*, II, s. 88

[51] *Ibid.*, s. 88.

[52] Zob. C. Backvis, *Wyspiański i polska koncepcja dramatu* (Pamiętnik Teatralny, VI, 1957), s. 423.

[53] S. Mossakowski, *Symbolika pieczęci Mikołaja Kopernika* (Rocznik Historii Sztuki, X, 1974), s. 222–230.

[54] C. Flammarion, *Życie M. Kopernika*, przełożył i przypisami dopełnił F. Sulmierski, Warszawa 1973, s. 17.

[55] Liczby sfer planetarnych nie należy mylić z liczbą planet, których wówczas znano oczywiście 7 (Ziemia ze swoim satelitą — Księżycem — zatacza wówczas wokół Słońca jedną sferę).

[56] L.A. Birkenmajer, *Mikołaj Kopernik*, Kraków 1900, s. 30.

[57] Cyt. wg Flammarion, *o.c.*, s. 166.

[58] Poemat *Septem sidere* został odnaleziony w bibliotece warmińskiej przez profesora Uniwersytetu Jagiellońskiego — Jana Brożka Kurzelowczyca (Joannes Broscius Curzeloviensis) i przezeń opublikowany w 1618 roku. Jego krakowskie wznowienie nastąpiło w roku 1629. Utwór drukowany był w w. XIX w *Opera Copernici*, Warszawa 1854, s. 553—554 (z podaniem tekstu łacińskiego i polskiego, w tłum. I. Badeniego) oraz w publikacji ks. I. Polkowskiego, *Kopernikianum*, I, Gniezno 1873, s. 49—60. Doczekał się również osobnego wydania: *M. Kopernik. Siedem gwiazd*, przełożył z łaciny i wydał Nabrzan Bętkowski, Lwów 1858.

[59] Przekład J. Kasprowicza, cyt. wg *Mikołaj Kopernik. Księga zbiorowa*, oprac. M. Ernst, Lwów 1924, s. 105—109.

[60] Należy również zwrócić uwagę, że niedziela była w antycznym kalendarzu, łączącym dni tygodnia z 7 planetami i odpowiadającymi im bóstwami, dniem Słońca.

[61] Jak pisał W. Bruchnalski, *Mikołaj Kopernik. Księga zbiorowa...*, s. 128: „że Kopernik myślał rzeczywiście w poemacie o gwiazdach błędnych, dowodzi w tytule słowo *sidera*, które Astronomowi, obok terminu *stellae errantes*, służy zawsze do oznaczania planet, w przeciwieństwie do gwiazd stałych, nazywanych *stellae* lub *stellae fixae*”.

Dofinansowano ze środków Ministra Kultury i Dziedzictwa Narodowego pochodzących z Funduszu Promocji Kultury



Ministerstwo Kultury
i Dziedzictwa Narodowego
