

Wojciech Bałus

Uniwersytet Jagielloński

## Stanisław Wyspiański – narodowy czy europejski?

### I

Według słów Janiny Stankiewiczowej, znajdujące się w pracowni projekty witraży do katedry na Wawelu oraz „bezcenne uwagi {...}, szczodre zapiski dotyczące kolorów szkła, wymiarów i wielu innych” Stanisław Wyspiański „będąc obłożnie chorym polecił spalić w całości, «aby sprawy przykrej nie przypominała»”<sup>1</sup>. Ta zanotowana przez Włodzimierza Żuławskiego historia stała się ważnym składnikiem mitologii poety-malarza. Oto bowiem wielki twórca nie został doceniony przez oficjalne czynniki, jego genialne pomysły na wypełnienie okien w największej skarbnicy narodowych pamiątek pozostały na papierze, a wielka (re)wizja polskiej przeszłości nie mogła się zmaterializować w skończonym dziele sztuki. Nie ma wątpliwości, że na dzieło plastyczne Wyspiańskiego patrzymy w dużym stopniu właśnie przez okulary wawelskich projektów i to one znakomicie legitymizują opinię, iż autor *Wesela* był „niewolnikiem jednej myśli wielkiej”, którą „była oczywiście niepodległość narodowa”<sup>2</sup> lub że „zabytki i historia Krakowa” były dla artysty „tworzywem dla wielkich historiozoficznych wizji, dla refleksji nad przeszłością, terażniejszością i przyszłością narodu”<sup>3</sup>. Przez krótkowzroczność restauratorów krakowskiej katedry i osobiste antypatie kardynała Jana Puzyny zostaliśmy pozbawieni wspaniałego

<sup>1</sup> W., *Witraże wawelskie Wyspiańskiego*, w: *Teksty o malarzach. Antologia polskiej krytyki artystycznej 1890–1918*, oprac. W. Juszcak, Wrocław 1976 (Teksty źródłowe do dziejów teorii sztuki, t. 23), s. 438. Pierwodruk: „Maski” I, 1918, z. 13, s. 245.

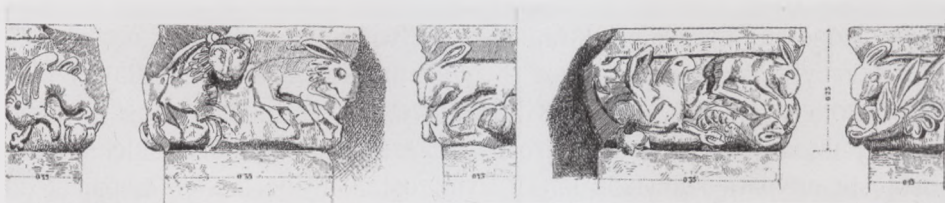
<sup>2</sup> J. Błoński, *Wyspiański, Schiller i teatr monumentalny*, w: idem, *Wyspiański wielokrotnie*, oprac. M. Borowski, M. Sugiera, Kraków 2007, s. 133.

<sup>3</sup> B. Krasnowolski, *Stanisław Wyspiański a zabytki Krakowa*, „Alma Mater” XCVII, 2007 (numer specjalny), s. 28.

patriotycznego zespołu witraży. Jak pisał ostatni monografista artysty, „nie rozumiano, dlaczego Wyspiański ukazuje królewskie truchła, nie rozumiano przesłania o drzemających w nich wielkich mocach, które mogą się odrodzić, ożywione narodowym duchem”<sup>4</sup>.

Dlatego właśnie te kartony w akcie ekspiacji należało zrealizować w szkłe. Nie czas tu oczywiście i miejsce, by bliżej analizować owe potworne witraże, które przed niespełna rokiem z wielką pompą umieszczono w Pawilonie Wystawowo- -Informacyjnym miasta Krakowa „Wyspiański 2000”. Pełno w nich nieścisłości ikonograficznych, złego doboru kolorów, fatalnych pomyłek barwnych względem kartonów (które, przypomnijmy, nie są rysunkami wykonawczymi) i całkowitego niezrozumienia dla podstawowej zasady kompozycyjnej Wyspiańskiego, by identycznych kolorystycznie tafli szklanych nie zestawiać obok siebie, lecz zawsze je przedzielać bodaj niewielkim akcentem innego odcienia lub waloru<sup>5</sup>. Ale „witraże z pawilonu” pokazują naocznie, że po wielu latach wypełniona została powinność wobec narodowego twórcy, że jego lekcja o „wielkich mocach, które mogą się odrodzić, ożywione narodowym duchem” została wreszcie przyswojona.

W tym kontekście musi się wydać nieco szokujące stwierdzenie, iż Wyspiański w swej dorosłej twórczości malarskiej (pomijam rysunki z czasów szkolnych) tematykę patriotyczną podjął, poza kartonami wawelskimi, tylko raz, a mianowicie w przygotowanym jeszcze w Paryżu projekcie witraża do katedry lwowskiej ze sceną *Ślubów Jana Kazimierza* i wizyjną *Polonią* powyżej. Oczywiście był i projekt przekształcenia wzgórza wawelskiego w polską *akropolis*, ale lista narodowo zorientowanych dzieł na tym się kończy. Paradygmat Wyspiańskiego jako twórcy narodowego był i jest jednak na tyle silny, że nakazał on historykom sztuki wytrwale poszukiwać patriotycznych odniesień wszędzie tam, gdzie twórca *Wesela* w jakikolwiek sposób ukazał motywy możliwe do takiej interpretacji. W ten sposób zrodziła się wykładnia *Widoków z okna pracowni artysty na Kopiec Kościuszki* jako aktualnego rewolucyjną zimą 1904–1905 roku symbolu Polski<sup>6</sup>



Il. 1. S. Wyspiański, *Kapitele romańskie w kościele w Żarnowiec*, 1888. ilustracja w „Sprawozdaniach Komisji do Badania Historii Sztuki w Polsce” IV, 1891

<sup>4</sup> Ł. Gawel, *Stanisław Wyspiański. Życie i twórczość*, Kraków 2007, s. 92.

<sup>5</sup> W. Bałus, *Co oglądamy, patrząc na witraże w pawilonie przy placu Wszystkich Świętych w Krakowie?*, „Alma Mater” XCVII, 2007 (numer specjalny), s. 90-93.

<sup>6</sup> A. Morawińska, *Widok z okna*, w: *Curia maior. Studia z dziejów kultury ofiarowane Andrzejowi Ciechanowieckiemu*, Warszawa 1990, s. 205-206.

Il. 2. E.-E. Viollet-le-Duc, *Kapitel w kościele romańskim w Vézelay*, ilustracja w *Dictionnaire raisonné de l'architecture française*, t. 5



lub ogólnie „symbolu patriotycznego zrywu” oraz dostrzeżenie w majaczącym za drzewami Plant Wawelu miejsca, w którym „chmura narodowego nieszczęścia rozprasza się”, wkraczamy „bowiem w sferę sacrum”<sup>7</sup>. Gdy jednak odrzucimy owe ewidentne nadużycia<sup>8</sup>, trzeba będzie na obrazy Wyspiańskiego spojrzeć z innej perspektywy. Spróbujmy podjąć taką próbę.

## II

Pierwszą liczącą się grupę prawie 650 szkiców artysta wykonał jako uczeń krakowskiej Szkoły Sztuk Pięknych podczas wycieczek inwentaryzacyjnych w roku 1888 i 1889, podjętych z inicjatywy Władysława Łuszczkiewicza przy niewątpliwym współudziale Stanisława Tomkowicza<sup>9</sup>. Rysunki owe miały jednak z zasady „nieindywidualny” charakter, gdyż w dużej mierze przeznaczone były do publikacji naukowych<sup>10</sup>. Łuszczkiewicz i Tomkowicz opowiadali się przeciw fotografii w historii sztuki, a za tradycyjnymi reprodukcjami graficznymi, jako wówczas ciągle jeszcze tańszymi i bardziej obiektywnymi (nie podlegały one żadnym retuszom jak zdjęcia, wykonywać je można było niezależnie od pogody i oświetlenia, obiekty – zwłaszcza mniejsze, jak kielichy czy chrzcielnice – łatwo było wymiarować i odrysować w skali). Wzorem dla Wyspiańskiego – np. w przerysach kapiteli na emporze kościoła w Żarnowie (1888, il. 1) – stały się więc bezosobowe, dobrze okonturowane, pozbawione zdecydowanych efektów światłocieniowych i nadmiernej ekspresji ilustracje zamieszczane w XIX-wiecznych inwentarzach zabytków oraz w książkach i czasopismach naukowych z dziedziny

<sup>7</sup> Oba cytaty z: Ł. Kossowski, *Pochód na Wawel*, w: *Koniec wieku. Sztuka polskiego modernizmu 1890–1914*, pod red. E. Charazińskiej, Ł. Kossowskiego, Warszawa 1996, s. 309.

<sup>8</sup> Zob. na ten temat: W. Batus, *Figury losu*, Kraków 2002, s. 137–177.

<sup>9</sup> T. Łopatkiewicz, *Kolekcja szkicowników uczniów krakowskiej Szkoły Sztuk Pięknych w zbiorach Muzeum Uniwersytetu Jagiellońskiego. Nieznane rysunki S. Wyspiańskiego, J. Mehoffera i innych z wycieczek z W. Łuszczkiewiczem w latach 1888–1892*, „Opuscula Musealia” XIV, 2005, s. 53.

<sup>10</sup> Rysunki Wyspiańskiego z Żarnowa, zachowane w szkicowniku przechowywanym w Muzeum Uniwersytetu Jagiellońskiego (nr inw. 15621 nr dz. 2752/II/7), opublikowane zostały w artykule W. Łuszczkiewicza, *Kościół parafialny w Żarnowie i reszty tamtejszego zamku. Karta z dziejów sztuki średniowiecznej w Polsce*, „Sprawozdania Komisji do Badania Historii Sztuki w Polsce” IV, 1891, il. 6–7.



Il. 3. S. Wyspiański, *Widok na Basztę Kowalską w Nowym Sączu*, rysunek z 27 lipca 1889 r. Kraków, Muzeum Uniwersytetu Jagiellońskiego

archeologii i historii sztuki, w typie dzieł Eugène Emmanuela Viollet-le-Duca (il. 2), który przy ich wykonywaniu wyrzekł się malowniczego zacięcia romantycznego rysownika<sup>11</sup>. Ale w kilku swobodnych szkicach narysowanych podczas wycieczek dostrzec można pierwociny własnego stylu Wyspiańskiego. W widoku Baszty Kowalskiej w Nowym Sączu (z 27 lipca 1889 r.) pojawia się załazek jakiejś fabuły (il. 3)<sup>12</sup>. Modelowy widz spogląda na zalotną dziewczynę w drzwiach domku. Dzielące go od niej schody wprowadzają dystans – jakby zastanowienia, wahania. Rodzi się w ten sposób napięcie, nerw dramatyczny, zdradzający kietkującą artystyczną samodzielność dwudziestolatka, co znakomicie widać, gdy porównamy szkic Wyspiańskiego z rysunkiem tego samego motywu, wykonanym przez Józefa Mehoffera (il. 4)<sup>13</sup>. Szkic Mehoffera jest jedynie kolejną notatką inwentaryzatora, skoncentrowanego na zabytkowej budowlu i tylko przypadkiem wstydliwie zauważającego dziewczynę, sprowadzoną do postaci dziecka. Pierwociny własnego sposobu kształtowania formy przez Wyspiańskiego zawiera też dolna część pnia drzewa, narysowana nerwową, ekspresyjną kreską, tak dobrze znaną z dojrzałych prac autora *Wesela*.

<sup>11</sup> J.-P. Midant, *Viollet-le-Duc. The French Gothic Revival*, tłum. W. Wheeler, Paris 2002, s. 8-12.

<sup>12</sup> T. Łopatkiewicz, *Kolekcja szkicowników...*, s. 62.

<sup>13</sup> *Ibidem*, s. 74.

Il. 4. J. Mehoffer, *Widok na Basztę Kowalską w Nowym Sączu*, rysunek z 27 lipca 1889 r. Kraków, Muzeum Uniwersytetu Jagiellońskiego



### III

Wyprawa europejska z roku 1890 pozwoliła artyście na zapoznanie się ze sztuką włoską, francuską i niemiecką, co cały czas dokumentował szkicami, wystanymi pod koniec podróży opiekunowi eskapady Tadeuszowi Stryjeńskiemu<sup>14</sup>. Doprowadziła również do skryształowania własnych poglądów na temat alegoryzmu sztuki średniowiecznej, roli narracji i ożywiania posągów w odczytywaniu rzeźby oraz znaczenia koloru w malarstwie<sup>15</sup>. Otworzyła mu też oczy na wtórność polskiej sztuki. Pisał do Rydla: „otóż każdy prawie co u nas maluje lub chce malować «plein-air», (i tych ostatnich trzeba odrzucić i nie brać pod uwagę), maluje to, co widział na obrazie francuskim lub monachijskim”<sup>16</sup>. Następstwem tej konstatacji będzie niezwykle silne pragnienie artysty do nadania własnej twórczości piętna oryginalności (słynne „mam ten dar bowiem: patrzę się inaczej”) i głęboka niechęć do wszelkiego naśladownictwa<sup>17</sup>.

<sup>14</sup> Zob. *Listy Stanisława Wyspiańskiego do Józefa Mehoffera, Henryka Opieńskiego i Tadeusza Stryjeńskiego*, oprac. M. Rydlowa, cz. 1, Kraków 1994, s. 271.

<sup>15</sup> W. Balus, *Wielka inicjacja. O znaczeniu podróży do Francji w roku 1890 dla poglądów i postawy artystycznej Stanisława Wyspiańskiego*, „Przestrzenie Teorii” 8, 2007, s. 71-88.

<sup>16</sup> *Listy Stanisława Wyspiańskiego do Lucjana Rydla*, oprac. L. Płoszewski i M. Rydlowa, cz. 1, Kraków 1979, s. 10.

<sup>17</sup> W szerszej perspektywie znaczenie podróży do Francji dla ukształtowania się osobowości twórczej Wyspiańskiego analizuje M. Popiel w książce *Wyspiański. Mitologia nowoczesnego artysty*, Kraków 2007, s. 154-210.



Il. 5. S. Wyspiański, *Pejzaż podmiejski z okolic Paryża*, 1893. Muzeum Narodowe w Warszawie

Trzy pobyty studyjne Wyspiańskiego w Paryżu w latach 1891–1894 nie zostały dotąd wystarczająco przebadane<sup>18</sup>. Stało się to przyczyną powstania wielu mitów, jak choćby opowieści o spotkaniach z Gauguinem i Strindbergiem (co obalili Agata Wójcik i Xavier Deryng) lub o wejściu artysty w świat hermetyzmu (znana teza Zdzisława Kępińskiego)<sup>19</sup>. Patrząc na powstałe w owych latach dzieła, zauważyć można, że obok szkiców szkolnych, wykonywanych niewątpliwie w Academie Colarossi, z biegiem czasu wzrastać zaczyna liczba portretów, intymnych widoków pracowni oraz pejzaży. Malarz coraz chętniej zwraca się w stronę aktualnych nurtów sztuki francuskiej. Dwa szkice figuralne potwierdzają znaną z listów fascynację Puvis de Chavannes'em<sup>20</sup>. Natomiast w podparyskich widokach znad Sekwany (il. 5, 7) pojawia się wyraźna fascynacja impresjonistycznym sposobem kadrowania i wybierania motywów krajobrazowych. Zbliżone do dzieł Claude'a Moneta (il. 6),

<sup>18</sup> Pierwsze rozpoznanie zagadnienia przedstawiła W. Wyganowska, *Paryskie pejzaże Wyspiańskiego (1890–1894)*, „Ikonotheka” XV, 2002, s. 45-74.

<sup>19</sup> A. Wójcik, *Sztuka dawna i nowa w pismach i szkicach Stanisława Wyspiańskiego*, Kraków 2005 (mpis pracy magisterskiej w Instytucie Historii Sztuki UJ), s. 77-79; X. Deryng, *Mehoffer à la crème de Madame Charlotte: Un artiste polonais à Paris (1891–1896)*, w: *Józef Mehoffer (1869–1946). Un peintre symboliste polonais*, Paris 2004 (katalog wystawy w Musée d'Orsay), s. 44-45; Z. Kępiński, *Stanisław Wyspiański*, Warszawa 1984, s. 19-20.

<sup>20</sup> *Jak meteor... Stanisław Wyspiański (1869–1907). Artyści w setną rocznicę śmierci*, Warszawa 2007 (katalog wystawy w Muzeum Narodowym w Warszawie), kat. I/19 i I/44.



Il. 6. C. Monet, *Lavacourt, słońce i śnieg*, 1881. Londyn, National Gallery

a także Alfreda Sisleya (il. 8) jest ustawianie niskiej linii horyzontu i ujmowanie widoku z drogi idącej brzegiem rzeki lub nadrzecznym wałem, w kilku przypadkach z charakterystycznym zakolem na horyzoncie. Wybrany wycinek krajobrazu ma przy tym cechy całkowicie przeciwstawne tradycji *locus amoenus*: droga jest błotnista i grząska, a brzegi porośnięte wysoką, nieprzyjazną trawą i zaroślami. Wątpliwej urody barki i tratwy płyną lub cumują przy nabrzeżach, zaś w oddali widać beztadną i brzydką zabudowę, częściowo mieszkalną, częściowo przemysłową lub gospodarczą. Wyspiański nie wahał się więc zaznaczać w swoich dziełach symptomów modernizacji okolic Paryża: ruchu towarowego na Sekwanie, budynków i kominów fabrycznych – motywów typowych dla obrazów Eduarda Maneta czy Claude’a Moneta<sup>21</sup>. Jedyne, co różni jego prace od impresjonistów, to zupełny brak ludzkich postaci.

Choć Wyspiański nie malował swych podparyskich widoków w słońcu, a wręcz przeciwnie, eksponował chmurną i mglistą niepogodę czasu jesieni lub zimy, trudno dopatrzeć się w melancholijnej aurze pasteli znamion krytycznego oglądu współczesności. Artysta przenosił do swych obrazów to, co widział, z całym dobrodziejstwem wodnego ruchu towarowego oraz drobnego przemysłu i rzemiosła, rozlokowanego w okolicach stolicy Francji. Jego listy nie pozostawiają

<sup>21</sup> T.J. Clark, *The Painting of Modern Life. Paris in the Art of Manet and His Followers*, Princeton 1984, s. 147-204.



II. 7. S. Wyspiański, *Pejzaż podmiejski z okolic Paryża*, 1893. Muzeum Narodowe w Warszawie

też wątpliwości, że był rzadkim wśród przedstawicieli Młodej Polski zwolennikiem nowoczesnego urbanizmu<sup>22</sup>. Już w roku 1890 pisał o Paryżu, że tam

czuje się że się żyje w XIX wieku – że się dotknęło – (jak ów Tomasz) do samych znamion tego nowoczesnego życia – że trzeba niemi oddechać – a takie to życie ponętne – że chciałoby się dla tego rozumu dzisiejszego – dla tego pełnego i świeżego życia oddać całego siebie całą myśl, uwagę – siłę i zdolności do jakiegokolwiek pracy, a dla swojej ojczyzny zostawić tylko serce<sup>23</sup>.

Po wizycie we Lwowie, w którym z okazji Powszechnej Wystawy Krajowej wykonano w roku 1894 szereg inwestycji, takich jak pierwsza linia tramwaju elektrycznego<sup>24</sup>, pisał do Laszczki: „Lwów sam warto było widzieć i jestem niezmiernie rad że go podczas Wystawy widziałem, jaka cywilizacja w komunikacji i ruchu na mieście, jakie tramwaje elektryczne, jakie oświetlenie!”<sup>25</sup>, Rydlowi

<sup>22</sup> W. Gutowski, *Symbolika urbanistyczna w literaturze polskiego modernizmu*, w: idem, *Mit – Eros – Sacrum. Sytuacje młodopolskie*, Bydgoszcz 1999, s. 70-87.

<sup>23</sup> *Listy Stanisława Wyspiańskiego do Lucjana Rydla*, cz. 1, s. 11.

<sup>24</sup> M. Sepiał, *Rozwój miasta Lwowa w XIX wieku*, w: *Architektura Lwowa XIX wieku*, Kraków 1997, s. 20.

<sup>25</sup> *Listy Stanisława Wyspiańskiego różne – do wielu adresatów*, oprac. M. Rydlowa, Kraków 1998, s. 119-120.





Il. 8. Alfred Sisley, *Po puszczeniu lodów, Sekwana w Pont de Suresnes*, 1881. Lille, Musée des Beaux-Arts

żałił się natomiast na Kraków: „O Cywilizacja lećże do nas na skrzydłach – szybko – i pozrywaj te pleśni, wapno, grubą, grubą bardzo barbaryzmu powłokę”<sup>26</sup>.

#### IV

Powrót do Krakowa we wrześniu 1894 r. nie był dla malarza bynajmniej przyjemny.

Moje życie – zwierzał się Konstantemu Laszczce w marcu 1895 r. – jest okropne obecnie, żadnej nadziei, żadnej pracy, a wokół nikt niczego nie potrzebuje takiego, jak ja bym potrafił lub chciał zrobić, niezrozumienie na każdym kroku, ludzie tutejsi rozumieją tylko frazesy, i jeśli kto frazesów nie używa, nie rozumieją go<sup>27</sup>.

Artysta postrzegał Kraków jak więzienie, z którego chciał się jak najszybciej wydostać, czemu jednak stał na przeszkodzie zupełny brak dochodów. W liście do Karola Maszkowskiego narzekał: „Kiedy ja się z tego domu niewoli wydobędę znów gdzie na pełne powietrze, to jednym tylko gwiazdom wiadomo”<sup>28</sup>. Stan ów

<sup>26</sup> *Listy Stanisława Wyspiańskiego do Lucjana Rydla*, s. 291.

<sup>27</sup> *Listy Stanisława Wyspiańskiego różne...*, s. 123.

<sup>28</sup> *Listy Stanisława Wyspiańskiego do Karola Maszkowskiego*, oprac. M. Rydlowa, Kraków 1997, s. 323.

wyrażają – jak sądzę – widoki namalowane jesienią roku 1894 z okien mieszkania wujostwa Stankiewiczów przy ul. Zacisze 2. Dwa niewielkie obrazki olejne (il. 9, 10) pokazują widok z okna mieszkania na Planty. Ale krajobraz ten jest swoiście niedostępny. Tam, gdzie widać Barbakan i Bramę Floriańską, ulica wiedzie znikąd donikąd. Na pierwszym planie jej swobodny przebieg ograniczają gęste korony jesiennych drzew, rozmieszczone wzdłuż dolnej krawędzi płótna. W górnej części dzieła drzewa i słup telegraficzny zasłaniają przełot Bramy Floriańskiej. Po stronie prawej Barbakan i roślinność Plant skutecznie zamykają dalszy przebieg alejki. Widok drugi pokazuje, co prawda, skrzyżowanie ulicy Basztowej ze Szpitalną, niemniej jednak i on nie pozwala na wniknięcie w głąb zobrazowanej przestrzeni. Gęste korony wielobarwnych drzew blokują drogę w obrębie pola obrazowego. Dopiero spoza nich ukazuje się kopała wieńcząca widownię i wysoki dach sceny Teatru Miejskiego.

Dzieła namalowane przez Wyspiańskiego w mieszkaniu wujostwa Stankiewiczów uzupełnić trzeba jeszcze o niewielki pastel (il. 11). Również on prezentuje widok z okna mieszkania na majaczące zarysy Bramy Floriańskiej, Barbakanu i bezlistne drzewa<sup>29</sup>. Ponieważ Stankiewiczowie wyprowadzili się z Zacisza w połowie roku 1895<sup>30</sup>, obraz bez wątplenia powstał pomiędzy jesienią 1894 r. a wiosną roku następnego. Jego głównym tematem nie jest jednak pejzaż, lecz zamknięte okno z krzyżem drewnianych framug, refleksami na szybach i roślinami doniczkowymi o wijących się, cienkich, rachitycznych łodygach i usychających liściach. Swobodnego widoku w dal nie ma – odbiorca dostrzeże głównie to, co powinno być całkowicie przezroczyste, czyli szyby okienne.

Widoki ulic miejskich pokazywane z wysokości kilku pięter domów mieszkalnych należały do istotnych tematów malarstwa impresjonistycznego. Głównym celem Claude'a Moneta było jednak przedstawianie nowoczesności – szybkiego, anonimowego i w gruncie rzeczy szarego życia codziennego wielkiej metropolii. Na *Boulevard des Capucines* toczy się ożywiony ruch, tłumnie chodzą ludzie, po jezdniach suną dorożki i omnibusy<sup>31</sup>. „O Paryżu – przypominał Walter Benjamin – mówito się jako o *ville qui remue* (miasto w ciągłym ruchu)”<sup>32</sup>. Taki widok namalował też w lecie 1894 r. w Paryżu Józef Mehoffer (*Plac Pigalle*). I choć jego dzieło cechuje znacznie większa niż u Francuzów statyka oraz osłabiająca przypadkowość kadrażu koncentryczna kompozycja, podkreślona przez znajdujący się w samym środku omnibus, tu również nie brak wielości ludzkich sylwetek oraz

<sup>29</sup> Stanisław Wyspiański. *Opus magnum...*, kat. VIII.4.

<sup>30</sup> *Kalendarz życia i twórczości Stanisława Wyspiańskiego. 1 marca 1890 – ostatnie dni marca 1898*, oprac. M. Stokowa, Kraków 1982 (S. Wyspiański, *Dzieła zebrane*, t. 16, vol. 2), s. 293.

<sup>31</sup> T.J. Clark, op. cit., s. 70-78; S. Weiß, *Claude Monet: ein distanzierter Blick auf Stadt und Land. Werke 1859–1889*, Berlin 1997, s. 39-41 i 78-84; A. Frey, *Der Stadtraum in der französischen Malerei 1860–1900*, Berlin 1999, s. 84-91.

<sup>32</sup> W. Benjamin, *Pasaże*, tłum. I. Kania, Kraków 2005, s. 565.

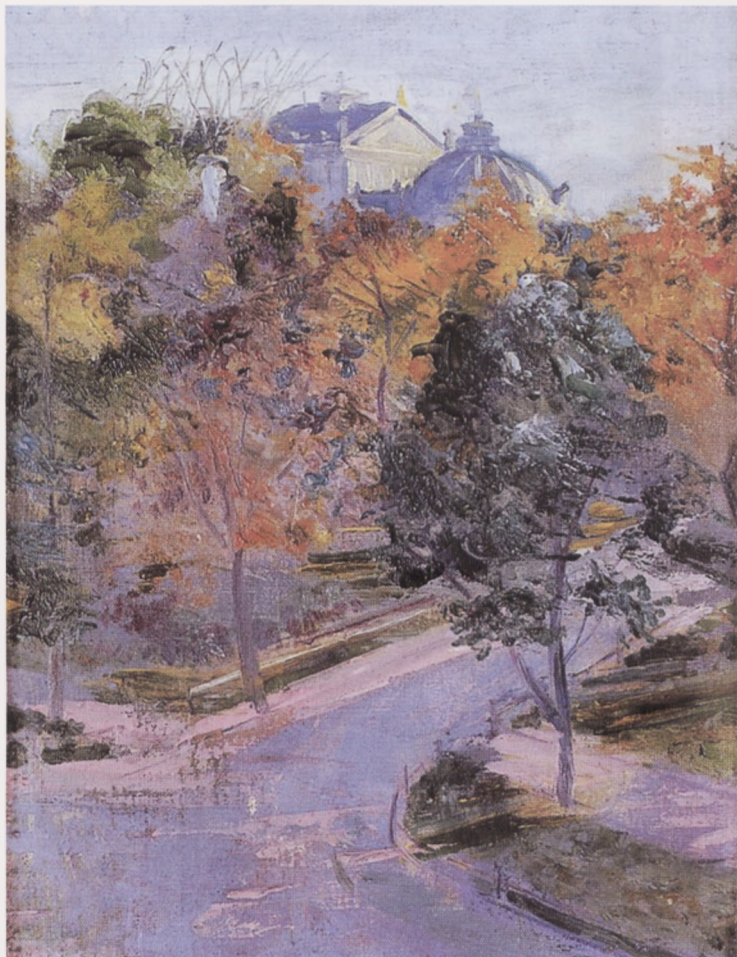


Il. 9. S. Wyspiański. *Widok z mieszkania wujostwa Stankiewiczów na Planty, Barbakan i Bramę Floriańską*, 1894. Muzeum Narodowe w Krakowie

konnych pojazdów<sup>33</sup>. Jak wiemy, Wyspiański nie przedstawiał ludzi już w swych paryskich studiach pejzażowych. Brak przechodniów i ruchu ulicznego w widokach Plant i ulicy Basztowej w Krakowie razi jednak szczególnie, gdyż ku tej części miasta przesunęło się pod koniec XIX stulecia centrum, z uwagi na bliskość dworca kolejowego, gmachu starostwa i teatru<sup>34</sup>. Pusta przestrzeń nie została przy tym skadrowana przypadkowo. Gęstwiną jesiennych drzew i przebieg dróg, wymiecionych z ludzi i pojazdów, jednoznacznie wskazują na sytuację osaczenia. Krakowskie ulice prowadzą donikąd, a Teatr Miejski, Barbakan i Brama Floriańska zjawiają się fragmentarycznie niczym fantomy. Spoglądając z góry, mamy poczucie

<sup>33</sup> M. Smolińska-Byczuk, *Młody Mehofffer*, Kraków 2004, s. 125-127.

<sup>34</sup> J. Purchla, *Local Government and the Civilizational Space of Cracow in the 19th Century*, w: *Mayors and City Halls. Local Government and the Cultural Space in the late Habsburg Monarchy*, pod red. J. Purchli, Kraków 1998, s. 261.



Il. 10. S. Wyspiański, *Widok z mieszkania wujostwa Stankiewiczów na Planty, wylot ul. Szpitalnej i Teatr Miejski*, 1894. Muzeum Narodowe w Krakowie

zamknięcia w jakiejś matni. Szczególnie dobitnie widać to w pastelowym widoku okna, w którym szyby i drewniane framugi fizycznie oddzielają odbiorcę od świata zewnętrznego, a beznadzieję sytuacji potęguje usychająca roślina doniczkowa. Na taką „tematyzację” zamkniętego okna nie pozwoliłby sobie żaden impresjonista. Gustave Caillebotte przedstawił swego brata spoglądającego przez *porte-fenêtre*, która jest otwarta, a na zewnątrz toczy się normalny ruch. Podobnie patrząca przez zamknięte okno kobieta swobodnie dostrzega dom po drugiej stronie ulicy i postać stojącą tam w jednym z okien<sup>35</sup>.

<sup>35</sup> A. Boime, *Art and the French Commune. Imagining Paris after War and Revolution*, Princeton 1995, s. 89-92; A. Frey, op. cit., s. 148-151.

Wizja Krakowa jako matni wydaje się jednak całkowicie sprzeczna z powszechnie podkreślaną pozytywną rolą rodzinnego miasta dla życia i działalności Wyspiańskiego. Jak się więc ma owa „matnia” do opiewanego przez Adama Grzymałę-Siedleckiego „liryzmu Krakowa”?<sup>36</sup> Do Laszczki artysta pisał w styczniu 1895 r.: „Kraków to nie Warszawa i choć jest bardzo malowniczy i dopóki milczy znośny – to ludzie absolutnie są niemożliwi i gdyby kto chciał żyć publicznie musiałby w ciągłej żyć irytacji”<sup>37</sup>. Wyspiański wyraźnie przeciwstawiał więc ludzi architekturze. I czynił to właściwie do końca życia, jak poucza znany wiersz, datowany na rok około 1905:

O kocham Kraków – bo nie od kamieni  
przykrościm doznał – lecz od żywych ludzi<sup>38</sup>.

Na omawianych obrazach nie ma ludzi, przestrzeń jest zamknięta, zaś zabytki podwawelskiego grodu jawią się w oddali, niedostępne, przesłonięte ulistnionymi koronami drzew, gałęziami lub zablokowane latarnią. Zastanawiające, że podobne wizje miast – niedostępnych, majaczących na horyzoncie za pasmem zieleni – pojawiały się w obrazach przedstawiających dalekie widoki z ogrodów, a nawet w realnych parkach, jak poucza widok z Monopterosu w monachijskim Ogrodzie Angielskim (il. 12). Zdaniem Adriana von Buttlara, miało to związek z myśleniem utopijnym. Miasto doświadczane było jako siedlisko zła i występku. Wyjazd z niego do położonej w ogrodzie willi czy rezydencji prowokował jednak do rozmyślań nad naprawą miejskiego życia. Miejsce miasta realnego zajmowało powoli miasto idealne, utopijne – nie zapominajmy bowiem, że słowo „utopia” pochodzi od literackiej nazwy doskonałego grodu, wymyślonego przez Tomasza Morusa<sup>39</sup>. Dla Wyspiańskiego miejsce odosobnienia i rozmyślań stanowiło mieszkanie. Sytuację tę doskonale obrazują widoki z okna, gdyż „podmiot usytuowany w oknie jest zawsze postronnym obserwatorem, sytuacja «okienna» uniemożliwia zatem działanie, ewokuje postawy kontemplacyjne lub eskapistyczne”<sup>40</sup>. Poniżej okna, w najbliższej perspektywie, rozpościerała się matnia. Natomiast na horyzoncie, za zastonami publicznej lub prywatnej zieleni, zjawiała się utopia – miasto idealne, reprezentowane przez Bramę Floriańską czy Teatr Miejski. Również w malowanych jesienią 1894 r. widokach Plant zabudowania Zamku Królewskiego i wieże katedry

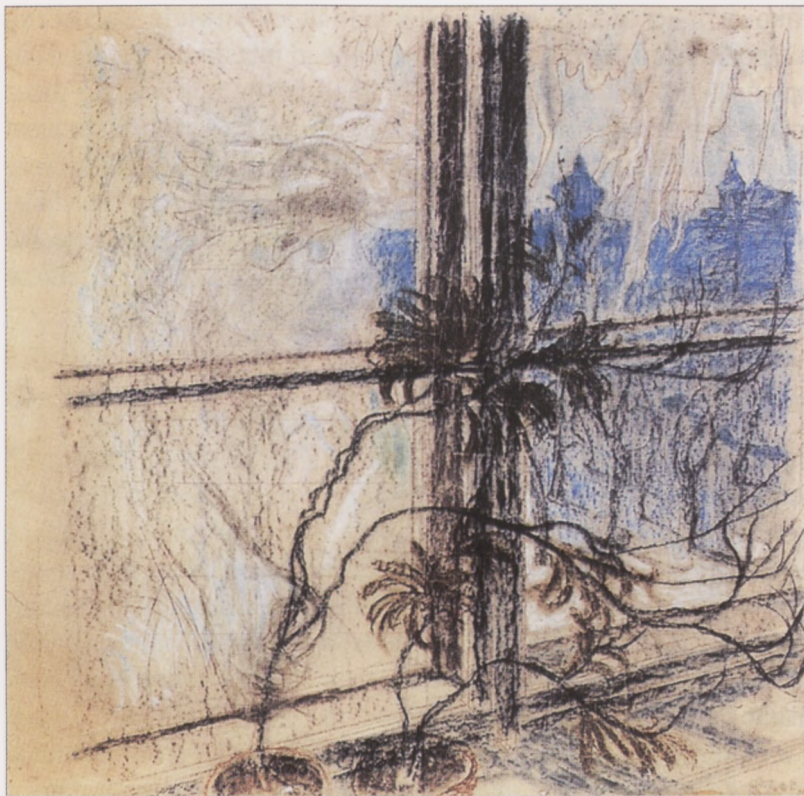
<sup>36</sup> A. Grzymała-Siedlecki, *Wyspiański (Cechy i elementy jego twórczości)*, w: idem, *O twórczości Wyspiańskiego*, oprac. A. Łempicka, Kraków 1970, s. 29.

<sup>37</sup> *Listy Stanisława Wyspiańskiego różne...*, s. 121.

<sup>38</sup> S. Wyspiański, *(O kocham Kraków – bo nie od kamieni)*, w: idem, *Dziela zebrane*, pod red. L. Płoszewskiego, t. 11: *Rapsody, hymn, wiersze*, Kraków 1961, s. 176.

<sup>39</sup> A. von Buttlar, *Retreats or attacks? Der Garten zwischen Arcadia und Utopia*, „Die Gartenkunst” IX, 1997, s. 15-26.

<sup>40</sup> E. Rybicka, *Modernizowanie miasta. Zarys problematyki urbanistycznej w nowoczesnej literaturze polskiej*, Kraków 2003, s. 116.



Il. 11. S. Wyspiański, *Okno mieszkania wujostwa Stankiewiczów przy ul. Zacisze (z majaczącym Barbakanem i Bramą Floriańską)*, 1894–1895. Muzeum Narodowe w Krakowie

majaczyły w oddali, niedostępne (il. 13)<sup>41</sup>. Kraków przykrych ludzi diametralnie różnił się od Krakowa narodowej i artystycznej przeszłości. Ukochanym miastem Wyspiańskiego stał się Kraków utopijny. Nie było w nim nowoczesnej cywilizacji, jedynie wszechobecny marazm, zaś ojczyzna – zgodnie ze słowami listu do Rydla – miała swe miejsce w sercu.

## V

Otrzymał zlecenie na dekorację kościoła Franciszkanów, które nastąpiło 12 czerwca 1895 roku, zmieniło pozycję Wyspiańskiego w Krakowie. Jako twórca i wykonawca poważnego zadania artystycznego zaczął się liczyć w środowisku. Jesienią roku 1895, gdy prace malarskie u braci mniejszych były w toku, poznany jeszcze w Paryżu Zygmunt Hendel powierzył mu przygotowanie rysunków, według których miała być przeprowadzona restauracja zachowanych w klasztorze 23 kwater

<sup>41</sup> W. Batus, *Figury losu*, s. 168-173.



Il. 12. *Ogród Angielski w Monachium*, widok z Monopterosu (L. v. Klenze 1822–1836) w stronę miasta. Fot. W. Batus

średniowiecznych witraży<sup>42</sup>. W tym samym czasie zwrócił się też do artysty Sławomir Odrzywolski z propozycją wykonania projektu polichromii do restaurowanego właśnie kościoła farnego w Bieczu<sup>43</sup>. W lipcu roku 1896 Tadeusz Stryjeński rozpoczął pertraktacje o pomalowanie krakowskiego kościoła św. Krzyża<sup>44</sup>. Od wiosny 1896 r. Wyspiański wykonywał również ilustracje do *Iliady*, publikowanej w odcinkach w „Tygodniku Ilustrowanym” w przekładzie Lucjana Rydla<sup>45</sup>.

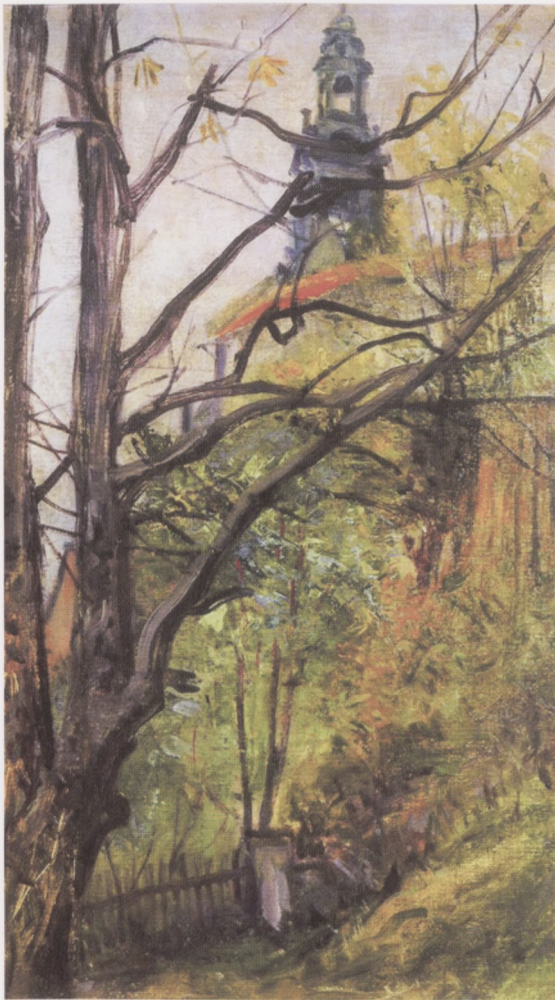
Właściwie żadne z owych zleceń nie przyniosło artyście satysfakcji. Gwardian franciszkanów nie wypłacił malarzowi ostatniej raty honorarium zaraz po skończeniu pracy w kościele, powołując się na protokół odbioru, w którym zalecono

<sup>42</sup> M. Romanowska, *Stanisław Wyspiański*, Kraków [b. d. w.], s. 21.

<sup>43</sup> T. Ślawski, *O renowacji i konserwacji zabytków w Bieczu*, Biecz 2006, s. 65-76.

<sup>44</sup> W. Batus, *Sztuka sakralna Krakowa w wieku XIX. Część druga: Matejko i Wyspiański*, Kraków 2007, s. 114.

<sup>45</sup> K. Nowakowska-Sito, *Między Wawelem a Akroplem. Antyk i mit w sztuce polskiej przełomu XIX i XX wieku*, Warszawa 1996, s. 116-119.



Il. 13. S. Wyspiański, *Widok na Wawel*, 1894. Muzeum Narodowe w Warszawie

drobne retusze malowideł<sup>46</sup>. Nietwórcza, a ogromnie żmudna praca nad rekonstrukcją słabych artystycznie witraży była dla Wyspiańskiego udęką. Rysunki do *Iliady* spotkały się z niezbyt przychylnym przyjęciem w redakcji „Tygodnika Ilustrowanego”<sup>47</sup>. Współpraca z Odrzywolskim upadła z powodu biegunowo różnych stanowisk malarza i architekta wobec stylu polichromii bieckiej. Wreszcie udział w odnowieniu kościoła św. Krzyża skończył się jedynie wykonaniem przez Wyspiańskiego przerysów renesansowych fresków i odstąpieniem przez niego od kierowania pracami wykonawczymi, gdyż Stryjeński nie był w stanie zapłacić postulowanej przez przyszłego autora *Wesela* sumy 10 000 złr. oraz nie chciał widzieć na ścianach żadnych nowych kompozycji, a jedynie odrestaurowane sceny dawne<sup>48</sup>.

Ale zanim doszło do owych nieprzyjemnych wydarzeń,

Wyspiański już marzył o powrocie do Paryża. Interesowało go przede wszystkim zaistnienie w tamtejszym środowisku artystycznym. Jesienią roku 1895, gdy prace w kościele Franciszkanów były w toku, myślał nad projektem pawilonu „z żelaza i szkła”<sup>49</sup>, ze ścianami i sklepieniami zbudowanymi wyłącznie z witraży. Budynek ów miał stanąć na Wystawie Światowej w Paryżu w roku 1900. Nie wiadomo dokładnie,

<sup>46</sup> W. Batus, *Sztuka sakralna*, s. 86-87.

<sup>47</sup> K. Nowakowska-Sito, op. cit., s. 116-117.

<sup>48</sup> W. Batus, *Sztuka sakralna*, s. 115-116.

<sup>49</sup> *Listy Stanisława Wyspiańskiego do Lucjana Rydla*, cz. 1, s. 289. Szerzej o tym projekcie: W. Batus, *Sztuka sakralna*, s. 168-170.



co miały ukazywać witraże, ale z listu do Henryka Opieńskiego wynika, że artyście chodziło „o zebranie tych pojęć z jakich się my dzisiejsi składamy i o danie im wyrazu, celem określenia rzeczy mniej łatwo dających się określić”<sup>50</sup>. W latach 1896–1897 informował też kilkakrotnie Rydla o przygotowywaniu własnych dzieł do wystawienia w stolicy Francji na salonie.

Proszę Cię – pisał w styczniu 1897 r. – przyślij mi kartkę z ogłoszeniem Salonu na Champ-de-Mars. Chcę wiedzieć do kiedy można prace zgłaszać, odsętać lub oddawać, również co do zgłoszeń do katalogu ilustrowanego Salonu<sup>51</sup>.

Artysta chciał zaprezentować kartony do polichromii franciszkańskiej i bieckiej, płaskorzeźby wykonane według *Strąconych aniołów* i *Caritas*, a także obrazy sztalugowe. Wszystko to dowodzi, iż czuł łączność ze sztuką europejską, że to ona była dla niego punktem odniesienia, że liczył przede wszystkim na zrozumienie i akceptację w Paryżu, a nie w Krakowie.

## VI

Po fiasku starań o pracę w Bieczu i przy kościele św. Krzyża w styczniu 1897 r. Wyspiański pisał do Rydla: „myślę znów o wyjeździe, o porzuceniu Krakowa”<sup>52</sup>. Zniechęcenie panującymi w mieście stosunkami nie przekładało się jednak na twórczą niemoc. Wręcz przeciwnie, lata 1895–1897 były dla artysty niezwykle owocne. „Ja już dziś wiem – donosił Rydlowi – co mam zrobić i czego chcę i pragnę”<sup>53</sup>. Najpierw dekoracja franciszkańska obudziła w nim zapał do studiowania natury. Wiosną roku 1896 powstał zielnik, który stać się miał załącznikiem studiów nad stylizacją roślin dla celów ornamentalnych. Wyspiański, idąc za wskazówkami teoretyków brytyjskich, głównie Owena Jonesa, starał się nie kopiować dawnych stylów, lecz z obserwacji natury wyprowadzać ornamentalno-geometryczny porządek liści, łodyg i kwiatów. Do Rydla pisał:

Proszę Cię w jakim też stylu są malwy lub trzewiczki M. Boskiej. – Jakżeż mnie to cieszy, że nie potrzebuję sobie żadnej fatygi zadawać – potrzebuję tylko wziąć do ręki roślinę, obejrzeć, rozpatrzyć i zrozumieć jak rośnie, i już mam jej styl i patrząc coraz inaczej coraz lepiej mogę ją układać<sup>54</sup>.

I na innym miejscu: „Tymczasem wycieczki na Bielany, nad Wisłę, na łąki po kwiaty i stylizowanie tychże i od razu zastosowanie do lamp, świeczników, kolumn, słupów, pasów, fryzów, ścian”<sup>55</sup>. Następnie wykonywanie ilustracji do

<sup>50</sup> *Listy Stanisława Wyspiańskiego do Józefa Mehoffera...*, cz. 1, s. 186.

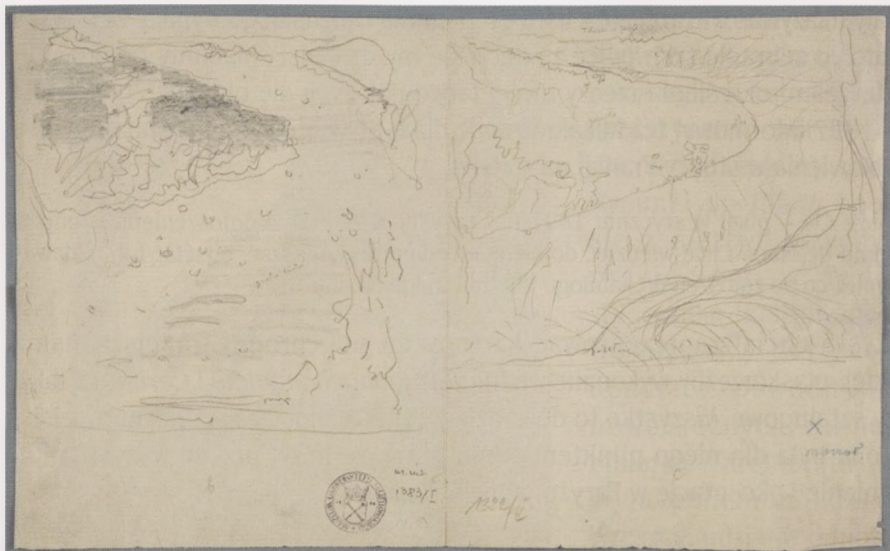
<sup>51</sup> *Listy Stanisława Wyspiańskiego do Lucjana Rydla*, cz. 1, s. 428.

<sup>52</sup> *Ibidem*, s. 426.

<sup>53</sup> *Ibidem*, s. 421.

<sup>54</sup> *Ibidem*, s. 317.

<sup>55</sup> *Ibidem*, s. 323.



Il. 14. S. Wyspiański, szkice do *Moczaru* (?), 1896–1897. Kraków, Muzeum Uniwersytetu Jagiellońskiego

*Iliady* skierowało uwagę artysty na archaiczną sztukę grecką, której formy, „metopowe” sposoby ujęcia scen, kanon postaci ludzkich i motywy zdobnicze starał się stosować w kolejnych rysunkach cyklu. Wreszcie od końca roku 1896 przygotowywać zaczął studia do serii pejzaży. Wiosną 1897 roku powstały *Skarby Sezama* oraz zniszczone przez twórcę obrazy *Zamki na lodzie* i *Moczar*. Najprawdopodobniej to do *Moczaru* zachowały się szkice w Muzeum Uniwersytetu Jagiellońskiego (il. 14, 15). Widać na nich brzegi trzęsawiska opisane jako „gąbka” oraz „skały omszałe”. Skończony pastel przedstawiał

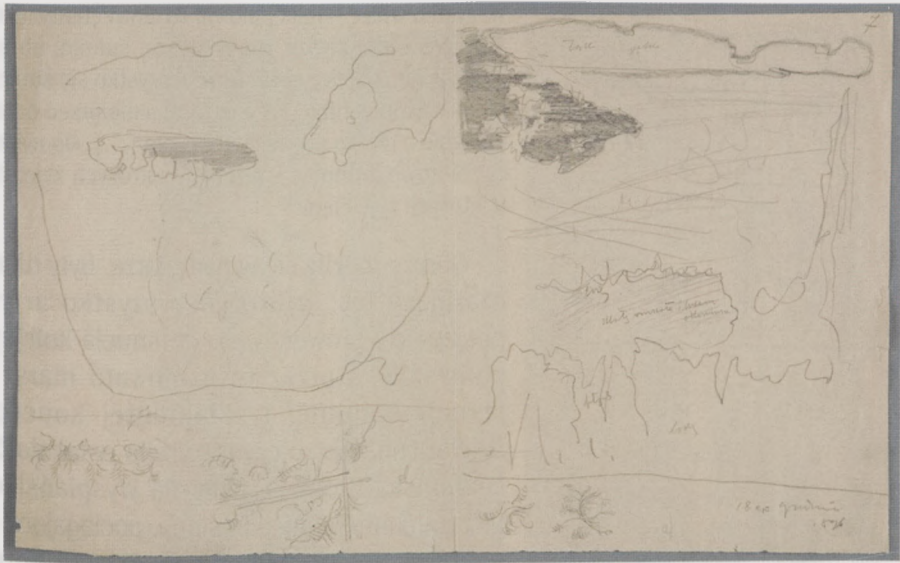
moczar olbrzymi, w który wpatrując się, odszukujemy kształty ludzkopotworne. Z żywego tego trzęsawiska wynurzają się nagie topielce, pełno lilij, na brzegach krzaki i krzewy, w których ukryte fantastyczno-leśne postacie z piekielnym uśmiechem przypatrują się nagim ciałom wodnic<sup>56</sup>.

Ogrom pracy wywołał u Wyspiańskiego spotęgowanie mocy twórczej. W styczniu 1897 roku pisał:

Tłumy, tłumy fantazji tej obrazów idą.. burzą się.. patrzę, gonię oczami za nimi i formułuję obrazy – i rysuję i spisuję i zatrzymuję. Teraz dopiero zaczynam, com był powinien, teraz dopiero jestem na właściwej drodze, na której jasno widzę<sup>57</sup>.

<sup>56</sup> Z. Parvi, *Sztuki plastyczne*, „Przegląd Tygodniowy” 1897, nr 24, cyt. za: T. Makowiecki, *Poeta-malarz. Studium o Stanisławie Wyspiańskim*, Warszawa 1969, s. 58.

<sup>57</sup> *Listy Stanisława Wyspiańskiego do Lucjana Rydla*, cz. 1, s. 419.



Il. 15. S. Wyspiański, szkice do *Moczaru* (?), 1896–1897. Kraków, Muzeum Uniwersytetu Jagiellońskiego

W lipcu stan ów trwał nadal, i to w jeszcze większym natężeniu. Artysta donosił Rydlowi: „Ja jestem w Szturm und Drang periodzie i czuję że ze mną wszystko w tym periodzie się kłębi i burzy, i że się z tego wytonić musi piękna, szeroka, otwarta, wielka sztuka”<sup>58</sup>. Motywy zastosowane w *Skarbach Sezama* chciał rozwinąć w „całą serię [...] obrazów innych”, w których „powiem co myślałem i wyobrażałem. To będzie sztuka. Cieszę się tą przyszłością”<sup>59</sup>. Jednocześnie stawał przed nim cały szereg pomysłów nieskrystalizowanych, wymagających wielkiej pracy, by je ukonkretnić i zamienić na skończone dzieła. Wielka sztuka, zwierzał się Rydlowi,

żyje dotąd w naturze, i dotąd naturą się cieszy – widoczna tylko wyobraźni, ale wreszcie musi się ujawnić, uplastyczyć, ukształcić, uformować, wystąpić – i dlatego dążę całą siłą, żeby się przebić przez fantazję przez tę fantazję, co mi lasami całymi staje na drodze i przez nią przedrzeć się trudno, przez lasy zarośli przegramolić się, precyzyjnie, przedrzeć mozolnie trudno, bo lasy czarujące – a dopiero za lasami, za górami, za wodami, Sztuka jasna, marmurowa, krystaliczna<sup>60</sup>.

Proces twórczy nie był dla Wyspiańskiego łatwy. Jego wyobraźnia od dzieciństwa miała naturę „ejdetyczną” i jej twory stawały przed artystą jak realne<sup>61</sup>.

<sup>58</sup> Ibidem, s. 487.

<sup>59</sup> Ibidem, s. 479.

<sup>60</sup> Ibidem, s. 487-488.

<sup>61</sup> Pisał o tym przed wojną psycholog W.J. Ostrowski w książce *Wyobraźnia ejdetyczna Wyspiańskiego*, Poznań 1934.



Il. 16. S. Wyspiański, *Trzy błogosławione klaryski*, szkic do witraży franciszkańskich, 1897. Muzeum Narodowe w Warszawie

Wszystko widzę – relacjonował Rydłowi efekty lektury – szcęk broni słyszę, głosy słyszę, suknie, ubrania, ciała, konie, okolice coraz inne, wszystko się sunie tak jakoś we mnie, niby przed oczami a nie przed oczami, po czole a nie po powierzchni czoła [...]. Opowiadam ci zbiorowo sumując wrażenia, w których żyję stale, w których żyję ciągle<sup>62</sup>.

Obrazy rodziły się w nadmiarze, były niczym czarujący las, w którym wszystko artystę pociągało i prowokowało do snucia kolejnych pomysłów, a przez to hamowało marsz ku jasnej, stabilnej i zamkniętej koncepcji dzieła. Fantazja, o czym mówiła ostatnio Ewa Miodońska-Brookes, była dla Wyspiańskiego niczym chimera: nieokreślona, pociągająca, ale i złudna, niesprecyzowana<sup>63</sup>. Artysta potrzebował wielkiego wysiłku, by ją okiełznać, musiał – jak to zapisał w *Działaniu 2* w *Requiem* (1901) – staczać walkę z własną sztuką, a więc przewyżczać to formowanie pierwocin obrazów, które szło po drodze dotychczasowych osiągnięć, by w końcu poprzez pracę i dyscyplinę wewnętrzną dotrzeć do właściwej „idei” i „kompozycji”<sup>64</sup>.

W okresie *Szturm und Drang* powstały nie tylko pastelowe *Skarby Sezama*, *Moczar* i *Zamki na lodzie*. Od 20 czerwca Wyspiański zajęty był projektowaniem witraży dla kościoła Franciszkanów. Zachowane szkice ukazują zmieniające się koncepcje okien ze św. Franciszkiem i trzema błogosławionymi klaryskami (il. 16). Praca nad nadaniem kształtu plastycznego abstrakcyjnym pojęciom czterech żywiołów doprowadziła do szybkiego skryształizowania się pomysłu na cztery witraże poświęcone ogniewi i wodzie, zaowocowała też alternatywnymi wyobrażeniami elementów w rysunkach,

<sup>62</sup> *Listy Stanisława Wyspiańskiego do Lucjana Rydla*, cz. 1, s. 318-319.

<sup>63</sup> E. Miodońska-Brookes, *Imaginacja, fantazja, wyobraźnia, inteligencja (w kręgu myśli Wyspiańskiego)*, w: Stanisław Wyspiański. *W labiryncie świata, myśli i sztuki*, pod red. A. Czabanowskiej-Wróbel (w druku).

<sup>64</sup> S. Wyspiański, *Requiem*, w: *Dzieła zebrane*, t. 14: *Pisma prozą. Juwenilia*, Kraków 1966, s. 44, w. 32-41.



Il. 17. S. Wyspiański, *Cztery żywioły*, 1897 (zaginione)

z których trzy opublikowane zostały następnie jesienią na łamach pierwszych numerów „Życia” (il. 17). Jeśli witraże kościelne operowały wyłącznie motywami roślinnymi oraz obrazem płonącego ogniska i płynącej wody, to rysunki wprowadzały żywioły upersonifikowane. W dziełach tych Wyspiański kontynuował swoje dawne zamiłowanie do alegorii. Komentując rysunki zamieszczone w „Życiu”, Ludwik Szczepański stwierdzał, iż w

*Fontannie* widzimy wodę. Senny to żywioł, układający się zawsze do poziomu. Czasem jeno zaniepokojony, wytryśnie gwałtownie do góry, aby znów spaść ku ziemi i rozprysnąć się kroplami w fali. W *Płomieniu* natomiast widzimy żywioł ognia. Syny pożogi, rzucające się w przestwór ciemny, o rozwianych, płomiennych włosach, o palcach ognistych, drapieźnych jak krogulcze szpony, łaknące zdobyczy... Zgasną i rozwieją się niebawem deszczem iskier czerwonych – teraz wichur unosi w dal demony zrodzone w szale<sup>65</sup>.

<sup>65</sup> I.s., „Fontanna” – „Płomień”, „Życie” 1, 1897, nr 1, s. 12.



Il. 18. Stanisław Wyspiański, szkic (*Przepaść*), 1897. Kraków, Muzeum Uniwersytetu Jagiellońskiego

Wyspiański przetłumaczył naturę żywiołów na ludzkie temperamenty, nawiązując tym samym do antycznej jeszcze tradycji łączącej cztery charaktery z czterema elementami. Z drugiej strony artysta oddalić się pragnął od personifikacji, skupiając się na świecie natury i rozgrywających się pośród niej baśni. O *Skarbach Sezama* pisał do Rydla, „że potrzeba było, żeby ktoś namalował taki obraz, to jest taka *n a s z a* natura, to jest rzecz, co w każdym z *nas* śpi, poczawszy od Gallusa aż do Tetmajera K. my wszyscy mamy w duszy takie dziwy, i ja się bardzo cieszę temi dziwami”<sup>66</sup>. Jakby w pół drogi pomiędzy *Skarbami Sezama*, żywiołami z kościoła Franciszkanów i żywiołami z rysunków malarz tworzył szkice, które ukazują kamieniejące ludzkie postaci, siedzące na skałach ponad jeziorem lub twarze wyłaniające się z pionowych górskich zboczy ponad przepaścią (il. 18, 19). Pomysły te zapowiadały wizję z *Odpoczynku 6 z Requiem*:

Olbrzymie grupy posągów i ludzie w skałach, zastygłe, zawieszone w ruchach, gestach nakazujących (...) – niszczących siebie (...) – pół-występujących z grobów i pół do grobów schodzących – z dziwnymi wyrazami twarzy – – w okropnych maskach rzeźbionych<sup>67</sup>.

Erupcja pomysłów Wyspiańskiego była więc w roku 1897 rzeczywiście ogromna. Kolejne wariacje na temat natury sprzężonej z baśniami czy wagnerowskimi mitami (*Skarby Sezama*, *Moczar*, *Zamki na lodzie*), personifikacji żywiołów (rysunki) i ich ujęcia przyrodniczego (witraże franciszkańskie), wzbogacone

<sup>66</sup> *Listy Stanisława Wyspiańskiego do Lucjana Rydla*, cz. 1, s. 482.

<sup>67</sup> S. Wyspiański, *Requiem*, s. 47, w. 93-101.

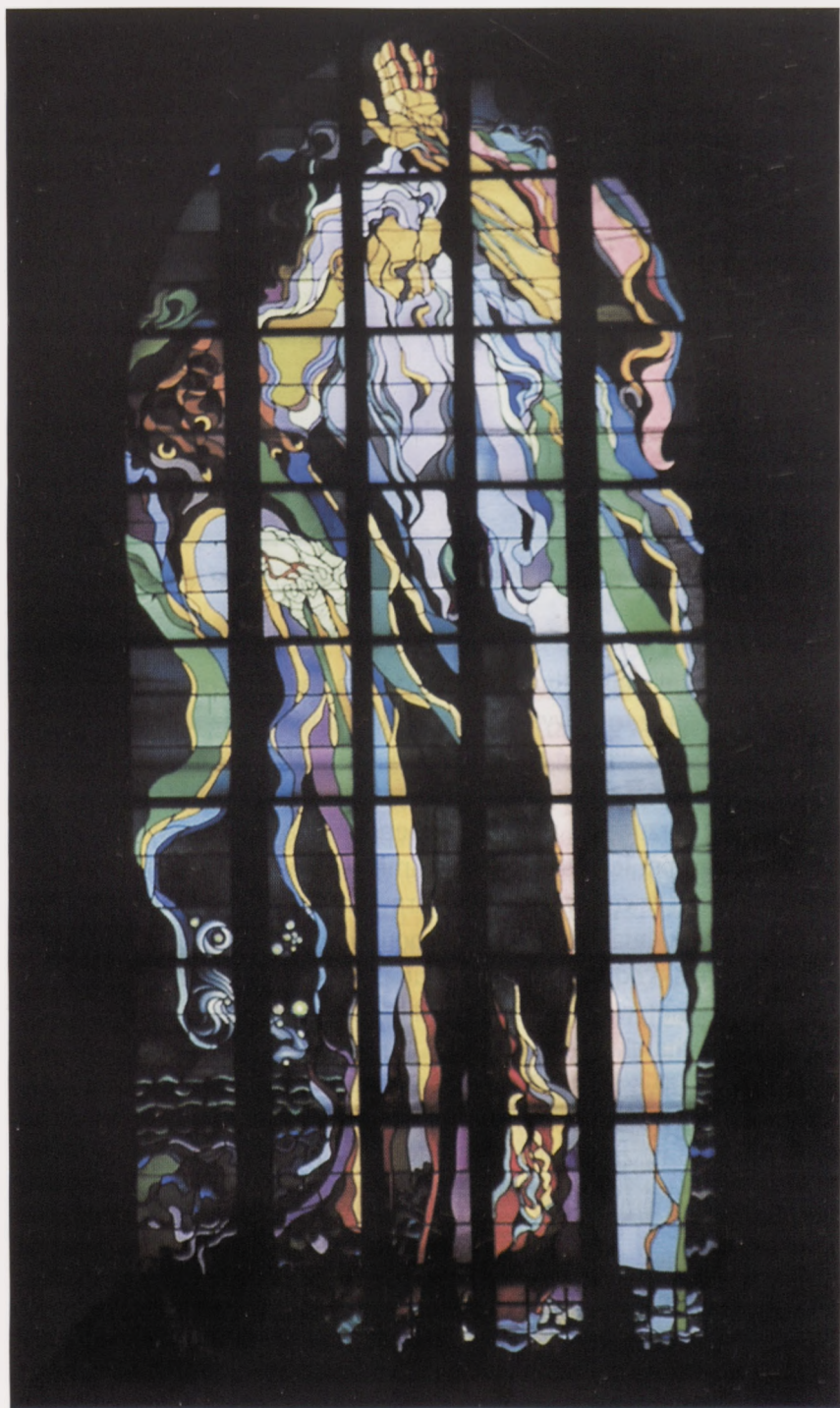


Il. 19. S. Wyspiański, szkic, 1897. Kraków, Muzeum Uniwersytetu Jagiellońskiego

szkicami skał z ludzkimi skamielinami, ukazują wyraźnie, jak rósł „las wyobraźni” artysty, jak kusił go coraz to nowymi fantazjami. Jednocześnie wśród rzuconych na papier idei obrazów kielkować zaczynał nowy element kształtowania plastycznego, dotąd w twórczości autora *Wesela* właściwie nieobecny. Trzy zwrócone ku sobie klaryski w zarzuconej później koncepcji witrażu tworzyły zamkniętą, skupioną na sobie grupę. Ich statyczne, kolumnowe postaci wyrażały milczenie i odcięcie się od świata zewnętrznego. Lapidarny język kreski nadał też znamiona ciszy i milczenia skamieniałym postaciom ponad jeziorem i skalnym twarzom w *Przepsaści*. Wyspiański odszedł w tych rysunkach od dekoracyjności i alegorii, a także od bogactwa motywów, jakimi nasycił *Skarby Sezama*, w stronę apologii ciszy i milczenia, co charakteryzować miało jego późną twórczość<sup>68</sup>.

Druga połowa lat 90. wieku XIX nie przyniosła jednak w twórczości artysty efektów na miarę rozgrywającej się w jego wyobraźni „burzy i naporu”. Z przyczyn obiektywnych nie zostały zrealizowane malowidła w farze w Bieczu i w kościele św. Krzyża. Nie powstał też wzornik motywów dekoracyjnych, najwyraźniej zarzucony przez samego malarza, podobnie jak i cykl obrazów zapoczątkowany *Skarbami Sezama*, *Moczarem* i *Zamkami na lodzie*. Nic większego nie urodziło się ze szkiców przedstawiających skamieniałe postaci. Odpowiedź na

<sup>68</sup> M. Antoniuk, „Kultura małomówna” Stanisława Lacka. W kręgu młodopolskiej świadomości mowy i milczenia (S. Lack, S. Wyspiański, M. Komornicka, T. Miciński, J. Wroczyński), Kraków 2007, s. 117-173.



Il. 20. S. Wyspiański, *Bóg Ojciec*, witraż w oknie zachodnim kościoła Franciszkanów w Krakowie, 1897, 1904. Fot. M. Kurzej



pytanie: dlaczego tak się stało, odnaleźć można – jak sądzę – analizując sprawę wawelskich kartonów witrażowych.

## VII

Wyspiański rzadko komentował swe dzieła malarskie. We wczesnym okresie wyjaśnieniami opatrzył projekt alegorycznego witraża dla Tadeusza Stryjeńskiego oraz karton *Cnoty i występki* przeznaczony do kościoła Mariackiego<sup>69</sup>. Pierwszą wersję *Polonii* dla katedry lwowskiej przełożył właściwie dosłownie na scenę dramatyczną *Królowa Korony Polskiej*, na co wskazywał już Tadeusz Makowiecki<sup>70</sup>. Na kolejne połączenie słowa i obrazu czekać trzeba było do witraży wawelskich. W tym jednak przypadku teksty rapsodów nie opisują witraży ani witraże nie ilustrują wierszy. Wielkie kartony ukazują pełne dynamizmu truchła św. Stanisława i Kazimierza Wielkiego, umierającego Henryka Pobożnego i topielicę Wandę, zaś małe szkice pełne majestatu siedzące postaci królów z dynastii Piastów i Jagiellonów. Natomiast rapsody koncentrują się wokół roli owych postaci w dziejach Polski. Obrazów nie da się w pełni zrozumieć bez słownego komentarza, uzasadniającego wybór bohaterów i motywacje ich czynów.

Patrząc na *Boga Ojca* czy *Świętego Franciszka* w krakowskim kościele Franciszkanów, nie mamy wątpliwości co do sensu owych witraży. Ekspresyjna (il. 20), dynamiczna postać Stwórcy z wzniesioną ręką ewokuje nastrój spotęgowanej woli czynu, zaś ascetyczna i statyczna figura Biedaczyny z Asyżu, uwięziona w ciernistym, bezlistnym, ale kwitnącym krzaku róży, narzuca myśl o poświęceniu aż do bólu (ciernie) i jakiegś za to nagrodzie (kwiaty). Podobnie w witrażu *Apollo – system Kopernika* z gmachu krakowskiego Towarzystwa Lekarskiego spętany bóg słońca stojący pośrodku wirujących po eliptycznych orbitach planet od razu kojarzy się z dokonaniem przez toruńskiego astronoma „wstrzymaniem Słońca”. Natomiast *Święty Stanisław* czy *Kazimierz Wielki* (il. 21) uderzają oczywiście potężną grozą śmierci, niemniej jednak znaczenie owego *mysterium mortis* pozostaje niejasne. Dopiero lektura rapsodów, a w przypadku św. Stanisława jeszcze dramatów bolesławowskich wraz z dopełniającym je tekstem *Argumentum*, pozwala uchwycić zarys pomysłu Wyspiańskiego, kontury jego myśli historiozoficznej. Sama rozpadająca się trumna i prawica w relikwiarzu, wzniesiona tak do błogosławieństwa, jak i klątwy, nie wyraża jeszcze tragicznego sprzężenia racji króla i biskupa, zaniku instynktu państwowego w polskim społeczeństwie i roli usypiającego kultu męczennika ze Skałki. W *Kazimierzu Wielkim*

<sup>69</sup> T. Adamowicz, *Stanisława Wyspiańskiego „Cnoty i występki”*, „Rocznik Historii Sztuki” VII, 1969, s. 245, il. 1; S. Wyspiański, *Opis przedstawień okna mariackiego wprawionego w ścianę atelier architektury*, w: *Dzieła zebrane*, t. 14, s. 153-157.

<sup>70</sup> T. Makowiecki, op. cit., s. 45-48.



Il. 21. S. Wyspiański, *Kazimierz Wielki*, karton do witraża, 1900. Muzeum Narodowe w Krakowie

potrzeba znajomości daty odkrycia grobu władcy (1869) i powiązania jej z okresem marazmu duchowego po upadku powstania styczniowego, by w królewskim koście-trupie odczytać wezwanie do narodowego czynu, wynikające z profetycznej wymowy odnalezienia szczątków dawnego budowniczego potęgi państwa akurat w momencie największej narodowej zapaści.

Jak pisał Tadeusz Makowiecki, w projektach wawelskich

zamiast wyobraźni bogatej i pociągającej artystę oszołomieniami wizji, zamiast świata przyrody fantastycznej, stojącej blisko malarskich zdolności artysty – poczynają brać górę i wydobywać się wciąż wzrastającym działaniem pierwiastki myślowe, pokłady metafizyki, a przede wszystkim złoża przemyśleń sprawy narodowej. Wprawdzie wizjonerskie instynkty artysty nie gasną, [...] ale stoją one już pod przemożnym, pozamalarskim wpływem filozofii, poglądu na świat artysty, który znów stoi bliżej poetyckich odczuć i skali poetyckiej twórczości. Znacznie bliższy jest świata pojęć niż świata czystej fantazji<sup>71</sup>.

Przed projektami wawelskimi Wyspiański właściwie nie podejmował w swej twórczości malarskiej tematów wymagających skomplikowanych programów ideowych. Pomijając młodzieńcze wariacje na temat średniowiecznego alegoryzmu (witraż *Cnoty i występki* i projekt witraża dla Stryjeńskiego), w których słowne wyjaśnienie było immanentnym elementem dzieła, prace dojrzałe, jak dekoracja kościoła Franciszkanów czy witraż *Apollo – system Kopernika*, niosły w samym swym kształcie plastycznym klarowne znaczenie. Natomiast projekty

<sup>71</sup> Ibidem, s. 73.

wawelskie, jak sądzę, uświadomiły artyście, że w tym przypadku samą wizją malarską nie odda nurtującego go przesłania historiozoficznego.

Badacze od dawna zauważali, że od roku 1897, czyli od debiutu literackiego, jakim była *Legenda I*, punkt ciężkości w twórczości Wyspiańskiego przesunąć się zaczął z malarstwa na literaturę i teatr. W świetle tego, co dotąd powiedziałem, zmiana owa wydaje się całkowicie logiczna. Dopóki artysta tworzył podparyskie i krakowskie pejzaże, portrety, a nawet dekoracje kościelne, język sztuk przedstawiających był do owych celów wystarczający. Gdy jednak w centrum zainteresowań stanęły zagadnienia mitu i legendy, a w szczególności problemy społeczne, historyczne i egzystencjalne, wyrażać je trzeba było innymi środkami. Wyspiański nie próbował reaktywować XIX-wiecznej koncepcji obrazu historycznego lub społecznie zaangażowanego. W malarstwie poprzestawał na tematach najprostszych, łatwych do zrozumienia, zdolnych zsumować całe znaczenie w jednej, adekwatnej formule sceny sprowadzonej do kilku najwyżej postaci. Dlatego zapewne porzucił baśniowe wizje *Skarbów Sezama* czy *Moczaru* jako niejasne i zbyt „literackie”. Również dlatego, próbując zobrazować w wawelskich witrażach wielkie postaci z dziejów Polski, dopisywał do nich poetyckie komentarze, mające na celu wytłumaczenie dokonanego wyboru i sposobu ukazywania bohaterów. Ale zabiegi owe nie wystarczyły, by sens programu ideowego dzieła stał się jasny. Cytowane na wstępie słowa Janiny Stankiewiczowej, iż artysta będąc obłożnie chorym, polecił w całości spalić wawelskie *dossier*, aby sprawy przykryj nie przypominało, rozumieć można zarówno jako wynik braku zainteresowania i zrozumienia ze strony restauratorów i zarządu katedry, jak też jako przyznanie się do artystycznej porażki – do niemożności stworzenia całości o klarownej wymowie ideowej, czyli opisywanej w *Requiem* „sztuki jasnej, marmurowej, krystalicznej”.

## VIII

W Paryżu wszedł Wyspiański w krąg sztuki nowoczesnej. Po powrocie do Krakowa boleśnie odczuł zderzenie z pozostającym pod urokiem Matejki środowiskiem. Dekoracją kościoła Franciszkanów zerwał z historyzmem i w kolejnych projektach kościelnych chciał dalej rozwijać swą wizję sztuki sakralnej, czerpiącej motywy dekoracyjne z przestylizowanego świata roślin. Do roku 1897 pragnął też powrócić do Paryża i zaistnieć tam jako artysta. Dlatego tworzył dzieła o wymowie uniwersalnej, zdolne zachwycić widza na salonie przy Polach Marsowych.

Tej europejskiej perspektywy nie utracił i później. Trudno sobie wyobrazić *Skarby Sezama*, *Moczar* i *Legendę* bez inspiracji wagnerowskich<sup>72</sup>. *Noc listopadowa* była próbą przełożenia na realia XIX-wieczne dramatu antycznego; tematyka starożytna gościła nie tylko w rysunkach do *Iliady*, ale i w dramatach osnutych na greckich

<sup>72</sup> A. Okońska, *Stanisław Wyspiański*, Warszawa 1971, s. 136-145.

dziejach i mitologii. Także pomysł przekształcenia Wawelu na polski akropol miał już w samym założeniu antyczne konotacje. Projekt ten dodatkowo sytuuje się pomiędzy koncepcją uczynienia z Akropolu ateńskiego siedziby króla greckiego (Karl Friedrich Schinkel, 1834) a faktyczną przebudową praskich Hradczan na pałac prezydenta Republiki Czechosłowackiej (Jože Plečnik, 1920–1927)<sup>73</sup>.

Magdalena Popiel napisała:

Wyobraźmy sobie, na przykład, że w grudniu 1898 roku Wyspiański [...] wyjeżdża do Wiednia wraz z Towarzystwem Artystów Polskich Sztuka na wystawę związaną z otwarciem nowego budynku wiedeńskiej «Secesji». Poznaje tam m.in. o trzy lata od siebie starszego Wassila Kandinskiego [...]. Chociaż dzieli ich wiele, tworzy się nić porozumienia [...]. I wyobraźmy sobie jeszcze rok np. 1924. Zadzierzgnięta w Wiedniu przyjaźń z Kandinskim przetrwała wiele lat, Wyspiański, który dzięki niemu poznał Arnolda Schönberga, Franza Marca, Paula Klee, teraz wraz z nim na prośbę Waltera Gropiusa obejmuje stanowisko profesora w Weimarskim Bauhausie. Wyspiański miałby wówczas dopiero 55 lat...<sup>74</sup>.

Badacze literatury coraz silniej podkreślają modernistyczny charakter dramatów artysty, nowoczesny projekt jego pisarstwa, przerwany w połowie drogi przez zbyt wczesną śmierć<sup>75</sup>. Czy jednak autor *Wesela* byłby zdolny porzucić po I wojnie światowej stylistykę młodopolską i przejść na pozycje malarstwa awangardowego? Nie udało się to w Polsce nikomu z jego pokolenia. Może miałby na to szansę, gdyby na nowo znalazł się w Paryżu lub w innym centrum nowej sztuki. Zresztą inaczej nie mógłby poznać Arnolda Schönberga, Franza Marca, Paula Klee czy kogokolwiek z liczących się twórców. Opozycja narodowy / europejski jest fałszywa. Prawdziwym przeciwieństwem jest para pojęć „twórcze uczestnictwo” i „izolacja”. Wyspiański w swym *oeuvre* za wszelką cenę starał się uniknąć izolacji. Podejmując zatem tematy patriotyczne (np. w *Nocy listopadowej*), czynił to zawsze z perspektywy wielkiej tradycji europejskiej. Ale jak to często w polskiej rzeczywistości bywało, brak środków finansowych, a potem choroba uniemożliwiły mu stały kontakt z kulturą światową. Tym samym przyszło mu się pożegnać z marzeniami o godnym jego talentu zaistnieniu w panteonie sztuki powszechnej.

<sup>73</sup> J. Irscher, *Schinkels Vorschlag der Akropolisrestauration*, w: *Karl Friedrich Schinkel und die Antike*, Stendal 1985, s. 40-45; *Jože Plečnik, architekt i wizjoner 1872–1957*, Kraków 2006, s. 107-162.

<sup>74</sup> M. Popiel, *Wyspiański*, op. cit., s. 228.

<sup>75</sup> Ibidem.