

POETA-MALARZ

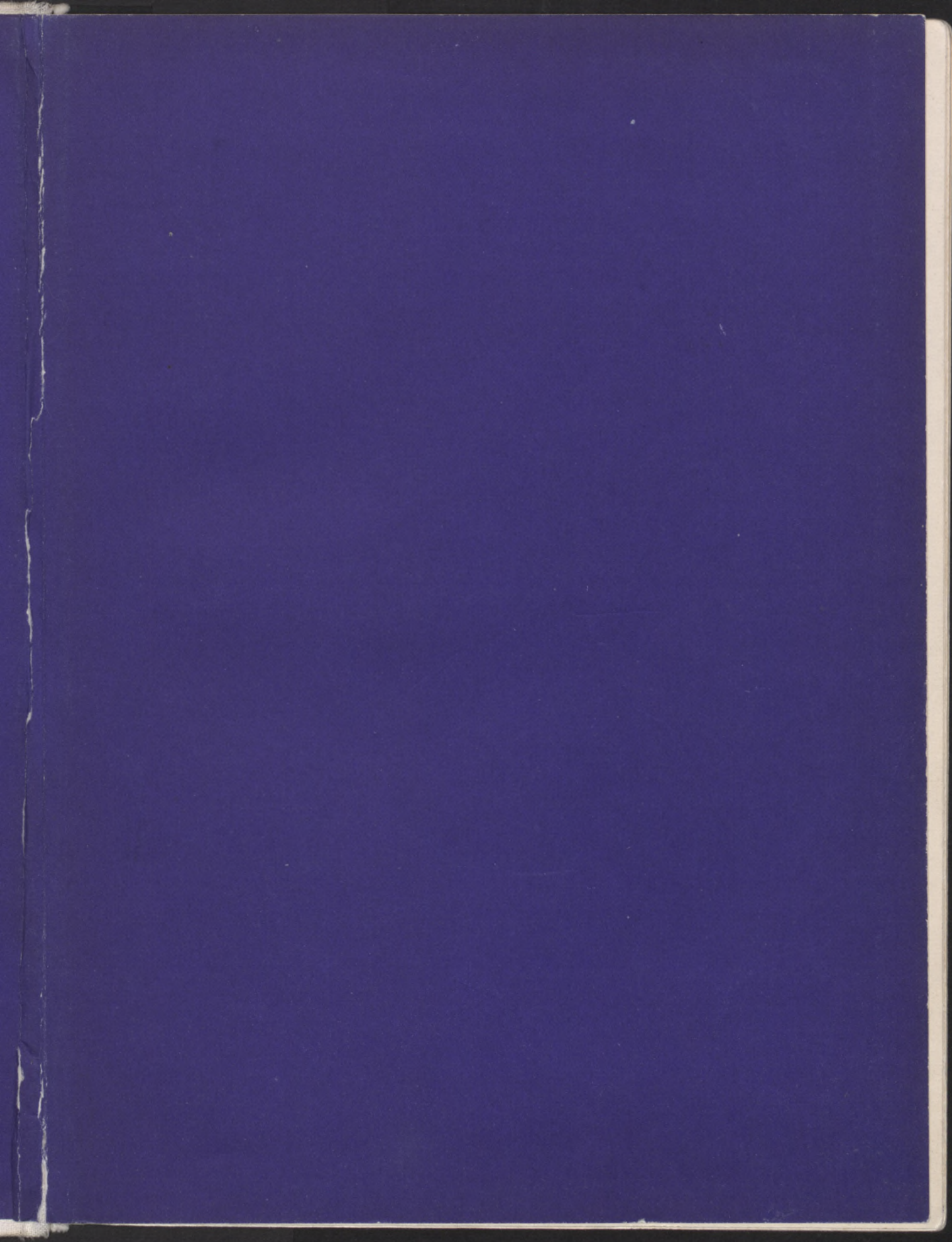
TADEUSZ HAROWIECKI

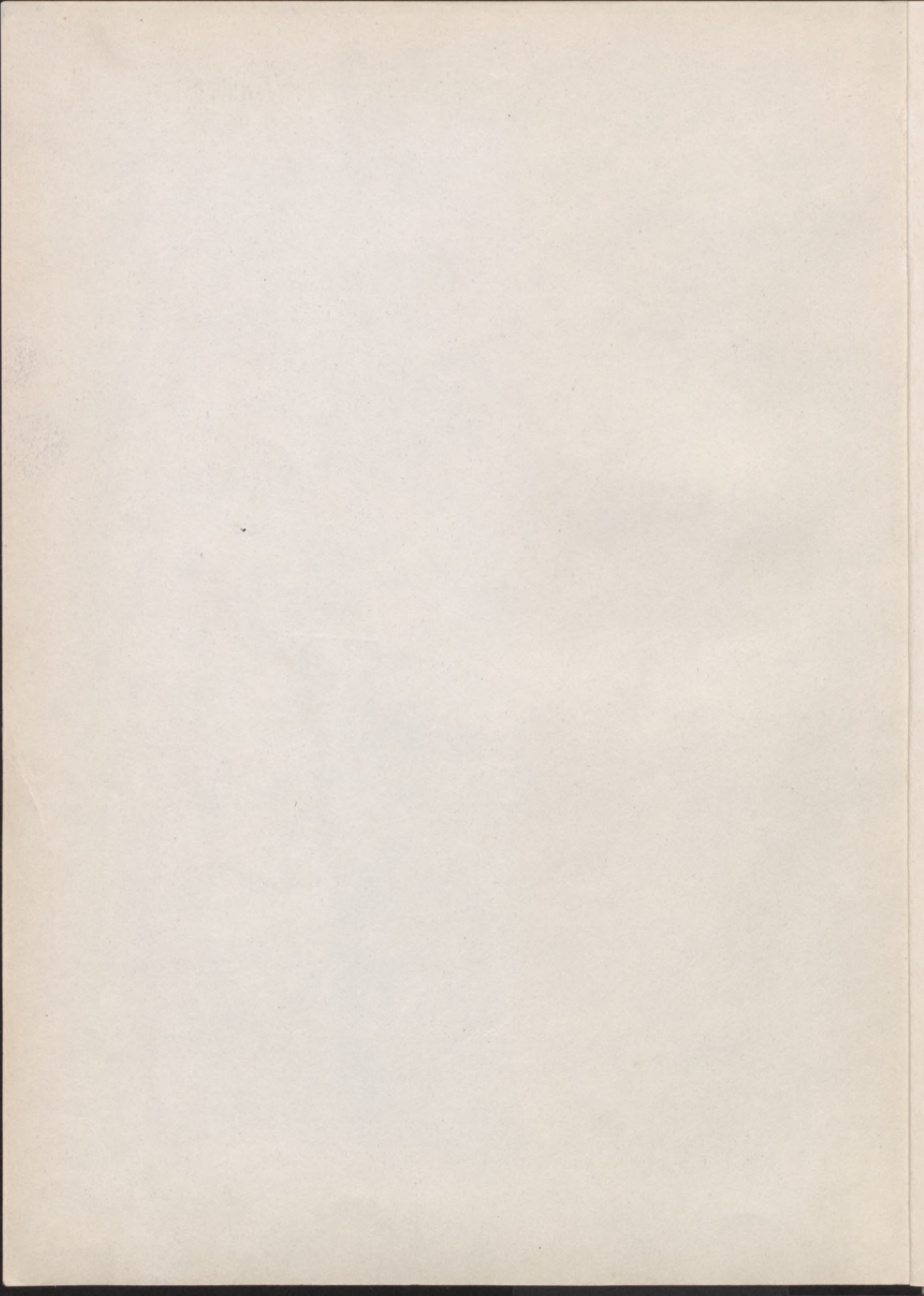
**P
|
W**

Biblioteka
Główna
UMK Toruń

403600







TADEUSZ MAROWIECKI

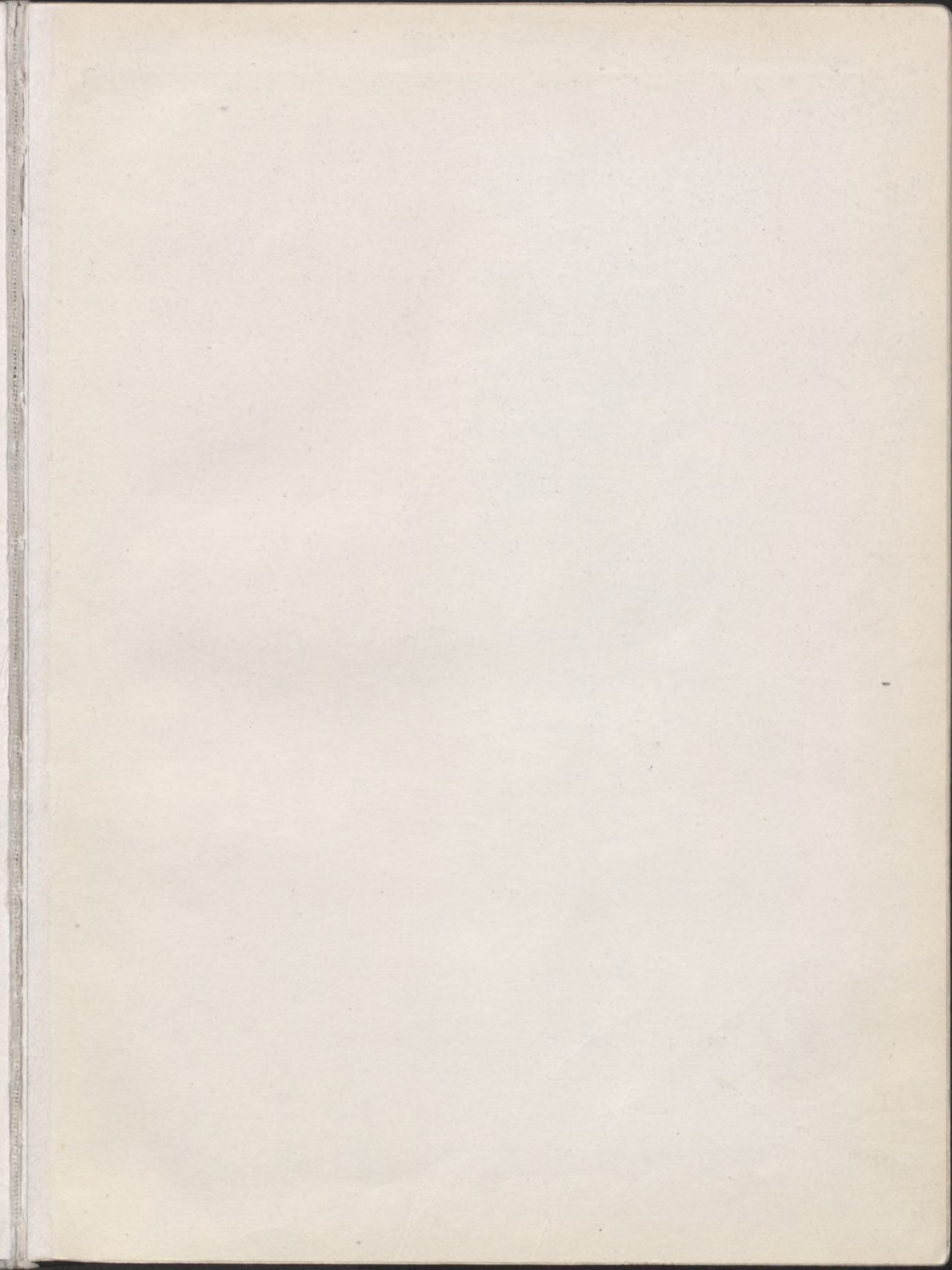
POETA-MALARZ

P
I
W



POSTAL MARKS

POSTAL MARKS

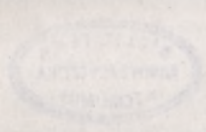




TADEUSZ MAKOWIECKI

POETA-MALARZ

STUDIUM O STANISŁAWIE WYSPIAŃSKIM



PAŃSTWOWY INSTYTUT WYDAWNICZY 1969

403600



Opracowanie graficzne Stefan Rzepecki

E. 162/20

S tanisław Wyspiański był poetą i był malarzem, wielkim jednocześnie na obu polach. Czy spojrzymy na poziom, czy na oryginalność, czy nawet na ilość dzieł w obu zakresach — pod każdym względem obie dziedziny jego twórczości stoją bardzo wysoko ponad zwykłą skalę artystyczną. Wiadomo ponadto, że żadnej z tych dwu dziedzin twórca nie lekcewał sobie, że, przeciwnie, obu poświęcał moc prac i studiów, że w obu tworzył z najwyższą pasją i zamięłowaniem, w obie wkładał zarówno swe ambicje, myśli, pragnienia i czysto artystyczne, i najpełniej ludzkie.

Jeśli więc tak jest, jeżeli obie gałęzie twórczości Wyspiańskiego są równie — lub co najmniej prawie równie ważne i cenne, i ze względu na wartość obiektywną wytworzonych dzieł sztuki, i ze względu na wysiłek twórczy artysty wkładany w te dzieła — to najsuwa się konieczność poznania związków między jedną a drugą dziedziną. Niepodobna bowiem pomyśleć, aby ktoś tworzący na dwu sąsiadujących ze sobą polach sztuki jednocześnie z jednakowym poświęceniem mógł oddzielić całkowicie jedną dziedzinę tych prac od drugiej lub, co jeszcze trudniejsze, nadawać całkowicie odrębny charakter jednym utworom od innych. A gdyby nawet tak było, gdyby rozdzielność istniała, to poznanie tak dziwnego zjawiska w świecie twórczości byłoby niemniej ważne i konieczne. W każdym razie wydawanie sądów ogólnych o twórczości Wyspiańskiego, a zwłaszcza o jego stylu, o rozwoju artystycznym, o sposobach ujmowania rzeczywistości współczesnej czy historycznej, o typie uczuciowości czy wyobraźni, musi być narażone ciągle na możliwość krańcowych nawet zmian, dopóki sądy badaczy oparte będą wyłącznie na poznaniu jednej dziedziny twórczości poety-malarza. W mniejszym, ale jednak poważnym stopniu niebezpieczeństwo to może grozić również analizom poszczególnych dzieł, jeśli nie pozna się, nad jakimi zagadnieniami pracował wówczas artysta w sąsiednim regionie swej twórczości.

Poznanie stosunków między malarską a poetycką działalnością Wyspiańskiego jest celem mojej pracy. Badane będą stosunki między jedną a drugą twórczością, i tylko one, czyli usunięte będą spod rozważań zagadnienia ważne wyłącznie dla jednej dziedziny. Tak więc np. nie będą brane pod uwagę związki między *Lillą Wenedą* a *Weselem* albo stosunki między rysunkami do *Iliady* a obrazami Gauguina czy Degasa. Również poza obrębem badań będzie np. akcent artystyczny, jaki kładł Wyspiański-malarz na indywidualne traktowanie włosów na portretach, a z drugiej strony — stosunek Wyspiańskiego-poety do powstania listopadowego. Tylko te utwory i te właściwości, które treściowo, tematowo lub, co najtrudniejsze, formalnie zbliżają się do siebie w obu dziedzinach twórczości, będą tu rozpatrywane.

Poza tym w pewnych razach trzeba się będzie zająć nie tylko zbieżnościami, ale i rozbieżnościami obu nurtów. Kiedy np. stwierdzi się paralelizm obu rodzajów twórczości artysty w obrębie pewnych grup tematycznych czy treściowych, a brak tej odpowiedniości w obrębie innych tematów czy treści — to stwierdzenie takie będzie ważne dla określenia stosunków i związków między obiema dziedzinami twórczości, a nie tylko dla charakterystyki jednej z nich, co nie mogłoby już być tematem rozważań.

Taki jest cel niniejszej pracy i taki zakres materiału, na którym ma się oprzeć.

Potrzebę takiej pracy odczuwali wszyscy badacze Wyspiańskiego i każdy prawie obok zagadnienia, którego badaniu się poświęcał, czynił mniejsze lub większe studia nad pokrewną, drugą dziedziną twórczości, dochodząc często do ciekawych i ważnych spostrzeżeń. Brak jest jednak choćby tylko powiązania tych spostrzeżeń w całość, uzupełnienia i oświetlenia z jednego punktu widzenia. Braku tego nie może zappełnić bardzo ogólnikowa książka W. Trojanowskiego¹, mimo szeregu trafnych uwag, jakie podaje; nie mogą go także usunąć drobne, choć wnikliwie artykuły Lacka².

Że mimo odczuwania tej luki nie ma dotąd prac poświęconych szczególnie sprawie związków między malarską a poetycką twórczością Wyspiańskiego — to nietrudno zrozumieć. Badania dzieł poetyckich twórcy *Wesela*, tak niezwykle liczne i gruntowne, idą w przynajmniej większości w kierunku poznawania ideowych wartości, głównie w narodowych dramatach Wyspiańskiego, strona zaś malarska leży właściwie dotąd odłogiem czekając wciąż na badacza, który by wyszedł poza ciekawe przyczynki lub popularne uwagi³. Trudno zatem, by szczególnie pociągało wykreślanie granicy między obu polami, z których jedno jest mało

uprawione, a drugie bardzo głęboko, ale tylko częściowo i jednostronnie.

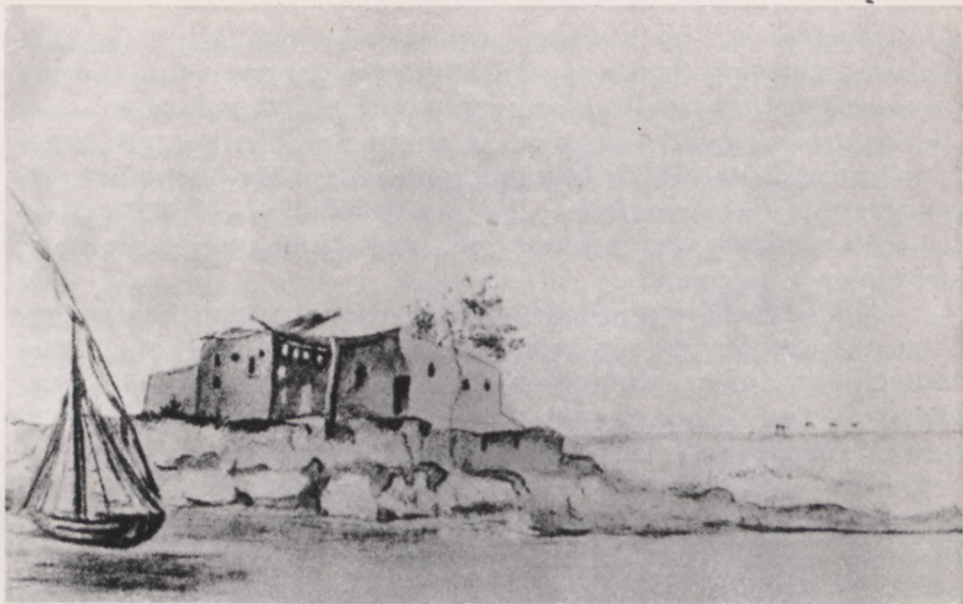
Są jednak przyczyny ważniejsze, tkwiące nie w dziełach Wyspiańskiego czy w charakterze dotychczasowych jego opracowań, ale w istocie materiału, kryje on bowiem w sobie wiele niebezpieczeństw natury bardziej zasadniczej. Badanie związków między twórczością malarską a poetycką musi się opierać na porównywaniu dzieł malarskich i poetyckich, a więc na porównywaniu materiału bynajmniej nie jednorodnego. Jednym z bardzo ważnych momentów musi tu być porównywanie obrazów utrwalonych farbami i węglem z obrazami utrwalonymi w słowie i rytmie — sprawa bardzo ryzykowna dla ścisłości badań. Należy się jej zatem przyjrzeć przed rozpoczęciem badań, aby uniknąć przynajmniej najniebezpieczniejszych nieścisłości.

Kto by uznawał słowa po prostu jako środki do wzbudzania w czytelniku czy w słuchaczu wyobrażeń odpowiadających wrażeniom wywołanym przez desygnaty danych słów, ten zajmowałby stanowisko, z jakiego już od Wundta zesłała psychologia, a od Th. A. Meyera również i estetyka. Należy jednak stwierdzić także, że nowsza psychologia i estetyka⁴ uznają, że rozumienie fragmentów i zdań opisowych, mniej lub więcej apelujących do wyobraźni czytelnika, oprócz rozumienia sensu zdania zawiera, jako zjawisko towarzyszące — poczucie możności wyobrażenia sobie opisywanych przedmiotów. Owo poczucie możności wyobrażenia sobie czegoś występuje jako przekonanie, że przy pewnym minimum czasu i przy pewnym wysiłku wyobraźni moglibyśmy wywołać przedstawienia odtwórcze tych przedmiotów i tych cech, o których mówi opis, i ująć je jako pewną całość. Owa potencjonalność wyobraźności wiąże się z mniej lub więcej, czasem bardzo wyraźnie, występującymi zaktualizowanymi wyobrażeniami. Zależy to od charakteru wyobraźni jednostki, od chwili i nastawienia, od rodzaju i siły bodźca itd.

Otóż można chyba uznać, że owa wyobraźność opisu w wyobraźni autora podczas pisania lub bezpośrednio przed pisaniem — aktualizowała się zapewne w stopniu bardzo poważnym, albowiem i czas, gdy pisał ten opis, był dłuższy niż czas czytania przez czytelnika przebiegającego tylko opis oczami, i wysiłek twórczy autorski wielokrotnie większy od na ogół biernej, odbiorczej postawy czytelnika zwykłego, czyli takiego, który nie kontempluje danego urywka ze szczególnym zapamiętaniem. A dalej, jeśli wiemy, że dany autor był typem wzrokowca — gdy chodzi o wyobrażenia wzrokowe, lub słuchowca — gdy pod uwagę bierze się wyobraże-

nia słuchowe, to możemy uznać, że zdanie opisujące coś, zwłaszcza gdy pada akcent na stronę opisową, jest wyrazem nie tylko pewnych przeżyć natury pojęciowej, ale i przeżyć związanych z żywym wyobrażaniem sobie pewnych przedmiotów i cech im właściwych.

O Wyspiańskim wiemy, że był malarzem, a z młodzieńczych listów możemy się ponadto przekonać, jak był niezwykle wrażliwy na bodźce wzrokowe⁵. Opisowe więc fragmenty w jego dziełach dramatycznych muszą być traktowane możliwie pełnowartościowo, tym bardziej że w większości są to opisy apelujące nie tyle do czytelnika uważnego, ile do reżysera i dekoratora; są to po prostu wskazówki dotyczące strony plastycznej wystawienia pewnych sztuk. Wiemy wprawdzie, że nawet najwierniejsze tekstowi, ale przez różnych malarzy wykonane dekoracje do tej samej sceny różnią się znacznie między sobą, ale wiemy również, że jeśli posłuszeństwo wobec uwag inscenizacyjnych jest zachowane, a uwagi są dość dokładne, różnice te wahają się w dość określonych granicach. Jeżeli tekst głosi, że na prawo na scenie znajduje się portyk czterokolumnowy oświetlony czerwonym słońcem zachodu, które rzuca czarne cienie kolumn na mury — to czerwień przez jednego malarza użyta może być bardziej złota, a przez innego raczej niebieskawa, kolumny mogą być wyższe lub grubsze, odstęp między nimi nieco inne, a jednak obie dekoracje różnić się będą między sobą raczej jako warianty tegoż samego obrazu niż jako dwa obrazy zupełnie sobie różne. Opis spełnia więc pewną rolę. Korzysta też czasem z takich opisów historia sztuki, a zwłaszcza archeologia w tych wszystkich przypadkach, gdy jakieś dzieło zaginęło nie zostawiając podobizny ani kopii, a został jedynie opis literacki lub naukowy. Oczywiście opis taki będzie tylko paliatywem właściwego materiału i nie dorówna najbledszej kopii danego dzieła, ale gdy jego nie ma, to — z wszelkimi możliwymi ostrożnościami i zastrzeżeniami — bywa przecież brany za podstawę do rozważań naukowych. Nie będzie zatem grzechem wobec wymagań ścisłości, ale koniecznością, że pewne zdania opisowe znakomitego poety-malarza, a w szczególności jego wskazania dekoratorskie, będą włączone do materiału badanego i z wszelkimi możliwymi ostrożnościami rozpatrywane jeśli nie razem, to w każdym razie obok materiału ściśle malarskiego w postaci jego obrazów czy szkiców do dekoracyj. Takie są zastrzeżenia i uwagi wobec niejednorodności materiału przeznaczonego dla rozważań niniejszej pracy. Trzeba jeszcze rozpatrzeć rozbieżność metod dotyczących tego niejednorodnego materiału.



1 J. Słowacki, *Widok z nad Nilu*, 1836

Historia literatury wypracowała swoje, a historia sztuki — swoje sposoby badania; nasuwa się więc pytanie: czy można stale w jednej pracy zmieniać nie tylko pole badań, ale i narzędzia badawcze? Na zarzut ten można by odpowiedzieć, że historia sztuki w początkach swoich nieraz stosowała sposoby wypracowane przez filologię, zwłaszcza w zakresie ustalania genezy utworu, historii motywów, strony ikonograficznej itp. A także że w latach ostatnich znów historia literatury często zwracała się ku metodom zdobywanym przez historyków sztuki. Prace teoretyczne i badawcze Wölfflina i Worringera znalazły od szeregu lat entuzjastycznych zwolenników wśród czołowych historyków literatury, np. Oskara Walzla⁶, a metodę badań wypracowaną przez Strzygowskiego w jego pracach o sztuce Iranu i Armenii oraz w rozprawach teoretycznych⁷ nieraz próbowano przystosować do potrzeb literatury (por. rozprawy Herberta Cysarza⁸ i studium Kucharskiego⁹). Także prace Male'a o sztuce średniowiecza odbijają się na filologii francuskiej.

Wprawdzie realizowanie sympatyj ku pewnym teoriom z historii sztuki (np. w studium Walzla o barokowości w strukturze dra-

matów Szekspira¹⁰) nie zawsze przynosi ważne rezultaty, a adaptacje Kucharskiego wzbudzają szereg wątpliwości — niemniej prace powyższe świadczą dobitnie jeśli nie o bliskości, to w każdym razie o pewnej równoległości metodologicznej badań dzisiejszych historyków sztuki i literatury. O rozbieżności nie może być mowy, zatem obie możliwe przeszkody, tkwiące w różnicy materiału i różnicy metod, nie są nieprzekraczalne, wzmagają tylko konieczność ostrożności w badaniu.

Konieczność wzmożenia ostrożności w badaniu ma jeszcze jedną przyczynę. Jest nią brak wzorów w rozwiązywaniu analogicznych zagadnień. Malarzy-poetów było w dziejach kultury europejskiej wielu, bodajże nawet połączenie tych właśnie dwu talentów artystycznych w jednej osobie zdarzało się najczęściej.¹¹ Wystarczy wymienić nazwiska tylko najgłośniejsze: w Italii — Michał Anioł, da Vinci, Benvenuto Cellini; we Francji — Victor Hugo, Th. Gautier, Gauguin, Delacroix; w Niemczech — Goethe, E. T. A. Hoffmann, S. Gessner; w Anglii — Walter Crane, Blake.

Oczywiście listę tę można by wielokrotnie powiększyć¹². Mimo to dzieł badających te zjawiska nie jest wiele. Przyczyną zapewne jest fakt, że przy równoczesności obu talentów bardzo rzadko występowała ich równorzędność. Boczna, słabsza odrośl twórczości badano raczej przyczynkowo, uzupełniając i lekceważąc. Na parę tysięcy prac o Michale Aniele zaledwie kilkanaście omawia jego poezję, przy tym książki te, na ogół przestarzałe metodycznie, przynoszą raczej zawarte między wierszami sonetów przyczynki do życiorysu niż nowe oświetlenie wyobraźni plastycznej artysty. Podobnie jest z rysunkami Victora Hugo. Najważniejsze studium R. Escholliera¹³ wprawdzie udowadnia, że Hugo był naprawdę artystą plastykiem, a nie tylko amatorem, o związku jednak choćby jego romantycznych wizji architektonicznych z pasją pisarską do ruin i średniowiecznych budowli — ledwie parę daje wzmianek. Sumienna zaś, precyzyjna rozprawa o Hoffmannie¹⁴ jako muzyku, plastyku i literacie jest tylko zebraniem i rozgrupowaniem materiału psychograficznego, powstrzymuje się od analizy i wniosków.

Brak gotowych schematów dla badań nakazuje jeszcze bliżej sprecyzować i uświadomić sobie typ zagadnień, które stoją przed pracą. Aby zaś próba zorientowania się w problematach nie odbyła się wśród ogólnych jedynie rozważań, dobrze będzie, jak sądzę, oprzeć je na spostrzeżeniach, jakie się nasuwają, gdy przyjrzymy się analogicznym podwójnym talentom malarsko-poetyckim w dziejach historii sztuki i literatury polskiej, jako najbardziej nam znanym. Artystów takich było u nas wielu i wiele rodzajów

łączenia się obu talentów w jednej osobie¹⁵, tak że wystarczy przyjąć się paru, aby pojąć, ile jakich głównych zagadnień nasuwać może owa dwurodna twórczość poetów-malarzy. Oczywiście nie będzie można bliżej analizować twórczości poszczególnych artystów, ale poznanie choćby najznamienniejszych rysów łączących obie gałęzie ich dzieł, rysów tak bardzo różnych niemal w każdym przypadku, pozwoli na łatwiejsze zorientowanie się w problematach. Naturalnie uwagę należy zwrócić tylko na zagadnienie łączności obu dziedzin ich prac, a nie na charakterystykę każdej z nich, gdyż jedynie zagadnienie łączności między obu gałęziami tworzenia będzie tematem rozważań.

Spośród poetów-malarzy wystarczy wziąć pod uwagę tych tylko, w których osobie oba talenty łączą się w indywidualny i wyraźnie różny od innych sposób.

Stowacki nie był malarzem, pozostawił jednak w spuściźnie kilkanaście rysunków nie pozbawionych artystycznego znaczenia. Prawie wszystkie powstały podczas podróży na Wschód. Wątle linie, blade subtelne cienie tych rysuneków z widokami palm, ruin egipskich, Nilu, chat glinianych¹⁶ nie zdradzają fantazji ich autora, oszalamiającej tęczą kolorów, egzotyzmem spiętrzonych motywów, rozpiętością uczuć i nastrojów, wśród których przerzucił się artysta w innej dziedzinie — w poezji. „Srebro, złoto, rubiny, szafiry, szmaragdy, perły, słońce, błyskawice, zorze, tęcze, komety — oto zjawiska dostarczające autorowi *Króla-Ducha* materiału do porównań kolorystycznych.“¹⁷ A tu blade, szare rysunekki. Inna cecha: rysunki są robione z natury, szkicowane w albumie podróżnym, wiersze zaś niemal zawsze z fantazji; nawet najbliższej spokrewnione wiersze ze Wschodu są w znacznym stopniu owocem przypominania sobie wrażeń i przeżyć już przeszłych. *Grób Agamemnona* nie powstał w tzw. Skarbcu Atrydów, a wiersze o podróży okrętem z Neapolu do Grecji pisane były i wykończane już w Egipcie. „Rysownik i akwarelista wyprzedzał poetę, który dotąd unikał tworzenia na podstawie bezpośrednich, aktualnych wrażeń. Tworzywem poetyckim stawało mu się dopiero to, co przemieniło się w sferach pamięci i wyobraźni i przepoili treścią psychiczną.“¹⁸ Nawet te wiersze, które mają charakter notat pisanych podczas podróży, różnią się przecież znacznie od notat rysunkowych. Weźmy najpodobniejsze: *Widok z nad Nilu* rysunek i wiersz *Podróż po Nilu*. Temat ten sam: widok glinianej chaty, gdzie „Nilowe fale mętne i palmowy stoi las“. Ale poezja wykracza daleko poza dwa wiersze opisu; jest tam i tęsknota poety do odpoczynku z dala od ludzi, i podejrzenie, że nieszczęście mieszka w pogodnej lepiance:

Może tam zarazy trup,
Może w chacie leży trup,
Dzieci płaczą przy tapczanie...

jest wzmożone pragnienie spoczęcia w tej chacie i groźba, że Allach wichrem będzie wiał „i przyniesie czworo skal“, i zawali tych, którzy spokój nieszczęścia burzą, i wiele myśli, obrazów, nastrojów trudnych do odczytania ze szkicu rysunkowego.

Już z tych paru spostrzeżeń nasuwa się szereg uwag. Pierwsze — to „marginesowość“ ilościowa i marginesowość jakościowa pewnej dziedziny twórczości wobec innej. Utworów ubocznej gałęzi twórczości może być bardzo mało i mogą być bardzo słabe, przeciętne. Rysunkom Słowackiego właściwe są obie marginesowości. Dalej, marginesowość jakościowa może być dwojaka — ze względu na wyniki, jakie pewna dziedzina przynosi (rysunki Słowackiego nie mogą się mierzyć nie tylko z głównymi jego dziełami poetyckimi, lecz i z drobnymi lirykami z tychże lat), ale także i ze względu na stopień wyrażania osobowości autora, na skalę przeżyć autora, zamkniętych w jednych i w drugich. Wiemy, że Słowacki nie dawał wagi swym rysunkom, że są to szkice kilkuminutowe i łatwo zapominane, co więcej, że są to, jak na delikatnej kliszy, subtelne, ale bierne odbitki rzeczywistości wyłącznie wrażeniowej. Cały skomplikowany, rwący, wybuchowy mechanizm twórczej fantazji autora *Beniowskiego* czy *Lilli Wenedy*, pełen dziwnych wizji, nastrojów, przeczuć, myśli i wspomnień, przerabiający nawet najściślej historyczny materiał na baśń, na romans, na mit — w rysunkach nie działał zupełnie. A więc jedna dziedzina tworzenia może być raczej odbiciem wrażeń płynących ze świata zewnętrznego, inna raczej wyrazem przeżyć wewnętrznych, opartych o fantazję czy o wspomnienia. Problemat ten wysuwa się już poza uwagi o twórczości Słowackiego.

Inne zagadnienia nasuwa twórczość rysunkowa innego pisarza — J. I. Kraszewskiego. Ilościowo to twórczość bardzo pokaźna, to nie kilkanaście rysunków Słowackiego, ale kilkaset, może z górą tysiąc zachowanych utworów.¹⁹ Wśród tej spuścizny malarzkiej, obok rysunków ołówkiem i piórkiem, są gwasze, są drzewo- i miedzioryty, jest kilkanaście obrazów olejnych.²⁰ Są pejzaże i szkice portretowe, studia architektoniczne i sylwetki postaci, i kopie znanych obrazów.²¹ O marginesowości ilościowej nie może być zatem mowy, ale jest inny problemat. Większość rysunków Kraszewskiego, zwłaszcza z lat wczesnych (1838—1851), składa się ze szkiców i notat zabytków architektonicznych Polski, ratuszów,



2 J. I. Kraszewski, *Dąb*

kościółów, spichlerzy, bóżnic, a dalej, ze szkiców kostiumologicznych zbieranych ze starych nagrobków, drzeworytów, portretów, pieczęci.

Szkice te tematowo spokrewniają się z umiłowaniem przeszłości i pogrążeniem w historyzmie, jakie cechują większość literackich dzieł Kraszewskiego; to jedna sprawa: łączność tematowa obu dziedzin. Wiadomo dalej, że Kraszewski miał pasję antykwarsko-archeologiczną, był zbieraczem w wielkim stylu: gromadził stare druki, sztychy, monety, rękopisy w ilościach ogromnych, zwłaszcza w stosunku do kwot, jakimi obracał. Zabytków architektonicznych czy rzeźbiarskich zbierać nie mógł, gromadził więc ich podobizny na własnych szkicach (dagerotypy ówczesne były jeszcze bardzo mizerne). Rysunki więc tego typu inwentaryzatorskiego, których jest paręset, były materiałem, notatnikiem dla przyszłych zamierzonych i porozpoczynanych prac historyczno-literackich Kraszewskiego, dla jego studiów i powieści. A więc rysunki te (suche, notatkowe) nie znajdują się na marginesie prac literackich, ale są tym pracom poddane jako studia przygotowawcze,

jako materiał brulionowy. Mamy więc tutaj stosunek zależności, podporządkowania jednej dziedziny działalności drugiej — problemat bardzo ważny; bardzo zresztą różne przybierający postaci. Ale nie jest to problemat najważniejszy przy badaniu twórczości Kraszewskiego.

Oprócz rysunków o charakterze inwentaryzacyjnym zachowała się bardzo pokaźna liczba zupełnie innych rysunków, głównie z ostatnich lat pisarza (1870 — 1883).²² Wśród nich wyróżnia się ciekawy cykl rysunków i drzeworytów z Tatr, kreślący fragmenty dzikich dolin, rozpadlin skalnych, potoków leących między zwalami pni oraz kilkanaście albumów pełnych rysunków z Włoch, z fragmentami oliwnych zagajników, bram okrytych różami, romantycznych zaułków przy kamiennych studniach, a przede wszystkim krzewów, palm i pnączy. Przyroda dzika, romantyczna z drzewami o poskręcanych korzeniach, mrocznymi jarami i przeświecającymi polanami, przyroda typu Ruisdaela — najbliższa była upodobaniom Kraszewskiego. Nie są to już notatki brulionowe, przygotowawcze, ale nie są też marginesowe igraszki tego typu, co drobne rysunczki Słowackiego. To nie chwilowy kaprys, to nie szkice robione z braku innych ciekawszych prac. W ciągłym nawrocie do pewnej dziedziny motywów, w upartym doskonaleniu środków wyrazu, w wieloletnich studiach, w utworach niektórych doprawdy ciekawych przejawia się mocne, trwałe upodobanie pewnych motywów — a mianowicie dzikiej przyrody roślinnej i pewnego sposobu ich opracowywania. Upodobaniom tym w swej twórczości literackiej daje Kraszewski wyraz stosunkowo mniejszy; opisy natury często w jego powieściach stoją na drugim planie poza akcją i tłem historycznym, i poza sylwetkami i portretami postaci.²³ Dwa są tu ważne zagadnienia. Pierwsze, że z biegiem lat może się zmieniać nie tylko charakter obu talentów artysty, ale i ich stosunek wzajemny — że więc trudno określać ten stosunek ogólnie, nie rozbijając go na okresy. Drugie zagadnienie można sformułować tak: należy odróżnić twórczość marginesową od ubocznej; utwory takiego ubocznego talentu nie są tylko przemijającą rozrywką, w którą autor nie wkłada większych ambicji, ale są wyrazem pewnych stałych i głębszych upodobań wyobraźni czy temperamentu artysty. W takiej ubocznej dziedzinie twórczości artysty o podwójnym talencie przejawiać się może i wyrażać pewien mniej lub więcej wąski, ale stały strumień jego przeżyć²⁴, który nie znajduje dla siebie pełnego miejsca w głównej twórczości danego autora i biegnie jakby równoległe do niej i, jeśli tak można określić, autonomicznie.



3 C. K. Norwid, *Melancholia*

Jeszcze inne zagadnienia nasuwa twórczość Norwida.

Przede wszystkim malarstwo jego jest autonomiczne w znacznie wyższym stopniu niż u Kraszewskiego. Nie tylko dlatego, że ma ono swój zakres tematyczno-treściowy nie poddany potrzebom prac literackich Norwida, ale ma i swoje zagadnienia formalne. W dziesiątkach prac, choćby w znanej *Sybilli*²⁵, stawia sobie autor — prócz chęci opanowania pewnym tematem — także zagadnienia czysto malarskie: problemat światła i cienia, problemat skomponowania postaci czy grup, związania ich w figurę, problemat rytmiki linearnej w częstym używaniu draperii itp. Ponadto widzimy w tej twórczości nawiązywanie nici z dawniejszą sztuką, z Rembrandtem, co podkreśla pewien krytyk francuski²⁶, czy z Dürerem, czy z rzeźbami antycznymi, choćby tanagregkami z Luwru, czy z sugestiami akademickich klasycyzujących tradycji ówczesnych

szkół malarskich w Warszawie (Kokulara)²⁷ i we Włoszech, gdzie artysta studiował. Wiadomo, że Norwid kształcił się początkowo na malarza i rzeźbiarza, na co wiele lat studiów i prac poświęcił, a poezją zajmował się dłuższy czas raczej ubocznie i dorywczo; zresztą i w późniejszych okresach życia bywały chwile, gdy zamierzał rzucić poezję oddając się niepodzielnie malarstwu.²⁸ Z rozważań powyższych widać, że twórczość malarska Norwida rozwijała się możliwie pełnie; miała okres studiów i okresy nawiązywania do takich i innych tradycji malarskich, miała swoje tematy, swoje zagadnienia treściowe, miała swoje problemy formalne, miała swe upodobania i ambicje artystyczne własnego indywidualnego rozwiązywania pewnych problemów, przekazanych przez przeszłość sztuki, słowem — żyła o wiele większą pełnią samodzielności niż np. działalność rysunkowa Kraszewskiego. Ze podobną pełnią zagadnień i swego rozwoju posiadała twórczość pisarska Norwida — nawet wspominać nie trzeba. A więc mamy tu do czynienia nie z ubocznością jednej, ale z równorzędnością obu dziedzin twórczości pewnego autora. Równorzędność nie znaczy tu jednak bynajmniej równoważnościowość. Bo choć zestawianie wartości estetycznej dwóch dzieł, czy zwłaszcza dwóch grup dzieł, jest zawsze bardzo ryzykowne i niepewne — tym bardziej gdy są to dwie zupełnie różne dziedziny sztuk — to jednak można chyba uznać, że o ile dzieła literackie Norwida zajmują miejsce naczelne na równi z największymi dziełami największych naszych poetów, to dziełom malarskim Norwida daleko jest do szczytów naszej twórczości malarskiej, mimo że wnoszą szereg rysów ciekawych i bardzo indywidualnych.

Spuścizna malarska i poetycka Norwida nasuwa i inne uwagi, choćby o związkach tematyczno-treściowych. Wiadomo, że większość rysunków Norwida kreśli sceny z Nowego Testamentu, z życia Chrystusa i świętych, bądź przedstawia postaci ze świata antycznego w togach i powłóczystych szatach, i wiadomo także, że jest Norwid autorem tragedij *Kleopatra* i *Słodycz*, poematu *Quidam*, wierszy, jak *Pompea*, *Brutus*, *Spartakus*, *Epimenides*, tłumaczeń Horacego i in. Tematy antyczne (boć i chrześcijaństwo pierwszych wieków tam się mieści) zajmują poczesne miejsce w obu dziedzinach twórczości Norwida, choć bardzo rzadko jedna z nich jest ilustrowaniem drugiej, a zachowują autonomię. Ale jest i zagadnienie związków formalnych. Gdy spojrzymy z jednej strony na skupioną patetyczność sylwet postaci Norwida w jego malarstwie, a zarazem na ostrą nerwowość i oschłość linii jego rysunku, a później na monumentalną rytmikę wielu wierszy i godny, pa-

tetyczny tok pewnych zdań, a zarazem na nerwowość ostrą i szyderską niejednego zdania powikłanego — nasunąć się mogą uwagi o ich pokrewieństwie stylowym. Zagadnienie to jest za trudne w ogóle, a w szczególności wobec dzieł Norwida, aby można je było określić w kilku słowach; wystarczy podnieść, że zagadnienie pokrewieństw formalnych, stylowych między obu gałęziami twórczości może istnieć i że ma ono doniosłe znaczenie w badaniach. Inny problemat — to stosunek obu dziedzin do wyobraźni autora i do natury. Większość rysunków i dzieł poetyckich Norwida i w po-myśle, i w układzie motywów daleka jest od rzeczywistości otaczającej artystę i wiąże się bliżej ze światem jego myśli. Ciekawe, że — odwrotnie niż u Kraszewskiego czy Słowackiego — raczej i częściej wiersze nawiązują do rzeczywistości, wśród której żyje Norwid, aniżeli jego utwory plastyczne.

I jeszcze jedno ważne zagadnienie. W bardzo licznych kompozycjach rysunkowych Norwida, zwłaszcza figuralnych, jest wiele „literackości“. Przemawiają one nie tylko linią czy barwą, czy choćby wyrazem przedmiotów, ale skojarzeniami, które się wiążą z przedstawianymi przedmiotami i pośrednio dopiero przemawiają do widza. Tak np. w obrazie *Melancholia*²⁹ nastrój płynie nie tylko od przymglonych, szarych konturów rzeczywistości, ale i od opuszczonych, nikomu niepotrzebnych instrumentów muzycznych, i od postaci samotnej, zabłąkanej wśród nich ze smutnym gestem rąk, i od jodły wpółuschniętej, naderwanej z korzeniami, i od słońca zachodzącego w mgle. Motywy te nie bardzo wiążą się ze sobą, ale skojarzenia z przedstawionymi przedmiotami są sobie pokrewne. Czasem owa chęć — raczej literacka — aby wiele p o w i e d z i e ć przez obraz, prowadzi do omyłek. Inny rysunek, *Le Musicien inutile*³⁰, przedstawia roztańczone, rozpasane trzy pary w karczmie, a obok skrzypka strojącego skrzypce; w rozwichrzonym rytmie tańczących wyraża się nastrój bliższy holenderskiemu obrazkowi rodzajowemu, przestylizowanemu na upiorność prawie Goyi, niż to, co pragnął wyrazić autor: tragizm skrzypka, który czuje swą zbyteczność, gdy nikt z roztańczonych nie spostrzega nawet, że on grać przestał. Forma obrazu i jego temat: scena karczemna, przesłoniły sobą zbyt skomplikowaną i przeintelektualizowaną treść obrazka, chcącego przemawiać przez symbole i przenośnie. Postawa artysty jest tutaj raczej literacka niż malarska. Zagadnienie to bardzo istotne; zdarza się bowiem nieraz, że najgłębszy stosunek twórcy do tematu wyrażonego w obrazie bywa raczej literacki, gdy znów nieraz odwrotnie, stosunek malarski do jakiegoś przedmiotu czy zjawiska znajduje dla siebie kształt poezji. Nie jest to miej-





4 T. Lenartowicz, *Z Arką Przymierza*

sce, by bliżej omawiać tę sprawę, wystarczy ją na tym miejscu zanotować.]

Zagadnienie to pełniejszy, choć nieco odmienny wyraz znajduje w twórczości Lenartowicza.

Lenartowicz był poetą i rzeźbiarzem zarazem. Kto nie zna dwurzędności tych talentów artysty, zdziwi się na pewno. „Jak to — pomyśli — lirnik mazowiecki, śpiewak *Kaliny*, uznany za najczystsze i najbliższe muzyce poetę, najczystszej liryki, był rzeźbiarzem, artystą najplastyczniejszą ze sztuk plastycznych?” A jednak nie jest to dziwne, tylko należy bliżej określić obie dziedziny twórczości Lenartowicza. Przede wszystkim jego rzeźby — to nie dzieła monumentalne, ale w znacznym stopniu drobiazgi artystycznego cyzelatorstwa³¹: dwudziesto- lub czterdziestocentymetrowe statuetki z brązu czy to Kazimierza Brodzińskiego w stroju ułańskim na lawecie, czy Kordeckiego z krzyżem, czy chorążego wojsk polskich z rozwiniętym sztandarem albo płyty brązowych płaskorzeźb nadgrobnych, czy to na mogile Becchiego, czy na drzwiach do grobowca Cieszkowskiej, albo wreszcie cyzelowane

misternie kielichy, cyboria, krucyfiksy lub medaliony czy nawet ozdobne kałamarze.³² Szczególnie płaskorzeźby wielofigurowe na tablicach, robione pod wyraźnym wpływem florenckiego renesansu (większość ich powstała we Florencji), odznaczają się wysoką wartością artystyczną; mają spokojną rytmikę postaci, delikatnie odrobione szczegóły i wiele sentymentu w wyrazie, oraz tę „rzewność uroczystą, która cechuje Lenartowicza-poetę“.³³ Otóż poezję Lenartowicza cechuje to samo. Należy nieco zmienić sąd o przeważającej muzyczności jego talentu lirycznego. Ani ciekawszej rytmiki wiersza, ani bogatej melodyki zdań tam nie znajdziemy, nie ma tam również rozwijania pewnych leitmotivów w wierszu, które by się muzycznie przeplatały z innymi motywami obrazowymi czy myślowymi, brak też konsekwentnej konstrukcji analogicznej do jakiejś formy muzycznej. Struna nastrojowo-muzyczna dźwięczy w nich silnie, ale niemniej wyraźne są momenty opisowo-plastyczne. Każde zdanie, dwuwiersz każdy można wydobyć z wiersza Lenartowicza i oglądać jak figurkę na tablicy rzeźbionej, jak szczegół tła czy ubioru, oddzielnie i wyraźnie. Wystarczy wziąć najpopularniejszy wiersz *Mały świątek* — „Jak to ja sobie domek ozdobię...”

Najprzód przed drzwiami
 Lipy zasadzę,
 Wkoło płotami
 Sad oprowadzę.
 Stawię przy wodzie
 Świętego Jana,
 A na ogrodzie
 Gniazdo bociana.
 Jeśli kto do mnie
 Łaskaw przyjedzie —
 To słup przed sienią
 Stoi na przedzie,
 Przy nim mosiężne
 Wiszą kołeczka,
 Gdzie się przewleka
 Długa uzdeczka ... itd.

Jest to drobiazgowo i wypukło cyzelowany obrazek rodzajowy ze szczegółami odrobionymi delikatnie, niemal jubilersko. Nie dziw zatem, że Norwid, kiedy zaprojektował winietę do zbiorku poezji Lenartowicza, narysował złoty kubek do wiersza pod tymże tytułem, że Maria Pawlikowska ten sam wiersz trawestowała z spuścizny poety: „Złotniczeńku, zrób mi kubek.“ Złotniczeńkiem przede wszystkim był Lenartowicz — także w poezji. Coś z cyzela-

torstwa i drobiazgowego medalierstwa tkwi u podstaw obu jego talentów.

Niech tych parę ogólnikowych słów charakterystyki starczy dla uzasadnienia ogólnego spostrzeżenia (gdyż tylko ogólne nas obecnie zajmują), że techniczne, formalne podejście do utworów w jednej dziedzinie twórczości może się łączyć z taką postawą wobec dzieł innej dziedziny, mimo wszelkie różnice form obu gatunków dzieł.

Wreszcie jeszcze jedną sprawę nasuwa spuścizna Lenartowicza, bodaj najpopularniejszą, najczęstszą, gdy mówi się o związku poezji z malarstwem — a mianowicie sprawę powstawania pewnych utworów literackich pod wpływem dzieł plastycznych cudzych. Zwłaszcza w zbiorze jego *Album włoskie* (1870) echa te są najczęstsze. Inną analogiczną sprawą są ilustracje rysunkowe do cudzych dzieł literackich (u Lenartowicza np. są płaskorzeźby do pewnych scen z Biblii). Sprawa to najpowszechniej znana i opracowana, bo wpływ sztuk plastycznych na literaturę występuje powszechnie, nie tylko u twórców o talencie podwójnym; tak samo twórczość ilustratorska jest częsta i często badana. Przy okazji Lenartowicza nie można jej jednak pominąć jako ważnego zagadnienia ogólnego dla badania związków między literaturą a malarstwem. Dotyczy to także malarskości w opisach i porównaniach literackich (choćby np. zagadnień kolorystyki Mickiewicza) i „literatury“ tematuowości w malarstwie. Znowu problematyki bardzo ważne, ale często badane, nie wymagające zatem dokładniejszego omówienia.

Jeszcze inne zagadnienia z tego zakresu nasuwa twórczość Stanisława Noakowskiego. Przede wszystkim marginesowa jest tu działalność literacka, nie zaś rysunkowa, jak u artystów dotąd omawianych. Dalej, działalność literacka ma ten sam zakres tematowy co malarska; z kilkunastu drukowanych szkiców literackich Noakowskiego większość dotyczy architektury, a więc znowu nie jest tak jak przy innych omawianych marginesowych działalnościach, gdzie często różne występują motywy. Poza fragmentami ściśle literackimi, architektura jest oczywiście także tematem wykładów i studiów jego z historii sztuki.

Wreszcie działalność literacka i formalnie także zbliża się do utworów malarstwa: nie opisuje Noakowski drobiazgowo i realistycznie szczegółów architektury czy meblarstwa, ale niezwykle sugestywnymi słowami narzuca i wywołuje obrazy kolumn, sprzętów czy kominków, dotykając ledwie paru szczegółów każdego przedmiotu. L. Gillet podkreśla, że różne elementy pamięci arty-

5 S. Wyspiański, *Bolesław Szczodry w Niepołomicach*, ilustracja do *Boleszczyk* Kraszewskiego, 1884



stycznej Noakowskiego snują się potem jak „sny historyczne“, wyrażają „son paysage interieur. Il degageait de l'architecture ce qu'elle peut contenir de lyrisme.“³⁴ Ale nie tylko zdania opisujące architekturę dadzą się spokrewnić z rysunkami Noakowskiego, to samo można powiedzieć o toku innych zdań literackich Noakowskiego. Weźmy choćby to zdanie z jego wstępu do *Architektury polskiej*: „Gdyby nie wojna, wątpię, żebym szkice te, w takim przynajmniej charakterze, narysował; ale z chwilą jej wybuchu, szczególnie w związku z złowrogim rozwojem wypadków na ziemiach naszych, obrazy Ojczyzny dalekiej, krainy tak osobliwie pięknej, co miodem i mlekiem opływać by mogła, chwałą przeszłości opromienionej, a tak nieszczęśliwej, zaczęły rysować się coraz częściej i wyraźniej w wyobraźni mojej.“³⁵ Tok zdania jest

spokojny i pewny mimo wielu wtrętów w postaci zdań ubocznych, zastrzeżeń, wyjaśnień wszelkiego typu, tak samo jak nieomylnie pewna i swobodna jest linia rysunku mimo ciągłych skrętów, mimo że wciąż zmienia swą rolę i z linii konturu architektonicznego przesuwa się do zakreszenia szczegółu zdobniczego, by rozszerzyć się w zaciek cienia i znów zakreślać kontur. Charakterystykę rysunku linii i charakterystykę zdania Noakowskiego można by pod niejednym względem przeprowadzić jednakowymi terminami. Znów nie tu jest miejsce, by tę sprawę bliżej omawiać, wystarczy jednak, aby na przykładzie Noakowskiego postawić ogólne zagadnienie pokrewieństw stylistycznych między dziełami w obu dziedzinach twórczości jakiegoś artysty. W stosunku do epoki jakiejś czy kierunku (np. baroku lub romantyzmu) nieraz w ostatnich latach zajmowano się pokrewieństwem różnych gałęzi sztuk — można więc to samo czynić także wobec dzieł jednego artysty.

Innym zagadnieniem są różnice, które słusznie podkreślił M. Wallis: „Chociaż utwory poetyckie Noakowskiego miały początkowo być tylko surogatami utworów malarskich — z a m i a s t r y s u n k ó w — to jednak zawierają się w nich pierwiastki nie dające się wyrazić z pomocą samych tylko środków malarstwa.“³⁶ Należą do nich częste wyrazy zachwytu i uwielbienia dla piękna opisywanych dzieł lub wyrazy zdrobniałe, jak „kapitelek“ czy „absydka“, które ukazują i podkreślają nie ich małe rozmiary, ale ich bliskość dla serca autora. Dotykamy tu ważnego zagadnienia różnic uczuciowych wyrazu między obu rodzajami sztuk, które oczywiście w toku rozważań dalszych wiele także innych nasuną uwag i spostrzeżeń.

Wreszcie jeszcze jeden problemat nasuwa twórczość Noakowskiego, a ściślej jego wykłady, gdy żywym słowem objaśniał i uzupełniał rysunki kredą na tablicy, formą, którą artysta najbardziej sobie upodobał. Pisze Kołaczkowski: „Swoisty charakter twórczości Noakowskiego, jako historyka kultury i form artystycznych, wymagał w jej aktach spontanicznych współczesnego podwójnego wyrazu: słowem i rysunkiem. Tym się tłumaczy fakt, że najchętniej wykladał rysując jednocześnie na tablicy kredą.“³⁷ Problemat jednoczesności, jednoczesnego działania na obu polach twórczości, stałego uzupełniania jednej pracy przez drugą, który zarysowuje się wobec wykładów prof. Noakowskiego — wielokrotnie mocniej i pełniej staje wobec twórczości sceniczno-dramatycznej. Ta jednak sprawa będzie omawiana później.

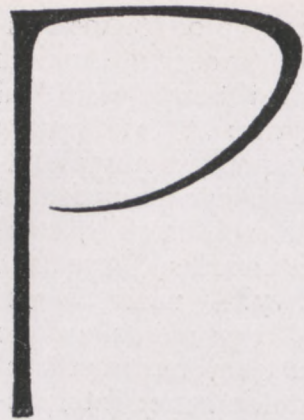
Rozważania wstępne można uznać za skończone. Określony został cel pracy — zbadanie stosunków między malarską a poetycką



6 · S. Wyspiański, *Król Olch*, ilustracja do ballady Goethego, 1884

twórczością Wyspiańskiego (i tylko to). Podane były główne niebezpieczeństwa, które stoją na tej drodze, a wynikają z różnorodności materiału badanego i z różnorodności metod badania; przeszkody te, acz duże, nie okazały się przy bliższym spojrzeniu niewzruszone. Konkretny sposób omijania takich to a takich trudności będą stosowane oczywiście później wobec konkretnych zagadnień w toku właściwych badań, we wstępie wystarczyło podkreślić obok istnienia niebezpieczeństw także ich usuwalność. Wreszcie podane zostały główne zagadnienia, jakie w badaniach tego typu nasunąć się mogą, i na przykładzie kilku poetów-malarzy polskich zostały one bliżej określone. (Stosunek jednej gałęzi twórczości artysty do jego drugiej gałęzi może więc być marginesowy, uboczny, równorzędny i równowartościowy — podział ten niezupełnie pokrywa się ze stopniem większej lub mniejszej autonomiczności pewnej dziedziny

twórczej artysty wobec innej jego dziedziny. Kilka też może być rodzajów podporządkowań — od brulionowego charakteru jednej twórczości, która tylko zbiera materiał dla drugiej, poprzez ilustrowanie czy też interpretowanie jednej przez drugą, aż po jednoczesne wzajemne pomaganie sobie obu dziedzin i po zależność wzajemną. Związki mogą dalej występować głównie lub wyłącznie w zakresie bądź tematyki obu dziedzin, bądź treści uczuciowej lub intelektualnej, bądź wreszcie cech formalnych, stylowych. Zbieżności wobec pewnych tematów, pewnych treści lub pewnych form mogą współistnieć przy rozbieżnościach wobec innych tematów, innych treści czy innych form. Jedna dziedzina może pełniej wyrażać przeżycia wewnętrzne danego artysty, a inna dziedzina raczej wrażenia płynące od świata zewnętrznego. Poza tym podczas rozwoju artysty zmieniać się mogą nie tylko cechy jego twórczości w każdej dziedzinie, ale i stosunek tych obu twórczości do siebie. Wreszcie zostaje sprawa wpływu cudzych dzieł plastycznych na badane dzieło literackie oraz odwrotnie — wpływu literatury obcej na badane utwory malarskie. Zagadnienia powyższe wysunęły się przy rozpatrywaniu twórczości niektórych poetów-malarzy polskich. Rozpatrywania te nie miały na celu ścisłej i dokładnej charakterystyki owych poetów-malarzy, lecz jedynie zanotowanie pewnego ogólniejszego typu związków między obu gałęziami twórczości, który mniej lub więcej wyraźnie zarysował się poprzez cechy dzieł tych artystów. W ten sposób na przykładach został podany i bliżej określony teren badań przez omówienie kilkunastu najróżniejszych zagadnień. Oczywiście badanie twórczości Wyspiańskiego nasunąć musi oprócz nich i szereg zagadnień innych z tegoż zakresu, ale dla wstępnego zorientowania się w terenie badań rozważania powyższe powinny wystarczyć.



II ILUSTRACJE I INTERPRETACJE

oznawanie stosunku między twórczością malarską i poetycką Wyspiańskiego najlepiej rozpocząć od tych dzieł i tych okresów, kiedy związki między obu tymi dziedzinami są najmocniejsze i najwyraźniejsze. Wyróżnić tu można dwa zagadnienia: pierwszym jest stosunek dzieł malarskich Wyspiańskiego do jego dzieł poetyckich oraz stosunek dzieł poetyckich do jego dzieł malarskich; drugim — stosunek malarskich dzieł Wyspiańskiego do cudzych dzieł poetyckich i odwrotnie: stosunek poetyckich utworów Wyspiańskiego do obcych dzieł malarskich. Pomijamy zatem milczeniem wpływ dzieł malarskich na malarskie i poetyckich na poetyckie dzieła Wyspiańskiego, gdyż w myśl naczelnej zasady niniejszych rozważań uwagę powinien zwrócić przede wszystkim stosunek obu tych rodzajów twórczości względem siebie. Zaczniemy od drugiej grupy zagadnień.

W spuściznie po Wyspiańskim znajduje się znaczna liczba dzieł mających wspólne znamiona pewnego wspólnego typu pochodzenia; dają się one powiązać w szeregi; które znowu charakteryzują się pewnymi cechami wspólnymi. Weźmy najpierw pod uwagę szereg dzieł z zakresu plastyki.

I. W rysunkach szkolnych Wyspiańskiego, oprócz pełnych tek szkiców ze starej architektury i kopij ze znanych obrazów, znajdują się również kompozycje oryginalne młodego chłopca; nieliczne te prace noszą takie tytuły: *Ilustracja do ballady Goethego „Sänger“*, *Bolesław Szczodry w Niepołomicach* — kompozycja do powieści Kraszewskiego *Boleszczyce*, *Król olch* — *ilustracja*.¹ Te dziecinne rysunki nie mówiłyby wiele, gdyby nie prace późniejsze. Po zdaniu matury i powrocie z wycieczki wakacyjnej w roku 1887 „pod wpływem nowel Sienkiewicza, które go zainteresowały, Wyspiański zajął się ich ilustrowaniem, lecz wkrótce prace te zarzucił.“² W Szkole Sztuk Pięknych, wkrótce potem, miał na wydziale kompozycyjnym temat *Janko Muzykant*, który w ciekawy

sposób rozwiązał otrzymując nagrodę³, poprzednio od Łukaszewicza otrzymał nagrodę za rysunek-ilustrację do koncertu Jankiela z *Pana Tadeusza*.⁴ O innym swoim projekcie ilustratorskim dał poeta bardzo ważną wzmiankę w liście do Rydla: „Przypominam sobie, jeszcze w czasach gimnazjalnych miałem pomysł, aby przedstawić w kilku rysunkach *Ojciec nasz* całe i do każdego powiedzenia dać scenę z naszej historii polskiej bliskiej i dalszej, która by z tymi słowami stała w sprzeczności. Dlaczego ja chciałem, aby treść obrazu stała w sprzeczności ze słowami modlitwy? — może, że nieszczęścia u nas łatwiej były spostrzegalne.“⁵ W tym młodzieńczym znamienym planie ważna jest poza chęcią ilustracyjną i interpretacyjną zarazem — także linia kierunkowa zamierzonej interpretacji: bolesny sarkazm.

Po powrocie ze studiów w Paryżu, już jako świadomy swych celów malarz, Wyspiański zaczyna oprócz portretów szkicować i kompozycje, „pomysły zazwyczaj przychodziły mu do głowy pod wpływem z zewnątrz, najczęściej przy czytaniu utworów“.⁶ W roku 1894 pisze artysta do Rydla: „Skończywszy *Jerozolimę*, którą po francusku czytałem, czytam obecnie Ariosta po francusku prozą. Jestem już przy 18 pieśni. Cóż za cuda, jaki humor, jaka fantazja! Robię nad Ariostem studia i będę wykonywał cały szereg szkiców do gobelinów, tak z Tassa, jak z Ariosta. Są sceny, co mi jeszcze od Twojego czytania zeszlórocznego nie schodzą ani z oczu, ani z myśli... Za lat parę mogę cały szereg kartonów wystawić np. w Berlinie.“⁷

W tymże roku pragnie do swego dramatu *Królowa Korony Polskiej* dodać rysunki „jako ilustracje do «Ś w i a t a»». Rysunki te wnet skończę.“⁸ Od planów tych odwiodły poetę projekty polichromii kościołów krakowskich.

W dwa lata później, w roku 1896, powstają szkice ołówkowe na marginesie wierszy Maeterlincka w jego zbiorze *Serres chaudes*. O kompozycjach tych pisał Przybyszewski: „Każdy z tych poemacików, a jest ich, jeżeli się nie mylę, około 40, opatrzony ilustracją ołówkową Wyspiańskiego. Ilustracja to profanacja — chciałem tylko określić, o co chodzi — to nie były ilustracje, to słowo przeobrażone na linię i formę. Wrażenie, jakie odbierał Wyspiański podczas czytania tego lub owego poematu, przetwarzało mu się w tej samej chwili na odpowiednią linię, przybierało całkiem *conforme* formę, na pozór nic nie mającą wspólnego z poematem samym, a będącą w istocie samej najtajniejszym hieroglifem słowa.“⁹



7 S. Wyspiański, *Hermes wiezie duchy bohaterów do głębin Hadesu*,
ilustracja do *Iliady*, ok. 1897

Znane i dostępne obecnie są tylko nieliczne¹⁰ z tych rysunków, gdyż książkę rozdzielono na poszczególne stronicie i w ten sposób całość uległa rozproszeniu. Dają one jednak znakomicie świadectwo o całości. Każda zawiera po kilka rysunków ołówkowych na marginesach wiersza: a więc np. górą przebiegają kobiety, u dołu strony psy szarpia się na łańcuchach, na bocznym marginesie głowa męska ciężko opadła na rękę itp. A zatem nie tylko każdy wiersz, ale niemal każde zdanie, a zawsze każdy ustęp, który opierał się na jednym tronie wyobraźniowym, znalazł dla siebie wyraz w szkicu. Słowo — a zważmy, że jest to zwiewne słowo Maeterlincka — zostało tu dosłownie przetłumaczone na mowę form. I nastrój idący od nich (który jest przecież treścią zasadniczą poematów *Serres chaudes*), i temat tych szkiców odpowiadają tekstowi.

W tymże roku 1896 przystępuje Wyspiański do ilustrowania *Iliady*, której Księgę I przekładał wówczas Rydel. Wczytuje się w Homera, w dzieła o sztuce i kulturze klasycznej, m. in. Helliga *Das Homerische Epos* w tłumaczeniu francuskim z roku 1894, przypomina sobie rzeźby antyczne Luwru. Żyje w podnieceniu, w entuzjazmie. Rychło waży się na pracę olbrzymią — ilustrowanie całej *Iliady*. 10 czerwca 1896 r. pisze do Rydla: „Idealne byłoby wydanie *Iliady* w niewielkim formacie, gdzie by na każdej stronie było pół tekstu od dołu, a pół rysunku od góry.“ W innym liście z czerwca pisze: „Nie uwierzysz, jak mnie szalenie to podoba się, żeby całe takie dzieło zrobić rysowane, gdzie by już wszystko, co tylko przyimaginować można czytając Homera, było uplastycznione.“¹¹ A dalej: „można by zrobić rzecz, która by była jedyna i której dotąd nie ma zupełnej, a którą by można we wszelkich językach wydać, zważywszy, że do każdej strony w *Iliadzie* byłby obrazowo wykończony rysunek“¹². Wyraźnie ambicja Wyspiańskiego idzie w tym kierunku, aby przetłumaczyć tekst na mowę rysunku literalnie i najdokładniej, żeby prawie bez czytania można było ogarnąć całość epepei. Pasję ilustratorskiej dokładności posuwa autor tak daleko, że np. każdą pieśń *Iliady* chce poprzedzić rodzajem „argumentum“ malarskiego na temat trzech pierwszych wierszy każdej księgi, tak aby przedstawić je niby „w rzeźbie trzech fryzów, jeden ponad drugim, gdzie by figurami i plastyką była wyrażona ta sama i podobna gra, jaka jest dla słuchu, gdy się (te trzy) wiersze greckie powtarza.“¹³

Znów należy zauważyć i podkreślić, że artysta nie tylko przenosi z poematu na płaszczyznę malarstwa elementy treściowe, nie tylko dba o wierność szczegółów archeologicznych studiując

dzieła z zakresu kostiumologii antycznej — ale stara się zachować jakąś odpowiedniość rytmu, toku poetyckiego Homera, chce „przeobrazić słowo na linie“, jak pisał Przybyszewski o rysunkach do poezji Maeterlincka. Poza tym nie chce wybierać niektórych tylko momentów, ale „tłumaczy“ na plastykę, strona po stronie, niemal wiersz po wierszu. Rysunków do *Iliady* wykończonych i w szkicach zachowało się około 15, a było ich w szkicach znacznie więcej, bowiem ze szczegółowych opisów w listach dowiadujemy się o nie odnalezionych dotąd kompozycjach. Analiza ich nie leży na linii obecnych rozważań, znów wystarczy zaznaczyć fakt ich istnienia i ich charakter.

Wkrótce potem Wyspiański podejmuje nowe plany ilustracyjne. 20 kwietnia 1897 r. poeta pisze do Rydla: „Zamierzam na konkurs «Tygodnika Ilustrowanego» dać szereg kartonów, gdzie przedstawię z dzieł Mickiewicza wszystkie te sceny, które dopiero dzisiaj mogą być w sztuce plastycznej należycie ocenione i rozważone... chcę przede wszystkim odtworzyć w liniach i sile światła *Ballady i romanse* — a mam tyle z natury świeżych linii do tych ballad i romansów. Może jeszcze skoczę na Litwę po tło do takiej *Świtezii*. Chcę dać Gustawa, dać sceny z *Dziadów*... jednym słowem, wykazać, ile w Mickiewiczu siedzi dzisiejszej poezji, bo po prostu takie *Dziady* to by można teraz czytać jako rzecz świeżo napisaną i dopiero powiedziano by, że jest we właściwym czasie napisana.“¹⁴

Plany te nie pozostały jedynie w sferze projektów, bo w grudniu tegoż roku, a więc w pół roku później, w recenzji o malarskiej twórczości Wyspiańskiego pisze Ludwik Szczepański, redaktor „Życia“: „Na zamówienie «Przeglądu Tygodniowego»(?) pracuje Wyspiański obecnie¹⁵ nad ilustracjami do *Dziadów* i *Ballad* Mickiewicza.“

Konkurs „Tygodnika“, ogłoszony w nrze 10 z roku 1897, rozstrzygnięty był dopiero w styczniu 1898 r.; pierwszą nagrodę otrzymał Alchimowicz. Czy Wyspiański pracę nadesłał — nie wiadomo; wśród nagrodzonych go nie ma, a prace nie odznaczone, w myśl warunków konkursu, pozostały bezimienne, z nazwiskami zamkniętymi w kopertach.¹⁶ W tym czasie „Tygodnik“, który przedtem pomieścił o Wyspiańskim entuzjastyczną recenzję Rydla (1896, nr 37), przyjął jego rysunki do *Iliady*. Rysunki do *Ballad*, którymi przez blisko pół roku zajmował się Wyspiański, musiały być wykonane choćby w postaci najbardziej szkicowych zarysów. Później zaginęły (może wśród prac konkursowych) albo artysta, niezadowolony z nich, zniszczyć je musiał, skoro w puściźnie malarskiej się

nie odnalazły. Niemniej stwierdzić można, że długo ilustrowanie Mickiewicza pociągało uwagę i pobudzało wyobraźnię poety-malacza. Jeszcze jedno echo tych przeżyć mickiewiczowskich odezwało się później (między 1900—1903 rokiem), o czym ciekawą wzmiankę podał prof. J. Nowak: „Ktoś zamożny z Poznańskiego zgłosił się do Wyspiańskiego i zamówił kartony na witraże do kościoła na wsi jako *votum* poświęcone pamięci matki. Wyspiański bardzo się tym ucieszył — rozpoczęła się gorączkowa praca, na razie szukanie tematu. Temat się znalazł: w witrażach miały być zrealizowane wizje z *Dziadów*, ze scen w kaplicy.“¹⁷ Projekt, jako niezgodny z charakterem mauzoleum, upadł, pozostaje jednak wymownym świadectwem. Że pomysł ten był nie tylko w sferze planów, ale przechodził już przez stadium szkiców, świadczy rysunek, który wypłynął na wystawie Wyspiańskiego w Towarzystwie Zachęty Sztuk Pięknych w Warszawie w maju 1933 r. Rysunek przedstawia „dwoje dzieci ze skrzydełkami, patrzących ku niebu“, obok czterowiersz z *Dziadów* (cz. II) zaczynający się od słów: „Lecz choć wszystkiego dostatek...“, pisany ręką Wyspiańskiego i sygnowany: „S. W. 1901.“¹⁸

Rysunki do *Ballad* — mimo że nie zachowane i zapewne nie wykończone — są ważne, bo już z opisu wyziera, że Wyspiański chciał położyć nacisk na „dzisiejszość“ poezji i ballad, co w dobie Maeterlincka czy Huysmansa oznaczało nastrojowość, wizyjność, zwiewność, może i symboliczność. Wyraz i nastrój fantastycznych (bo te wybierał) utworów Mickiewicza chciał artysta oddać linią i plamą. (Ważny jest nawet wybór: ballady i romanse, a więc utwory liryczne, najtrudniejsze do plastycznego ujęcia.)

„Zycie“ zapowiadało otwarcie roku 1898 zeszytem poświęconym Słowackiemu; m. in. miał się tam ukazać jeden z rysunków Wyspiańskiego, najpewniej ilustracja do któregoś z dzieł Słowackiego. Wydanie zeszytu tego do skutku nie doszło.

Wszystkie wymienione dzieła malarskie Wyspiańskiego, a jest ich, jak widać, długi szereg, łączy wiele cech, dzięki którym spokrewniają się z sobą tworząc jeden gatunkowo wspólny łańcuch. Wszystkie przede wszystkim są ilustracjami malarskimi do cudzych utworów literackich. Dalej, wszystkie odnoszą się do dzieł o wysokiej wartości literackiej; gdy pominiemy rysunki szkolne, pozostają: Tasso, Ariosto, Maeterlinck, Homer, Mickiewicz, Słowacki. Wszystkie, będąc ilustracjami w najogólniejszym znaczeniu tego słowa, w ściślejszym są interpretacjami malarskimi utworów poetyckich.

Rysunki do poematów lirycznych Maeterlincka są raczej nastrojowymi odpowiednikami świata słów w świecie linii niż przedstawieniami, konkretyzacją wzrokową scen opisywanych w wierszach. Zresztą sam wybór mglistych, niemal muzycznych, zwiewnych poezji mówi sam za siebie, podobnie jak wybór ze spuścizny Mickiewiczowskiej nastrojowych ballad i romansów. Wreszcie w rysunkach do *Iliady* nie spotykamy, jak zazwyczaj, w przygniatającej liczbie ilustracji do dzieł epickich, konkretnych przedstawień typu scen teatralnych, gdzie ukazana jest akcja przez odpowiednie zgrupowanie większej liczby postaci na tle dekoracyjnie ujętych krajobrazów. Nic podobnego. Oto na jednym rysunku fragment potężnego torsu Agamemnona z głową niecierpliwie zwróconą przez ramię; oto widny tylko do pępka Achilles, w chwili gdy zrywa się z mieczem, a Pallada zagląda mu w oczy; oto głowa Apolla, lira i fragment rąk. Jedyna kompozycja wielopostaciowa: Hermes wiodący dusze poległych wojowników, pojęta jest wizyjnie, gdy splątane ciała pobitych niby obłok przepływają nad czarnymi wodami Acherontu. I ten zatem obraz nie wyłamuje się z jednolitego charakteru rysunków. Wszędzie malarz położył nacisk na wyraz twarzy lub gestów. Dzięki temu wyrazowi przedstawione postaci stają się odpowiednikami malarskimi tego, co wyrażają słowa tekstu *Iliady* — wyrażają przeżycia bohaterów nie w słowach, tylko w gestach i mimice. Wyrażają przeżycia — ale nie przedstawiają sceny. Chęć wyrażenia w linii, odbicia w rysunku przeżyć przedstawionych postaci posuwa Wyspiański do krańca. Oto np. jak opisuje scenę spotkania Chryzesa z córką: „Chryzes jest kapłanem Apolla-Łuczніка, kapłanem przemysłnym, sprytnym... córkę wychował w wielkiej dla siebie czci, chociaż może tej czci nie był zupełnie wart. Chryzeida niewinna, czysta, inteligentna... poszła do Agamemnona, gdzie nagle znalazła się wśród obcej dla siebie cywilizacji dworu myceńskiego, wśród bogactwa... wśród zepsucia. Agamemnon ją całkiem przerobił i zepsuł moralnie. Taką dopiero oddał ojcu, przyzwyczajoną do strojów myceńskich, do bransolet, przepięć włosów, pierścieni, obrączek, naszyjników, miękkich materii... I ta Chryzeida wraca, i wracając ma w pamięci ojca swego, i myśli, że ojciec jest surowy i nieskazitelny... i drży przed ojcem, a ojciec tegoż samego uczucia doznaje przy spotkaniu z córką. On też myśli, że onej los był ciężki w namiocie Agamemnona, i nie wie, czy ma ukryć swą radość z powodu podarków... czy też łać łyż udane.“¹⁹ Dopiero po tak obszernym komentarzu psychologicznym, opartym na poznaniu dzieł o rozbieżności kultur antycznej Grecji, przystępuje Wyspiański do opisu

obrazu: „Stary komediant w uściskach i przytuleniach patrzy na pierścienie i manele, majątek cały mu przynoszącego dziecka, a Chryzeida widzi, że ojciec nie jest taki purytanin, jak się bała i jak jej w pamięci pozostał.“ Czy rysunek powyższy został wykonany — nie wiadomo, wśród zachowanych rysunków się nie odnalazł; sam opis jednak wystarczająco obrazuje skłonności poety-malarza do wyrażania i uplastyczniania pełni przeżyć psychicznych, przede wszystkim partii lirycznych dzieł, a niedawania obrazu sytuacji. Ostatecznie więc możemy stwierdzić, sumując wyniki rozważań, że wszystkie, tak liczne wymienione wyżej dzieła i projekty malarskie Wyspiańskiego, są ilustracjami do cudzych, zawsze wybitnych utworów literackich, przy tym artysta stara się dać w nich odpowiedniki malarskie nastroju bądź pewnych fragmentów poetyckich, bądź pewnych przedstawianych postaci z literatury. Wtedy w rysach imaginowanego portretu stara się zawrzeć najpełniejszy wyraz przeżyć opisywanych w tekście, posuwając się nieraz do poważnego interpretowania tekstu poetyckiego przez dzieło malarskie, interpretowania jednak nie dowolnego, ale opartego na studiach i rozważaniach często bardzo dokładnych i szczegółowych. Natomiast sprawy sytuacyjno-fabularne niezbyt go ciągały.

II. Niemniej ważny od szeregu dzieł malarskich, mających charakter ilustratorski (w wąskim, indywidualnym rozumieniu słowa „ilustracja“), jest pokrewny szereg dzieł poetyckich.

Otwiera szereg *Batory pod Pskowem*, pisany najpewniej jeszcze na ławie szkolnej (1886). Jest to krótka scenka dramatyczna ilustratorsko-interpretatorska w stosunku do obrazu Matejki pod tymże tytułem. Nikła akcja pozwala tylko na wypowiedzenie się trzech głównych osób: króla, Zamoyskiego i Possewina. Gdy ci bohaterowie, wyrażając swe myśli związane z przebiegłą polityką Iwana, dochodzą do tego stanu przeżyć, których wyraz utrwalił Matejko na swym płótnie, wchodzą posłowie, zaczyna się scena hołdu, akcja nagle nieruchomieje zamieniając się w „żywy obraz“. Utwór młodzieńczy kończy się słowami: „*Posłowie przystępują do złożenia hołdu — dworzanie podnoszą zastłonę namiotu — wchodzą wodzowie obu wojsk — widać rycerstwo na koniach. W głębi miasto. Ugrupowanie jak na obrazie Matejki.*“²⁰ Termin „żywy obraz“ został tu użyty nie w sensie metaforycznym, ale w sensie obrazu scenicznego, teatralnego, ugrupowanego z nieruchomych postaci aktorów. „Co Batory czuł i myślał, nim usiadł w namiocie, by hołd bojarów odebrać, co czuł i myślał Zamoyski, Possewin, szlachta — pojął Wyspiański, wpatrując się w obraz Matejki. Wyspiański słyszał słowa lęku członków Rady, słyszał rozkaz Batorego, by rycer-



8 S. Wyspiański, *Achilles, którego Pallas za włosy wstrzymała*, ilustracja do *Iliady*, ok. 1897

stwo na koń siadło, i wiedział, jak Possewin umiał trafić do duszy króla. Bo ci wszyscy ludzie żyli wprzód, nim ich Matejko zaklął w nieruchomość artystyczną: każdy rys ich twarzy znaczy uczucie, myśl, ruch, przeżyte wprzód, zanim w grupę obrazu skryształizowali się. Więc ich własnym życiem napełnił ich znowu Wyspiański w utworze dramatycznym.“²¹

Podobnie jak pierwszy, również i ostatni dramat Wyspiańskiego, *Zygmunt August*, szkicowany niedługo przed śmiercią, opie-

ra się na Matejce, na dwóch jego obrazach. Scena pierwsza, może najpełniejsza, odbywa się w ogrodzie Radziwiłłowskim o zmierzchu, gdy ku smutnemu królowi, zapatrzonemu w przyszłość, podchodzi młoda małżonka i tuli się, i wychyla ku pocałunkom; „za ilustrację niech staną postacie obrazu Jana Matejki, Zygmunt August i Barbara“ — głosi dopisek Wyspiańskiego do tej sceny. Akt ostatni kończy się przysięgą uroczystą króla w obliczu stanów zgromadzonych w sali sejmowej w Lublinie, kończy się — *Unią lubelską* Matejki. A do sceny VI dramatu — śmierci Barbary w komnacie na Wawelu — dopisał poeta wskazanie: „Jako ilustracja do sceny niech posłuży obraz Simmlera, przedstawiający Barbarę na łożu i czuwającego Zygmunta Augusta.“ We wszystkich tych trzech momentach poeta zamyka sceny żywymi obrazami skomponowanymi ściśle według dzieł, którym są przypisane²², przy tym jeden z nich (*Unia lubelska*) zamyka i wieńczy cały dramat. Wszystkie trzy sceny są żywą interpretacją, niby dramatycznym prologiem przed ukazaniem obrazu Matejki czy Simmlera, w formie których akcja nieruchomieje, przyjmuje swój kształt nieruchomy, ostateczny, wieczysty; w nich — jakby powiedział Norwid — się historii tom marmurza. Podobnie niewielki obraz Matejki — scena spotkania młodziutkiej królowej Jadwigi z Dymitrem z Goraja przed zamkniętymi drzwiami zamku udramatyzowana została przez Wyspiańskiego we fragmencie dramatu *Hedvigis*, który pozostał nie ukończony.²³ Podobnie według *Ślubów Jana Kazimierza* Matejki została (aczkolwiek pośrednio poprzez projekt własny kartonu do witrażów lwowskich) skomponowana scena dramatyczna *Królowa Korony Polskiej*.

W dalszym ciągu, w szeregu tych scen dramatycznych, komponowanych do i według obrazów, stoją II i III akt *Akropolis*. II akt ożywia i porusza postaci z gobelinu rycerskiego zwanego „trojańskim“, który wisi w katedrze wawelskiej; akt ten kończy się niby żywym obrazem — pojedynkiem dwóch bohaterów: „H e k t o r i A j a s występują na dolnym okoku cali srebrni, złości w księżycu“, obrazem jednym z sześciu z gobelinu, który ten właśnie pojedynek przedstawia, pojedynek Hektora z Ajasem. A więc znów cały akt znajduje punkt kulminacyjny w scenie ostatniej, która jest „żywym obrazem“ według prawdziwego obrazu, według gobelinu wawelskiego. Na obrazy aktu III złożyło się kilka gobelinów biblijnych, które wisiały po drugiej stronie katedry:

To pamiętacie, jak ściany kościoła
w dalekiej Flandrii wydziergana zdobi
gobelinowa *Historia Jacobi*²⁴

Akt I postępuje tak samo z grupą rzeźb znajdujących się w katedrze. Możemy zatem stwierdzić, że podobnie jak istnieje wiele utworów malarskich Wyspiańskiego, będących ilustracjami cudzych poematów — istnieje również kilka utworów literackich Wyspiańskiego (*Batory*, *Zygmunt August*, *Hedvigis*, *Akropolis*), które są ilustracjami słownymi i interpretacjami obcych dzieł malarskich. Te dzieła malarskie i plastyczne, które Wyspiański ilustruje słowami — to kompozycje figuralne, przedstawiające najczęściej jakąś scenę historyczną; przy tym, co ciekawe, obrazy o wybitnym napięciu dramatycznym, np. Matejkowski *Grunwald*, *Rejtan* czy porwanie Przemysława, nie wywoływały reakcji i uzupełnień, natomiast obrazy monumentalne o charakterze „żywych obrazów“, obrazów alegorycznych, jak np. *Batory pod Pskowem*, *Unia lubelska* czy gobeliny z historią Jakuba, częściej były przyczyną parafraz literackich. Interpretację literacką dzieła malarskiego posuwał autor często bardzo daleko, starając się jednak zawsze utrzymać charakter bohatera, wyraz słowny jego przeżyć możliwie najbliższy wyrazu mimicznego, utrwalonego na płótnie obrazu. Wyraz słowny interpretacji dramatycznej stale jest podległy, podporządkowany wyrazowi danemu przez dzieło sztuki plastycznej. Dlatego może być nazwany ilustracją słowną. Dlatego również w rozważaniach powyższych pominięte zostały całkowicie uwagi o wpływie pewnych dzieł malarskich na skomponowanie poszczególnych scen w dramatach Wyspiańskiego, np. wpływ *Łodzi Dantego* Delacroix na ostatnią scenę *Legionu*. Rozważania obecne dotyczyły wyłącznie takich scen dramatycznych, których wyraźnym celem jest wyjaśnić, zilustrować, interpretować w materiale słowa i przestrzeni scenicznej pewne obrazy, do których poeta podchodził jak do „żywych obrazów“. Autor w tych utworach poddawał dzieło swoje nie tylko formie kompozycyjnej cudzego obrazu (jak w wypadku Delacroix), ale i jego treści uczuciowej i pojęciowej. Wydaje się, że wobec dzieł literackich, gdy artysta słyszał bohaterów obcych poematów i wiedział, co się z nimi dzieje, występowało jeszcze pragnienie zobaczenia ich w pełni barw, przyswojenia sobie ich kształtu plastycznego. A wobec obrazów, gdy jedynie widział bohaterów — pragnął jakby jeszcze ich usłyszeć, wiedzieć, co się z nimi i w nich działo, przyswoić sobie ich treść wewnętrzną.

Wreszcie o interpretacjach poetyckich Wyspiańskiego, podobnie jak poprzednio o malarskich, można powiedzieć, że nie są fantastycznie kapryśne, ale nawet przy najdalej posuniętych domysłach wyobraźni opierają się o materiały i studia historyczne, często bardzo sumiennie zgromadzone i przepracowane, i harmoni-

zują najlepiej z treścią dzieł, którym są poddane jako ich interpretacje.

III. Dalszym szeregiem dzieł, występujących zresztą częściej w drugiej połowie twórczości Wyspiańskiego, są takie utwory, w których poza bohaterami-ludźmi stoją związane z nimi postaci ponadludzkie, mityczne czy zupełnie fantastyczne. Wprowadzanie takich fantastycznych postaci jest w twórczości Wyspiańskiego bardzo częste; na tym miejscu będą rozpatrywane tylko te, które są ilustracją wewnętrznych stanów psychicznych, przedstawionych rzeczywistych ludzi. Już w *Protesilasie i Laodamii* występuje parę takich postaci. Nuda, Sen, Zmora, Hermes i cień męża. Większość tych zjaw jest raczej uzmysłowieniem poetyckim akcji i nastroju, ale są i takie, które wyobrażają pewne stany, pewne siły psychiczne bohaterki. Nuda powolna o bezwładnych gestach, powtarzająca wiernie a powoli każdy ruch Laodamii, jest personifikacją jednostajnych, powtarzających się chwil z pustego życia Laodamii, gdy z każdego zakątka domu zdaje się wyzierać ten sam gest, w tym samym miejscu powtarzany wielokrotnie a mechanicznie. Cień Protesilasa, znów tak bliski a nieuchwytny, umykający się spragnionym ramionom, jest uzmysłowieniem tęsknoty Laodamii za mężem, uzmysłowieniem tak podobnym do zjaw *Wesela*, które się pojawiają Marysi i Poecie niby rozszczepiony cień greckiego bohatera. Nieco podobnie widziadła starców z jabłkami, którzy się jawią Krakowi w *Legendzie I*, są niby obrazem pragnień czy obaw starca, równie jak i zjawa Parek w *Legendzie II*. Scena ostatnia, odgrywająca się wśród fantastycznych postaci, wyraża słowem i gestami zjaw to, co się odgrywa w duszy Kraka, jest zbiorowym ucieleśnieniem przedzgonnych pragnień i marzeń starego króla. Podobny charakter ma w *Legionie* białe widmo Sławy, które ściga Mickiewicza w Colosseum. Ta postać alegoryczna nie tylko uzmysławia pewne siły zewnętrzne, pozaludzkie (sławę), ale wyraża także dążenie sił wewnętrznych duszy Mickiewicza, jest obrazem tego, „co kto w swoich widzi snach“.

Zadanie, zbliżone do zadań omawianych zjaw, przypada postaciom fantastycznym *Nocy listopadowej*. Bóg Ares nie tylko uzmysławia odwagę żołnierską, szal walki, żądę zwycięstw tłumu, żądę buntu, sławy i triumfów, ale charakteryzuje także Joannę, mimo że to dla akcji sprawa niemal obojętna. Niezrozumiałą miłość Joanny do Wielkiego Księcia próbuje poeta wyjaśnić w szeregu scen z Konstantym, a gdy w nich przez usta realnych bohaterów nie wypowiedział wszystkiego, wprowadza do pałacu Aresa. Wtedy „uwiedziona wojny znakiem“, stęskniona do prawdziwej siły wład-

V
czej, do rozkoszy zwycięstwa, najgłębsze swe pragnienia wciela w postać Boga Wojny — on staje się żywą ilustracją, wcieleniem jej pragnień. Również Nike Napoleonidów nie tylko jest uzmysłowieniem napoleońskich tradycji, sił grających w psychice społeczeństwa, ale wciela także grę sił wewnętrznych w duszy Chłopickiego. W obu przypadkach postać ta reprezentuje pewne wartości wewnętrzne, ilustruje pewne ideały, interpretuje przeżycia bohaterów. W *Nocy listopadowej* jednak sprawa fantastycznych postaci jest znacznie bardziej złożona niż gdzie indziej, dzięki homeryckiemu pojmowaniu związku świata bogów ze światem ludzi.²⁵ Dlatego bogowie odgrywają tam liczne role niezależne, choć bez wątplenia charakter ilustracyjno-interpretatorski w stosunku do psychiki przedstawionych bohaterów przysługuje im również w poważnej mierze.²⁶

Najważniejszym, niemal typowym ogniwem badanego szeregu utworów Wyspiańskiego jest II akt *Wesela*. Pojawiające się tam postaci fantastyczne nie odgrywają (poza Wernyhora) żadnej roli w akcji, służąc wyłącznie do plastycznego przedstawienia najtajniejszych, jeszcze nie skrytalizowanych, ale już potężnych myśli, uczuć, zamierzeń czy obaw występujących bohaterów. „Co się komu w duszy gra, co kto w swoich widzi snach: czy to grzech, czy to śmiech... na wesele przyjdzie w tan.“ Widmo, Stańczyk, Rycerz. Upiór Szeli, częściowo Wernyhora, najmniej Hetman — spełniają ilustratorską swoją rolę. Wiele bowiem ze stron duchowych postaci dramatycznych nie daje się poruszyć wprost w akcji. Trzeba byłoby albo dłuższych monologów lirycznych, aby bohaterowie mogli wypowiedzieć swe najgłębsze, najistotniejsze pragnienia, albo trzeba byłoby poświęcać im długie sceny, w których mogliby się pośrednio przez normalny rozwój akcji wypowiedzieć. Obszerne liryczne zwierzenia nie odpowiadały skłonnościom artystycznym Wyspiańskiego, również wyłącznie psychologiczne cele nie przyświecają jego dramatom. Jeśli akcja za mało lub za wolno odsłaniała bohatera, poeta kreślił obok portretu realnego imaginacyjny portret jego istoty duchowej. „W malarski sposób przedstawia on procesy duchowe swych bohaterów — pisze Z. Marković — nie używa np. monologu jak inni tragicy, tylko personifikuje myśli i każe im w konkretnej postaci zjawić się na scenie.“²⁷ W ten sposób jednocześnie z interpretacją słów i działań bohatera, odsłaniających jego najbardziej wewnętrzne moce, dawał ilustrację malarską, wizję wzrokową, która winna była utrwalić się w pamięci widza łącznie z postacią rzeczywistą, którą dopełniała i wyjaśniała: „To, co się w duszy człowieka klóci, co się wzajem szarpie i gryzie.

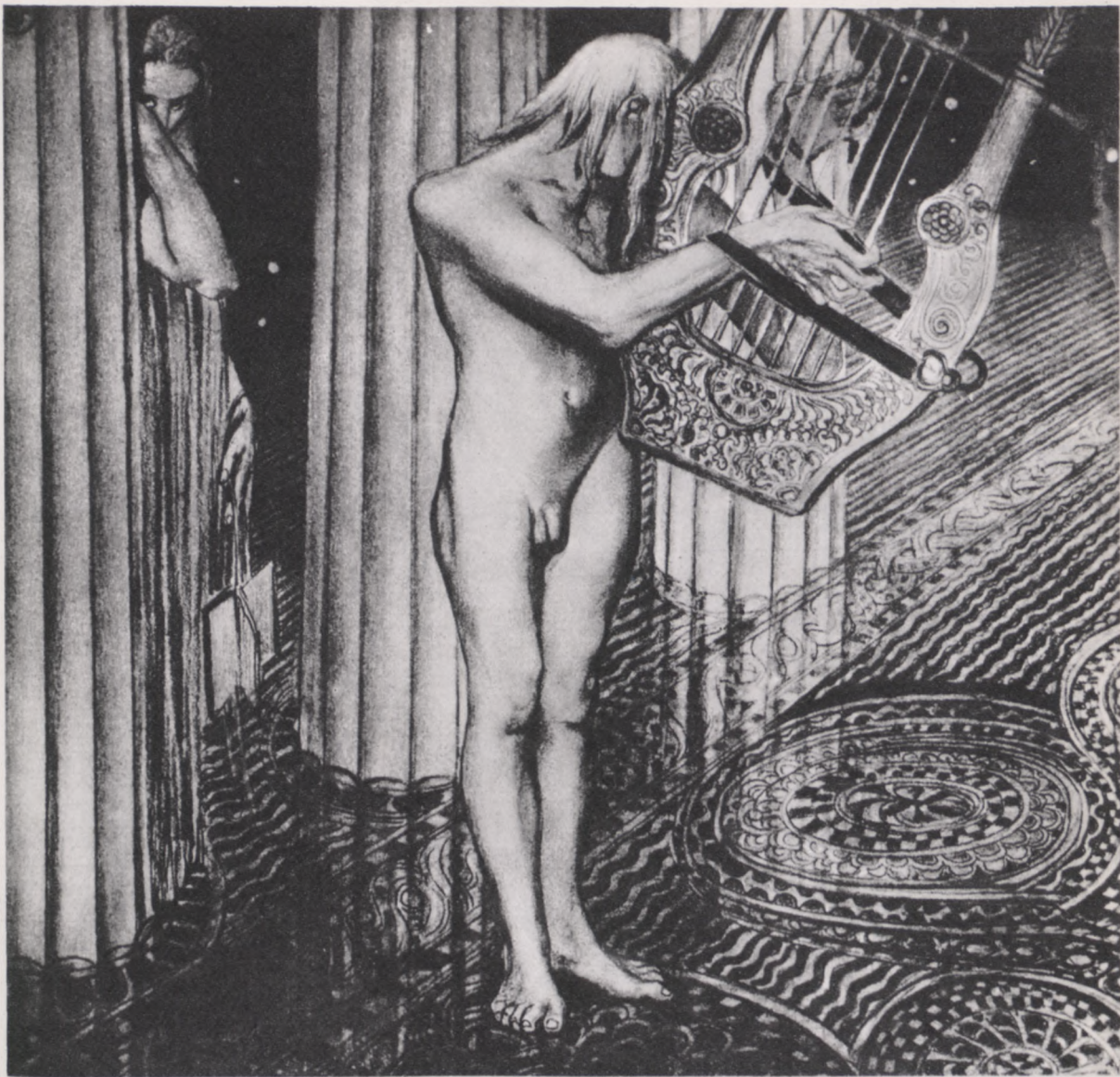
jakie plany dusza człowieka snuje, jakimi wewnętrznymi przyczynami zostaje ostatecznie pchnięta na drogę występku lub cnoty — to wszystko widzę na scenie w żywych postaciach. Zamiast nudnych opowiadań i monologów widzę żyjącą postać.“²⁸

Metoda ta wyraźnie przypomina schematy kompozycji malarskich Jacka Malczewskiego, o czym będzie mowa później.

Dalszym ogniwem łańcucha jest II akt *Wyzwolenia*. Walka myśli w duszy Konrada uzmysłowiona jest tam przez tłum postaci, które zlatują się jak ćmy do przepalającego się wewnątrz bohatera i dręczą go, ukryte za maską. „Badają — Konrad się nie zwierza...”

W tej walce z myślą walczy własną,
by ujrzeć ją dla siebie jasną.
Choć przeto maska z nim co gada,
on jeden sceną duszy włada
i szuka jeno swojej duszy...²⁹

Każda postać jest hipostazowaną myślą czy wątpieniem Konrada, przy tym ucieleśniają one nie to, co jest istotne dla Konrada, ale przeciwnie, właśnie to, co on odrywa od swej istoty, usuwa jako naleciałości obce, choć wkorzone w duszę. Obce wierzenia, mniemania, krążące zda się w powietrzu poglądy i pragnienia tworzą atmosferę społeczną, którą Konrad z każdym oddechem nabiera w piersi, aby co prędzej odrzucić od siebie. Dlatego jest ich tak wiele, gdy zazwyczaj tylko jedna zjawia uzewnętrznia pragnienia bohatera, pragnienia istotne, najgłębsze, jedyne, więc jednolite, rdzenne. Tutaj różne pierwiastki obce musiały być traktowane politeistycznie, wielopostaciowo. Analogicznie potraktowany został akt III *Bolesława Śmiałego*. Wieść I, Wieść II, Wieść III, Świst, Poświst, Chór kalek, Echo i inne zjawy tego aktu są nowymi Maskami nowego Konrada, który biegnie od ściany do ściany pustego domu jak Konrad, gdy go opadły Erynie. Tylko gdy Maski są wcieleniem myśli, przekonań, sądów i są niemal bezbarwne, blade, jedynie sens słów ich ma znaczenie — zjawy Bolesława są zjawami Kordianowej raczej imaginacji, dręczącymi zmorami sumienia, objawiają się w kształtach najdziwniejszych: przebiegają przez scenę pojedynczo, wloką się gromadami, wynurzają się z fantastycznej, nie istniejącej wody; znikają tylko i przepadają jak Maski *Wyzwolenia*, gdy król przytomnieje. To nie dręczące uparte myśli, tylko dręczące twory bujnej wyobraźni, zmęczonej, rozgorączkowanej i niespokojnego sumienia. Rola ich jednak pokrewna: są ucieleśnieniem wewnętrznych przeżyć i walk bohatera dzieła.



9 S. Wyspiański, *Apollo i Melpomene*, ok. 1897

W *Achilleis* w scenie VI Noc i Marsyas pojawiają się w namiocie Ajasa, kiedy on po raz pierwszy usłyszał ich muzykę, zobaczył ich postaci, choć grali i bładzili po namiocie obok niego co noc; wyobrażają one siły wewnętrzne, nieświadome, które uspięne przez lata budzą się w bohaterze, a kiedyś nocą szaleństwa okryją jego zmysły i rozum. W scenie XIII Oneiros jest niby wcieleniem sumienia Diomedesa. Jeszcze wyraźniej fale przepływające i centaury, gdy pojawi się na skale, uzmysławiają myśli Achillesa; w scenie XIV bohater, słysząc ich szepty, pyta:

Czyjeż słowa słyszę?

Mowa to duszy, moc upiorna.

[.]

(*Fale znów płyną*

I znów coś szemrze, szepcą, gwarzą,

raz go pocięchy słowem darzą,

to mącą słowem światło ducha...)

Podobnie w scenie XIX Chór Wodnic z orszaku Tetydy jest wyrazem przeczuć Achillesa. Gdy Tetys znika, bohater sam wyznaje:

Jako mgła się rozwiła. — Myśl to jeno moja.³⁰

A w *Skalce*, w akcie III, gdy Śmierć w całuny owita jako Piotrowin staje u boku świętego Biskupa — mówi:

Śmierć:

Otom jest prawdy twojej stróż.

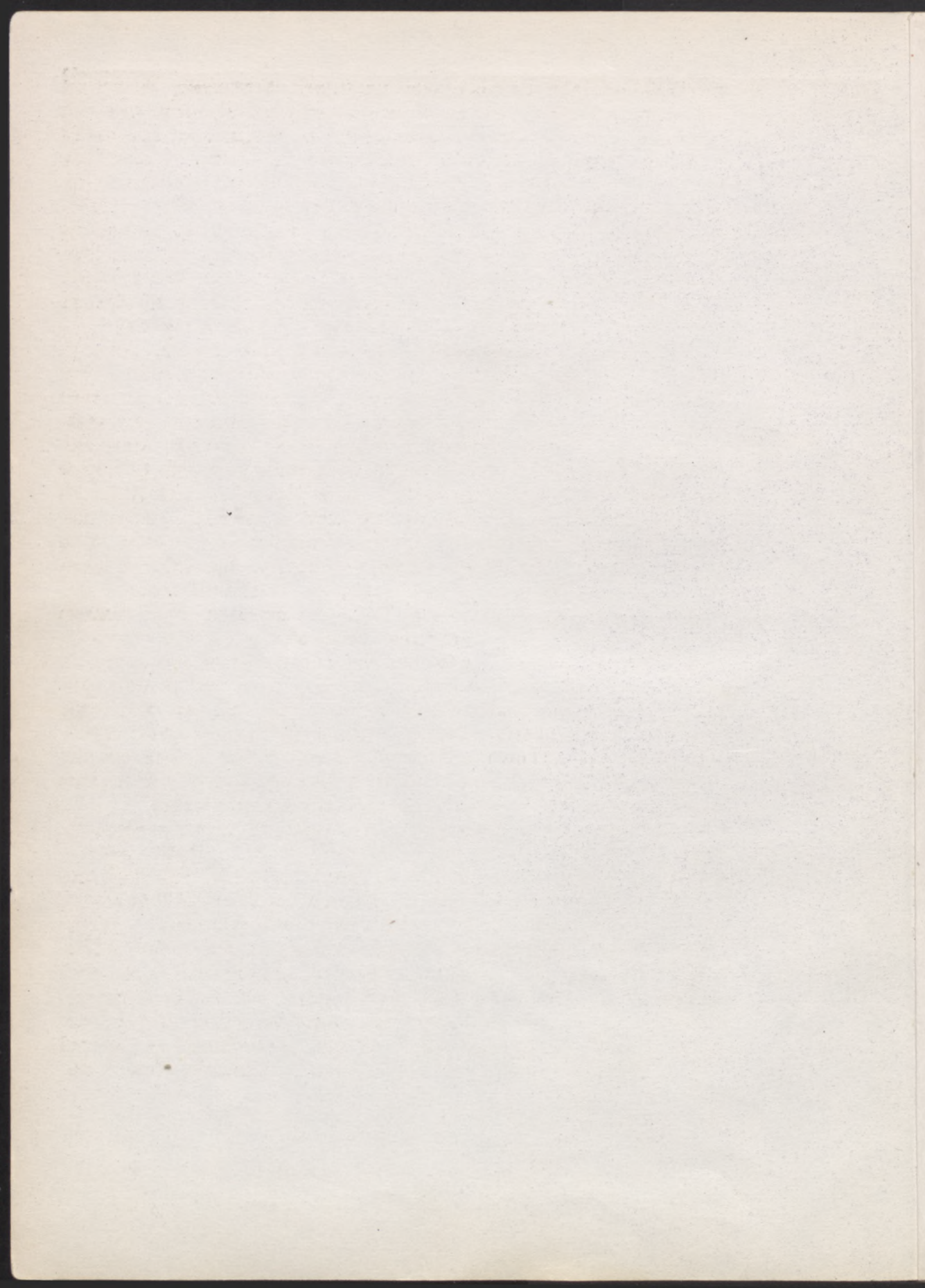
Biskup:

Słów moich żywe ciało.

Właśnie kościec przeraźliwy jest „żywym ciałem“, ucieleśnieniem słów — klątwę Stanisława, plastycznym symbolem jego prawdy.

Oprócz poszczególnych postaci zjaw, które wyobrażają wewnętrzne siły bohaterów czy zdarzeń, należy do tego szeregu dołączyć całe sceny fantastyczne, gdyż przysługuje im ten sam cel kompozycyjny. Przede wszystkim należy tu wymienić *Legion*. Kiedy w scenie VIII w kopule świętego Piotra pojawiają się „litewskie boginki, świtezianki, guślarze, znachory, wiedźmy“ i skargami swymi, i zaklęciami zapełniają ten fragment dramatu — celem ich jest w malarskim i scenicznym ujęciu stworzyć obraz kłębowiska sił pogańskich w duszy Mickiewicza: obraz jego dawniejszych pragnień i wiar. Identyczna jest rola innych scen fantastycznych *Legionu*: Mickiewicza i Demosa na schodach Kapitolu, Mickiewicza w masce Brutusa na Forum w obliczu Cezara — Napoleona czy





Mickiewicza jako sternika łodzi na falach Acherontu. Wszystkie one w malarskich i scenicznych symbolach uzmysławiają naocznie podziemną, półświadomą walkę różnych pragnień i instynktów w duszy wieszczka. „Historia Mickiewicza z *Legionu* — pisze Kolačzkowski — jest mitem tragicznym. Nie narusza to jednak wrażenia prawdy, bowiem mit ten zbudowany jest z właściwą Wyspiańskiemu logiką, mocą syntezy, jego zdumiewającą zdolnością podawania rzeczywistości w lapidarnych skrótach, zarysach charakterystycznych, reprezentacyjnych.³¹ Tak końcowe obrazy fantastyczne *Legionu* w skrótach alegorycznych dają charakterystyczne, reprezentacyjne momenty wewnętrznego życia Mickiewicza.

Znów możemy zamknąć krąg niniejszych rozważań i stwierdzić, że wśród wielu postaci fantastycznych, którymi zaludnił Wyspiański swe dramaty, wyróżniają się takie — bardzo liczne, nawet najczęstsze — które są niby żywą, ruchomą ilustracją wewnętrznych stanów duchowych postaci rzeczywistych. Zarazem będąc ilustracją, a więc wizją, plastycznym kształtem pewnych procesów czy stanów symbolicznie ujętych — są te zjawy interpretacją tych trudno uchwytnych wewnętrznych przeżyć; odsłaniają one w słowach i czynach bezpośrednio myśli i pragnienia bohaterów, a co jeszcze więcej — nadają im często szerszy sens łączności ze sprawami i zjawiskami ponadindywidualnymi. Większość postaci „ilustrowanych“ przez zjawy — to osoby historyczne; może dlatego Wyspiański, tak zawsze krańcowo sumienny w obliczu rzeczywistości, pragnąc wyrazić ich istotę, a nie chcąc używać wypowiedzeń niehistorycznych, wymyślonych przez siebie — rzutował je na fantastyczne zjawiska towarzyszące im jak cienie, ale nie identyczne z nimi. Celem ich jest wyjaśnić, wytłumaczyć postaci główne, którym są podporządkowane. Czasem celem ich jest wytłumaczenie nie jednostki, ale ducha społeczeństwa, sił wewnętrznych, toczących bój w psychice zbiorowości w pewnej chwili historycznej.

Taki jest sens niektórych fantastycznych scen *Legionu*, np. sceny II w Katakombach, gdy poeta ukazuje, niby nowych gladiatorów Cezara, gromady chłopów-rezunów z r. 1846. Taki jest sens przede wszystkim sceny z Korą i Demeter w *Nocy listopadowej*; ma ona wytłumaczyć obrazem, plastycznym komentarzem — zejście ofiarne młodzi powstańczej w mroki podziemne. I Chochół w *Weselu*, i Geniusz w *Wyzwoleniu* są ucieleśnieniami wizyjnymi tych sił czy tych procesów wewnętrznych, które opanowują sobą gromadę ludzką — a nie jednostki tylko, stając się reprezentatywnymi symbolami wewnętrznego stanu pewnej społeczności w pewnej chwili. Wszystko to są żywe a symboliczne, malarsko-słowne ilu-

stracie i interpretacje sceniczne pewnych stanów czy procesów wewnętrznych zjawisk rzeczywistych, którym są przyporządkowane.

Wobec duchowych zmagania bohaterów z demonami ich sumienia występowało u artysty pragnienie zobaczenia ich i usłyszenia, ujęcie tej walki w kształt plastyczny i określony możliwie w pełni kształtów i treści; tak samo przejawiało się to pragnienie wobec niemych obrazów czy wobec bezbarwnego, nie dość plastycznego tekstu.

A więc rozważania można zamknąć stwierdzeniem istnienia trzech łańcuchów pokrewnych sobie, a złożonych z ogniw spokrewnionych znów między sobą. Są to: szereg dzieł malarskich Wyspiańskiego ilustrujących cudze dzieła literackie; szereg dzieł literackich Wyspiańskiego ilustrujących cudze dzieła malarskie; szereg scen i postaci fantastycznych ilustrujących postaci i zjawiska realne, ukazywane na scenie, przejęte z rzeczywistości. Trzy te łańcuchy dzieł zupełnie różne, pochodzące z różnych dziedzin twórczości, łączą się licznymi cechami wspólnymi, o których była już poniekąd mowa, gdyż wielokrotnie, wbrew stylistycznym wymaganiom, używaliśmy tych samych terminów na ich podkreślenie, aby umożliwić porównanie ogniw z różnych łańcuchów. Obecnie wystarczy zsumować wnioski.

Pierwszą cechą jest, że wszystkie dzieła z tych szeregów nie są samoistne, istniejące i zrozumiałe same przez się, ale że odnoszą się do jakichś dzieł czy zjawisk poza nimi, od których są zależne będąc im podporządkowane. Drugą cechą wszystkich tych utworów jest, że stosunek łączący je z twórcami wobec nich nadrzędnymi można nazwać stosunkiem ilustracji i interpretacji do dzieła (czy zjawiska) ilustrowanego i interpretowanego, a więc, że tłumaczą one dzieło nadrzędne przez uplastycznienie składowych jego elementów, uplastycznienie równie wyobrażeniowe, jak myślowe, pojęciowe. Trzecią cechą jest, że wymieniony stosunek zachodzi przede wszystkim wobec zjawisk, dzieł czy postaci wielkich, dla których Wyspiański odczuwa głęboką cześć (np. Homer, Mickiewicz, powstanie listopadowe, dzieła Matejki) czy też przypisuje im wielkie znaczenie (postaci historyczne). Czwartą cechą — bardzo ważną i charakterystyczną — jest, że dziedzina dzieła ilustrującego jest stale odmienna od dziedziny dzieła ilustrowanego. Wyspiański nie uzupełnia, nie komentuje cudzego malowidła własnym obrazem malarskim, cudzego dramatu własnym dramatem, nie interpretuje postaci realnej — realną. Dlatego obce dzieło dramatyczne — *Hamlet* — wywołuje studium krytyczne, rozprawę; dlatego też dzieło historyczne wywołuje dramat — o Jagiellończyku.

Ostatnim przykładem, najznamienniejszym może w tym zakresie, niech będzie właśnie zbiór fragmentów dramatycznych zatytułowany: *Król Kazimierz Jagiellończyk — Z „Kroniki Polskiej“*. W dziele tym wszystkie poczynione dotąd spostrzeżenia potwierdzają się na materiale odrębnym, świadcząc raz jeszcze, jak jednolita mimo różnorodności dziedzin, w których się przejawia, jest skłonność Wyspiańskiego do ilustrowania i interpretowania obcych dzieł i ujęć.

W maju 1905 r. Wyspiański powziął „zamiar stworzenia nowego repertuaru historycznego“, wczytywał się w *Kronikę* Długosza i postanowił zilustrować scenami dialogowymi *Kronikę* zawierającą dzieje Kazimierza Jagiellończyka. O drobiazgowej zaciekłości poety świadczy plan scenariusza, gdzie obok wykazu scen notował Wyspiański w nawiasach odnośne strony *Kroniki*, dla których dana scena miała być ilustracją. Oto ustęp z zapisków poety:

- „1. W lasach na Litwie — Grudzień 1446 (str 27).
2. W Krakowie: Koronacja. W katedrze na Wawelu. 15 maj 1447 (str. 31).
3. Na Rynku krakowskim. 1447. 16 maj (str. 32).
4. W Kaliszu — 1447 (str. 33).”

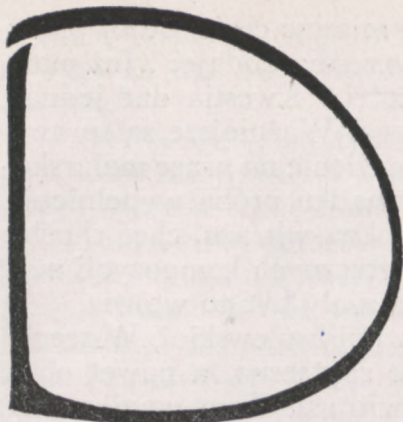
W dalszym ciągu następują sceny do stron: 59, 63, 66, 75, 82, 83, 88, 91, 95, 97, 99, 101, 102, 103, 104, 106, 107, 108. Liczby te odnoszą się do stron Długosza w tłumaczeniu Mecherzyńskiego.³² Ta niezwykła pasja poety do szczegółowości narzuca podkreślenie jej pokrewieństwa z pasją ilustratorskiej dokładności i odpowiedniości, jaka kierowała Wyspiańskim-malarzem w obliczu Homera.

Przecież plany ilustracyjne *Iliady* przewidywały rysunki co pół stronicy, tak by górna połowa strony stale była wypełniona ilustracją. Podobnie w dramacie o Kazimierzu Jagiellończyku — 21 scen dramatycznych ilustruje 70 stron tekstu, przy tym poeta zachował ściśle kolejność scen w zależności od *Kroniki*. Nigdy scena ilustrująca np. str. 104 nie następuje przed 103 itp. Sceny nie wiążą się w akty, są doprawdy ilustracją, próbą przełożenia pewnej treści z pewnego systemu znaków na płaszczyznę innego systemu. Tylko gdy w *Iliadzie* wyrażonej słowem artystycznym, określającej dobitnie ruch i gest, dopełnienie ilustracyjne ograniczało się do stworzenia obrazu wzrokowego, tu, w kronice suchej, nieplastycznej, ilustracja prócz wizji wzrokowej wprowadziła słowo wyrażające myśl i podparła je gestem i ruchem. Co przyświecało rysunkom *Iliady* jako ideał najwyższy, aby same rysunki zdolne były wypowiedzieć zawartość tekstu — przyświeca również pro-

jektom udramatyzowania Długosza. Możemy zatem stwierdzić, że obrazy dramatyczne o Kazimierzu Jagiellończyku są ilustracjami scenicznymi do obcego tekstu, ilustracjami najbliższej spokrewnionymi z rysunkami do *Iliady*.

Równie akcent na uplastycznienie tekstu, jak nierezygnowanie z prób interpretacji, przy zachowaniu najdalej idącej drobiazgowej wierności i co do kolejności, i co do szczegółów treściowych, jak wreszcie dążność do wydobycia rysów psychologicznych bohaterów spokrewnia oba te dzieła ze sobą. Niemniej bliski jest także *Kazimierz Jagiellończyk* dramatu o Zygmuncie Augustcie, który znów jest interpretacją dzieł malarskich i historycznych. A zatem dramat o Kazimierzu Jagiellończyku upodabnia się jako typ konstrukcyjny z szeregiem równie malarskich, jak i poetyckich dzieł Wyspiańskiego, o których była mowa powyżej.

Ostateczny wniosek powyższych rozważań można tak sformułować: w twórczości Wyspiańskiego istnieje kilkadziesiąt całych utworów i fragmentów pochodzących z najróżniejszych dziedzin twórczości (malarstwo, poezja, inscenizacja, krytyka), a mimo to posiadających cały szereg cech wspólnych; można o nich mianowicie powiedzieć, że wyrosły z jednego podłoża macierzystego; tą charakterystyczną macierzystą skłonnością jest dyspozycja do twórczości ilustracyjno-interpretatorskiej i uzupełniającej wobec istniejących wielkich dzieł, zjawisk czy postaci. Skłonność ta należy do czołowych składników indywidualności artystycznej Wyspiańskiego.



III WSPÓŁZALEŻNOŚĆ POEZJI I MALARSTWA

zial bardzo ważny do poznania twórczości Wyspiańskiego tworzą te utwory jego malarskie i poetyckie, które powstawały równocześnie — będąc dla siebie wzajemnie odpowiednikami. A więc nie ilustracje czy interpretacje słowne lub plastyczne cudzych dzieł (jak w rozdziale poprzednim), ale uzupełnianie własnych dzieł z jednej dziedziny sztuki własnymi dziełami z drugiej dziedziny — oto materiał niniejszych rozważań. Materiał to nie mniej obfity niż poprzedni, ale trudniejszy.

Oprócz bowiem wszelkich kłopotów metodycznych występuje tu trudność w dokładnym określeniu kolejności dzieł odnoszących się do tegoż tematu i powstałych w tym samym okresie czasu. A wtedy niełatwo ustalić, co jest tworem macierzystym, a co uzupełnieniem czy rozwinięciem. Nawet daty na utworach zawodzą, mogły bowiem istnieć wcześniejsze, a nie zachowane szkice i zarysy w innej dziedzinie twórczości poety i malarza. Dlatego większa uwagę trzeba będzie zwrócić na stosunki inne niż genetyczne.

Pierwszą wybitną parę sprzęgniętych ze sobą utworów literackich i malarskich Wyspiańskiego tworzą: karton witrażu *Śluby Jana Kazimierza* i scena dramatyczna *Królowej Korony Polskiej*. Oba dzieła i tematowo, i czasowo są związane ze sobą. Wyjątkowo ustalenie kolejności ich powstania nie jest bardzo ciężkie.

Najpierw sprawa dat. Scena dramatyczna datowana jest: „Paryż 12 listopada 1893 r.”¹, wtedy była zapewne ukończona. Szkice do *Polonii* i *Ślubów* powstawały wcześniej. Witraż zamówiony został w połowie 1892 roku. Wyspiański wyjechał wkrótce do Paryża; jeśli więc nawet przed wyjazdem nie próbował sobie choćby w najogólniejszych szkicach uplastycznic pomysłu do witrażu, musiał to zrobić zaraz po przyjeździe do Paryża, skoro w niedługim czasie ogromna praca zbliża się do końca (a już z grudnia 1892 r. mamy szkice do *Polonii*).² List do wujostwa Stankiewiczów

z datą „6 sept. 1893“ donosi: „Za jaki miesiąc część mojej pracy już do Lwowa pojedzie“³, a list z 21 września dodaje: „Już mam pół okna w kolorach naturalnej wielkości.“ Kwestia dat jednak przy utworach, jak wiemy, nie rozstrzyga. Ważniejsze są sprawy inne. Wyspiański otrzymał przecież zamówienie na pracę malarską. Pierwszą rzeczą musiała być w tym wypadku próba wypełnienia otrzymanej w zamówieniu płaszczyzny okna-witrażu, chęć choćby najogólniejszego zorientowania się w wytycznych kompozycji malarskiej. Pomysły i motywy literackie musiały być tu wtórne.

Rozstrzyga wątpliwości sprawa wizji królewskiej. W scenie dramatycznej wizja króla jest zupełnie zbyteczna, a nawet obca właściwemu tokowi akcji. Inaczej w witrażu. Tam wynika ona z wymagań kompozycyjnych: trzeba zapełnić górną połowę okna; tłum postaci na dole i pustka zupełna u góry niemożliwa jest do pomyslenia w wysokim, długim witrażu. A zjawiska cudowne wśród obłoków należały do najprostszych sposobów rozwiązania tego malarskiego zagadnienia. Tylko Wyspiański zamiast świętych czy męczenników w obłokach dał postać Męczenniczki Narodów, Matki Bolesnej — Polski, a postać Matki Boskiej i anioła zostawił na dalszym planie wizji. Ale nawet te anioły przemawiają za najściślejszą malarską łącznością wizji i ślubów króla; umieszczone zostały u samego szczytu witrażu, jakby zamknięcie kompozycji. Anieli trzymają ręce na główkach szabel jak rycerstwo klęczące i stojące na samym dole obrazu. W chwili modlitwy i przysięgi hufce rycerzy i hufce aniołów, gotowe do boju, patrzą wspólnie w twarz Boga: czy nie da znaku, czy pozwoli zginąć konającej? Ta organiczna łączność wizji i ślubów w malarstwie dobitnie świadczy o macierzystej pierworodności tego pomysłu; rozdźwięk zupełny między sceną wizji a resztą scen w utworze dramatycznym świadczy znów, że wstawienie sceny z wizją do dramatu musiało być uwarunkowane pozaartystycznymi względami, względami na rzeczy już istniejące poza dziełem literackim. Tak więc sprawa dat znajduje potwierdzenie w analizie. Utwór literacki powstał później.

Ważniejsze wnioski można wyprowadzić ze szczegółowego porównania tekstu z dziełem malarskim. Wiadomo, że Wyspiański na zamówienie otrzymał do skomponowania w katedrze lwowskiej jedno okno; w dolnej połowie umieścić właściwe ślubowanie króla przed ołtarzem, w górnej — wizję królewską Polski ginącej (por. szkic do witrażu ze zbiorów Wł. Zuławskiego oraz w Muzeum Narodowym w Krakowie). Później nastąpiła zmiana w zamówieniu i kompozycja miała ogarnąć dwa okna. Wtedy Wyspiański dolną część swego pierwszego projektu zmienił na pełny witraż jednego okna,

a wizją wypełnił całkowicie projekt drugiego okna. Tak wizja, z krzywdą dla obu witraży, zdobyła byt samodzielny i nazwę: *Polonia*.⁴

W scenie dramatycznej *Królowa Korony Polskiej* mamy bogatą scenę mszy świętej w katedrze lwowskiej, scenę wizji królewskiej i wreszcie scenę ślubów Jana Kazimierza. Scena mszy świętej składa się z kilku obrazów niezupełnie ściśle łączących się ze sobą. Scena ta nie ma odpowiednika w malarskiej twórczości Wyspiańskiego. Podobnie nie ma odpowiednika zakończenie utworu — fragment po ukończeniu przysięgi królewskiej. Inaczej jest z wizją króla i z przysięgą. Wizja jest niezwykle szczegółowym i wiernym opisem wizyjnego witrażu, tj. *Polonii*. Dół tego witrażu przedstawia szczyt ołtarza, pozostały jeszcze z dawnego nie rozdzielonego projektu *Ślubów*; ołtarza prawie nie widać, tylko kwiaty i badyle pogmatwane z płomiennymi wstęgami modlitewnie i rozpaczliwie — jak ramiona wyżej namalowanych ludzi — wyciągają się ku Madonnie.

Wyspiański-poeta tak to przedstawia w swej wizji scenicznej:

Świec płomienie
jak strumienie gorejące
płyną w sklepienie.
Kadzidel dymy
oplątały widzenie...
Kwiaty z ołtarza uciekają,
do stropu biegną.⁵

W dalszym ciągu poeta opisuje główną postać swego witrażu. *Polonia* na kartonie, unoszona ku górze, ma czarną suknię i czarne włosy opadające na białe obnażone ramiona i na gronostajowy płaszcz szkarłatny wyszywany w orły, miecz u boku; twarz skrzywiona z bolesną rezygnacją, z taką rozpaczliwą rezygnacją opadają jej ręce. A oto opis poetycki:

Górą płynie niesiona
przez tłum ludzi...
włosy na wiatr... ramiona
obnażone...
Uchyła się płaszcz szkarłatny —
widzę jej twarz...
Oczy we łzach — zda się, że kona.
[.]
...rozkłada ręce omdlałe
rozrzuca włosy plecione w kosy
na nagie ramiona białe.

Koronacyjny płaszcz wionie za nią,
Orły fruwią po płaszczu,
orły białe.
U boku miecz, srebrny miecz,
szczyrbiec,
i suknia czarna.

[.]

Twarz znana mi, tak bliska,
że jakby matka moja,
jakby moja kochana,
ubrana
w czarną żałobną suknię —
leci, wichry ją wioną.

[.]

Polska to nasza niesiona...⁶

Wierność wizji utrwalonej w słowie i na kartonach jest pełna.⁷ Nie tylko wierność kształtów, szczegółów, barw, ale nawet akcenty, które postawił poeta, odpowiadają akcentom malarskim. W malarstwie główny wyraz postaci skupił poeta na białych ramionach Polonii, opadających w bezwładnej skardze; trzykrotnie pojawia się obraz ich w krótkiej wizji poetyckiej. Również parokrotnie powtarza się w słowach obraz omdlewającej głowy, tak pełnej wyrazu na kartonie.

Odpowiedniość poematu i obrazu potwierdza raz jeszcze, że poemat powstał później. Niepodobna bowiem prawie przypuścić, by we wszystkich szczegółach rysunku, w barwach nawet, trzymał się autor niewolniczo tekstu literackiego i podług niego budował kompozycje malarskie. Tymczasem proces odwrotny, opis istniejącego obrazu, nawet najszczegółowszy opis — jest wielokrotnie łatwiejszy do pomyślenia. Analogicznie jest ze sceną przysięgi króla na kartonie do witrażu i w tekście, gdy „cały tłum na kościele rumotem wstaje, dobywa szabel“ — a potem „przysięga się skończyła — szable chowają się do pochew“. Ten właśnie moment jest i na witrażu.

Z rozważań powyższych wynika przede wszystkim, że scena wizji i przysięgi w dramacie jest ilustracją słowną istniejącego przed nią malarskiego dzieła Wyspiańskiego, projektu *Polonii* i *Ślubów Jana Kazimierza*. Dalej, że barwne scenki z mszy są niby wprowadzeniem do żywego obrazu wizji i ślubów, ułożonego dokładnie według istniejącej kompozycji własnej, że więc cały ten utwór dramatyczny Wyspiańskiego nosi, według uprzednio ustalonej terminologii, charakter uzupełniającej ilustracji słownej do istniejącego utworu malarskiego. Wreszcie słuszne się wydaje podkreślić niezwykle silny realizm dokomponowanych scen w kościele.



10 S. Wyspiański, *Skarby Sezamu*, ok. 1897

często rubaszną jędrność dialogów szlachty i mieszczan, rozmów ujętych zawsze w formę prozy, gdy monologi króla w chwili wizji i przysięgi pisane są białym wierszem ze skłonnością do rymowania przy końcu fragmentów. Ten realizm wstępu i zakończenia uplastycznia całość, której wizyjny ośrodek mógłby nadać zanadto mglisty charakter. W ten sposób Wyspiański-poeta dodał krwi i życia dość mgliście i hieratycznie zbudowanemu dziełu Wyspiańskiego-malarza. Ujęcie literackie poszło w kierunku urealnienia wizji malarskiej, która była niby żywym obrazem skomponowanym według własnej kompozycji malarskiej, a tworzącym środkową i główną część utworu dramatycznego.

Drugą ważną grupę dzieł sprzęgniętych ze sobą tworzy *Legenda* (tzw. pierwsza) oraz szereg dzieł malarskich z lat 1895—

—1897; jest tam parę fantastycznych pomysłów w rodzaju *Sezamu* czy *Moczaru*, a przede wszystkim ważne dla Wyspiańskiego-malarza kartony do polichromii kościoła Franciszkanów, a potem kartony do witrażów tegoż kościoła. Dziełom tym warto się przyjrzeć bliżej, a także projektom do kościoła w Bieczu — planami tymi bowiem żył artysta przez lat kilka, pogrążony zupełnie w studiach i projektach.

„Dwie główne kompozycje do Franciszkanów — pisze artysta przed podjęciem robót — są: ogród zupełnej szczęśliwości, gdzie tak lubo, tak miło, i las zwątpienia, walki, trudów... gdzie pobyt jest straszny, przerażający.“⁸ W wykonaniu tych planów pełny akcent spoczywa na kwiatach.

„Najbujniejsze kwiatów krzaki — pisze do Rydla — powrywałem z łąk i skał pod Bielanami i snop cały przyniosłem do siebie, że mi, ustawiony na stole, sięga warkoczami do pułapu i ocienia wszystko wokół. Małwy, dziewanny... jakie to żywe, rozmowne kwiaty.“⁹ Z serdeczną pasją poznaje wówczas artysta kwiaty polskie, niemal wyłącznie dzikie: leśne, łąkowe, polne; całymi miesiącami (zwłaszcza w r. 1896) rysuje listki, płatki, unerwienia, notuje wszystkie odmiany, zaznacza najdrobniejsze odcienie barw i kształtów. W krótkim czasie powstaje ogromny zbiór notat w szkicowniku, który artysta chce nawet wydać drukiem jako materiał do stylizacji.¹⁰ Ta pasja do kwiatów nie wiąże się tylko z ich przydatnością do stylizacji dekoracyjnych, ale jest zapamiętałym umiłowaniem, które się objawia raz po raz. Na pięć lat przed obchodzącym nas obecnie okresem pisze np. Wyspiański w liście z Fécamp nad Morzem Północnym: „Śliczne były kwiaty, a łąki i pola układały się w pyszne dywany, gdzie na przykład kłoski puszyste fioletowe, szare trawy i brązowe puszek wśród zieleni o kwiatuśkach żółtych drobniutkich wypełniały tło ujęte ramą z pysznych maków i koniczu brązowokrwawego.“¹¹

A w liście z dnia 19 stycznia 1896 r. tak się wyraża: „Nie mogę się doczekać kwiatów i wiosny i wyobrażam sobie już moje szaleństwo, jak cały pokój będzie pełny woni i barw, zielska, zieloności, chwastów...“¹² W maju (dwudziestego) tegoż roku pisze: „Studia roślin postępują, mam już do trzydziestu gatunków, które mi wszystkie w głowie operują.“¹³ W innym liście z maja tegoż roku pisze: „Tymczasem wycieczki na Bielany, nad Wisłę, na łąki po kwiaty i stylizowanie tychże, i od razu zastosowywanie do lamp, świeczników, słupów, fasad, fryzów, ścian. Jest to cały świat... chcę się wżyć w niego. Jakie tam cuda.“¹⁴ A więc nie tylko ich dekoracyjność, ale ów odrębny świat wrażeń, objawiający się w ich kształ-

tach i barwach, pociąga twórcę. I w parę dni następuje nowy list, bardzo znamienity: „Siedzę całymi dniami na Bielanach, rysuję rośliny, łączę po Panięskich Skałach nad Wisłą, po Krzemionkach, widzę i dostrzegam, co to za świat olbrzymi i jak mało z niego się wie. Snują mi się znowu dramaty po głowie (!)”.¹⁵ Najpracowitsze miesiące letnie (czerwiec—wrzesień) przynoszą całe sterty nowych kartek i szkiców. A gdy przyjdzie zima, znów wyrwa się artysta na wieś. „W tych dniach — pisze 19 stycznia 1897 r. — około niedzieli wybieram się do lasu, na wieś, może znów pojedą do Kalwarii... studiów będę potrzebować.”¹⁶

Setki szkiców i notat potrzebne były artyście przede wszystkim do polichromii kościoła w Bieczu i u Franciszkanów; pragnął je Wyspiański zarzucić kwiatami, a pragnienie swe u Franciszkanów częściowo wypełnił. Niestety dzisiejszy stan polichromii (tak barbarzyńsko zaniedbanej przez społeczeństwo mimo głośniego kultu dla ich twórcy) niewiele mówi o ich treści. Więcej można wywnioskować na podstawie reprodukcji i sprawozdań Rydla, pomieszczonych w „Tygodniku Ilustrowanym”.¹⁷ „Okna są obramowane szlakami ze stylizowanych kwiatów, jak rumianki, słoneczniki, bławaty, maki, kąkole, każde okno ma swój kwiat. W glicach, czyli framugach okien, rosną znów inne kwiaty: dziewanny, niezapominajki, jaskry, fioletowe wyki polne, błękitne dzwoneczki leśne itp.” Okna w prezbiterium okolone są kwiatami mającymi swe znaczenie w symbolice: cierniem kwitnącym, winną macicą, nieśmiertelnikami i wieńcem białych lilii. Caritas na filarze wykwita z pęku irysów, Madonna ukazuje się wśród bławatów; na ścianach w dolnych partiach pojawiają się nasturcje, bratki i róże wpisane w kwadraty. Kwiatami zarzuci Wyspiański wkrótce i witraże u Franciszkanów, nawet dramatyczne witraże główne. Ciemne kolczaste, fioletowe ciernie okalają św. Franciszka zakwitając złotymi różami, a obok postaci Chrystusa ciemnymi irysami. Jasnożółte kaczeńce i blade lilie ścielą się po błękitnawozielonym tle witrażu św. Salomei. A już niemal wyłącznie z kwiatów składają się witraże boczne przedstawiające cztery żywioły. „Ogień przedstawiłem uduchowiony w liliach pąsowych płomykowych i makach, zaś irysy, grzybienie płaskolistne bawią się we wodzie” (5 VII 1897).¹⁸

Te motywy kwietne z prac ściśle malarskich przesuwają się i w stronę dzieł literackich. Takich ujęć jeszcze malarskich, ale już splecionych z poezją (cudzą) mamy dwa. Pierwsza — to inscenizacja przez Wyspiańskiego apoteozy Mickiewicza w teatrze krakowskim do tekstu Rydla. Oto uwagi inscenizacyjne artysty, zamykające akcję żywym obrazem: „W chwili gdy (Dusza Narodu)

odejść ma na lewo, występują naprzeciw niej ogromne krzewy róż białych i bladożółtych. Z góry spadają ogniste kwiaty nasturcji — spod ziemi podnoszą się pędy liliowych i białawych irysów. Cała scena napelniła się kwiatami, w pośrodku widnieje tylko wielki medalion Mickiewicza.¹⁹ Te dekoracje kwietne wykonane były najpewniej według rysunków do Franciszkanów (te same kwiaty) wywołując pochwały krytyki.²⁰ Drugą pracą są przerywniki o motywach kwiatów polnych, którymi Wyspiański niby zasuszonymi kwiatami poprzekładał wiersze Rydla w jego zbioru wydanym w roku 1898, ale o których to ozdobach pisał artysta do przyjaciela już w liście z 19 stycznia 1897 roku. Takimi również przerywnikami-winiętkami ze stylizowanych kwiatów zasypał Wyspiański „Życie“, gdy objął w latach 1897—1899 jego kierownictwo artystyczne.

Umieszczał artysta kwiaty swoje malarskie na marginesach cudzych poezji — ale kwiaty pojawiają się także i w jego oryginalnej twórczości literackiej, twórczości w tych właśnie latach poruszającej swój bieg właściwy. Warto bacznie się przyjrzeć tym zaczątkom literackim Wyspiańskiego, w których motyw przyrody zielnej już wówczas mocno się przejawiał. Oto wiersz do Rydla. Związany z omawianymi wyobrażeniami:

Chciałbym ci najpiękniejszy kwiat złożyć na piersi,
chciałbym cię w najjaskrawsze ubierać kolory,
na czole upleść wieniec woniejących ziół,
co czarodziejską upoiwszy siłą,
fantazją... w świetlne koła by cię wyrzuciło.
Błądziłbyś...
Lecz ty nie śpisz jeszcze snem
czarodziejskich sił
ani pierś ci zakwitnęła
najbujniejszym kwiatem...
żał, gdy ciebie widzę
jak roślinę (na tym samym zginie łanie
gdzie wzrosła):
wysają łodygę słodką
oberwią kwiatuszki,
aż zwiędną listki żywe,
łodyga i kwiatuszki
innym chwilowym szczęściem
nieszczęśliwe.²¹

Pół wiersza składa się z porównań ze świata roślinnego. Ale na naczelnym miejscu należy oczywiście postawić *Legendę*, pierwsze na dużą skalę zakrojone dzieło dramatyczne poety-malarza. Dzieło to z dawnych szkiców *Wandy* przerabiał Wyspiański w pierwszej połowie r. 1897 (ukończył 11 września), a więc

współcześnie z omawianymi pracami malarskimi, przede wszystkim z witrażami.

I znów trzeba stwierdzić, że w dramacie tym pełno jest kwiatów i roślin wszelkich; pogrążony on jest w tym samym świecie wrażeń, z którego obrazy malarza czerpią wówczas też pełnymi haustami. Wprawdzie akt I — to izba wawelskiego dworu, ale moc w niej choinowych gałęzi i snopów zboża przykrytych skórą. A dalej Krak mówi o badyłach uschłych, o ziołach trujących, oślizgłej murawie, łańch pszenicznych. Śmiech prawi o skałach:

Kędy dziewanny
żółte swe warkocze
prężą ku słońcu...

a później o „szuwarach na wiślanych moczarach“. To Łopuch (ciekawe imię) śpiewa o smoczej jamie:

Gdzie kwiaty w krąg
zarosły
u głazu:
miodnego kwiaty ślazu
i pokrzyw badył bujny...

To wreszcie Wanda zabijając łańię („zielony las o łańię pyta“) wzywa Żywiec:

Urodo różo-mleczna,
[.]
Tobie się płonia sosny Zorza,
Tobie się kwiaty wonne mnożą,
lubisz, by pełne rozkwitały,
a Ty z nich piła słodycz bożą.
[.]
Weź młode moje ciało...
[.]
Kwiat moje ciało,
kwiat czysty.

Wreszcie pojawia się obraz kwiatu-dziwu, kwiatu-krasy, który będzie zasadniczym motywem w dramacie; ten kwiat daje siłę tajemniczą Wandzie i ku jej zgubie kwitnie w jej wieńcu rusałnym:

Kwiat krasy kładę ci na włosy płowe,
na niedostępnych zrywany głębinach,
kwiat czaru myśl twą oplata czarami... 22

Pojawiają się jeszcze w tym I akcie kurhany i „łaki jaskrem złote“, i lasy śmigłych sosen, i lubczyki, i wiklin szum — ale motyw kwiatu krasy jest najmocniejszy i on zamyka ten akt, wiążąc go z następnym.

W akcie II, który przedstawia dno rzeki, *Topiel*, mamy „podwodne rośliny mchowe“ i „muł wodnisty“, trzy kwiaty, trzy gałązki, które rzuca dziewczyna do wody, ówdzie „drzewa wierzbowe we wodzie płuczą warkocze srebrzyste“ i „od kwiatów darń się roi“. A potem mowa o chwastach i o wodnych „zielskach jakichś pnących, ślizgich“, o wiklinie, o dziewannach i kalinach kłoniomych wiatrem, o wieńcach dębowych zielonych, wreszcie znów wybija się nad wszystko motyw czarodziejskiego wieńca krasy, powtarza się wielokrotnie, uwagę wszystkich skierowując na uroczy kwiat na skroniach Wandy:

Rzuć wianek czarów z czoła,
za wiankiem sama zstąp.

Wreszcie Wanda przemowę swą kończy dwuwierszem, w którym zamknął poeta i złączył oba światy, z których wyczarowywał swe fantastyczne zjawy: świat kwiatów i świat wody, głębi jakby odsłaniając dwa źródła ówczesne swej wyobraźni w szczerym wyznaniu:

Kwiat myśl mą ciągnie przedziwnym urokiem,
kędy się cuda roją pod wodami.

W ostatnich wypowiedzeniach należy podkreślić, że ze świata roślin szczególnie tajemnicze rośliny wodne zaciekawiają poetę (choć i inne występują również), gdy w malarstwie dekoracyjnym nie wybijały się na plan pierwszy. Ale było tak tylko wśród polichromij. Należy wziąć pod uwagę grupę dzieł malarskich z tego czasu, a wtedy okaże się w pełni, jak blisko spokrewniona była ówczesna twórczość malarska i poetycka Wyspiańskiego. Zbieżności są nieraz zdumiewająco bliskie.

W pierwszej połowie roku 1897, kiedy poeta przerabia i wykańcza do druku naszkicowaną jeszcze w Paryżu *Wandę*²³, jednocześnie pracuje nad szeregiem wielkich dzieł malarskich, wybiegających poza prace dekoracyjne do kościołów, o których była dotąd mowa. Są to dwie wielkie kompozycje: *Skarby Sezamu* i *Moczar*, oraz dalsze projektowane: *Zamki na łodzie* i *Troski młodości*. Na uboczu pozostają ilustracje do *Iliady*.

Wielkie kompozycje malarskie, tak rzadkie w twórczości Wyspiańskiego, składającej się w tym okresie niemal wyłącznie



11 S. Wyspiański,
Polonia, ok. 1894

z portretów i studiów kwietnych — zaciekawiają już przez swą rzadkość, ale zmuszają do badań dzięki szczególnemu znaczeniu, jakie przypisywał im wówczas Wyspiański. Píše on do Rydla: „Byłem parę dni temu w lesie kalwaryjskim, gdzie studiowałem las do obrazu obecnego, jaki maluję... a raczej, jak do tej pory, przygotowuję go pastelami, zanim wykonam. Jestem kontent ze studiów, studiów bez liku w niego włożę i dam rzecz nową, o jakiej się wielu panom śniło, a żaden nie zrobił.“²⁴ Równie zapowiedź, jak wielość szkiców — wobec tak pospiesznej zazwyczaj twórczości Wyspiańskiego — zastanawiają. W zbiorach Muzeum Narodowego w Krakowie zachowała się jedna kartka z ołówkowymi szkicami poskręcanych korzeni świerków — u dołu notatka: „28. 4. 1897. Kalwaria, droga do Berwaldu dolna.“ Ów motyw poskręcanych korzeni, niezwykle zbliżony do szkicu z Berwaldu, występuje w projekcie kompozycji *Chrystus w Ogrójcu*, która, według notatki T. Stryjeńskiego, na owym rysunku powstała jako szkic do dekoracji pod oknem prezbiterium w kościele Św. Krzyża w r. 1896²⁵. Zachowana notatka w Krakowie może by występowała przeciw tej dacie, a za rokiem 1897. (Jakżeż znamienne, że dla przedstawienia Ogrójca-Kalwarii użył artysta motywów wziętych z innej Kalwarii. Dzieło miało, zdaje się, otrzymać kształt płasko-rzeźby.²⁶)

17 maja píše do Rydla: „Zgadnij, jaki to obraz właśnie mam w szkicu wykończony, oto *Skarby Sezamu* — to, co ci opowiedałem przed rokiem, co od paru lat myślę.“ A 11 czerwca tegoż 1897 r. píše: „Mieć będę cały cykl obrazów, o których dawno myśle: to jest *Sezam*, *Zamki na lodzie* oraz moje *Troski młodości*.“ A 3 lipca dodaje: „Robię szkice do obrazów, których skoro będę miał całą serię, dopiero powiem sobie i drugim, jakim jest mój świat. Ze *Sezama* zaś rozwinę całą serię takich obrazów innych, na mniejszą skalę, i to będzie mój stały *répertoire*, w którym wszystko powiem, co myślałem i wyobrażałem. To będzie sztuka. Cieszę się tą przyszłością. Jest gruntownie moja i swojska, nasza. To będą i muszą być cuda i dziwy. Dramaty malowane, romanse malowane, poematy malowane i wydziwiane. Nieraz to się aż boję tego, co mi wyobraźnia przyniesie.“²⁷ W listach tych dwie rzeczy należy podkreślić, przede wszystkim, że w obrazach tych zawrzeć ma poeta cały świat swych wizji, a po wtóre, że wizje te od szeregu lat kłębią się w jego wyobraźni. A przypomnijmy, że i *Wanda-Legenda* zaczęta była i szkicowana w r. 1892, a więc na pięć lat przed przytoczonymi fragmentami listów, wykończona zaś i przerabiana wspólnie z realizowaniem świata wizji malarskich. A z cieka-

wienie tajemnicami świata roślin sięga przynajmniej r. 1895, jak świadczą listy.

Jakżeż się przedstawia *Sezam*, a raczej jego cień, gdyż wykonany on został jako szkic pastelowy na wystawę Sztuki w czerwcu 1897 r., który to szkic po zamknięciu wystawy został uszkodzony i zatarty — i w tym stanie znajduje się obecnie u córki malarza p. Heleny Chmurskiej w Krakowie.²⁸ Duży, niemal kwadratowy obraz utrzymany w kolorach zielonawo-niebieskich, jakby księżycowo-wodnych, przedstawia wąż czy wykrót pogmatwany fantastycznie, zarysowany płasko bez głębszych perspektyw; w środku u góry karcz pnia o skręconych korzeniach, jak macki ośmiornicy, które zbiegają się u nasady i tworzą brodatą starczą twarz, wyłaniającą się z mroku. Do korzeni dolnych przyczepione, niby bąble powietrzne, srebrnosine kulki podobne do sznurów pereł. Niżej, na dole obrazu, kilka skulonych śpiących nagich postaci kobiecych i dziecięcych jasną, płynną smugą rozświetla obraz. Z prawej strony wodnik na koźlich nogach dmie w piszczałki, wpółukruty w szuwarach czy sitowiu — z lewej zza krzaków widać postać młodzieńczą o okrągłych szklanych oczach. Tu i ówdzie mętnie zarysowują się cienie twarzy ludzkich czy rąk o kształtach koszmarnych, u dołu obrazu wywrócone garnki ze złotem, u góry pochylone pnie drzew. O obrazie tym obszernie sprawozdanie pomieścił Z. P-vi (Zenon Parvi) w „Przeglądzie Tygodniowym“. Ponieważ Parvi, jako kuzyn Wyspiańskiego, na pewno był dobrze poinformowany przez autora o treści kompozycji, przeto słowa jego warto przytoczyć dla zorientowania się, co chciał artysta wyrazić w tym dziele. Jaka więc jest jego treść, nie tylko temat: *Skarby Sezamu*. Tytułów temu obrazowi można by dać wiele. Jeżeli nie *Kwiat paproci*, to *Jak powstają baśnie*. Oto treść: „Wśród nocy do lasu, po którym dopiero co przeszła burza, przybywa chłopak zwabiony gminnym podaniem, że kto ujrzy kwitnący krzak paproci, olbrzymie skarby znaleźć musi. Istotnie o parę kroków od nóg stojącego za drzewem chłopaka rozwija się bujnie paproć, a ...pod korzeniami przewróconego przez burze drzewa pełno złota, pereł, koralu, garnek z dukatami, a nad tym przeraźliwie brzydki potwór, a u spodu jamy leżą nagie ciała kobiet. Dwa leśne diabły zdają się zapraszać wylękłego chłopca do siebie... Poplątane konary drzew tworzą jakieś dziwne postacie.“²⁹ Warto w tym opisie podkreślić m. in. znaczenie „kwiatu czaru“, który odsłania przed wzrokiem tajemnicze skarby i siły natury, ukryte dla zwykłych ludzi.

Bardzo zbliżony do tego obrazu musiał być zagubiony *Moczar* czy też *Topiel*. Wyspiański pisze (8 sierpnia 1897 r.): „Obec-

nie maluję szkic do obrazu, który będzie wyobrażał moczar, ze wszystkim tym, co moczar dać może, i moczarem tym obecnie żyję.“³⁰ Opis tego obrazu podany przez p. Z. P[arwiego], korespondenta „Przeglądu Tygodniowego“, mógłby być bez zmiany przypisany *Skarbom Sezamu*. Korespondent ów pisze: „Jest to obraz zrobiony pastelem. Moczar olbrzymi, w którym wpatrując się od-
szukujemy 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.“ A Ludwik Szczepański w recenzji o pracach Wyspiańskiego pisze: „W *Topieli*, gdzie rusalki chwytają na żer topielca, chłopca wiejskiego, co w bagnie utonął, woda moczarzu leży ciężka, zgniła i zateęchła w blasku słonecznym; wpatrzywszy się dobrze w tę falę tęczującą smugami opalowej pleśni dostrzegamy w głębi niewyraźnie niby jakąś twarz śpiącej żabiej poczwary: oto śpi nieruchomy moczar, bagnisko bezwładne, a prawie żywe. Ta woda chłonąca w siebie topielca przybiera w fantazji artysty postać dziwnego potwora, który jest jej treścią, jej istotą, jej duszą, jej symbolem.“³¹ Nie tylko ten obraz, ale i inne z projektowanego cyklu musiały być wykonane, skoro „Nowa Reforma“ podaje wzmiankę: „Jego ogromne płótno (!) *Skarby Sezamu* i drugie *Pałac lodowy* (zapewne *Zamki na lodzie*), zabrane potem i zniszczone przez twórcę, były dziełem ogromnej wprost wizyjnej fantazji.“³² A znów „Czas“ (Kraków) i „Goniec Poranny“ (Warszawa)³³ w artykułach po śmierci Wyspiańskiego piszą o *Skarbach Sezamu*, *Topieli* i *Królestwie baśni*. Oprócz *Skarbów Sezamu* wszystkie pozostałe dzieła zginęły bądź zostały zniszczone przez samego twórcę; niemniej fakt ich istnienia i długa praca, jaką poświęcał im Wyspiański — mają swą wymowę. Widzimy, że świat ówczesnych wizji malarza, o których pisze Wyspiański „mój świat“, to świat baśniowy — rusalki i zatopione skarby, wodniki na koźlich nogach, fantastyczno-leśne zjawy, dużo kwiatów wodnych, moczary, strachy o szerokich oczach, dna jam pod wykrotami. Z tych samych lat (1896/97) pochodzi list, który wyraźnie łączy przeżycia baśniowe z ówczesnymi próbami literackimi Wyspiańskiego. Pisze on wtedy do H. Opieńskiego (8 IX 1896): „Akt III mam już na ukończeniu, ale wprzód potrzebuję wyjechać do lasu. 19 sierpnia byłem już na wsi, byłem w lesie, byłem mianowicie na Kalwarii i widziałem cudowne rzeczy.“ List ten łączy się wyraźnie z wszystkimi listami z tych lat, wyżej przytoczonymi, akt III — to najpewniej późniejszy akt II *Legendy*.³⁴ Taki był ów „cudowny mój świat“.

Świat ten wyraźnie spokrewniony jest ze światem rusalek, wodników i topielców w *Legendzie*. Cały II akt odbywa się na dnie Wisły; a ileż zjaw z tego świata pojawia się w akcie I, gdy przychodzą po Krakusa? Nie tylko jednak występowanie tych fantastycznych leśno-wodnych postaci w dramacie, ale i obrazy poszczególne, opisywane przez poetę, są niezwykle zbliżone do obrazów malarskich. Oto jak ukazują się w słowach skłębione korowody rusalek z obu obrazów:

Masz we Wiślanym dnie komnaty,
chowasz pod tonią fal Rusaly,
kłęby dziewczęcych ciał urodnych...

A parę stron dalej czytamy:

W salach na miękkiej mchów pościeli
tysiąc się ciał rusalnych bieli,
w ujęciach lubych śnią...³⁵

W akcie II „przez głąb przepływają prądem wody unoszone postacie Wodników i Rusalek z małych rzeczek... niesione prądem wody kłęby figur...” Jak w smudze przepływających nagich kobiet z dziećmi na obrazie Sezamu, tak i tu pojawia się dwoje dzieci Rudawianki, która się skarży³⁶:

Dzieci moje, biedne dzieci!
Porwała mnie prądów siła...
pomóżcie mi uspić dzieci.

A Krak mówi:

Jakieś dziwadła ciągle płyną rzeką,
nieustającą rzeką ciał skłębionych.

A znowu tajemnicza jama z ukrytymi skarbami pojawia się w balladzie Łopucha i Śmiecha:

Ł o p u c h:
Co noc,
co świetlaną noc
na skałach owo jęka,
rumoty szarpią głaz,
głina się zeschła pęka...

Ś m i e c h:
Ja pójdę, ja zobaczę,

przyniosę ci okólek,
przyniosę ci usznice,
z bursztynnych gron przyczólek,
dwie na pierś okrążnice;
na skałach Żmij ma leże
i pewno worów strzeże.

Rusał i Wodnik o skarbach mówią:

Oto garście dwie rubinów,
garść topazów, garść opalów,
cały gęsty krzak koralów,
wydarty z wód czarnej głębi,
gdzie się rojem ślizgim kłębi
jaszczurów i węzów skręt.

Wreszcie dziwaczne twarze starcze wśród korzeni wykrotów
na obrazach taki znajdują odpowiednik w dramacie:

A woda cudy zdziwia,
jakoby gdzieś w topieli
twarz jakaś się wykrzywia
wśród fal świetlanej bieli;
twarz starca z siwą brodą,
przerosłą w kształt koralu,
na zimnej skał pościeli.

A w dodatku koloryt aktu II *Legendy* ma tonację barwną *Sezamu*; pisze Wyspiański we wskazówkach do dekoracji: „Światło pod wodą błękitne — mieniące.“

Gdy się zamyka ogniwo ostatnich rozważań, dalekim należy być od wniosków, że w tym wypadku jedna dziedzina twórczości poety-malarza dawała dzieła uzupełniające drugą dziedzinę, tak jak to miało miejsce przy *Ślubach Jana Kazimierza*. Tu jest inaczej. Świat fantastyczny zjaw leśno-wodnych, świat baśni i legendy, związany czarem i tajemniczością nastrojową swojej zielonej przyrody — był światem wyobraźni Wyspiańskiego w owych latach, był „moim światem“ poety-malarza. Ten świat znajdował sobie wyraz w obu gałęziach twórczości jednocześnie i stąd płynie pokrewieństwo witrażów i polichromii franciszkańskich, *Sezamu* czy *Moczaru z Legendą* i wierszem do Rydla. Ani *Moczar* nie był ilustracją *Legendy*, ani *Legenda* interpretacją polichromii. Obie dziedziny twórczości wyrastały równoległe z gleby jednego typu przeżyć — z wizyjnego przeżywania przyrody otaczającej, którą bujna wyobraźnia zaludniała czasem (nie zawsze) stworami najbliższymi świata przyrody (rusalki itp.). Jeszcze jednym dowodem jest ówczesny projekt Wyspiańskiego ilustrowania

dzieł Mickiewicza — pisał przecież: „Chcę przede wszystkim od-
tworzyć w liniach i sile światła *Ballady i romanse* — a mam tyle
z natury świeżych linii do tych ballad i romansów.“ Owe „świeże
linie z natury“ to bez wątpienia zawikłane fantastyczne profile.
podpatrzone przy szkicowaniu świata roślinnego; list o projekcie
ilustrowania *Ballad* nosi datę 20 kwietnia 1897 r., a od marca
tegoż roku zajęty jest artysta balladowym *Sezame*m, a w sierpniu
zaczyna *Moczar. Lilie, Tukaj* czy *Świtezianka* leżą bowiem w naj-
bliższym sąsiedztwie tamtych utworów, kwiatów krasy i topielic
na obrazach i na scenie.

Wszystko świadczy, że poeta rzeczywiście i głęboko zanu-
rzony był wówczas w baśniowym świecie otaczającej przyrody.
Wszystko świadczy jednocześnie o tym, że dominowała wówczas
w twórczości artysty fantazja, wyobraźnia przede wszystkim wzro-
kowa, którą oczarowały subtelne i tajemnicze kształty świata roś-
linnego. A więc, co godne jest szczególnego podkreślenia, mimo
równorzędność obu dziedzin twórczości, w głębinach przecież do-
minowały wówczas przeżycia raczej plastyczne: wrażenia i wyo-
brażenia przemawiające przede wszystkim do wzroku twórcy. To
warto zapamiętać.

Oczywiście oddziałal tu i Böcklin swymi obrazami ³⁷, i Wa-
gner przez *Złoto Renu* ³⁸, ale nie należy tych wpływów przece-
niać. ³⁹ Z dziesiątków listów i z setek szkiców i fragmentów malar-
skich i poetyckich w tych latach wyziera niezaprzeczenie samo-
rodne i ogarniające całkowicie artystę umiłowanie czarów świata
roślin i wód. ⁴⁰

W dwa z górą lata później odezwą się przeżycia i echa
fantastycznego świata w rapsodach Wyspiańskiego. W *Bolesławie*
Śmiałym tak opisuje poeta jamę znaną z *Legandy* i z obu obrazów
fantastycznych:

Przypomnę [charakterystyczny jest tu zwrot do czasu przeszłego]
to uroczysko stare,
pełne węzów, plamistych jaszczurów...
[.]
Kto je tam śpiące obaczy, nie spłoszy
i wzrok nasyci rojeniem z tej wody...
[.]
... a dna zasute złotem — itd.

A wreszcie pojawia się nawet tytuł obrazu:

Prastary jako S e z a m klętych skarbów...

Niemal ten sam obraz pojawia się we współcześnie pisanym *Kazimierzu Wielkim*, który przynosi też dalej obraz odsłoniętej głębi i dna pełnego tajemnic:

Przez jedną chwilę była mi odkryta
toń straszna i dno rzeki, co zdębiona
wodnistą ku mnie potworą zakwita
[.]
jako tam wszystkie Zła i Zbrodnie legły
i jak jaszczury potworne ich strzegły.

Tak była mnoga tworów cieśń skłębiona
ciał ludzkich, wężych, pniów, konarów drzewnych,
zapłatających w tysiączne ramiona
kamienne, ludzie te o twarzach rzewnych,
o twarzach w bólu strasznym, który kona
wiąż pod pokrywą ciężką rzek przelewnych...

Jak widzimy, martwica trzymana na dnie przez wilkołaki i rusały, konar drzewa zapłatający się w tysiączne ramiona, złoto na dnie, jaszczury i gady, moczary i jamy skarbów sezamowych — wszystko raz jeszcze powtarza się w poezji. Co przypomniało przeżycia z r. 1896/7, to mniejsza — prawdopodobnie lektura III rapsodu *Króla-Ducha*. Znów dla poszukiwania wpływów wyłącznie literackich, których dopatrywali się tutaj niektórzy⁴¹, jest to korekta sprowadzająca ten wpływ do rozbudzenia wizji od dawna już nurtujących wyobraźnię poety-malarza.

Trzecią grupę sprzęgniętych ze sobą malarskich i poetyckich dzieł Wyspiańskiego tworzą witraże wawelskie i rapsody historyczne. Jest to grupa najpoważniejsza ilościowo i jakościowo, a zarazem najważniejsza dla poznania stopnia współdziałań obu sił twórczych artysty. Poeta, który z wątków legendarnych i dziejowych „świętej góry Wawelu“ tyle nici wysnuł dla swoich dzieł, pragnął nie tylko biernie, odbiorczo, ale i czynnie, twórczo, związać się z siedzibą królów. Pragnienie to szczególnie mocno wystąpiło w r. 1900, kiedy restauracja katedry zbliżała się do końca.

Gdy Wawel był dla Wyspiańskiego Akropolem narodu, katedra wawelska wydawała się niby świątynią Ateny, świątynią mądrości — sumieniem narodowym. Twórca zapragnął objawić duchy sprawujące sądy w tym sumieniu, patrzące zza okien do wnętrza świątyni, w oczy zebranemu narodowi. To pragnienie ujawnienia istoty świątyni narodowych pamiątek wiązało się z dawniejszymi planami stworzenia współczesnej mitologii, obrazującej moce dziś działające, moce, w które dziś się wierzy.⁴²

12 S. Wyspiański, *Śluby
Jana Kazimierza*,
projekt witraża
(część górna), 1892

13 S. Wyspiański, *Śluby
Jana Kazimierza*,
projekt witraża
(część dolna), 1892



W katedrze ograniczał się twórca jedynie do mitologii Polski dziejowej, do bogów tradycji narodowej, a nie do bogów współczesności świata. Z kolei wiązało się to z przeżyciem *Króla-Ducha* Słowackiego; w świątyni kryjącej w swych podziemiach prochy króla nie miały się w górze ukazywać królewskie duchy narodu.

ateriał do kartonów witrażowych i rapsodów z 1900 r. jest skłity, można go podzielić na cztery działy. Pierwszy tworzą rysunki ołówkowe drobne, ze szkicami do witrażów. Jest ich 12: *Piast, Kinga, Łokietek, Jagiello i Jadwiga, Zawisza Czarny, Kazimierz Jagiellończyk, Zygmunt I, Zygmunt August*⁴³, wszystkie ze stycznia i lutego 1900 r., *Henryk Pobożny* również z lutego⁴⁴, *Wernyhora* z kwietnia⁴⁵ oraz *Kazimierz Wielki*, najwcześniejszy, z datą 1899⁴⁶. Ponadto nie datowany szkic ze św. Stanisławem⁴⁷. Wszystko rzeczy drobne i szkicowe.

Drugą grupę tworzą 3 wielkie znane kartony do witrażów: *Kazimierz Wielki, Św. Stanisław* i *Henryk Pobożny* — w Muzeum Narodowym w Krakowie. Istniał także jeszcze czwarty karton: *Wanda*.⁴⁸

Trzecią grupę można sformować na podstawie dwóch notat Wyspiańskiego, zawierających spis projektowanych witrażów. Spis ten różni się dość poważnie od zachowanych rysunków; tylko 6 tytułów podaje wspólnych (*Kazimierz Wielki, Św. Stanisław, Henryk Pobożny, Kinga, Piast, Wernyhora*), a zamiast 6 postaci z rysunków wymienia cztery inne, własne: Wandę, Lecha, Bolesława Śmiałego i Wallenroda (przekreślony w notatce jest jeszcze Witold).⁴⁹

Wreszcie czwarta grupa — to rapsody: jest ich sześć. Wśród nich pięć powtarza tematy zawarte w innych grupach (*Kazimierz Wielki, św. Stanisław, Henryk Pobożny, Piast, Wernyhora*), tylko jeden rapsod, *Bolesław Śmiały*, nie ma odpowiednika w malarstwie.

Spośród postaci utrwalonych rysunkowo, które nie znalazły odpowiedników w rapsodach historycznych, spora liczba wypłynęła w późniejszej, dramatycznej twórczości poety. Przede wszystkim Wanda, która wiele lat przedtem i potem zajmowała wyobraźnię Wyspiańskiego (*Legenda I i II*), następnie Jadwiga i fragment *Hedvigis*, Kazimierz Jagiellończyk i *Kronika polska*, wreszcie Zygmunt August i ostatni dramat poety. Ponadto i Bolesław Śmiały, i Wernyhora pojawiają się nie tylko w rapsodach, ale i w dramatach. Z wyjątkiem Wernyhory w *Weselu* wszystkie inne utwory są o tyle późniejsze i tak inne od zachowanych rysunków, że nie mogą być porównane ze szkicami, które można analizować tylko

w połączeniu z pięcioma rapsodami. Przy tym z zachowanych rapsodów — dwa, a mianowicie *Piast* i *Wernyhora*, dzięki swej fragmentaryczności niewiele mogą powiedzieć, tym bardziej że odpowiadające im rysunki również są ułamkowe i szkicowe.

„Piast z synem Ziemowitem, kołodziej do królewskiego majestatu podniesiony [...] lewicę kładzie na głowie jedynaka, prawicą sierp dzierżąc mocno nim snop bogaty ogarnia [...] obaj sukmanami strojni, siermiężnym pasem skórzanym opięci.“⁵⁰ Do tego opisu Żuławskiego niewiele można dodać. Postacie obie nakreślił artysta na swym szkicu ołówkowym w postawie dość prymitywnej, zda się, jakby wyszli przed chatę ojciec z synem i czekają; upozowanie z sierpem i snopem — sztuczne. To oczekiwanie jest tu jedynym rysem wspólnym z rapsodem o Piaście, a raczej z jego fragmentem początkowym, gdy przybywają aniołowie czy bogowie do chaty nad Gopłem. Inne fragmenty i strzępy rapsodu nie nawiązują niczym do rysunku.

Jeszcze mniej związany jest urywek rapsodu o Wernyhore ze szkicem podpisanym: *Wernyhora*. Szkic tak opisuje Wyspiański: „Postać Wernyhory *en face*. [...] Głowa starca o bardzo wysokim czole, twarz wychudła, pochylona całym ciężarem myśli ku dołowi, oczy na dół, zamyślane. Ręce Wernyhory spoczywają złożone na strunach liry ukraińskiej. [...] Na piersiach Wernyhory wisi krzyż dwuramienny.“⁵¹ Twarz podobna do ojca Wyspiańskiego, sukmana do sukman wygnańców z dzieł Malczewskiego. Opisany szkic jest zapewne wariantem szkicu do *Wernyhory* z dnia 19 III 1900 r., gdzie nie ma krzyża, a za to płaszcz u ramion. Rapsod przedstawia najpierw, jak „koń osiodłany, koń skrzydlaty czeka u wrót“, potem ukazuje bohatera, gdy z katedry świętego Wacława bierze płaszcz królewski (opisany jak płaszcz Polonii z witraża) — ten motyw może być wspólny. Właściwie tylko tytuł łączy oba dzieła. Bliższych związków między obu rysunkami i wierszami ustalić nie sposób; mamy bowiem z jednej strony małe pobieżne szkice ołówkowe — z drugiej krótkie porwane strzępy wierszy. Łączenie ich ze sobą jest niemożliwe i bezcelowe.

Inaczej przedstawia się sprawa trzech pozostałych projektów; trzy kartony są wykończone całkowicie, trzy rapsody — w każdym razie w większych partiach wykonane. Oczywiście najważniejszy jest motyw Kazimierza Wielkiego, ukończony w obu gałęziach twórczości, ale i Henryk Pobożny, i święty Stanisław mają również swoje znaczenie. Te trzy projekty można z sobą porównywać.

Henryk II na kartonie witrażowym przedstawiony jest w chwili, gdy otrzymał postrzał śmiertelny i osuwa się z konia w cień nocy. Prawa jego ręka bezwładnie, nie chwytając już miecza, opada wzdłuż nogi, lewa — chwytając za pierś, głowa odrzucona w tył, widoczna w perspektywie dolnej, ukazuje bezbronne gardło i rozwarte nozdrza nosa oraz rozchylone wargi; czoło ucieka w głąb. Kolorystycznie wysuwa się na plan pierwszy czerwień, która płachtą sztandaru czy płaszczem zwiana jest na ręce ginącego, a luną pożarów stoi nad jego głową. Ta czerwień dominuje i w poemacie. Pierwsze słowa rapsodu są:

niebo
O nocy mordów! o lignickie pole!
Jeszcze w kałużach krew stoi gorąca...

a dalej:

Wśród lun czerwonych lunął deszcz palmowy...

wreszcie czwarta oktawa dodaje:

Patrz: purpurową luną Bóg cię chwali.

Cztery pierwsze oktawy są najważniejsze, bo pochodzą ze stycznia 1900 roku, a więc z roku powstania witrażu; pozostałe strofy dopisane zostały w r. 1902, w marcu.⁵² W strofach pierwszych ukazana jest w chaosie zdań klęska i upadek śmiertelny króla („w ustach poczułem gorycz i piołuny, lica z uśmiechów kraśniały i bladły“), a zarazem wizja Królowej Niebios, która się objawia opadającym w tył oczom bohatera — niby zjawa Pallady, gdy zagląda w oczy Achillowi.⁵³

Wstań, widmo święte, w płomieniach i dymie!
wstań, książę sławy!

— mówi zjawisko.⁵⁴

Ginącemu bohaterowi objawia się sens jego śmierci męczeńskiej; sens ten zarysowuje się wyraźniej w strofach późniejszych, zwłaszcza w VII i XIV, gdy śmierć bohaterska uznana jest za odkupienie i odrodzenie ducha po latach zastęju. W strofach tych jednocześnie raz po raz znajduje dla siebie poetycki wyraz dominujący koloryt witrażu:

Płaszcz mój był z paśu, na nim moje córki
dziergały złotą nicią „Chrystus” imię...
[.]
W płaszczu z płomieni, ze krwi i purpury

Wbiegłem na pole Lignicy...

[.]

Bom oto wolny i ptak pąsopióry... itd. ⁵⁵

A jednocześnie z kolorem w późniejszych strofach znajduje wyraz także kształt związany z treścią obrazu i z upadkiem śmiertelnym bohatera:

O zamęt walki ten — ostrza i groty
wszystkie szły ku mnie, w pierś, w serce mierzyły...
I naraz włócznia w pierś — że krew na rękę,
widzę ten strumień krwi — wypadłem z łęku.

Widać, że w strofach pisanych współcześnie z kreśleniem szkicu do witrażu wizja malarska, kształtująca się dopiero, nie narzucała jeszcze w pełni swego wzrokowego obrazu, lecz jedynie ogólne sugestie. Później gotowe dzieło malarskie panowało wyraźniej nad wyobraźnią poety, coraz inne, coraz bliższe do kartonu, wywołując obrazy w dalszych strofach. Nigdy na dłużej niż na kilka wierszy nie ustępuje ten motyw, który poddaje wizja malarska; równie pierwsza, jak ostatnia strofa związana jest mocno z obrazem padającego księcia. Parę odskoków wiąże się z obrazami cudzymi, mianowicie z Matejką; wiersze: „o wy, rozpaczne matki nieme bóle, gdy krzyżem legła w katedrze modląca“ — związane są z *Egzekwiami po klęsce lignickiej* ze szkiców Matejki do *Dziejów cywilizacji w Polsce*. Czasem też przypominał się może inny obraz Matejki: *Wyjazd ks. Henryka z Lignicy*.

Podobnie jest z kartonem i rapsodem *Święty Stanisław*. Na kartonie jest pękająca trumna świętego, widoczne jest jego oblicze pełne jakby umęczonej grozy i „ręka klnąca“ wstrzymana nad czołem. Pierwsza i najwcześniejsza (27 III 1900) strofa już podaje te trzy momenty:

Więc się Aniołom, którzy mnie trzymali,
wydarłem z trwożnych ich objęć uścisku
i byłem trumną, co się w blaskach pali,
lecącą w światel zgasających błysku,
i byłem ciałem, które potargali...
[.]
i miałem rękę klnącą w relikwiarzu...

Te trzy momenty — trumny, grozy oblicza i ręki przeklinającej — wciąż się przewijają; motyw ostatni występuje w każdej prawie strofie ⁵⁶.

Strofy te, pisane w marcu 1900 r., uzupełniają znakomicie dwie strofy z pisanego współcześnie (styczeń, luty—maj 1900 r.)

rapsodu o Bolesławie Śmiałym. W wydaniu rapsodu z r. 1902 została przed kartą tytułową wklejona przez poetę reprodukcja właśnie witrażu o św. Stanisławie. W strofie XXVII i XXVIII Król tak opisuje chwilę, gdy wtargnął do kościoła na Skałce:

Naraz się biskup odwrócił do ludu,
by podniesioną krzyż kreślić prawicą,
błogosławiący — o stój, chwilo cudu!
może nad moją skreśli go przyłbicą...
Naraz On! — poznał — o wiekowa męko!
Stał z podniesioną wciąż do krzyża ręką,
ale nie kreślił znaku — stał w milczeniu,
z oczyma w jakąś straszną dal poza mną,
jakbym w tym jego nie istniał widzeniu,
przepaść otwierał straszliwą...

Unieruchomiona postać świętego z błogosławiącą ręką, zatrzymaną w przekleństwie nad głową, z oczami zapatrzonymi w jakąś straszną dal jest wyraźnie spokrewniona z wizją na witrażu. I ciekawe: w ciągu kilkunastu pierwszych strof rapsodu, gdy biskup na czele ludu i kapłanów wkracza z przekleństwem do zamku i łamie gromnice, ani słowem nie jest on wyodrębniony z gromady ludzkiej, nie widać go zupełnie. Pojawia się, jest opisany i przedstawiony w rapsodzie tylko raz jeden, właśnie w strofach przytoczonych, związanych wyraźnie z kartonem. Później są strofy z orłami biegnącymi do poćwiartowanego ciała i strofy o wojnie domowej i raz jeszcze ukazuje się biskup — już jako zjawa w sumieniu króla (XXXIX):

Wszędy w mych oczach to widmo skrwawione,
gdzie spojrzę — lecz już z kawalców zrośnięte,
z ręką na kłatwę wieczną zamierzone,
straszne, jako Świętość okrzyknięte.

Drugie to i ostatnie pojawienie się biskupa w rapsodzie ściśle wiąże się z wizją wzrokową utrwaloną na kartonie. W innym kształcie święty się nie pojawia.

Podobnie jest z Kazimierzem Wielkim, który jest najlepszym przykładem korelacji obu dziedzin twórczości, gdyż i dzieło malarskie jest wykończone, i rapsod poetycki jest całością, nie zaś fragmentem w brulionie poety. Karton przedstawia króla jako olbrzymie truchło stojące w hieratycznej postawie, spod przegniłych strzępów królewskiego płaszcza widne piszczele szkieletu; kości prawej ręki dźwierzą berło, korona nasunięta na czaszkę; szerniałe, wyschłe wargi wygięte w skurczu bolesnym, jamy oczodołów uka-

zują w głębi jakby szczeliny w resztkach zgniłego ciała, zdaje się, jakby na dnie oczodołów niehumanitarnym wysiłkiem przeżyły się do otwarcia powieki — szerniałe usta też zdają się rozwierać, jakby do przemówienia czy krzyku. Jedynie więc w plamach oczu i ust pod spróchniałą kością nosa wikłają się niespokojnie linie zachowując niby resztki życia, gdy reszta postaci królewskiej przynięta grozą zupełnej martwoty, majestatem spokoju i śmierci. Takim jawić się miał król w oknie katedry — wrócony z zaświata, patrzący do wnętrza świątyni.

Postać ta zrodziła się wyraźnie z połączenia trzech obrazów Matejki: z imponującego portretu wielkiego króla, z serii portretów królewskich, po którym karton Wyspiańskiego odziedziczył hieratyzm postawy, wielkość i powagę oraz szczegóły królewskiego stroju; z obrazu przedstawiającego otwarcie tumbi Kazimierzowej, skąd rodem jest okrutny realizm szkieletu okrytego resztkami królewskiej purpury. (Ten obraz Matejki odbił się także w rapsodzie w oktawach XXVI—XXVIII, poświęconych przedstawieniu otwarcia tumbi.) Ponadto wymienić należy szkice Matejki z grobów dominikańskich.

Jednak nie tamte obrazy, ale zjawa króla z kartonu do wi-trażu ciągle staje przed oczami czytelnika rapsodu o Kazimierzu. Częściej jeszcze niż św. Stanisław zjawia się ona na kartach rapsodu — tworząc tym dla całego poematu ośrodek przedstawieniowy, około którego skupiają się pozostałe obrazy i wizje. Już pierwsze dwie oktawy narzucają wrażenie majestatu wielkości, panującej nawet przez śmierć — to naczelne wrażenie idące również od kartonu malarza:

Wielkości! komu nazwę twą przydano,
ten [...] duszą trwa wielekroć powołaną,
świecącą w długie, narodowe noce...
przeżoże śmierć i trumien gład zdruzgoce,
powstanie z martwych na narodu czele
w nieśmiertelności królować kościele.

Tak samo w nieśmiertelności kościele zdaje się królować potężne widmo Kazimierza:

W szkarłatach mnie spowito w złotej trumnie
i pochowano na wawelskiej górze...
gdzie z berłem i w koronie spałem dumnie.

Ten pierwszy obraz z wizji kartonu i pierwszy narzucony nastrój — groźnej wielkości nieśmiertelnej — ustępuje na kilka

oktaw scenom z pól elizejskich, aby z realizmem szczegółów, już nie z ogólnym nastrojem, powrócić w grozie jeszcze większej w oktawach XXII—XXXV.

A ust pragnienie pali... pusta
wszędę gleba; zaskrzeple grudy... palą usta!
[.]
Powietrza! Tchu!... Jakby ciasnymi
jestem ujęty ściany — uwięziony;
więzgną mi ręce w ruchu zeszywniałe...
w kość czołną wżarty wrąb ciężkiej korony,
a w rękę berło jakoweś spróchniałe,
i czuję, że je kościec, nie dłoń trzyma,
i że się kruszy kość, gdy silniej ima.
Powietrza! Tchu! — już głos zamiera we mnie...
Oczy się patrzą w pustkę czarną, ciasną;
choć kośćmi jamę rozprzeć! — nadaremnie...
Tchu! Tchu! bo spłonę szaleństwem płomienia.

Szczegóły obrazu podane tu zostały bezlitośnie dokładnie, ale nastrój różny, przeciwny majestatowi śmierci panującej w całości kartonu; w tej części poematu odbił się niepokój rozpaczy utajony w rysach twarzy, głównie w ustach (o czym wspomnieliśmy przy opisie). Wyszłe usta i brak tchu, głos zamierający w piersiach — oto pierwsze wrażenia bijące od głowy króla (nie od całości wyprostowanej postaci) na kartonie i od tych właśnie oktaw rapsodu. W dalszych najbliższych oktawach zbyteczne było powtarzanie opisu — obraz nakreślony przez przytoczone oktawy trwa niepodzielnie w swym okrutnym realizmie, wciąż tylko przypomina się on jakimś szczegółem i coraz inaczej porusza klawisz uczuć wiążących się z prochem martwoty:

Żarem się runi twarz moja jaśniejąca
próchno, zbutwiałe stroje, szata zgniła.

(XXVII)

Więc jużem w proch się stał i skruszył?
to jeno strzępy z szat, co złote były,
a czym są wielkości, co się śniły?

(XXIX)

Korona twoim próchnom marnym kłamie!
Król żeś ty? — próchnem łyska twoje ramię...

(XXXI)

W XXXIII oktawie przypomną się szczątki pasa: „pozłoty wpółbiedrza“, w XXXVII — „łachman króla, płaszcz i kości

schnące“ i znów o wybieraniu kości z grobowca mówić będą ok-
tawy XLIII, XLIV i XLIX.

Aż w LXX pojawi się król w tymże ujęciu obrazowym co
i na kartonie, ale inną jeszcze stroną nastrojową obrazu wysunie
autor na czoło. Nie jako wielkość potężna mimo śmierć, nie jako
rozpacz duszenia się w grobie, nie jako nędza i proch ciała rozło-
żonego w mogile, ale jako duch-zjawia-upiór ukazuje się oczom
widza — król Kazimierz:

Wstaję, duchem podnoszę się z trumnego stosu
na łuny gorejących świec — potęgą głosu.

Na chwilę duch królewski ukaże się w postaci podobnej
Chrystusom fraszobliwym w kapliczkach i Chrystusom wśród dzieci
— aż wreszcie (LXXXIV) wraca jeszcze raz wizja królewskiego
upiora z witrażu, wraca w najpełniejszym swym ujęciu, jako duch,
zjawia ukazująca się oczom narodu w chwili powtórnego pogrzebu
prochów:

W taką to chwilę ja, widmem zjawiony,
stałem się duch, modlitew wskrzeszon cudem,
a strzęp mych szat powionął nad ich głowy,
gdym ja w koronie, widmo, gadał z ludem,
cienie po baszcie chwiejąc wawelowej
olbrzymie! snadź-że byłem wielkoludem;
dreszcz przez nich biegł, poczuli dech grobowy.
Biłem w nich krzykiem mej piersi spróchniałej:
„Pomstę mi dajcie, wy, ludzie pogrzebni!
Pomstę za moje wezglowie w strzępach!...
W gruz rozsypują się węzły korony
i spokój grobów świętych naruszony...
Ludu mój, otóż w nędzy jest przygięty...”
Cały lud wrzasnął ku mnie: „Cień Kaźmierza! [...]”
Duchem pozostań wśród nas, twego ludu!
Cudu żądamy, królu! dopełń cudu.”
Chwilę tak stałem, w naród mój bolesny
jamami oczu wygasłych patrzący;
dobiegał do mnie szum pogwarów leśny...
Raz jeden jeszcze wśród mgieł „Ave!” krzykłem,
bo w zmierzchach jako cienie lotne niłem.

To jest istotnie najpełniejsza wrażeniowo i uczuciowo, choć
nie najdokładniejsza, nie najwierniejsza co do szczegółów wizja
króla, wizja utrwalona w malarstwie na kartonie wawelskim. To
zjawisko przytrzymuje poeta dłużej, unieruchamiając, jak gdzie
indziej, sceny żywych obrazów słowami: „chwilę tak stałem w na-

ród mój patrzący“, i podkreśleniem bardzo powolnego zanikania zjawy. Raz ostatni w rapsodzie zjawia się tutaj widmo króla.

Widoczne jest, jak w całym poemacie wizja utrwalona na kartonie stoi wciąż przed oczami poety, jak się coraz przypomina, coraz z innymi wiążąc się asocjacjami uczuciowymi, coraz z innymi myślami, aż wyczerpie pełnię przeżyć, które artysta zaklął w swój twór plastyczny. I ani razu nie zbacza autor na dłużej ku innym przedstawieniom króla, ani razu nie daje nam pełnego innego obrazu jego postaci. Wszystkie „przybliżenia“ i „zwolnienia“ wzrokowe są stale związane z ujęciem plastycznym utrwalonym na kartonie i z nastrojami tam widocznymi. Nie znając rapsodu mogliśmy z kartonu wszystko wyczytać: i majestat śmierci, i wielkość aż groźną w swej monumentalności, i znikomość próchnienia, i rozpacz bliską krzyku. Odwrotnie, znając tylko poemat — nasuwać się nam będzie z koniecznością przedstawienie postaci jakoś zbliżone do wizji z kartonu, przynajmniej w tym stopniu, że spośród wielu dzieł malarskich to byśmy bez wahań dłuższych wybrali jako ilustrację poematu. Za odpowiedniością zupełną przemawia równie pierwsze wrażenie, jak i najbardziej szczegółowa analiza. Sprzeczności nie ma.

Gdy patrzymy na cały cykl projektów witrażowych i na cykl rapsodów, to uwagi muszą przede wszystkim oprzeć się na *Kazimierzu Wielkim*, jako na jedynym dziele wykończonym w obu dziedzinach. Inne dzieła, zwłaszcza te, które zostały tylko w stadium ołówkowym i brulionowym, mogą być dopowiedzeniami jedynie. Pierwszy wniosek — to odpowiedniość zupełna między obu dziedzinami twórczości w tym roku 1900 i w związku z tą grupą tematów. Drugi wniosek — wizja plastyczna, malarska, panuje w dziele literackim tworząc ośrodek przedstawieniowy rapsodu dla całego ciągu opowieści. Z tego zdaje się wynikać prymat malarstwa; dzieło malarskie powstawało bodaj przed literackim. Czy jednak rapsody były tylko wyjaśnieniem, komentarzami kartonów? Bliższe przyjrzenie się przemawia przeciw tej myśli. Przede wszystkim powstawały równocześnie: daty na fragmentach i na rysunkach pochodzą z tych samych miesięcy. Nie jest to dopowiadanie *ex post*, jak np. do witrażu ze *Ślubami Jana Kazimierza*. Po wtóre, i co ważniejsze, pomysły malarskie nie są pierwotne i samodzielne, poprzedza je i panuje nad nimi pewna koncepcja, myśl: stworzenie areopagu królów-duchów narodu. U zarodku tkwi więc pewna myśl, nie obraz, i to myśl poddana głównie przez lekturę, przez Słowackiego. Myśl ta musiała być określona, pogłębiona rozważaniem historiozofii narodu, skoro artysta wybierał te właśnie, a nie inne

postacie, skoro te, a nie inne cechy ich ducha wybierał za znamiona dla wewnętrznej wartości narodu czy jego dziejów. To nie stosunkowo bierne posłuszeństwo wobec zamówienia, wypełniające daną z góry przestrzeń obrazu przez nadany z góry temat. Tutaj twórczość pulsuje w samym wyborze tematu i w jego ukształceniu ideowym. Równie malarstwo, jak w jeszcze większym stopniu poezja rapsodów są tutaj czymś wtórnym — są ucieleśnieniem plastycznym i słownym pewnych koncepcji historiozoficznych, stojących ponad nimi. W tym tkwi głęboka różnica między dziełami powyższymi z r. 1900 a również spokrewnionymi z sobą dziełami z r. 1897. Pozornie i tu, i tam panuje jednakowa zgodność między twórczością malarską i poetycką, w gruncie rzeczy jednak nastąpiło przesunięcie w najgłębszych warstwach psychicznych. 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 może wzmagają się nawet, dając choćby w witrażach szczytowe, oryginalne dzieła malarskie Wyspiańskiego — 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. Powstający gmach przekonań poety-wieszczka poczyna rzucać cień na ambicje wyłącznie malarskie, i w dalszej twórczości ujrzymy już zjawisko nowe: jeśli obie dziedziny twórczości zejdu się kiedy ze sobą, to malarstwo służyć będzie poezji, oddane jej zupełnie i posłusznie.

Przykładów materiału do owego czwartego okresu działalności poety-malarza mogą dostarczyć przede wszystkim tzw. lalki bolesławowskie oraz rysunki do *Legendy II*. Noszą one wyraźny charakter szkiców kostiumologicznych dla ustalenia stroju bohaterów do teatru, zwłaszcza rysunki do *Bolesława Śmiałego*, zachowane w dużej liczbie (14 w Muzeum Narodowym, 4 u dra Lachsa w Krakowie). Są to rysunki mimo niewielkiego formatu bardzo starannie wykończone — ornamenty na zbrojach, desenie wyszyć, hafty odrysowane drobiazgowo, zabarwione; rodzajem wykonania różnią się one od pośpiesznych, nerwowych, przebijających się przez zawikłanie linii a wpółzatartych szkiców pastelowych z tychże samych lat. Trudno sobie wyobrazić, że powstawały niemal równocześnie z takimi pejzażami, jak widoki na Kopiec Kościuszki lub

portretami, jak Krzyształowiczów czy Solskiej. Dopiero gdy się porówna je z zupełnie współczesnymi im rysunkami dekoracyjnymi do urządzenia Sali Bolesławowej na II wystawie „Sztuki“ (przechowywane w Muzeum Narodowym w Krakowie); dopiero gdy się zobaczy owe precyzyjne przekroje i rzuty poziome ram drzwi drewnianych, dokładne wymiary i kształty podane dla gwoździ mosiężnych, którymi nabijane miały być nadproża, nie mówiąc o projektach ław i postumentów — można spostrzec łączność między obiema pracami. Łączy je wspólny charakter rysunków — wzorów podanych do wykonania. Tylko w „lalkach bolesławowskich“ do wzorów ornamentyki⁵⁷ strojów dołączało się pragnienie podania wzoru dla reżysera — nakreślenie charakteru postaci, stąd owe pyszne postawy i gesty, które z tych drobnych wymiarami rysunków kostiumowych tworzą prawdziwe dzieła sztuki. Jakże pysznie odgarnia się w tył król Śmiały w skrzydlatym szyszaku, jak plastyczną grupę tworzy król z Krasawicą uczepioną jego ramienia, a choćby jak malarsko pojęty jest stary cześnik, uchwycony w ruchu rozlewania miodów.

Bardziej szkicowy, bardziej ogólnej charakterystyce postaci poświęcony jest cykl rysunków do *Legendy II*.⁵⁸ Poza tymi dwoma cyklami jedynymi utworami plastycznej działalności Wyspiańskiego, związanymi z jego ówczesną twórczością poety, są portrety różnych artystów w rolach z jego dramatów. Są więc portrety: W. Siemaszkowej jako młodej z *Wesela* (1903)⁵⁹, Ł. Solskiego jako Starego Wiarusa z *Warszawianki* (1904)⁶⁰, Mielewskiego jako Rapsoda z *Bolesława Śmiałego* (1904)⁶¹, Ordon-Sosnowskiej jako Krasawicy z tegoż dramatu (1904)⁶² oraz Tarasiewicza jako Sieciecha również z *Bolesława Śmiałego* (1904), ponadto Tarasiewicza jako Protesilaosa (1904)⁶³, wreszcie Sosnowskiego jako Króla też z *Bolesława Śmiałego*. Poza tym jest sporo szkiców i planów sceny, zwłaszcza do *Bolesława* i *Legendy*.

Jeśli więc w tych ostatnich latach Wyspiański dawał dzieła malarskie związane ze swą twórczością literacką — to są one stale poddane literaturze. Gdy oba rodzaje twórczości stają na płaszczyźnie jednego tematu — literatura wtedy nie tylko zawsze góruje wzrostem, ale i znaczeniem swoim i pierwotnością pomysłu.

Zagadnienie kompozycji obrazu scenicznego również znajduje się w polu zachodzących na siebie zakresów twórczości poetyckiej i twórczości malarskiej. I to z wielu względów. Objaśnienia sceniczne nie są jedynie fragmentem tekstu, ale przede wszystkim wskazówką dla malarzy-dekoratorów i reżyserów, jak mają oni te słowa przetłumaczyć na język barw i kształtów, jak plastycznie zrealizować pewne sceny. Charakterem więc swoim uwagi te zbliżają się nieco do szkiców kompozycyjnych niektórych malarzy, którzy rzucali tylko zarysy postaci czy tła, określali barwę różnych partii obrazu — samo wykonanie powierzając uczniom czy czeladnikom. Oczywiście nadzór nad wykonaniem i wykończaniem zostawiali sobie. Wiadomo zaś, ile czasu swego i energii poświęcał Wyspiański na próbach swych dramatów stronie dekoracyjno-malarskiej. Recenzent „Głosu Narodu“, wspominając współpracę Wyspiańskiego w teatrze, pisze: „Autor obecny na próbach był bardzo skąpy w uwagach i reżyserował raczej po malarsku niż jako dramaturg.“¹ A. Chołoniewski podaje: „Troszczył się niezmiernie o plastyczną stronę swoich utworów na scenie [...], natomiast nigdy aktor nie mógł wydobyć od niego najmniejszych wskazówek dotyczących się roli.“²

Wizja malarska, wzrokowa, wyrażała się w słownych wskazaniach, opracowanych często do najmniejszych szczegółów. W niektórych scenach uwagi inscenizacyjne, malarskie, przeważają nawet nad tekstem dramatu; nie tylko tło krajobrazowe czy dekoracje architektoniczne, nie tylko gra światła i cienia, ale barwa i rysunek kostiumów, ale maska twarzy, ale ugrupowanie osób, ale najdrobniejszy gest czy pochylenie komponowane jest z malarskiego ujęcia całości sceny jako jednego obrazu. Wiemy, że poeta sam kierował wykonaniem swych dzieł w teatrze, wiemy także, ile złożył szkiców rysunkowych z rozplanowaniem dekoracji, z rysunkami kostiumów, ornamentów, mebli; wszystko dlatego, by reali-

zatorzy jego dzieł na scenie nie skrzywili, nie zmacili w niczym jego wizji wzrokowej. Świadczy to wymownie, że prace w tym kierunku poety-malarza, choć nie zachowane (w całości) w kształtach dotykalnych czy widzialnych, a przechowywane głównie w słowie (oraz w makietach, szkicach i fotografiach) — należą przecież także do dziedziny twórczości plastycznej, w świecie plastyki bowiem, w obrazie teatralnym kiedyś istniały. Tworzą one ważną dla poznania Wyspiańskiego grupę dzieł łączących jego działalność malarską i poetycką, grupę wielkich kompozycji malarskich, szkicowanych w słowie, a realizowanych w płaszczyźnie sceny środkami plastycznymi teatru. W uwagach wstępnych bliżej zajmowaliśmy się prawem tych kompozycji do analizy malarskiej, a zarazem potrzebą zwiększonej ostrożności przy analizie.

Na czoło wysuwa się tutaj sprawa poznania cech właściwych kompozycjom scenicznym Wyspiańskiego, właściwych przede wszystkim z punktu malarskiego. Metody kompozycyjne w wiązaniu grup, zestrój plam barwnych, ulubione tonacje barwne, rozwiązywanie problemu światła, wprowadzanie pejzażu, stosowanie perspektywy, zamiłowanie do ornamentów, traktowanie gestów bohaterów i wyrazów twarzy, zagadnienie portretu, naturalizm i symbolizm — oto szereg ważnych spraw. Wiąże się z nimi problem niemniej ważki: czy i jak zmieniały się poszczególne składniki obrazu scenicznego w miarę artystycznego dojrzewiania autora? Czy można stwierdzić różnicę w komponowaniu obrazów wcześniejszych i późniejszych, w kolorystyce, w sposobie oświetlenia, w dekoracyjności itd.

Ustalenie cech właściwych kompozycjom scenicznym Wyspiańskiego można połączyć z rozpatrzeniem zmian, jakie w ich budowie zachodziły wraz z rozwojem twórczości. Porównywanie obrazów wcześniejszych z późniejszymi po prostu i bez wyboru mogłoby jednak narazić na zarzut, że porównywane są dzieła niejednorodne. Różnice np. między oprawą sceniczną antycznego *Meleagra* i dekoracjami *Sędziów*, których akcja odbywa się w brudnej karczmie żydowskiej, zależne mogą być wyłącznie od wymagań tematu, a nie od wymagań zmienionego smaku artystycznego. Zmiana tematyki (gdyby się dała wykryć w stosunku do dzieł późniejszych) jest sama przez się zagadnieniem ciekawym, ale analizie malarskiej nie pomaga. Dlatego też, by porównywane dzieła były możliwie najbliższe jednorodne, należy porównywać sceno-obrazy z dzieł o zbliżonych tematach. Takimi pokrewnymi utworami, tworzącymi odrębne grupy tematowe, są dramaty osnute na motywach antycznych, dzieła z czasów powstania listopadowego,

V
dzieła współczesne, oparte na pierwiastkach ludowych, oraz fantastyczne. Zestawiać należy tylko utwory w obrębie tych grup. A wyniki badań nad grupami trzeba będzie następnie porównać i zsumować, aby się przekonać, czy można mówić o rozwoju malarskiego ujęcia sceny, ogarniającym całą twórczość dramatopisarską Wyspiańskiego.

Badanie zacząć można od dramatów antycznych. Przemawia za tym kilka względów. Jest tych dzieł dużo, a co ważniejsze, pochodzą z najwcześniejszych i najpóźniejszych lat twórczości poety; mogą być zatem dobrym przykładem ewentualnych zmian jednych cech, a trwałości innych. Dwa dramaty młodzieńcze: *Meleager* oraz *Protesilas i Laodamia* pochodzą: jeden z lat 1894—1897, drugi z przełomu roku 1898/99. Trzy dzieła z okresu pełnej dojrzałości: *Achilleis*, *Powrót Odysa* i II akt *Akropolis*, powstały w latach 1903—1905, z tegoż ostatniego roku pozostały także szczątki dramatu *U Feaków*.

Akcesoria architektoniczne i krajobrazowe w dekoracjach młodzieńczych są wybitnie konwencjonalne.³ „Terasy Akropolu, pałac królewski z kolumnadą, pośrodku sceny kamienny stół ołtarzowy“ — widzimy w *Meleagrze*; a w *Protesilasie*: „Portyk kolumnowy, w głębi za kolumnami widać [...] białą stelę grobowcową.“ W obu dziełach smukłe topole i cyprysy tworzą smętną dekorację roślinną kolumnowej architektury. Tło najgłębsze obrazu jest zwykle jasne, na nim rysują się wyraziście profile ciemne drzew czy architektury, z kolei na tym tle odcinają się jasne przeważnie sylwety postaci. W *Meleagrze* na tle pół oświetlonych przez księżyc widać: „topole i wierzchy drzew cyprysowych z rozległego ogrodu“, które przy przechodzą „orszaki dziewczyn ubranych białe, [w] welonach białych“. Księżyc „długie kładzie cienie czarne drzew topolowych na białym marmur ścian“. Potem na tle rozżarzonego ogniska ołtarza rysują się sylwety Atalanty i Meleagra. W *Protesilasie* kolumny i cyprysy rzucone są na „złote niebo zachodu“, a o „białą stelę grobowcową oparta jest Laodamia“, „przyodziana w strój pasowy płócienny“. Później „grobowiec się otwiera ciemną jamą“, stąd wychodzą: Hermes nagi, marmurowy i Protesilas „ubrany w zbroję swięcą“. Widoczne jest kontrastowanie barwne poszczególnych warstw tła. Oświetlenie występuje zwykle w postaci ostrych smug padającego ukosem światła. W *Meleagrze* księżyc przeplata długie czarne pasy cienia od topoli smugami jasnymi; w *Protesilasie*: „słońce pomarańczowe przez zasłonę rozchyloną wpada snopem kolorowym, kędy wnijsie do łożnicy (promień gasnący barwny kobierzec roz-

ściela w narożu alkowy [...] pył złoty sypie na progi“). Takie rzucanie światła z boku w utworach młodzieńczych będzie można zauważyć jeszcze niejednokrotnie. Sceny są zazwyczaj barwne mimo przeważnie księżycowego oświetlenia. W *Meleagrze* „Oineus i Althea ubrani w purpurowe szerokie płaszcze“ — „Meleagra ubiór błękitny“, również błękitnie odziana jest Atalanta. Lekki błękit pary młodych łączy się ze światłem księżyca, gdy czerwień Althei wiąże się bliżej z przekłętą głownią. O wiele barwniejszy jest *Protesilas*. Oprócz wspomnianych już: złotego nieba zachodu, paśowego stroju Laodamii i pomarańczowego snopu promieni słonecznych, występują tam różne barwne zwidzenia: „Na tle szafirowego morza płynie wielki korab czerwono malowany“; zmora szara ma „wzdłuż peplosu purpurowe wstęgi“; sen wchodzi jako uskrzydłony młodzieniec „w szacie przejrzystej na ciało nagie [...] głowa — w lokach złotych; mienią się całe po swych szatach barwami, które się co chwila zamieniają“; Hermes nagie idzie „po szlaku chodnika paśowego“. Sen Laodamii rozgrywa się jak scena żywa, „błękitem jaśniejąca“, a w rękopisie wiersz ten zaczyna się: „Na błękitnej gazie...“

Ciekawe jest, że owe zjawy fantastyczne pojawiają się w pełnym świetle zachodzącego słońca, same w pełni barw, są za to całkowicie nieme, wyrażają się tylko gestami. Zupełnie inny charakter będą miały zwidy i postaci bogów w twórczości późniejszej. Nie tylko jednak postaci fantastyczne są tak bardzo wyraziste. Odnosi się to również do każdej niemal postawy występujących osób, każdego gestu, który jest określony i jakby unieruchomiony na chwilę, aby statyką swego wzrokowego obrazu utrwalić się w pamięci. Uderza pod tym względem zwłaszcza *Protesilas* i *Laodamia*, który jest najwymowniejszym, niemal bezprzykładnym wzorem zestrojenia słów, akcji i ich wyrazu plastycznego; każda najbliższa scenka w tym dramacie jest malarsko zdeterminowana bez reszty. Oto np., jak utrwalałony został jeden gest bohaterki: „Laodamia wstaje sztywne, zakręca włosy na tyle głowy, bierze zasłonę lekką na pół figury i zanim ją otuli około twarzy, idzie z tym rozpoczętym gestem kilka kroków ku drzwiom z lewej [...] z lewej idzie naprzeciw niej po tymże szlaku chodnika paśowego Hermes. Laodamia stoi obezwładniona widzeniem, trzymając rękami zasłonę z dala od twarzy, w pół ruchu idąca.“ Jednocześnie i Hermes „stoi w postaci sztywnej, raz przybranej“. Obrazów tak określonych i unieruchomionych jest w *Protesilasie* i *Laodamii* pełno. A w *Meleagrze* w chwili najbardziej dramatycznej, ucieczki

Atalanty, gdy wszystko winno być, zdawało się, tylko ruchem — Meleager „biegnie, słaniając się z bólu; na piersiach ubiór szarpie, p r z y k l ę k a i dłońmi przed sobą coś jakoby chwyta, to znów odgania...” Tak wyraźnie statuarycznie utrwalony został moment pościgu. W związku ze statycznością gestów i ruchów⁴ znajduje się oszczędność objaśnień i wskazówek dla mimiki twarzy; portretowy opis Aoidesa jest wybitnie statyczny: „Twarz brązowa, zarost czarny trefiony i u brody w klin przystrzyżony [...] m a s k a jego śmiejąca uśmiechem Aeginetów.”

Gdy spojrzymy na późniejsze dramaty Wyspiańskiego (oparte na pokrewnych motywach ze świata antycznego) prawie nie sposób odnaleźć cech wykazanych uprzednio, tak bardzo zmienił się typ komponowania obrazów. Strona architektoniczno-krajobrazowa nie ma nic z konwencjonalizmu dekoracji teatralnych do sztuk antycznych — i to jest pierwsza różnica. Całe objaśnienie do aktu I *Powrotu Odysa* brzmi: „Podwórze w zagrodzie Odysa“, a z napomknień w rozmowach widoczne jest, że zagroda składała się ze spichlerza, gdzie pastuch chce gościć Odysa, oraz z chlewni; w głębi widać było bielone ściany Odysowego dworu. Ani kolumnady, ani cyprysów, ani trójnogów ołtarzy, raczej jakieś obejście prostego dworku wiejskiego. Objasnienia do *Achilleis* są jeszcze bardziej skąpe: „W namiocie Diomedesa“, „W domostwie Pryjama“. A w *Akropolis* scena odgrywa się na murach i blankach przypominających wyraźnie Barbakan i baszty Wawelu. Żadnych szablonów antycznych rekonstrukcji, co ważniejsze — żadnych szczegółów, tylko główne motywy zaznaczające, że tu akcja odbywa się na wałach, tam w podwórzu, a ówdzie w namiocie. Scena „W domostwie Hektora“ ma tylko jeden przedmiot: kołyskę, gdyż przy niej żegna się mąż z żoną. Reszta pogrążona jest w mroku, nie wiemy, czy są kolumny, gdzie są okna, gdzie drzwi, któredy wszedł Hektor, czy stoi łóżce czy stół — nic, nic ze szczegółów, które nie są niezbędne do zrozumienia tragizmu chwili. To druga cecha. Związane z nią jest całkowicie odmienne oświetlenie. Olbrzymia większość scen późniejszej twórczości Wyspiańskiego dzieje się w mroku nocnym, nie rozświetlonym nawet przez światło księżyca. W *Achilleis* 6 scen odbywa się wśród nocy głębokiej w namiotach, 3 sceny we wnętrzach domów i świątyń trojańskich — w mroku nocy, jeden w wąwozie w ciemnościach, dwie na murach Troi. W tych dwóch ostatnich pojawia się promień księżyca. W pozostałych scenach tylko domyślać się można, że musiały być jakieś łuczywa czy drwa na ogniskach — w objaśnieniach ich nie ma. Akt I *Odysa* zaczyna się od słów: „Mrok zapada“, a kończy przyniesieniem łuczywa, aby oświe-

cić zapasy z Arnajosem; akt II, w izbie dworu, zaczyna się przy świetle dwu łuczyw, które w połowie bójkę gasną, tak że koniec rzezi odbywa się w zupełnej ciemności. Akt III jest przygnieciony mrokami burzy i ciemnym, wietrznym świtaniem, kończy się migotaniem błyskawic. II akt *Akropolis* — to „noc w mieście głęboka“, tylko „Skamander polyska, wiślaną świetląc się falą“ — a wprawdzie pod koniec bicie dzwonów oznajmia zbliżający się świt, ale wyraża się on w świetle dźwięków tylko, nie kolorów, gdyż jeszcze w scenie ostatniej „Hektor i Ajas występują [...] cali s r e b r n i, z ł o c i ś c i w k s i ę ż y c u (!), łyskają mieczem i tarczą“. Pełne oświetlenie dzienne albo wyraźne smugi światła należą do rzadkości w utworach późniejszych. Migoty błyskawic, ruchliwość łuczywa, odblaski ognisk i łun dalekich — są niemal jedynym oświetleniem.

Zmienia się też sposób traktowania zjaw. Już nie w pełni barw i światła, i nie w spokoju harmonii pojawiać się będą, ale w nocy i w błyskach, i ku przerażeniu śmiertelnych, i w górze wysoko ponad nimi. „Automedon (gdy chce wstąpić na wóz, aby ujął lejce, jakaś siła nie da mu dostąpić — wybladły, wylekły przystępuje ku Achillesowi i całuje dłoń jego, i ukłeka...) Achilles (zwraca się i postrzega na wozie) Pallas (w czarnej zbroi ze srebrną egidą, z zapuszczoną przyłbicą).“⁵ A oto: „Afrodite (zstępuje do promieniu w szacie z gwiazd) — poza nią... świetlana droga. Chór: Upadajcie do ziemi twarzą. Jej oczy piorunem rażą. Wszyscy (w trwórze upadają przed Boginią). We światłach groźna wraca. Menelaos (biegnie ku niej z mieczem [...] miecz wypada mu z dłoni).“⁶ Hermes ukazywał się Laodamii na jednej z nią płaszczyźnie, jak renesansowe anioły w zwiastowaniach, niby równy jej, a równoważny kompozycyjnie w dwudzielnym, dwupostaciowym obrazie — tu zjawiska boże wyniosłe, wysokie panują całkowicie nad grupami ludzi padających przed nimi na twarz. Postaci bogów jawią się nie w wyraźnych kształtach i strojach, ale w ciemnej zbroi bądź w szacie z drżących gwiazd, „we światłach“.

Równoległe z mniejszą konkretnością wizyjnych, nadprzyrodzonych zjaw, a zarazem z o wiele mniejszą drobiazgowością motywów dekoracyjnych jest zapewne mniejsze akcentowanie gestów i ruchów, których nie utrwała się w unieruchomionych pozach, ale rozbija na nerwową płynność momentów. Przeżycia bohaterów mają się wyrażać raczej mimiką twarzy i modulacją głosu niż pantominą ruchów. Dłuższe opisy gestów Laodamii były już przytaczane, a oto — jako krańcowo odmienny przykład — 15 określeń w ciągu 15 wierszy przemowy Odysa do Telemaka: „w niepokoju



— z ręką u czoła — jakby przypominając — w skupieniu myśli — spokojniej — swobodniej — patrzy w Telemaka — rozglądając się trwożnie — szyderczo — z goryczą — w groźbie — ze wstrętem — gwałtownie — szybko — ostro — z naciskiem.“⁷ Podobnie jest we fragmencie *U Feaków*. Dynamika gwałtownych przeżyć, targających wnętrzem bohaterów, odbija się tu w drobnych a szybkich odruchach, w ciągłej, nerwowej zmianie przede wszystkim tonu głosu, wyrazu twarzy, oczu, rąk. To bezustanne drganie odróżnia się najistotniej od wykończonych posągowych gestów, od upozowanych malowniczo bohaterów młodzieńczych. Łączy się z tym o wiele pospieszniejsza zmienność obrazów scenicznych. *Achilleis* składa się już z 24 scen-obrazów, a jeden III akt *Akropolis* liczy scen 25. Podobnie jest z gwałtownością akcji w poszczególnych scenach. 6 scen *Achilleis* maluje walkę, koniec I i cały II akt *Odysa* zapełniony jest bójką; na scenie panuje ciągły ruch, zmienność, płynność układu grup, ludzi, gestów. Wprowadzając tak często ruch do obrazów, a nie chcąc się zagubić w chaosie, zastosował Wyspiański do nich rytm, jakby falowanie, rozkołysanie czy wir. Dzięki temu uniknął prostolinijności ruchu, który by chwilę tylko przebiegał przez scenę nie zapełniając jej dramatycznym podnieceniem.

Oto np. scena XXI *Achilleis*: „Pryjam (biegnie z pośpiechem) — Gromada Starców (otacza go biegnąca za nim — wszyscy patrzą kędyś w dół poza mury) — Gromada Niewiast (biegnie z pośpiechem — wszystkie patrzą kędyś w dół poza mury — wskazują).“ Gromada Starców: „Obłok kurzawy przesłania wóz — konie“ (przebiegają pędem). Gromada Niewiast: „Pędzą tam, dalej! tam — ku tamtej stronie!“ (przebiegają pędem). Dzieci (wbiegają [...] krzyczą). Gromada Starców i Niewiast: „Biegną tutaj. Zawrócił [...] Ku nam, tu — — Śmierć goni!! (odwracają się nie patrząc [...] tętent wozu tuż pod murami). Gromada Starców i Niewiast (krzycząc lecą w stronę, ku której pędzi wóz)“. Z jednej strony sceny na drugą wahadłowym ruchem przebiegają ciągle gromady postaci.

Niemal identycznie zrytmizował poeta ruch w ostatniej scenie *Wyzwolenia*:

C h ó r: Gdzie droga?!
K o n r a d: Tędy! tędy!
[.]
(Już biegną w stronę drzwi gromadą,
zglodniałych sępów chyże stado.
Zaparte wrota. Nadaremno.
Wracają znów na scenę — noc;

szukają wyjścia w noc tę ciemną...
[.]
Daremno. Rygłem wrota zwarte,
żelaznych wrót żelazna moc;
uderzą głucho, jękną wsparte —
wracają znów na scenę-noc.
Ku innej stronie znów się rzuca
i bieży, gonią, i znów wróca...
daremno, zawdy nadaremno.)⁸

Podobnie przebiegają sprzysiężeni w salonie belwederskim w *Nocy listopadowej*, od drzwi do drzwi i z powrotem.

Kiedy po tym rozdrżaniu gestów, rozfalowaniu ruchów, po migotaniu lśnień w mroku spojrzymy ku statycznym, prostolinijnym, jasnym kompozycjom wczesnych utworów o analogicznych tematach — różnice występują na jaw w całej pełni.

Szczegółowy rozbiór kompozycji scenicznych w antycznych dramatach Wyspiańskiego pozwala w innych działach jego twórczości dramatycznej na omówienia krótsze, podkreślające tylko cechy zasadnicze, wyróżnione w dotychczasowej analizie.

W młodzieńczej *Warszawiance* (1893—1897) wyraźnie występuje kontrastowanie barwne, które można było zauważyć w *Meleagrze* i *Protesilasie*. Oto dekoracja *Warszawianki*: „Styl Cesarstwa. Sala jasna, biała; [...] czasem szczegół jaki z azłocony. [...] drzwi wysokie; nad drzwiami czerniałe obrazy [...]. Między oknami [...] popiersie Cesarza Napoleona [...]; marmurowe białe. Posadzka ciemna, nieomal czarna. Stary garnitur mebli białych pierwszego Cesarstwa; [...] klawikord (ciemny). Spoza białych tiulowych firanek w oknach widać [...] ogrody i miasto w śniegu [...]. Poranek...“ Na tym tle wyraźnie białym z rozrzuconymi plamami wyraźnie czarnymi, jakby podkreślającymi żalobny charakter dramatu, rysują się ostro sylwety licznych „generalów, oficerów, obywateli“ w ciemnych mundurach z roku 1830 ze złotawymi połyskami epoletów. Wśród tej grupy około dwudziestu mundurów — Maria i Anna, „córki pani domu, obiedwie ubrane białe“.

Nie tylko kontrastowanie barw i ostre odcinanie sylwet łączy młodzieńcze dramaty, ale i podkreślana w pierwszych dramatach antycznych — statyczność kompozycji. Przez cały czas przebywania na scenie Chłopicki stoi „na przodzie z lewej [...] w udrapowanym bardzo szerokim płaszczu siwym, ręce założone na pierśsiach“.⁹ We wszystkich objaśnieniach uparcie akcentowana jest nieruchomość pozy jego: „nagle zwraca głowę ku pannom — i wra-

ca głową do dawnej pozycji“, „stoi nieruchomo, nieco odwrócony“, „nie obracając się, widząc jakby wyobraźnią“, „nie patrząc wyciąga rękę, żołnierz podaje mu pismo“, „wszyscy rzucają się ku oknom [...] na swoich miejscach zostają nieporuszeni Chłopicki i Maria“ itp. Ów drugi bohater, Maria, przez cały niemal czas również pozostaje na jednym mniej więcej miejscu: w pobliżu klawikordu.

Jakżeż inna pod każdym względem jest *Noc listopadowa*. 10 odrębnych scen-obrazów, a w jednej scenie (w Teatrze „Rozmaitości“) pięć razy zmieniają się dekoracje. Tłumy biegną, wojsko maszeruje, strzelanina na ulicach, napady, kareta wieżdza na scenę. Niki lecą na skrzydłach ponad głowami żołnierzy, bogowie mieszają się w tłumie śmiertelnych, łuny pożarów, żagwie w rękach eumenid, duchy i upiory przypadają ku trupom. Wszystko tak odrębne, że nawet porównywać te utwory trudno, dlatego jedynie scena w salonie belwederskim, o dekoracjach architektonicznych stosunkowo najbliższych sali w dworku na Grochowie i napięciu dramatycznym nie mniejszym — może być wzięta pod uwagę. Przede wszystkim nie widzimy tam szczegółów: w jakim stylu meble, białe czy złocone i o jakich oparciach, jakie obrazy, lustra, kinkiety, rzeźby... Opis ogranicza się do kilku słów: „W głębi potrójne okno aż do posadzki [...] w oddaleniu, nad stawem posąg konny biały“ (ten posąg, który jako Heliodor ma później łamać dumę Konstantego, a więc szczegół konieczny). Poza tym wiemy, że stoi biurko. A oświetlenie? W obrazie II wieczór późny, odbłask dalekiej łuny pożaru; w scenie IV „na ogrodzie noc księżycowa — a więc poza oknami, aby posąg był widoczny; w salonie „ciemno“. W tym mroku przebiegają wystraszeni słudzy i adiutanci, potem przysiężeni; w mroku ginie Gendre, w mroku dobijają się spiskowcy do drzwi sypialni, skąd wreszcie, gdy drzwi rozwarło, „pada światło świec“ — odtąd w tym półmroku od dalekich kandelabrow odegra się reszta scen: ucieczka spiskowych, szal wielkiego księcia, wreszcie wejście szwadronu kirasjerów. Różnica z jasną, na kontrastach plam i statyce kompozycji opartą wizją sceniczną *Warszawianki* — zupełna.

Odrębności zauważone między wcześniejszymi i późniejszymi dziełami w dwu grupach tematowych sprawdzają się i w trzeciej grupie, opartej na motywach ludowych. Różnice są tu mniejsze, gdyż porównywane dramaty: *Kłatwę* i *Wesele*, dziełi okres zaledwie półtora roku, ale ponieważ w okresie tym (1899—1901) dokonały się najgłębsze przemiany ideowe i artystyczne w działalności Wyspiańskiego — przeto różnice jednak występują.¹⁰

V
Akcja *Kłatwy* odbywa się pod gołym niebem w gorące słoneczne południe („bo się kończyła suma“), dopiero potem się ściemnia, gdy nadchodzi burza z piorunami. Porą *Wesela* jest noc w izbie — oświetlonej parą świeczników żydowskich w akcie I, mrocznej zupełnie w akcie II („Izba ciemna — tylko alkierz oświetlony i od weselnych drzwi smuga światła“¹¹), a rozświetlanej przez mglisty, wczesny brzask (przed paniem kura) w akcie III. Z odmiennym oświetleniem łączy się zagadnienie kontrastów barwnych. W *Kłatwie* kolorem przeważającym tła jest żółkła rudawość roślin podczas posuchy („strzępy suche pnącego bobu [...] krzaki malw badylaste, rozkwitłe i zgasłe w łachmanach liści przepalonych w słońcu...“, w grzędach ziemniaków „żywość w badyłach powiędła“). Natura przepalona jest żarem posuchy, jak żarem zmysłów przepalona jest natura ludzi występujących w tym dramacie, w którym dopiero burza i gromy przynoszą krople dżdżu spragnionym, wyschlłym ustom. Na tym tle wyraźnie występują: „Ksiądz w rewendzie czarnej, w berecie“ i Matka „stara, wpółzgięta kobieta w narzuconej na oczy czarnej chuście“, a potem „Młoda przybrana w strój biały, odświętny [...] dziecko mniejsze niesie na rękę, starsze wiedzie za rączkę; dzieci są również przybrane białutko“. Inne, mniej ważne postaci, szaro-barwne, zlewają się z tłem.

V
W *Weselu* występują wprawdzie i chłopcy w białych sukmanach, i proboszcz, i strojni panowie z miasta w czerni — ale tam przeprowadził poeta niezwykle charakterystycznie i konsekwentnie nasycenie całego obrazu scenicznego jedną barwą, tworząc z punktu widzenia malarskiego dzieło oparte o wyraźny, jednolity koloryt. Pierwsze słowa *Wesela* mówią: „Izba w y b i e l o n a s i w o, p r a w i e b ł ę k i t n a, j e d n y m s z a r a w y m t o n e m p ó ł b ł ę k i t u o b e j m u j ą c a i s p r z ę t y, i l u d z i, k t ó r z y s i ę p r z e z n i ą p r e s u n ą.“ Ta zasadnicza tonacja całości w akcie II pogrążona zostaje nieco w półmrok słabo rozświetlonej nocy, aby znów zapanować niepodzielnie w ostatnich obrazach, w chwili budzącego się przedświt: „O d s a d u, o d p o l a, w e ś w i e t l e s z a f i r u, c o i d z i e j a k ł u n a b ł ę k i t n a, g ł o s y s i ę c i s n ą, p r z e d r a n n y c h p t a s i c h ś w i e g o t a ń; n i e b i e s k i e t o ś w i a t ł o w y p e ł n i a j a k b y C z a r e m i z b ę i g r a k o l o r a m i n a l u d z i a c h p o c h y ł o n y c h w p ó ł s n i e, p ó ł z a c h w y c i e.“ A potem Chochół „...u j ą w s z y [...] p a t y k i — p o c z y n a s o b i e j a k g r a j e k - s k r z y p e k — i — s ł y s z e ć s i ę d a j e j a k b y z a t m o s f e r y b ł ę k i t n e j i d ą c a m u z y k a w e s e l n a, c i c h a a s k o c z n a, s w o j a a p o c i ą g a j ą c a...“¹² Po całkowitym zatopieniu ludzi i rzeczy w mglistym mieniącym się półbłękitcie wczesnego brzasku, który barwi na niebiesko zwłaszcza białe sukmany chłopskie — wprowadza poeta ruch rytmiczny, falu-

jący, o którym była już mowa przy innych utworach. Tylko kołysanie będzie tu wahadłowe i wolniejsze. „Wodzą się liczne, przeliczne pary w tan poważny, powolny, spokojny, pogodny, półcichy — wodzą się [...] we wieniec uroczysty [...] zwartym kołem weselnym“ — pod muzykę Chochoła. W tym półmroku-półbłękicie zalewającym scenę poszczególne gesty i pozy nie będą się rysować, toteż autor nie zaznacza ich wcale. Skomponowana wyraźniej została tylko scena zaczarowania: „wszyscy pochyleni, półklęczący, zasłuchani; silnie dzierżąc w ręku kosy, to mając szable [...] dłoni do ucha przychyłona“. Ruchy nie zostały zindywidualizowane, postaci wyodrębnione, twarze scharakteryzowane; kompozycja została zbudowana z linii ukośnych, pochylonego w jedną stronę tłumu figur nasyconych jedną barwą, z linii niezrównoważonych innymi przeciwstawnymi kierunkowo, lecz wychodzących poza zamkniętą całość przestrzeni obrazu.

Porównajmy z tym technikę któregoś z obrazów *Kłatwy*: „Ksiądz (w sieni plebanii) na progu wrotek klęka; zwrócony twarzą ku Matce; a palec na ustach kładąc pochyla głowę we wstydzie; a potem ręce rozpościera na węgarach drzwi, jakby chciał świętym znakiem milczenia osłonić cały swój dom.“ Linearyzm rysunku łączy się w tej scenie z precyzyjnością szczegółów wyraźnie zarysowanych (czarna sylwetka księdza na tle domu), z pełnią oświetlenia jednostajnego oraz z centralną kompozycją, gdyż postać księdza zamknięta jest przestrzennie raz przez prostokąt domu, po wtóre przez prostokątne ramy sionki. W stosunku do obrazów *Wesela* — różnica to znaczna, wobec metod malarskich w inscenizacji *Lao-damii* i *Warszawianki* — wyraźne pokrewieństwo.

Niemniej uderza różnica między opisem wnętrza katedry, podanym w utworze młodzieńczym, i takimże opisem z r. 1904. Z krańcową drobiazgowością maluje poeta scenę w *Królowej Korony Polskiej*: „Z lewej strony od przodu wielki ołtarz prawie tyłem ustawiony, w głębi ściana prezbiterium przeciwległa zakrystii. [...] Stalle, a pomiędzy stallami i ołtarzem, przeciw widza, na ścianie łoża królewska oszklona i zamknięta. Ołtarz ubrany suto i strojnie szeregami wazonów z bukietami sztucznych kwiatów, które stoją na ukos, nie na stopniach do mensy; stopnie i część prezbiterium pokryte kolorowym dywanem. Na środku prezbiterium leży wielki krzyż czarny z Chrystusem, około głowy kilka świec dopalających się. W górze poza wysokimi, długimi oknami prezbiterium nowy dzień się budzi [...] przed ołtarzem zwisa lampa srebrna, w królewskiej łoży poza szybami widne światło [...] na szybach cień postaci, która zbliża się do okna, jakby chciała patrzeć na



15 S. Wyspiański, Rysunek kostiumu do *Bolesława Śmiałego*, 1904

kościół przykładając czoło i ręce do szyb¹³ (pod lożą drzwi zasłonięte kotarą ze znakami Królestwa Polskiego i snopem Wazów).“ Do tak dokładnego opisu dodane są szczegółowe wskazówki o stroju króla i ubiorach mieszczan i szlachty, a do trzech źródeł światła (świece koło krucyfiks, światło w loży króla i lampa srebrna przed ołtarzem) dodaje autor wkrótce smugi od witraży i wszystkie świece zapalone na ołtarzu.

Całkowicie różny — nie tylko w szczegółach, ale w typie ujęcia, w technice przedstawienia — jest opis wnętrza katedry w *Akropolis*:

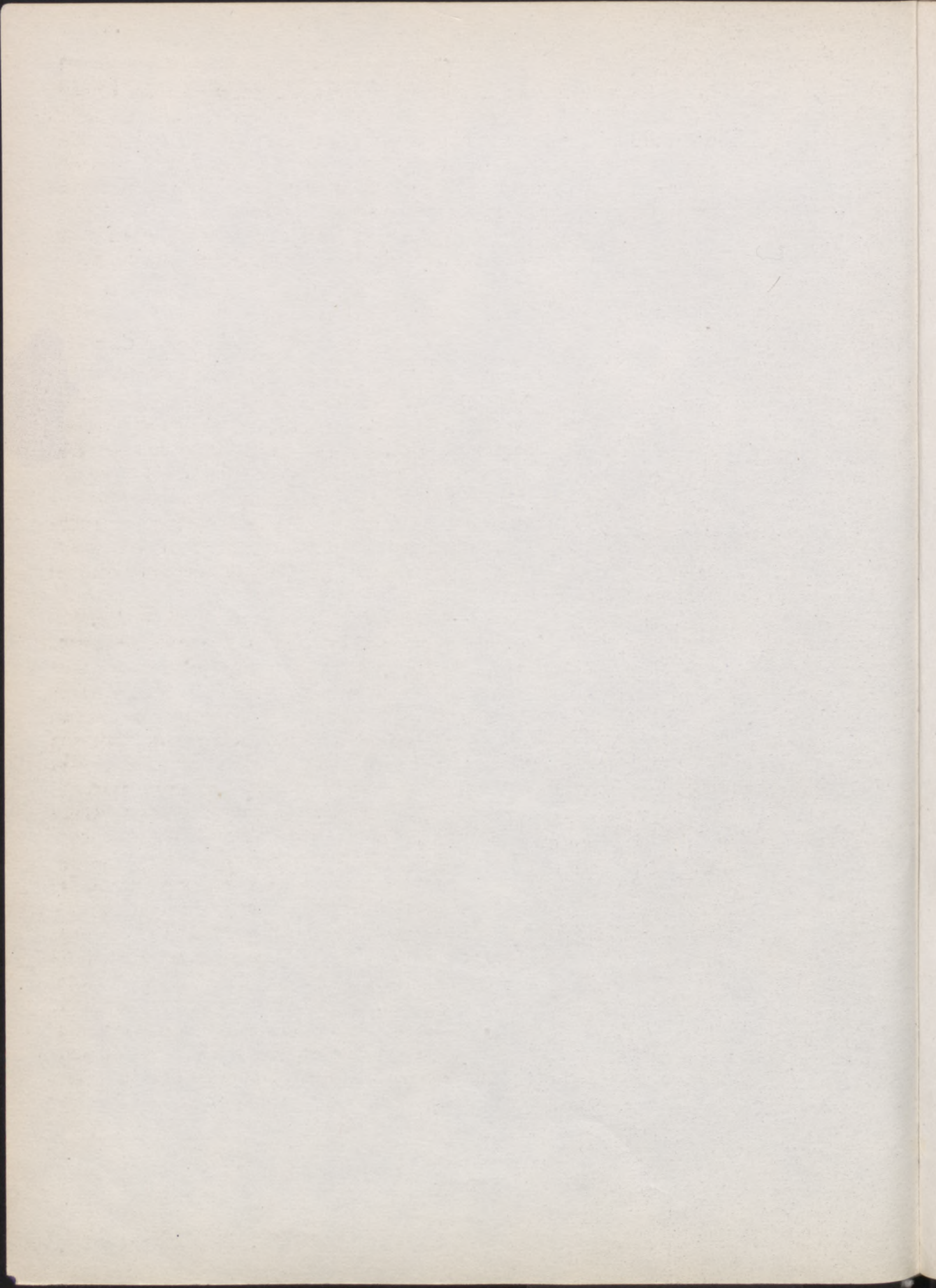
Poszli i na kościele ostawili dymu
powłoczną chmurę — oplotła kolumny —
[.]
Wonne obłoki rozpletły się w mroku,
pajęczną chustą wiążąc w sieć filary.
[.]
Poszli — i dymu snują się obręcze,
i mrok coraz gęstszy pada...¹⁴

Przez szary mrok i przez mgłę rozwleczonych dymów kadzi-
dła rysują się tylko, i to niewyraźnie, kolumny. Żadnych barw,
światel, szczegółów — później z cienia (gdy wzrok się przyzwyczai)
zaczną się wyłaniać białe postaci posągów. To wszystko. Różnice
znów uderzające, ogromne.

Wyniki rozważań nad malarsko-inscenizacyjnym charakterem kilku grup dramatów Wyspiańskiego sprawdzić można najlepiej przez zbadanie różnic w obrębie jednego utworu, który był dwukrotnie opracowywany przez poetę. Zmiany, jakie w przebiegu lat zaszły w kształtowaniu tego samego materiału, najplastyczniej wyrażają rozwój indywidualności artysty. Utworem takim jest *Legenda*. Pierwsza jej wersja powstała w latach 1893—1897, a więc w młodzieńczym okresie działalności pisarskiej poety, ostatnia — w r. 1904, a więc w pełni rozwoju jego talentu. Obie redakcje różnią się między sobą poważnie; odmienną jest konstrukcja wielu scen, odmiennie rysy psychologii bohaterów i stylu, nawet materiał językowy jest różny, wreszcie — bardzo poważnie — odmiennie jest stanowisko ideowe. O niektórych z tych różnic pisała B. Zielińska w swym studium¹⁵ i prof. Sinko we wstępie do *Dzieł* (t. I); wzmiankowali o nich i inni badacze, nie zajmując się jednak szczególnie odmiennością sceniczno-dekoratorską obu redakcji utworu, co właśnie będzie teraz tematem uwag.

Akt I *Legendy* młodzieńczej zaczyna się podczas zachodu słońca, które przez czas dłuższy rzuca na scenę odblaski „złote,





później czerwone, aż gaśnie we fioletach“; potem świeci księżyc, a światło jego „pada szlakiem od brony ku Wandzie, znacząc drogę po podłodze“, nieco później i drugi promień księżycy przetnie ciemność, gdy „rusalki odsuną deskę okienną za głowę Kraka i światło wpada długim promieniem“. W ten sposób dwa jasne pasy światła krają na ukos mrok izby rozbijając jej jednolitość.

W tymże I akcie *Legendy* późniejszej (z 1904 r.) wprowadzie „słońce w czerwieni zachodzi“, ale słowa Łopucha świadczą, że:

Niebo się ciemni nocą,
wichura chmury zgania.
[.]
Ciemność zamek osłania.

Jest to w *Legendzie II* wiersz 131, gdy w *Legendzie I* był — 871, a więc cienie ogarniają scenę w drugiej wersji o wiele wcześniej, niemal na początku dramatu. Potem akcja odbywa się w mroku nocy przerywanym czasem błyskawicami; światło miesiąca nie przecina wcale izby, tylko pod koniec widać przez drzwi daleko — „Wisłę jasną w księżycu“. Charakter obrazowy pierwszego aktu późniejszej wersji jest więc bardziej jednolity, stale prawie przyciemniony, nie pokrajany, nie pogmatwany jak dawniej wyraźnymi jaskrawymi pasmami.

O wiele większe różnice występują w akcie II. W *Legendzie* młodzieńczej obraz sceniczny podzielony jest bardzo sztucznie przez płaszczyznę poziomą biegnącą w głąb, mniej więcej na połowie wysokości: przez płaszczyznę wody; przestrzeń wyższa — to powietrze i powierzchnia ziemi, niższa — to głąb rzeki. Ziemia i powietrze przesycone są słońcem, barwą żółtozłotą przede wszystkim. Takie są dziewanny przed jaskinią, zbroja Wandy, blaski słoneczne, „orliki śnieżyste“ przelatują górą. Głąb Wisły zaś jest „błękitno-mienia-ca“, barwy przeważają chłodne, szarozielona i błękitna („złomy kamienne [...] muł wodnisty pokrywa, podwodne rośliny mchowe barwią zielenią“), rusalki i wodniki przybrane są zielonymi łodygami, białe ich ciała mają w błękitnym oświetleniu sinawe zabarwienie. Barwniejszą plamą w tym ogólnym kolorycie jest rdzawa zbroja Kraka i krzaki koralowe, w które powrastała jego korona. Z dołu widać prostokąt, a raczej romb drewnianego promu na płaszczyźnie wody, krającej wzdłuż scenę na dwie części. Nurtem przepływają skłębione postaci nagich rusalek, wreszcie „promienie słońca (smugi świetlne tak częste w młodzieńczych utworach) padają przez wodę z góry i oświetlają Kraka uroczyście“. W ten sposób i kompozycyjnie, i kolorystycznie powstaje obraz poprzecinany

w różnych kierunkach, wieloczynnikowy, skomplikowany do maksimum.

Inaczej w *Legendzie II*. Horyzont się obniżył, znikła płaszczyzna pozioma dzieląca scenę. Toń wodna z tajemniczymi urokami dziwnych kształtów i tęczowych mieniących barw opadła zupełnie; pozostała niska równina z szarą rozlaną rzeką, przyciemnioną przez mgły i noc, panującą niemal przez cały czas akcji. „Brzeg Wisły u stóp Wawelu; piachy, wikle, dalekie bory. Noc.“ — oto wszystko, a potem „światli woda, las się cieni — tonie haj, we mgle“. Wśród takiego kolorytu nie było miejsca dla fantastycznej, czerwonawej sylwety koralowego Kraka; może nie tylko z ideowych pobudek zmienił go poeta w słomianego Chochoła. Również nie grupą rzeźbiarską Wandy i Kraka na dnie Wisły, grupą tak związaną z rzeźbą Kurzawy, kończy się *Legenda II* — ale spłynięciem w wartkich nurtach rzeki słomianego truchła i ciała królowy aż po zakręt rzeki. Dynamika — nie statyka rzeźbiarska. Różnice między obu scenami-obrazami biją w oczy.

Ale nie tylko główna oprawa inscenizacyjna obu wersji dramatu różni się tak między sobą; odmienne są również fragmenty poszczególnych scen. Ciekawa jest zwłaszcza chwila pojawienia się wojów przy stosie pogrzebnym Kraka. W *Legendzie I*: „W ostatnich złotych czerwonych promieniach słońca przesuwają się widziadła: wielkie, tęgie, brodate postaci mężów z ogromnymi hełmami rogatymi na głowach; na szerokie blachy zbroiszare, długie drapeirie szat i płaszczów przyrzucone; w dłoniach długie białe laski, których zakończenia przedstawiają wyrzeźbioną rękę; torby przerzucone przez ramiona; biorą z nich dojrzałe jabłka żółte i rumiane i podają Krakowi...“ Ten sam motyw pojawia się w *Legendzie II* w krańcowo odmiennych barwach, w innym oświetleniu, innej technice przedstawieniowej:

Tu się zdrzemnęli grający starzy,
[.]
coś im się widzi, coś się marzy,
[.]
Ze jacyś wielcy woje idą
we szatach powłóczystych,
że się nad starcem wojem chylą,
parom podobni mglistym.
Ze z toreb jabłka biorą krase...
[.]
Ze laski chylą nad głowami
pośpionych w stypie gości

i że znikają jako widma
na nocy i ciemności.¹⁶

Ani jaskrawych barw i światel, ani wyraźnie zarysowanych konturów, ani mnogości szczegółów stroju i godeł tutaj nie ma. Zjawiska i widma ukazują się zjawiskowo i widmowo. Oprócz jednostajności kolorytu, przyciemnienia światel, przymglenia linii, pominięcia szczegółów daje się spostrzec jeszcze jeden znamieny rys: widmowość. Ów rys występuje najmocniej podczas czarodziejskich praktyk Wandy, kiedy odsłaniają się może najgłębsze różnice między wyobraźnią artysty w różnych okresach tworzenia. W *Legendzie I* chwila czarów przedstawiona jest dość spokojnie: „Wanda — patrzy chwilę na walkę, odwraca się ze zgrozą, bierze z komina nóż ofiarny, wbija po rękojeść w białą pierś włochatą łani i toczy krew, na nóż kładzie palce do przysięgi.“ A w *Legendzie II*:

Kłeka, przypadła do ziemi
i już rękami obiema
[.]
łanię chwyta i gniecie kolany;
już w pierś zwierzęcia włochatą
nóż wpycha połyskujący;
krwi strumień już trysnął gorący,
a ona nóż wznosi skalany
i ręce kładzie na nożu,
i ręce wznosi ku twarzy,
i krwią się gorącą maże. [. . .]
Koło niej światła, pioruny,
błyskańce koło jej głowy.
Krwia ręką zatacza runy,
a usty szepce zamowy.¹⁷

W dynamice zmienności i pośpiechu (podkreślanego powtarzaniem „już“ oraz „i“) pośród błysków od piorunów, światel nad głową i od połyskliwego noża gwałtownie w ruchach szybkich i urywanych rozgrywa bohaterka scenę zaklęć.

Zmienia się też charakterystycznie obraz napadu Germanów. W *Legendzie I*: „Ritgerowi rycerze [...] dobijają się do brony, siekąc pale.“ W *Legendzie II* poeta zindywidualizował ogólnikowe rysy walki, a przede wszystkim — w myśl swych skłonności artystycznych, już parokrotnie wskazanych — zrytmizował ruch napadu, nadając mu wahadłowość od jednego końca obrazu scenicznego do drugiego:

Jak wilk w podwórzu zwartym siecią
W okrąg biega ustawnym bieganem
i dąży, jakby krat żelaznych zgiął,

tak on Ritger, witeź białowłosy,
[.]
biega przed broną.
A koło witezia, jako wilków czereda,
czereda jego żelaznych sług.
Walą w ciosy jodłowe siekiry. 18

Najciekawsze, najznamienniejsze jednak różnice występują w chwili spełniania się czarodziejskich praktyk Wandy. W utworze młodzieńczym po ofierze z łani bohaterka klęczy nieruchomo na uboczu i składa przysięgę Żywi; czar spełnia się jakby sam, poza nią, przez pośrednictwo innych: „Śmiech i Łopuch ukazują się na strychu i rzucają dyle ciężkie z góry na rycerzy [...], pioruny biją, gwałtowna ulewa. Ritger trąbi w róg, rycerze ustępują.“ W *Legendzie II* zaklęte moce nadludzkie wcielają się w Wandę i działają przez nią bezpośrednio. Nagle niby półbogini, półczarownica, „koło której ogień latające“, wybiega ona przy rumocie grzmotów i wichury naprzeciw wdzierającym się wrogom i klątwę ciska im w oczy:

Przede mną w proch, przede mną z nóg!
Wolę mam od bogini.
Z rąk wam wytrącę miecze sług,
Czar ślepce z was poczyni!
[.]
Klnę was, patrzajcie w moje oczy:
Uroda we mnie żywa.
[.]
(Jakoby im kto w ślepią lunął
żarem i jasnością piorunową,
przypadli do ziem głową
i witeź Ritger przygiął się sam...
[.]
i porażeni duchem pomdleli...
[.]
I oto odstępują bram.) 19

W tym fragmencie pokazał Wyspiański nie w statyce linii czy wyrazistości barw, ale w najwyższym napięciu dynamiki słów, gestów, ruchów i błysków przelatujących przez ciemności — cud, wcielenie mocy nadludzkich; ukazał to z całą zjawiskową potęgą zjawisk ponadrealnych. W oczach widza Wanda zapala się nagle ogniem czaru i rozplómięta energią nadziemską, która bije z niej naokół, siłą tą jedynie razi i powala wrogów. Tak w *Achilleis* milcząca Afrodite w rozgwarze walki samym pojawieniem się swoim rzuciła Greków na kolana przed promiennością swego oblicza, tak w potędze i grozie ukazuje się mroczna Pallada; tak w *Nocy*

listopadowej na Theatrum w Łazienkach Hermes wyniosły skinieniem laski gnie ku ziemi ludzi i bogów.

Wyniki badań, otrzymane z rozpatrzenia paru grup dramatów (antycznych, listopadowych, ludowych) oraz dwóch wersji jednego dramatu (*Legenda*), można wesprzeć analizą innych dzieł, dotychczas nie omawianych. Do dzieł tych należą przede wszystkim utwory patriotyczne treściowo, a fantastycznie-wizyjne tematowo i formalnie. Utwory tej grupy należą raczej do późniejszego okresu twórczości Wyspiańskiego (*Akropolis* i *Wyzwolenie*, ostatnie akty *Skalki* i *Bolesława*) — do wcześniejszych, zresztą z zastrzeżeniem, należy zaliczyć *Legion*, który stoi jakby na pograniczu obu okresów, powstał bowiem w przełomowym roku 1900.

Większość scen *Legionu* wyróżnia się silną plastyką. Cella ks. Jełowickiego z ceglana podłogą i białym chodnikiem czy dziedziniec klasztorny, czy sala audiencjonalna Watykanu odmalowane są ostro i wyraźnie, skąpane w dziennym świetle, zarysowane w szczegółach. Wyraźne również są fragmenty fantastyczne. W kopule Św. Piotra jawią się postaci rusalek, guślarzy i znachorów w pełnej czerwieni zachodzącego słońca — jak zwidy rogatych wojów w *Legendzie I*, zarysowane nie mniej wypukło niż tamte postaci; podobnie ukazuje się św. Andrzej w scenie VII.

Inaczej w dziełach późniejszych; w nieokreślonym mroku spoza nieokreślonych płaszczyzn dekoracji i kulis wynurzają się nieokreślone Maski w II akcie *Wyzwolenia*; zupełnie podobnie ukazują się zwidy i strachy w III akcie *Bolesława Śmiałego*, gdy wpływają z wilgotnej, deszczowej, nocnej zawieruchy i przez otwarte drzwi przenikają do pustego dworzyszczka. Nie oświetla tu autor mocno sceny, nie kreśli drobiazgowo tła ani ubiorów. Podobnie postępuje w ostatnim akcie *Skalki*. Przyćmione mrokiem nocy są także wszystkie akty *Akropolis* (wyjąwszy zakończenie IV aktu). Dzięki temu, choć dekoracje zmieniają się tylko cztery razy, możliwe są tam bezustanne zmiany miejsca w scenach; najznamienniejsza jest *Historia Jacobi*, gdzie schody przedkatedralne, odrzwia i boki kaplic przybierają coraz to inną rolę dekoracyjną dla 24 scen odgrywających się kolejno w najróżniejszych miejscach. Ujawnia się w nich nerwowa zmienność i dynamika charakterystyczna dla twórczości późniejszej. Należy przyznać, że cecha ta występuje już w *Legionie*, którego parę scen (np. Ostatnia Wieczera albo na falach Acherontu) jest mrocznych, płynnych, widmowych. Stwierdziliśmy jednak, że *Legion* stoi na przełomie obu okresów; nie dziw zatem, że zaczynają się w nim przejawiać także niektóre cechy późniejsze.



16 S. Wyspiański, *Tarasiewicz jako Protesilas w „Protesilasi i Laodamii”*, 1904

Obecnie przychodzi czas na zamknięcie rozważań. Kilka utworów (*Sędziowie*, *Zygmunt August* i drobne fragmenty) pozostało poza analizą, gdyż trudno je połączyć w grupy z odpowiednikami wczesnymi; nie mogą one jednak zmienić wniosku, równie jak i fakt, że niektóre cechy z rozpatrywanych utworów nie mieszczą się bez reszty wśród wyników badań. Tak np. dramaty bolesławowskie w swych początkowych aktach mają bardzo szczegółowo określoną stronę dekoracyjno-kostiumologiczną, a *Zygmunt August* jest raczej statyczny (choć ciągła zmienność scen równoważy ich malarsko spokojną monumentalność kompozycyjną). A znów pewne sceny młodzieńczych dramatów są pełne ruchu (zakończenie *Klątwy*) lub dziwnego rozchwiania tajemniczych światła (*Daniel*).

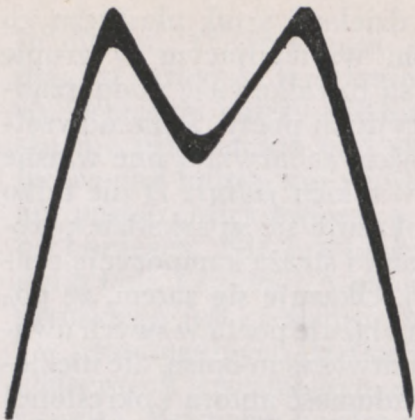
Ogromna jednak, doprawdy przygniatająca większość całych dramatów i fragmentów dramatycznych wskazuje na jednokierunkowy rozwój sposobów komponowania sceny przez Wyspiańskiego. Rozwój ten przebiega od kompozycji warstwicowej i kontrastowej warstwowo do głębokiej i jednolitej zarazem; od oświetlania wyraźnymi smugami promieni — jaskrawymi i kolorystycznie, i linearnie — do przyciemnienia kolorytu, a za to napełnienia go mało określonymi, drżącymi poblaskami. Przy tym światła przestają krajać przestrzeń sceniczną swymi ukosami, a zaczynają przesycać ją jednolicie — i tak spełniać funkcje spajania całości. Od wielości określonych bardzo szczegółów tła, kostiumów, gestów bohaterów i ich ruchów — przechodzi twórca ku zaznaczaniu jedynie akcentów, dominant w tle czy stroju i do precyzowania raczej mimiki twarzy i akustycznego falowania wyrazu przeżyć, przejawiających się w głosie, niż do określania postawy i gestu, coraz bardziej oddalając się od statyczności posągów.

Typ architektoniczno-krajobrazowych dekoracji traci konwencjonalne klisze i skomplikowaną strukturalność na rzecz uproszczeń i większego realizmu, zwłaszcza w obrazach przyrody. Dekoracje prostsze, bo mniej skomplikowane i mniej szczegółowe, i mniej wyraziste, i mniej oświetlone, dają jedynie ogólne tło, nie wysuwające się na czoło, dogodne dla większej zmienności akcji i ruchu, które wyrażają się i w większej ruchliwości postaci na scenie, i w szybszych gestach, i w częstszej zmianie odślon. Ruch postaci zostaje niekiedy poddany rytmowi rozkołysania, zwłaszcza ruch tłumów, które stosunkowo często pojawiają się w utworach późniejszych, w momentach częstych walk, bójek, gonitw i sporów pełnych dynamiki. Wreszcie zmienia się sposób kreślenia zjaw fantastycznych: ukazują się one w dziełach późniejszych nie w pełni światła i barw, nie w posągowości kształtów i purpurze strojów, ale

raczej w mroku fosforyzującym błyskami; nie na równej płaszczyźnie z ludźmi, z boku sceny, ale wysoko ponad ludźmi zgiętymi w grozie ku ziemi, panując niepodzielnie nad całą kompozycją. W malowaniu tych zjawisk osiąga poeta-malarz szczyty wizyjnego i nastrojowego przedstawiania mocy nadziemskich i niepojętych. Światła błyskawic czy promieni, towarzyszące tym zjawiskom, służą nie tyle do ich pełniejszego okazania, ile, przeciwnie, do oślepienia widza i zamącenia obrazu.

Chcąc ująć rozwój komponowania scen przez Wyspiańskiego w terminy bliższe historii sztuki, można by posłużyć się terminologią Wölfflina i stwierdzić, że od stylu płaszczyznowego (warstwicowego) przechodzi artysta do głębokiego, od linearyzmu (jeśli ujmemy go jako wyrazistość konturów i szczegółów) — do większej plamowości, wreszcie od stylu wielościowego — do jednościowego, gdzie obraz cały zostaje poddany jednej tonacji, a pewne postaci czy grupy panują nad całością sceny, którą trudno rozbić na fragmenty. Terminy Wölfflinowskie zresztą niezupełnie adekwatnie, a jedynie w przybliżeniu odpowiadają tym pojęciom, w jakie poprzednio zostały ujęte cechy kompozycji scenicznych Wyspiańskiego.

Zmiany w ukształtowaniu i w ubarwieniu kompozycji scenicznych dramatów Wyspiańskiego w przebiegu jego twórczości wiązać się mogą z trzema czynnikami. Jednym jest zmiana wyobraźni twórczej artysty w kierunku większej płynności zlewających się z sobą barw, linii, płaszczyzn, światel; sprzeciwianie się wyraźnemu akcentowaniu, które dawać może wrażenie statystyki, powodowało zwiększoną dynamikę obrazów. Po wtóre, w przebiegu lat coraz bardziej wzrasta rola słów w dramatach, dochodząc do szczytów potęgi ekspresyjnej. Skomplikowana a nieruchoma i wyrażna oprawa dekoracyjna musiałaby podrywać lot słowa, odwracać uwagę od toku myśli i zdarzeń. Musiała więc być doprowadzona do roli akompaniamentu czulego i współdrżającego, nie wysuwającego się jednak na czoło wrażeń. Wreszcie w późniejszej twórczości coraz mocniej i głębiej sięgał poeta do tajemnic istnienia, zjawisk ponadludzkich, potęg dziejowych; wyrazistość kompozycyjna byłaby balastem. Prawdę tę (w zakresie plastyki) wyraził już Wölfflin twierdząc, że dopiero po przewyciężeniu linearyzmu i statyki kompozycyjnej sztuka sięga zdecydowanie „*in das Reich des Ungreifbaren, in die Schönheit des Körperlosen.*“²⁰



V ZWIĄZEK KOMPOZYCJI SCENICZNYCH ZE SZTUKĄ OBCA

alarskość w komponowaniu scen teatralnych przez poetę-malarza musiała z samej swej istoty wyrastać z podłoża jakichś sugestii malarskich, wśród których kształtował się ich twórca. Poznanie stosunków jego obrazów scenicznych do obrazów malarskich obcych jest celem obecnych rozważań. A stosunki te są bardzo różne. Przede wszystkim wyodrębnić należy te sceny, które świadomie i jawnie związane są z pewnymi obrazami jako interpretacje wyraźnie podporządkowane ich treści (np. *Batory pod Pskowem*). O grupie tej, związanej głównie z Matejką, szerzej była mowa w rozdziale drugim, a jeszcze będzie mowa — w szóstym.

Drugą grupę tworzą fragmenty obcych rzeźb czy obrazów, które poeta ożywił i wprowadził do scen swoich, jednak nie poddając swego utworu dramatycznego cudzym dziełom. Utwory te nie pragną interpretować, wyjaśniać w słowie i geście jakichś obrazów czy rzeźb; raczej, przeciwnie, autor wprowadza postaci z istniejących dzieł sztuki, aby z pewnego punktu oświetlić i interpretować scenę własną, postaci własne. Tego typu jest zjawia Stańczyka w *Weselu*, trumna św. Stanisława w *Bolesławie Śmiałym*, rzeźby Łazienek w *Nocy listopadowej*¹.

Trzecią grupę tworzą takie związki między sceną dramatyczną a dziełem sztuki, które znajdują sobie wyraz w odsyłaczach inscenizacyjnych. Powołanie się na pewne dzieło sztuki wyraźnie nazwane jest tylko wyręką w opisie inscenizacyjnym, dokładniejszą wskazówką dla reżysera czy dekoratora. Ten charakter noszą uwagi do *Juliusza II*; np. „Za arkadą [...] widać [...] papieża w ruchu i postawie takim, jak jest przedstawiony we fresku *Msza Bolseny*“ itp. Do tejże grupy należy dokładny opis Nike Napoleonidów (jako znanej rzeźby) w *Nocy listopadowej* czy Aojdesa w *Protesilasie* podług rzeźb eginejskich, czy Samuela w *Sędziach* z dwoma synami jako *Trio Laokoona*. Związek tych po-

staci dramatycznych z odpowiednimi dziełami sztuk plastycznych inny jest, przeciwny nawet związkom występującym w grupie pierwszej. Obce fragmenty malarskie są tu całkowicie podporządkowane własnym pomysłem kompozycyjnym poety, a nie odwrotnie. Choć podległe, często jednak swoiście zabarwiają one własne kompozycje. Tak np. papież kłęczący w szkicu *Juliusz II* nie tylko przyjął postawę z *Mszy Bolseny*, ale ukazuje się w arkadzie przejętej również z tego fresku, z kardynałami i strażą kompozycję centralną narzucając scenie dramatycznej. Okazuje się zatem, że postaci malarskie, do których wyraźnie nawiązuje poeta w swych uwagach inscenizacyjnych, nie są jedynie ułatwieniem opisu, ale niekiedy także częścią wizji ujętej przez świadomość autora i określonej co do swej genezy, częścią łączącą się nieraz z innymi, mniej już wyraźnie uświadomionymi skojarzeniami z tegoż samego obrazu.

Czwartą grupę wreszcie tworzą te obrazy sceniczne Wyspiańskiego, które łączą się z obcą twórczością malarską, ale łączność ta nie została przez twórcę stwierdzona w objaśnieniach czy uwagach. Najprawdopodobniej w sposób tylko półświadomy nasuwały owe obce utwory swe sugestie kompozycyjne czy figuralne, nie wyciskając na wizji poety tego piętna, które by skłaniało twórcę do umieszczania „odsyłaczy malarskich“ w scenariuszach. W dziele tym tylko bardzo nieliczne związki są ustalone, i to na ogół bardzo ogólnikowo; one to będą tematem rozważań obecnych. Przy tym najpierw określane będą związki z malarstwem obcym.

Najbardziej znany krytyce jest związek między końcową sceną *Legionu* i *Barką Dantego* pędzla Delacroix — jak chcą jedni, a *Tratwą Meduzy* Géricaulta — jak wolą inni. Nawet więc ten najpowszechniej znany związek nie jest należycie ustalony. Aby go ustalić, trzeba zwrócić uwagę na składniki obu obrazów i sceny *Legionu*. U Géricaulta mamy tratwę, na niej maszt prowizoryczny z żaglem, grupę bezwładną osób, którym fale zabierają zmarłych, na przodzie kilka postaci wspinających się na beczki z wodą, wyciągających płachtami. U Delacroix — mała łódź, dwie postaci skłonięne ku sobie w środku łodzi, trzecia — Phlegiasa — pochylona nad sterem; dominującym motywem są topielcy przewaleni przez fale i wdzierający się na łódź.

W *Legionie*: „Wody się kłębią od ciał, co w gwałtownym uścisku sprzężone, żreją się wzajem, szarpią, mordują.“ Tu szala przechyla się wyraźnie na stronę Delacroix, związek z tym obrazem jest niewątpliwy. A dalej: „na falach łódź wielka, której maszt — krzyż z długimi ramionami, a żaglem wielka płachta chorągwi białej; na tej veraikon Chrystusowej twarzy.“ U Delacroix masz-

tu nie ma. U Géricaulta — jest i również wielka roztrzepotana płachta zastępuje tam żagiel. Pomysł jednak masztu-krzyża i Chusty Weroniki należy całkowicie do poety. Dalszy opis w scenariuszu nie przypomina obu obrazów; ani zmory skrzydlate i harpie lecące nad łodzią, ani wiosłarze w łańcuchach, przykuci do wiosel, ani postać (Mickiewicza) z pochodnią ponad nimi nie ukazują się na obrazach. Nie ma także w obrazach płomieni, wśród których ginie łódź *Legionu*. A zatem wizja sceniczna podana przez Wyspiańskiego jest częściowo oryginalna, w nastroju ogólnym jednak i w poszczególnych partiach pozostaje pod sugestią *Barki Dantego* Delacroix², a w słabszym stopniu także pod wpływem *Tralwy* Géricaulta. Pewnego, bardzo zresztą słabego, odblasku można by doszukiwać się łodzi Don Juana — również Delacroix (wielka łódź, rozbitcy skupieni koło mężczyzny trzymającego losy). Wszystkie te obrazy wiszą w Luwrze, w którym Wyspiański bywał bardzo częstym gościem w czasach swych studiów malarskich w Paryżu. Poza wpływami malarskimi należy tu oczywiście wysunąć możliwość oddziaływań literackich³, głównie piekła Dantego oraz Słowackiego, które to wpływy zresztą mogą się raczej sumować niż wzajemnie wyłączać. Można zaznaczyć, że w tych latach poeta bliżej się Dantem nie interesował. Godzi się wyznać, że obraz łodzi — w postaci *Łodzi Charona*, jest stałym, natrętnym obrazem w fantazji poety. Od najwcześniejszych utworów, gdzie pojawia się w śnie Laodamii, poprzez 12 scenę *Legionu* i 9 scenę *Nocy listopadowej*, aż po wizję zamykającą *Powrót Odysa* przesuwa się owa łódź, większą znacznie ilość razy wracając w słowach bohaterów. Do tych wizji dołączyć należy niezwykle ciekawy szkic rysunkowy⁴, bardzo zresztą pobieżny i szkicowy, na którym łódź duża płynie ku prawej stronie, rozbijając za sobą fale. W wodzie widne ciała topielców, w powietrzu zmory i głowy skrzydlate; w łodzi dwa rzędy postaci widnych do połowy, przy sterze sternik z twarzą jakby Wyspiańskiego, zwrócony ku widzom opiera się o burłę, za łodzią jakby lampa przywieszona czy też łuczywo. Uderza data: „19 lutego 1895“, a więc na 5 lat przed powstaniem *Legionu* (a wkrótce po powrocie z Paryża)! Widoczne jest, że obraz łodzi płynącej po fali, która wyrzuca topielców, wrośnięty był głęboko w wyobraźnię Wyspiańskiego, wynurzając się wielokrotnie. Wreszcie należy mocno podkreślić, że w r. 1900, w roku powstania *Legionu*, poeta pisał również *Juliusza II*, którego pokrewieństwo z *Legionem* tak silnie i trafnie uwydatnił Płoszewski⁵. Zbierając materiały do *Juliusza II*, którego tematem był (we fragmentach z r. 1900) Michał Anioł i odsłonięcie plafonu w Kaplicy Sykstyńskiej, poeta-malarz i historyk sztu-

ki zarazem na pewno wówczas przeglądał reprodukcje Sykstyny. Scena wciągania tonących na łódź, która unosi się po fali pełnej pływających ciał, wyobrażona na fresku środkowym pt. *Potop* — mogła bardzo łatwo przyczynić się do odświeżenia wrażeń dawniej odebranych i przeżywanych.

Gdy tak przedstawia się sprawa najbardziej znanej zbieżności z obcym malarstwem, to można stwierdzić, że w paru innych przypadkach, gdzie analogii dotąd nie wykazywano, wpływy pewnych obrazów są przynajmniej tak silne i wyraźne, jak owe uznane związki z Delacroix czy Géricaultem.

Tyczy się to przede wszystkim fragmentu dramatycznego *Juliusz II*. W uwagach inscenizacyjnych do tego dramatu poeta wyraźnie nawiązuje do trzech dzieł malarskich Rafaela, jakby wyręczając się dzięki nim z konieczności dokładniejszego opisu plastycznego. Pisze, jak wiemy, że papież ukazuje się jak „we fresku *Msza Bolseny*“, a kilkanaście wierszy dalej: „Fornarina w ubiorze wieśniaczym, tak jak jest wymalowana jako *Madonna della Sedia*“, wreszcie o parę stron dalej: „Dworzanie wnoszą na krzesła Juliusza papieża, tak jak to wymalowane na fresku *Wypędzenie Heliodora*. Wyraźne te łączności należą jednak do innej grupy związków, i tutaj nie będą bliżej rozpatrywane. Okazuje się bowiem, że oprócz trzech dzieł Rafaela, które sam autor wskazał jako wzory, istnieje obraz, który ukształtował konstrukcję całej sceny tego urywka dramatycznego, a wymieniony nie został. Obrazem tym jest *Raphael au Vatican* Horacego Verneta, znajdujący się także w Luwrze. W obrazie tym na prawo u góry stoi zgarbiony Michał Anioł, niżej w licznym gronie dworaków strojny Rafael, lekceważący, pyszny wobec przeciwnika; jeszcze wyżej, w głębi, w dużym oddaleniu papież ze świtą zwiedza wznoszone budowle. Środek obrazu zajmuje dziewczyna wiejska, bosa, z dzieckiem na ręku, i parę postaci z ludu. Scena środkowa, zasadnicza fragmentu Wypiańskiego, zbudowana jest identycznie. Z jednej strony: „Michał Anioł Buonarroti — ubiór jego barwy fioletowej spłowiały i wyszarzany, trzyma się przygarbiony.“ Z drugiej: „Raphael Santi [...] ubrany w strój biały [...], błękitny beret z przepiętym białym strusim piórem“, obok „uczniowie Raphaela; wśród nich Giulio Romano, Giovanni da Udine, Giovanni Francesco Penni.“⁶ Najbliżej łączy oba dzieła (których łączność dotychczasowa może być tylko zbieżnością tematową) Fornarina „w ubiorze wieśniaczym, tak jak jest wymalowana jako *Madonna della Sedia*“. Zastępuje ona wyraźnie kompozycyjną rolę kobiety wiejskiej z dzieckiem w obrazie Verneta. Zniknęli tylko wypoczywający robotnicy,

a w głębi zamiast papieża zwiedzającego budowle, jak u Verneta, ukazał Wyspiański papieża klęczącego jak na fresku Rafaela. Pewien fragment wizji skomponowanej pod wpływem Verneta został wyparty przez silniejszą, widocznie, sugestię fragmentu Rafaelowskiego. Tak więc ze stopu tych dwu obrazów w połączeniu z ubocznym oddziaływaniem *Madonny della Sedia* i *Wypędzenia Heliodora* na scenę ostatnią, a więc z łącznego wpływu czterech obrazów powstał ten obraz sceniczny. Oczywiście, nie obyło się bez sugestii literackich (Klaczki), nie tak zresztą bardzo silnych, jak to podkreślali krytycy. Ale najbardziej charakterystyczne jest to, że poddając się oddziaływaniom kompozycyjnym cudzych dzieł malarskich poeta nadał temu obrazowi treść odrębną. U Wyspiańskiego pyszny Rafael bynajmniej nie patrzy z lekceważeniem na zgarbionego mistrza, przeciwnie, mówi z pokorą i zachwytem, gdy właśnie pycha i szyderstwo charakteryzują Michała Anioła. Koncepcja ideowa jest różna, gdy koncepcja malarska została niemal ta sama.

Innym obrazem, który oddziałał na ukształtowanie pewnej kompozycji scenicznej Wyspiańskiego, jest *Uczta w Kanie Galilejskiej* Veronese'a, znajdująca się również w Luwrze na naczelnym miejscu w pierwszej, honorowej sali. Obraz ten znaną jest, by go trzeba było szczegółowo opisywać; dla rozważań niniejszych wystarczy przypomnieć kilka najznamienniejszych momentów. Jest tam przede wszystkim ustawiony w podkowę wspaniały stół, okolony wieńcem biesiadników bogato przybranych; stół, również bogato przybrany, dźwiga naczynia, wazony, kielichy. Przed stołem siedzą muzykanci grając na różnych instrumentach; na pierwszym planie, na posadzce lśnią się ogromne złote wazy; błyszczące złotem talerze i półmiski wiszą na ścianie w głębi. Na dalszym planie — krużganek czy taras z kolumnami, które idzie korowód sług z dzbanami, półmiskami, z tobołkami na głowach. Obraz musi zająć wzrok bogactwem szczegółów, pięknem architektury, teatralną kompozycją, wspaniałym gorącym kolorytem — należy do uznanych arcydzieł.

Podczas pobytu w Paryżu w lipcu 1893 r. napisał Wyspiański dramat, a raczej szkic libretta pt. *Daniel*. W uwagach inscenizacyjnych spotykamy wszystkie momenty wymienione w związku z dziełem Veronese'a. „W chwili odsłonięcia kurtyny wnoszą naczynia, rozwieszają kwiaty i tarcze“; scenę zajmuje ogromny stół, bogato zastawiony, koło którego Baltazar z dwoma królami i z dworem „zabierają powoli miejsca; za każdym królem idzie mała, hałaśliwa orkiestra“. Chwilą zwrotną w dramacie jest ta, kiedy słudzy znoszą złote wazy i puchary, święte naczynia podbitego ludu



17 H. Vernet, *Rafael w Watykanie*

— „złoto połyska w słońcu, kryształy mienia się w słońcu“. Wreszcie w głębi sceny strażnicy wiodą korowód niewolników „przez schody środkowe na górne ganki dalekie [...] niektórzy niosą naczynia i sprzęty potrzebne do robót ciężkich“. Zbieżności są uderzające. Przed ostatecznym wyciągnięciem wniosków trzeba jednak rozpatrzyć dwa możliwe zarzuty. Pierwszy, że nie wszystkie szczegóły w skomponowanej budowie sceny mają odpowiedniki w obrazie; nie ma tam choćby schodów łączących krużganek z tarasem ani tarasu niższego, gdzie tańczy balet. Odpowiedź na to jest

łatwa: w wypadku wpływu wcale niekoniecznie wszystkie elementy mają być przyjęte, zwłaszcza drugorzędne; wystarczy, że kilka przejęto. Drugi możliwy zarzut jest poważniejszy. Składniki obrazu-sceny *Daniel* mogą być bezpośrednio związane z wymaganiami tematu, a nie z obrazem Veronese'a. Skoro tematem utworu była uczta Baltazara, rzecz naturalna, że na scenie był stół biesiadny; skoro na uczcie tej pohańbiono święte naczynia Żydów, musiały one być ukazane; skoro to uczta wschodnia, a w dodatku skoro to libretto do opery — orkiestra na scenie przy takiej biesiadzie też jest pożądana. Wszystkie te motywy łatwo wiążą się z tematem i mogły powstać bez związku z Veronese'm. Rozstrzyga sprawę dopiero motyw niewolników. Wcale nie musieli oni w dramacie przeciągać przez głąb sceny i wstępować na „górne ganki dalekie“, mogli przejść właśnie dołem, gdzie później wystąpi balet. Także owo krążgankowe rozplanowanie tła jest zbyteczne, mogły być okna, odrzwia, arkady otwierające się na ogrody. A dalej, niewolnicy nie musieli wcale dźwigać „naczyń i sprzętów potrzebnych do robót ciężkich“. Jakże to charakterystyczny zwrot: „naczynia potrzebne do robót ciężkich“ albo „sprzęty“; jakież to mogą być „naczynia do robót“, dlaczego nie narzędzia, oskardy, młoty?! ... Zwrot ten wyraźnie zdradza swe źródło: oto na obrazie Veronese'a słudzy trzymają misy pełne potraw i kwiatów, niosą dzbanki, krają mięsivo, paru idzie z tobołkami na głowach. Żadnych „narzędzi“ poeta tam nie widział, tylko właśnie „naczynia“ i nieokreślone „sprzęty“. Obraz trwający w pamięci wzrokowej poety-malarza nasunął słowa swoje, obce tokowi akcji. Zdradzają swą genezę również słowa więźniów:

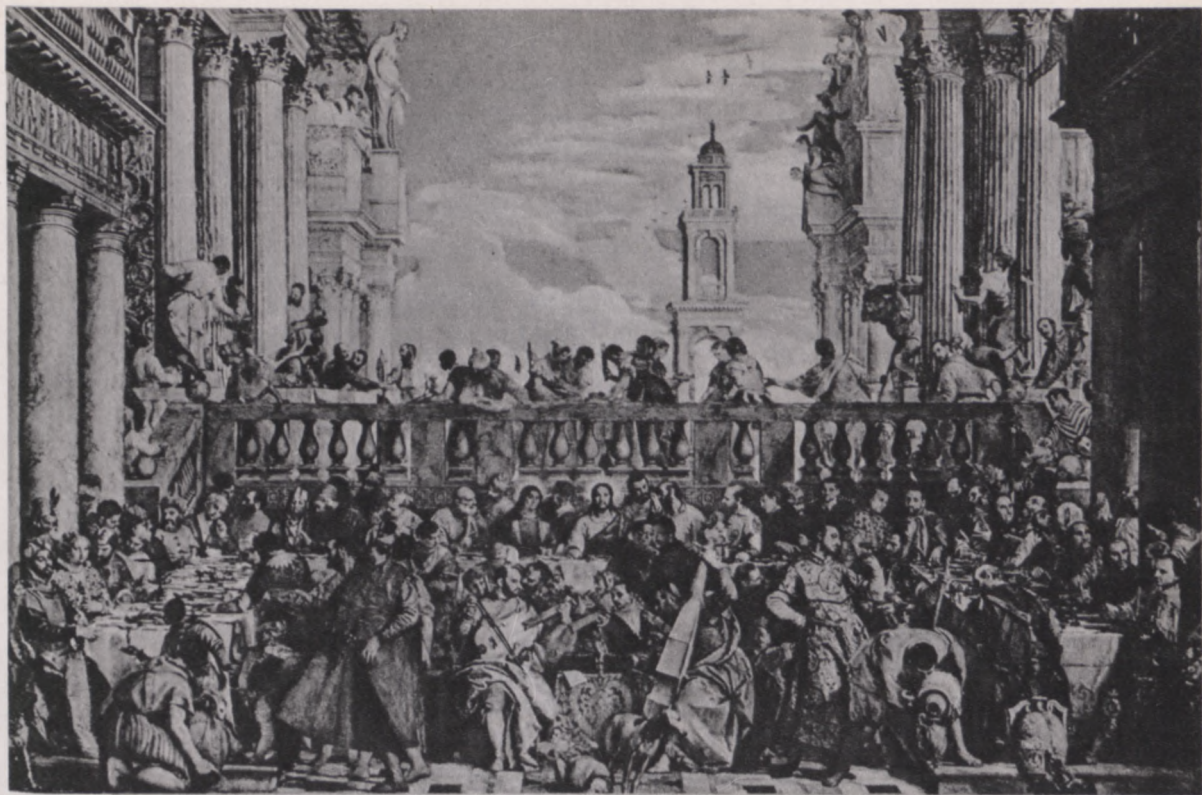
Przez dzień
 tyranowi stawiamy pałace złote.
 [.]
 Po co kwiaty, po co słońce?
 Kwiaty mię odurzają,
 Słońce mię pali...⁷

Znów te słowa nie są odpowiednie dla więźniów, którzy właśnie z kwiatami i słońcem najmniej zwykle mają do czynienia, ale w obrazie Veronese'a przechodzą oni przez otwartą, swobodną przestrzeń krążganków, wśród „złoty pałaców“, oblani słonecznym kolorytem sztuki weneckiej, zatrudnieni ozdabianiem pałaców festonami, girlandami, dzbanami. To już nie są zbieżności przypadkowe. Motywy te, obce tokowi akcji, wyraźnie zaczerpnięte z zewnątrz, nie tłumaczące się wewnętrzną koniecznością, łącznie z po-

przednio wykazanymi pokrewieństwami innych motywów rozstrzygają sprawę. Kropkę nad „i“ stawia fragment listu Wyspiańskiego do Rydla ze stycznia 1897 r.: „Zwracam uwagę na *Źoyage pour la Cythère* i proszę o porównanie go pod względem aparatu kostiumów i bogactwa z przepysznyimi lalkami Veronese’a w *Kanie Galilejskiej*. Co za śliczne lalki i w jednym, i w drugim obrazie, co za śliczne marionetki do teatru.“⁸ A więc artysta nie tylko dobrze znał ten obraz, ale cenił jego walory, i to walory teatralne. A list był przecież pisany w trzy lata z górá po napisaniu *Daniela* i w dwa lata po powrocie, a więc nie po świeżych bodźcach wrażeńiowych z Luwru. Na rok przed śmiercią, w r. 1906, gdy Wyspiański przesłał przekład *Cyda* do teatru krakowskiego i kiedy wypłynęło zagadnienie dekoracji i kompozycji sceny, „gdyśmy poprosili — pisze Siedlecki — o decyzję Wyspiańskiego, sięgnął na półki po monografię Veronese’a, otworzył kartkę z reprodukcją *Kany Galilejskiej* i z jakimś niezapomnianym uśmiechem radości rzekł: «Oto cała dekoracja».“⁹ Widzimy, że obraz Veronese’a jako wzór teatralny po dziesięciu latach nieoglądania go żył wciąż pełnią życia w wyobraźni poety.

Z innych wpływów malarskich, które można uchwycić już nie w stosunku do całokształtu kompozycji scenicznych, ale wobec fragmentów, wymienić należy najpierw te, które już zostały zanotowane przez krytykę. A więc Trojanowski¹⁰ podkreślił łączność między sceną kłątwy w *Bolesławie Śmiałym* a obrazem Jean-Paul Laurensa *Ekskomunika Roberta Pobożnego* w Muzeum Luksemburskim. Związek ten istnieje, choć nie jest bardzo bliski. Ciężka architektura romańska z obrazu Laurensa różni się jaskrawo od świetlicy drewnianej bolesławowskiej, nie mniej niż grupa złożona z króla i królowej tulącej się do boku męża, gdy w dramacie Wyspiańskiego król został sam na siedzisku. Mimo to jednak pewien nastrój pustej sali z ułamkami gromnic, z księżmi opuszczającymi dom, z królem zdrętwiałym w zgrozie na tronie — ma oczywiste cechy wspólne.

Również Trojanowski podkreślał ogólnie związek między postaciami mitologicznymi na obrazach Rubensa w Luwrze (z cyklu historii Marii Médicis) a wprowadzeniem tychże bożków do dramatów poety. Na ogół jednak bogowie Wyspiańskiego są surowi i prości, zbliżeni raczej do rzeźb klasycznych (co poeta często akcentuje) niż do bardzo ziemskich figur mitologii Rubensa. Gdyby jednak sprecyzować związki zanotowane przez Trojanowskiego, to najbliższą może okazałaby się analogia między końcową sceną *Legendy* Wyspiańskiego a obrazem *Débarquement de Marie de*



18 P. Veronese, *Uczta w Kanie Galilejskiej*

Médicis. W scenie *Legendy* pod pysznie ustrojonym promem, na który wstępuje Wanda, ukazują się rusalki i wodniki, wółzanurzeni w wodzie, ciągnący za liny i belkowanie promu. Podobnie na obrazie Rubensa widzimy pysznie rzeźbioną łódź i baldachim, gdzie stoi królowa obok pomostu przerzuconego na ląd, a pod burtą wśród fal nagie nimfy i siwe postacie wodników ciągną za liny kotewne. Charakter jednak pompatycznej ceremonialności dworskiej jednej kompozycji, a ludowy słowiański obrzęd drugiej tak znacznie się różnią między sobą, że analogie ograniczyć się muszą do najogólniejszych tylko założeń kompozycyjnych.

Charakter rubensowskich kompozycji można przypisać raczej scenie VIII *Nocy listopadowej*. Spójrzmy na najznamienniejsze motywy tej sceny:

„Przedsionek pałacu z kolumnadą [...] Boginie Zwycięstwa prowadzą Aresa jako Tryumfatora.

A r e s:

Przygiąłem opornych do stóp.

C h ó r b o g i n e k:

O piersi dumy ich uderza twoja ręka,
na karku pychy ich spoczęła twoja noga.”

Skrzydlate boginie napełniają czary nektarem, układają zbroję, znoszą wieńce zdobyte, wreszcie w objęcia bohaterowi przyprowadzają Joannę:

Wiedziem do cię miłośnicę,

bierz miłośny dar.

Patrz, lubieżna Afrodite

wstaje ze śmiertelnych mar. ¹¹

Wszystkie przytoczone motywy tej sceny, od pychy zbroi i wieńców, przez skrzydlate alegorie bogiń sławy, po zmysłowy urok nagrody za zwycięstwo, są typowymi składnikami w różnych licznych obrazach Rubensa, malujących apoteozy rycersko-mitologiczne, triumfy bohaterów. Scena ta wydaje się znacznie bliższa charakterowi dzieł Rubensa niż scena *Legendy*.

Poza tymi jednak wyjątkowymi i niezbyt mocnymi refleksami trudno jest mówić o szerszym czy głębszym oddziaływaniu Rubensa, co zresztą jest zrozumiałe wobec zupełnej odmienności cech, charakteryzujących twórczość obu artystów.

Z innych obrazów wiszących w Luwrze wymienić należy *Hipolita i Fedrę* Piotra Guérina. Obraz przedstawia pięknego smukłego młodzieńca z łukiem i kołczanem, wracającego z łowów w towarzystwie psa — na prawo siedzi starszy mężczyzna z zaciśniętymi pięściami i kobieta z nożem czy krótkim mieczem w ręku, z źrenicami mieniającymi się od złości. Od razu przypomina się tu Meleager, gdy wraca z łowów ubrany w lekki krótki płaszcz błękitny i staje przed rodzicami, z których zwłaszcza Althea, rozpalona obłędem nienawiści do niego, waży w sobie myśl rzucenia w ogień przeklętej głowni.

Z obrazów nie reprezentowanych w Luwrze może na czoło trzeba będzie wysunąć obrazy Burne-Jonesa. Twórczość jego w dobie secesji była u szczytów popularności; znać ją musiał dobrze na pewno i Wyspiański. Przecież, gdy przyszło mu określić w *Weselu* melancholijny urok Racheli w powiewnym szalu, napisał:

Ujrzę panią rad,
b'adzającą przez mroczny sad,
pó'dziewicą — półaniołem,
pochyloną nad Chochołem —
jakby z obrazu Bern Dżonsa.

Owa smętna półanielskość postaci angielskiego malarza, zwykle pochylonych melancholijnie, uchwycona tu została doskonale, świadcząc, że poeta znał dobrze angielskiego twórcę. Innym świadectwem jest zakreślenie strony z reprodukcją *Kola szczęścia* Burne-Jonesa z rzekomym napisem, iż tak ma być zbudowany Krag Piastów w *Skalce*.¹² Istotnie, gdyby nawet nie było tej wzmianki, analogia jest zastanawiająca. Na obrazie Burne-Jonesa jest wielkie koło jakby młyna wodnego, obok którego stoi Fortuna poruszając szprychy. Na koło nawleczone są nagie postaci mężczyzn w koronach i wieńcach na głowie, z berłami lub palmami w dłoniach, stojących na ramionach takichże postaci niższych, już opodających ku dołowi wraz z obrotem koła. Zupełnie podobnie jest w *Skalce*:

Na tym kręgu, jak na tęczy,
coraz się inny Piast w koronie
u szczytu zjawia na przełęczy;
za kręgiem toczy się i tonie.
Król się rodzi z wód topieli,
w złotym blasku strojem łśni,
berło pieści, mieczem dzieli,
swoją dolę szczęścia śni.
Płynie woda, koło płynie,
szczęście z falą szybko mknie;
kto u szczytu — wnet zaginie,
inny się do wierzchu pnie.¹³

Obraz ten nie jest zrośnięty zupełnie z poprzednimi scenami dramatu i zdradza tym najlepiej swój napływowy charakter, że wyrósł z sugestii pozatematowych.¹⁴ Podobnie, acz nieco słabszym echem odzywają się słynne „złote schody“ Burne-Jonesa, po których korowód kobiet parami schodzi na mały dziedzińczyk klasztorny, pogodny, z rojem gołębi na dachu. Takie to właśnie „zaciszne podwórze, ranek pogodny, błękitny, woń zieleni i kwiatów“ nakreśla Wyspiański w scenariuszu do IV sceny *Legionu*. A gdy Mickiewicz przychodzi w odwiedzinę do Matki Makryny w rzymskim klasztorze, „zakonnice się oddalają i wstępują po schodach wysoko w górę ku klasztorowi, celom, kaplicy“; później zaś pod koniec rozmowy, „w ciągu ostatnich słów mniszki znów się pojawiają i zstępują ze schodów ku podwórzcu“. Ta defilada długiego

szeregu mniszek po schodach — niepotrzebna dla akcji zupełnie — dodana tylko dla nastrojowego efektu malarskiego, za bliska jest popularnemu wówczas dziełu Burne-Jonesa, by nie nasunąć myśli o refleksach jej w komponowaniu malarskim tej sceny *Legionu*.¹⁵

Drugim malarzem nie reprezentowanym w Luwrze, ale ogólnie znakomicie znanym, nadającym ton znacznemu odłamowi ówczesnego malarstwa, zwłaszcza niemieckiego, był Böcklin, z którego dziełami zetknął się Wyspiański podczas podróży młodzieńczej w Bazylei i Monachium i które znać musiał ponadto z dzieł reprodukcji. Wydaje się, że gdyby trzeba było wybierać między Rubensem i Böcklinem, jako patronem świata rusalek i syren w twórczości Wyspiańskiego, to więcej dowodów za sobą miałby raczej ten drugi. Jeśli spojrzymy na dwa obrazy z Bazylei: *Igraszki nimf* oraz *Ciszę wodną*, w której syrena leży na skale, a w wodę zanurza się wodnik stary o twarzy półrybiej, albo na trzeci obraz, monachijski, przedstawiający bożka Pana w trzcinie z fletnią w ręku — to łatwo przypomnieć się może drugi akt *Legendy*, pełen takich właśnie rusalek i wilkołaków wśród głębin wodnej, jak w *Ciszy morskiej*:

twarz jakąś się wykrzywia,
wśród fal świetlanej bieli...
Twarz starca z siwą brodą,
przerosłą w krzak koralu...¹⁶

A w innym miejscu *Legendy* jeszcze wyraźniej:

Tuż pod promem się zwija
półchłop, półryba,
zęby szczyrzy i ślipia wybałusza.
To nura da, to się koliba,
hula, gna, pluska.
Piersi mu kryje łuska.¹⁷

Związki z Böcklinem ujawnia także malarskie dzieło Wyspiańskiego, a mianowicie panneau dekoracyjne¹⁸ z „Paonu“, kawiarni Turlińskiego, gdzie w typowej scenie böcklinowskiej przedstawił artysta w pogodnej karykaturze szereg postaci ówczesnego Krakowa. Gdy spojrzymy na inny obraz Böcklina w Bazylei, jeden z najbardziej popularnych obrazów jego, *Święty gaj*, na którym orszak biało odzianych kobiet idzie ku ołtarzom marmurowym, przeblyskującym w mroku lasu — to znów przypomni się *Meleager* i słowa Althei: „Zejdziemy zezuwszy sandałów w bór ciemny, kędy przebliska marmur rzeźbiony kolumn i znaczy świętość miejsca.“ Po chwili „wychodzą z komnat orszaki dziewczyn ubranych



19 P. P. Rubens, *Apoteoza zwycięzcy*

biało, w girlandy i korony z dębowych listków, z gałązkami oliwnymi i wieńcami choin“, i idą nieść ofiary ku ołtarzowi Diany. Zależność tej sceny od *Świętego gaju* jest bardzo wyraźna. Natomiast marginesowo tylko godzi się zaznaczyć, że ogólny charakter böcklinowski, kilka znamienych motywów tego malarza, posiada scena XIV „Nad Skamandrem“ w *Achilleis*. Achilles siedzi tam na brzegu, nad samą wodą; nad nim ukazuje się centaur na urwisku skalnym, a z fali wynurzają się fale-syreny, niosąc ciało topielicy — wszystko motywy typowo böcklinowskie.

Poza Böcklinem sławą i popularnością w ówczesnym ruchu artystycznym, głównie niemieckim, cieszył się również Franz Stuck. Echa jego twórczości malarskiej można spostrzec przede wszystkim wśród dzieł malarskich Wyspiańskiego. *Lucyfer* Stucka, wystawiony w Monachium w roku 1890, przedstawiający szatana w siedzącej postawie, nagiego, z głową opartą na dłoni, przypomina

trzech demonów, których Wyspiański umieścił na kartonie *Powie-
trze* z cyklu *Cztery żywioły*.¹⁹ Również, chociaż w mniejszym sto-
pniu, *Orpheus* z lirą stojący wśród zwierząt przypomina Apollina
grającego na lirze z ilustracyj Wyspiańskiego do *Iliady*. W lite-
rackiej twórczości Wyspiańskiego odnaleźć echa Stucka — trud-
niej. Może trzy erynie, trzy nagie kobiety z węzami u nóg i skroni,
które czają się za węglem ulicy w obrazie Stucka *Morderca*, dałyby
się odszukać w postaci trzech Ker, które popod murami zaułków
skradają się ku zabitym w scenie VII *Nocy listopadowej*. Chociaż
w scenie tej bardziej wraza się w wyobraźnię moment, gdy zjawy
ssą krew, skulone nad trupami, co wiąże się raczej z groteskowo-
straszliwym *Upiorem* Edwarda Muncha, którego reprodukcję
pomieściło „Życie“ w roku 1898, a więc wtedy, kiedy stroną
ilustracyjno-zdobniczą tego pisma kierował sam Wyspiański.
W „Życiu“ z tego samego roku obszerniejszą recenzję o Munchu
napisał Przybyszewski. Upiór Muncha w postaci nagiej ko-
biety z czarnymi skrzydłami kłęczy skulony nad bezwładnym cia-
łem męskim.²⁰

Z obrazów, których sprecyzować nie sposób, ale które wy-
raźnie oddziaływały na poetę, podać należy przede wszystkim obrazy
o motywie Zwiastowania, tak ulubionym przez sztukę; motyw ten
wprowadził Wyspiański do dramatu *Hedvigis*, kiedy młodziutkiej
królowej w mrokach zamku ukazuje się Angelus Nuntius i w rzew-
nej scenie objawia wyroki boże. „Bądź pozdrowiona słowem wia-
ry.“ Innym motywem, którego zindywidualizować w postaci jed-
nego obrazu i oznaczyć ściśle niepodobna, i zresztą nie potrzeba,
a który działał licznymi swymi wersjami, jest motyw Wieczerzy
Pańskiej. Poeta tak ukazał posiłek Mickiewicza z uczniami na Via
Appia: „Dokoła powalonego sarkofagu jako przy stole usiedli i po-
żywają, po chwili Mickiewicz, który był siedział pośrodku, wstaje
i usiada nieco opodal, a głowę na rękach opiera [...] zaprawdę wie-
lu z was mnie zdradzi.“ Jeszcze inne, jeszcze mniej określone dzieła
malarskie, a mianowicie freski sklepienne w bębnach i kopułach,
zwłaszcza z barokowych kościołów, wywierają wpływ na budowę
sceny w kopule kościoła Św. Piotra w tymże *Legionie*.²¹ Także
triumfy cesarów, choćby najbardziej znany obraz Mantegny,
posłużyły w tymże *Legionie* do ukształtowania sceny, gdy
Cesar (z twarzą Napoleona) wjeżdża pod łukiem triumfalnym
do miasta.

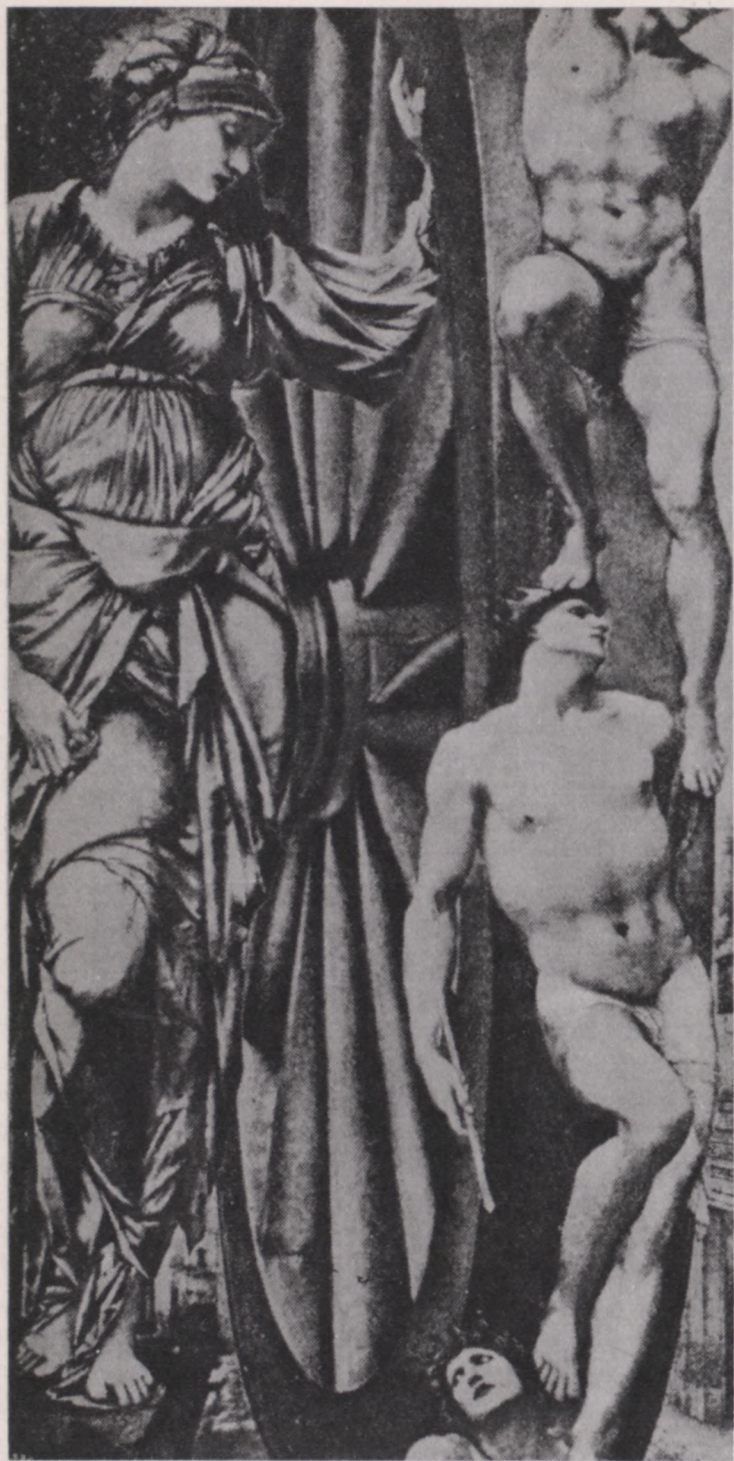
Wreszcie warto zaznaczyć, że naszkicowany i zagubiony po-
tem dramat młodzieńczy *Podzamcze—Wawel powstał* — jak to
nieraz podkreślano²² — pod wpływem obrazu Maignana, przedsta-

wiającego śmierć Carpeaux, gdy wiele jego rzeźb ożywa i schodzi z piedestałów ku umierającemu twórcy. Ożywianie posagów w *Nocy listopadowej* czy *Akropolis* może również dalekimi korzeniami sięgać tych przeżyć młodzieńczych utrwalonych w zagubionym dramacie. Że motyw ten był ważny dla Wyspiańskiego, świadczy także list jego do Rydla ze stycznia 1896 r., w którym z pochwałami wyróżnia i zwraca uwagę przyjaciela na rysunek Antoniego Kamieńskiego pt. *Nieskończone dzieło*. Rysunek ten²³ przedstawia artystę wpołleżającego na barłogu, a na uboczu jego rzeźbę, spoza której wyłania się mglisto widmo śmierci. Treść i nastrój tego rysunku wyraźnie pokrewne są obrazowi Maignana.

Tyle co do dzieł malarskich.

Spośród rzeźb na czoło należy wysunąć pomnik Bartholomégo *Monument „Aux morts“*, który był na wystawie paryskiej w r. 1891, a więc w okresie gdy i Wyspiański był w Paryżu, a w roku 1895 stanął na cmentarzu Père-Lachaise, przez cały ten czas zajmując sobą uwagę krytyków i publiczności, jako jedno z najwybitniejszych dzieł rzeźby francuskiej na przełomie XIX i XX wieku. Dzieło to, wielokrotnie reprodukowane w czasopiśmie i książkach, przedstawia grupę osób: dwie piękne młodzieńcze postaci, mężczyzny i kobiety, trzymając się za ręce odchodzą w głąb rozwartego kamiennego grobowca, gdy po obu stronach wnijsia klęczą zrozpaczone grupy ludzi. W r. 1899, a więc niedługo po ostatnim powrocie z Paryża, napisał Wyspiański tragedię *Protesilas i Laodamia*. Tragedia ta kończy się śmiercią Laodamii: „Zbiegają się domownicy; wszyscy przejęci grozą skupiają się koło trupa królowej. W głębi, ogrodem idzie duch Protesilasa i Laodamii, w uścisku, w ujęciu; idą z wolna ku grobowcowi i znikają w ciemnym otworze steli...“ Kamienna stela grobowca, czarny otwór drzwi, powiewne, białe postaci młodych, kobiety i mężczyzny, znikające w tych odrzwiach, wreszcie grupa postaci lamentujących na pierwszym planie — szereg tych motywów łączy dwie kompozycje: rzeźbiarską i sceniczną. Zbieżności są zastanawiające.

Drugą rzeźbą paryską jest *Marsylianka* Rude'a, której powien odblask odnaleźć można w scenie VII *Nocy listopadowej*, gdy nad wojskiem idącym do Belwederu pojawiają się Niki skrzydlate i pędzą hufce żołnierzy do boju. Rola kompozycyjno-formalna, lot skrzydlaty nad głowami wojowników, i rola treściowa, porwanie wojowników do boju — zbliżają znów do siebie obie te kompozycje, choć oczywiście możliwe są i oddziaływania postaci skrzydlatych z klasycystycznych gmachów Warszawy i Niki z Luwru.



20 E. Burne-Jones,
Kolo Fortuny

Do innej Niki, wiążącej sandał, płaskorzeźby z balustrady w świątyni Nik na Akropolu, porównał sam Wyspiański swą Nikę Napoleonidów, którą znów przejął, treściowo raczej niż formalnie, z paryskiej świątyni des Invalides, ale której ruch określił według tamtej rzeźby, niezbyt zresztą ściśle przypisując ją Fidiaszowi. Z rzeźb Luwru wymienić należy Polihymnię w powiewnych szatach i welonach, zasłuchaną i podpartą, do której porównał poeta Rachełę w *Weselu*.

Z innych rzeźb, już nie w Paryżu wzniesionych lub przechowywanych, należy wymienić grupę z tympanonu świątyni w Egine, znajdującą się w Monachium, gdzie był Wyspiański w drodze powrotnej z Paryża. Rzeźby te w odlewach gipsowych i w ilustracjach książkowych reprodukowane były wielokrotnie i są dobrze znane. Odbiły się one wielokrotnie i w bardzo ciekawy sposób w młodzieńczej twórczości Wyspiańskiego.

W *Protesilasio i Laodamii* wprowadził poeta Aojdesa, tak go przedstawiając plastycznie: „Twarz jego jest brązowa, opalona, zarost czarny, trefiony i u brody w klin przystrzyżony [...] maska jego śmiejąca uśmiechem Aeginetów.“ Odwołanie się jest wyraźne, podkreślone przez autora. Następnie odezwały się rzeźby eginejskie w twórczości malarskiej Wyspiańskiego; można mianowicie stwierdzić pewne pokrewieństwo Herkulesa-Łucznika z świątyni greckiej ze znanym Apollinem rażącym Greków strzałami pomoru wśród ilustracji Wyspiańskiego do *Iliady*. Apollo Wyspiańskiego, strzelający w dół ku Grekom, bardziej jest skulony, schylony, a przez to i bardziej zwarty i napięty; Herkules bardziej jest wyprostowany i spokojny, ale układ nóg w przykłęku, rozwarcie ramion zbliżają do siebie te dwa dzieła, choć możliwe są także sugestie innych Apollinów czy Herkulesów-Łuczników; nie tylko z Eginy. A tworząc inną ilustrację do *Iliady* tak objaśniał artysta strój Pallady: „Twarz i szyja obnażona, obcisły hełm (jak u Eginetów) z mosiężnym nosem i wysoki strój na hełmu szczycie.“²⁴ Wreszcie w *Meleagrze*, dramacie pisanym w tychże latach, poeta w jednej ze scen końcowych wprowadza zastanawiający ze względu na wymagania akcji opis w scenariuszu. Kiedy zraniona Atalanta odbiega w głąb ogrodu (można tu zauważyć pewne pokrewieństwo z biegnącą Atalantą w Luwrze), ściga ją Meleager. Gonitwa ta przedstawiona jest paradoksalnie: „Meleager biegnie za Atalantą ślaniając się z bólu, na piersiach ubiór szarpie, przykłęka; dłońmi przed sobą w powietrzu coś jakby chwyta, to znów odgadnia [...] zrywa się i po terasach przepada w ogrodzie“ (por. wyżej, s. 79). To, że moment pościgu przedstawiony został statycznie — w przy-

klęku bohatera — świadczy, że kształt ten powstał poza wymaganiami akcji. A gdy zauważymy wśród postaci eginejskich postać męską klęczącą (łuczniaka, tylko z odtraconym łukiem), który tak właśnie przyklął i ręce obie przed siebie wyciąga, coś jakby chwytając czy odgania, gdy wiemy, że w ciągu tych dwu lat rzeźby eginejskie trzykrotnie już oddziaływały na artystę, można — z pewnymi oczywiście zastrzeżeniami — postawić hipotezę o oddziaływaniu tych rzeźb na ową dziwną, nie tłumaczącą się tokiem akcji, scenę statuarycznego przedstawienia pościgu. Wreszcie jeszcze jeden refleks daleki po latach — to Pallās Atene królująca w zgiełku *Nocy listopadowej*, tak właśnie jak tamta Pallada eginejska z waliki ukazanej na tympanonie.

Tutaj też miejsce jest, choć to twórczość rodzima, by podkreślić związek między zakończeniem *Legendy I*, gdy Wanda kamienieje na dnie Wisły przy boku Kraka, a znaną grupą Kurzawy *Wisła i Wawel*, której reprodukcję pomieścił Wyspiański w nrze 11 „Życia“ z r. 1898. Związek ten trafnie podkreślił Sinko.²⁵

I w tym przypadku²⁶, i w paru innych poprzednich, gdy rzeźba składa się z jednej lub dwóch postaci, gdy nie ma wielu motywów czy pierwiastków opisu w dramatach, możliwość pokrewieństw jest oczywiście wielokrotnie trudniejsza do wykazania niż przy refleksach wielkich i bogatych kompozycji malarskich, ale zbieżności są jednak wystarczająco poważne, by ich nie pomijać milczeniem i choćby hipotetycznie zaznaczyć.

Obecnie czas już wyciągnąć wnioski z wszystkich poprzednich nagromadzonych spostrzeżeń.

Przede wszystkim można stwierdzić, że o dramaturgu, który był jednocześnie wielkim malarzem, można było poniekąd *a priori* powiedzieć, że podniety i wrażenia wychodzące od strony plastyki musiały się odbić na jego twórczości także poetyckiej. Analiza okazała, że tak było w istocie. Kilkanaście całych scen i fragmentów scen dało się w swej kompozycji plastycznej sprowadzić do kilkunastu dzieł malarskich lub rzeźbiarskich. Zarazem poznaliśmy owe dzieła, które wywarły wpływ na poetę — dzieła sztuki obcej; o sugestiach sztuki polskiej będzie mowa później. Po wtóre, stało się widocznym, że zależność powyższych kilkunastu scen od obrazów czy rzeźb jest innego rodzaju niż omawiana uprzednio zależność typu interpretacji. Tamte utwory dramatyczne są wyraźnie i jawnie podporządkowane cudzym dziełom malarskim (np. *Batory pod Pskowem*), wierne w dziesiątkach szczegółów, poczynając od najbardziej formalnych spraw kompozycji, roli motywów itp. — aż do treści również wierne interpretowanej. Tutaj zaś zależność



21 A. Böcklin, *Sielanka morska*

ograniczyła się do pół- lub nieświadomego zapewne przejęcia zasadniczych rozplanowań konstrukcyjnych albo do pokrewieństwa niektórych tylko motywów, uzupełnionych lub przekształconych własnymi pomysłami autora. Przy czym, co najważniejsze, treść tych scen jest całkowicie niezależna od treści dzieł plastycznych, czasem nawet jest z nimi sprzeczna. W obrazie Vernetta Michał Anioł jest poniżony, u Wyspiańskiego jest pyszny i szyderczy, a Rafael pokorny; w *Kanie Galilejskiej* miejsce Chrystusa zajął Baltazar.

Widoczne jest również, że ten typ zależności różny jest od tego, którego przedstawicielami są Stańczyk w *Weselu* lub Ares w *Nocy listopadowej*. Tam poeta wprowadzał dzieła sztuki wyraźnie, w całości i bez zmian zewnętrznych do swego utworu, jako osoby dramatu, jako ożywione posągi czy malowidła schodzące do realnego życia; w utworach rozpatrywanych obecnie upodabniał pewne tylko gesty, pozy, układy grup czy motywów do pewnych widzianych i głęboko odczutyh dzieł sztuki.

Najbliższy jest typ rozpatrywanych obecnie pokrewieństw do zachowanych i ujawnionych w niektórych dziełach Wyspiańskiego uwag inscenizacyjnych, w których autor, jak np. w *Juliuszu II* czy w przekładzie *Cyda*, wyraźnie wskazywał, jakie dzieło malarskie służy za wzór kompozycyjny dla danej sceny. W przy-

kładach obecnie analizowanych sugestie obcych dzieł, malarstwa czy rzeźby, ciężące nad układem obrazu scenicznego, musiały nie uświadamiać się w pełni autorowi, dlatego trzeba było je ujawnić i odcyfrować.

Następnie trzeba podkreślić, że skoro tak wiele scen i fragmentów dało się sprowadzić w swych założeniach do różnych dzieł sztuk plastycznych (biorąc w tej chwili pod uwagę wszystkie trzy główne typy związków: interpretacji, ożywiania i upodabniania ściśle formalnego), to okazuje się, że na sugestie malarskie przy analizie dzieł dramatycznych Wyspiańskiego trzeba kłaść znacznie większy nacisk niż dotąd, gdy podchodzono niemal wyłącznie z założeniami ideowymi. Jest rzeczą pewną ponadto, że listę pokrewieństw kompozycji scenicznych z plastycznymi będzie można powiększyć o niejednego jeszcze przykład. Dalej, można zaznaczyć, że Wyspiański podlegał wpływowi różnych malarzy, nie odpowiadając wyłącznie na sugestie pewnego tylko kierunku czy epoki; od Rafała do Rubensa, od Burne-Jonesa do Böcklina — różne fale oddziaływań przechodziły przez twórczość scenoplastyczną Wyspiańskiego. Oczywiście przede wszystkim oddziaływały kompozycje wielofigurowe, jako naturalnie związane z wielofigurowością najczęstszych obrazów scenicznych; następnie dopiero obrazy i rzeźby jednoosobowe. Natomiast wpływ pejzażów wykazać trudno, co jest zrozumiałe, gdyż i pejzażów w twórczości scenicznej Wyspiańskiego jest stosunkowo niewiele, i opis krajobrazu jest najtrudniejszy do zidentyfikowania z jakimś obrazem; musiałby być bardzo dokładny, żeby móc odróżnić, czy np. zachód słońca w pewnej scenie widziany był w duchu Milleta czy Sisleya. Parokrotnie, choćby w *Weselu*, rozmawia się o pejzażach i pejzażystach, o Ruisdaelu i Stanisławskim, ale zwroty te nie odnoszą się do budowy obrazu scenicznego w danym utworze.

Wreszcie słusznym się wydaje sformułowanie twierdzenia o malarskim stosunku Wyspiańskiego do sceny — od strony teatrolologicznej. Wyspiański nie uznawał, nie mógł uznawać teorii „czwartej ściany“ w teatrze, teorii głoszącej, że kurtyna przy wznoszeniu się zabiera ze sobą czwartą ścianę rzeczywistości, która ukazuje się w trzech pozostałych ścianach z całą przypadkowością epizodu. Nie, rzeczywistość trzeba przepracować ideowo, przestylizować słownie, ułożyć w rytm, a ponadto — lub przede wszystkim — skomponować po malarsku. Teoria „żywego obrazu“, ożywionej kompozycji malarskiej, występuje przeciw teorii czwartej ściany. Dojrzałość i prawo do sceny zdobywa pewien fragment dramatyczny dopiero wtedy, gdy jego wizja wzrokowa da się



22 P. Bartholomé, *Pomnik na Père-Lachaise „Aux Morts”*

ując i skomponować po malarsku. Stąd sprowadzanie każdej sceny do pewnych formuł i rozwiązań malarskich.

Poprzednie rozważania ukazują to dobitnie, niemniej dobitnie przemawia jeszcze jeden przykład, którym można zamknąć te uwagi. Wyspiański, jak wiadomo, wydał *Dziady* w swej inscenizacji; jest rzeczą ciekawą, w jakim kierunku szły uzupełnienia inscenizacyjne poety? Weźmy jedną scenę — początek części III. W uwagach Mickiewicza jest tylko tyle: „Cela Bazylianów, więzień czuwa pod oknem“; a u Wyspiańskiego: „Pod okienkiem wsparty Gustaw marzący, w postawie i ubraniu jak na znanej rycinie *Na Judahu skale*.“ Strój i postawa bohatera zostały zdeterminowane według znanego obrazu Wańkowicza, dzięki czemu zyskały i pewien schemat kompozycyjny malarski, i pewien zespół skojarzeń w rodzaju: poeta, romantyk, marzyciel, Mickiewicz młody itd. Dalej, zgodnie z uwagami Mickiewicza, więzień zasypia, po-

jawia się Anioł-Stróż. U Wyspiańskiego te uwagi, niewiele mówiące, tak przekształcają się w drgający szczegółami obraz: „W głębi, na podwyższeniu, które ostało jakby z dawnego korytarza, który łączył wszystkie cele klasztorne, pod starym zniszczonym freskiem wyobrażającym Chrytusa-Sędzię na tęczowym łuku, w półblasku łuny zielonej księżycy, w świetności zbroicy i skrzydeł mieniących barwami, z diademem i krzyżem nad czołem — Archanioł.“ Z nieokreślonego anioła, zapewne białej powłóczystej postaci ze skrzydłami, powstała barwna wizja, skrząca kolorami, osnuta zielonkawym kolorytem księżycy — jakby z natchnienia Gustawa Moreau zrodzona. Cela uzyskała podwyższenie i związanie z korytarzem, a przede wszystkim dodał artysta fresk z Chrystusem. Motywy poddawane nie istnieją u Mickiewicza, choć utrzymane są w jego duchu. Ponieważ w tej scenie toczy się spór-proces między duchami dobrymi i złymi o duszę Gustawa, przeto artysta wprowadził Chrytusa-Sędzię na tęczy we wpółzatartym fresku. I gdy później z jednej strony stanie Archanioł, a z drugiej zły duch, obaj pochyleni nad wpółzemdlnym Gustawem, powstanie scena skomponowana w trójkącie parabolicznym, gdzie u szczytu będzie Chrystus i tęcza, u podstawy Gustaw, a po bokach duchy dobre i złe — całość malarska. Podobnie i z innymi scenami: Guślarz w kaplicy lub plastycznie ujęty Sen Senatora.

Widzimy, że dopiero wtedy uzna poeta pewien fragment dramatyczny za fragment sceniczny, jeśli sprowadzi wizję wzrokową tego fragmentu do kanonu jakiejś kompozycji malarskiej, zdeterminowanej dokładnie według pewnego obrazu bądź też żyjącej sugestiami pewnych artystów (np. Böcklina) czy tematów, jak choćby w przypadku ostatnim, gdzie trudno powiedzieć, które z wielu dzieł z Chrystusem na łuku tęczy wycisnęło swe piętno na inscenizacji danej sceny *Dziadów*. W konieczności sprowadzania każdego fragmentu scenicznego do zasad obrazu malarskiego leży istota twórczości Wyspiańskiego jako kompozytora obrazów scenicznych.

VI ZWIĄZKI Z MATEJKĄ I Z MALCZEWSKIM

Związek Wyspiańskiego z Matejką jest znany i uznany powszechnie i od dawna. Nie ma takiej pracy czy przyczynku, które odnosząc się do malarskiej działalności Wyspiańskiego nie wspominałyby o jej związku z twórczością Matejki. Nie ma również takiej pracy, która by wspominając o tym wychodziła poza uwagi ogólne, co najwyżej poprzestaje się na podkreśleniu paru najjaskrawszych zbieżności i na stwierdzeniu ogromnego wpływu Matejki na jego największego ucznia. Tymczasem zebranie rozproszonych uwag i spostrzeżeń oraz bliższe zanalizowanie całokształtu stosunku Wyspiańskiego do jego mistrza otwiera głęboki wgląd w istotę wielkiej twórczości Wyspiańskiego. Nie tylko pokrewieństwa, ale i odrębności sztuki ucznia pozostają bardzo często w związku genetycznym z Matejką, powstają ze zmagania się z sugestiami mistrza. Za mało jednak byłoby poprzestać na scharakteryzowaniu związku między nimi jako związku ucznia z nauczycielem. Słusznie pisał jeden z krytyków: „Najulubieńszy uczeń mistrza stał się niejako największym dziełem jego ducha. Podlegając sile atawizmu w całej rozciągłości, przypominając tego ducha w każdym niemal ruchu i wyrazie — jest on jak gdyby wtórnym rzeczywistym życiem mistrza, życiem jego zmartwychwstałym, ale zmartwychwstałym w wielkim akcie i cudzie *T r a n s f i g u r a c j i*.“¹ Określenie tego aktu przemiany jest celem niniejszych uwag.

Od dzieciństwa wyrastał Wyspiański dosłownie w najbliższym kręgu sławy Matejki; z dziełami jego spotykał się w Krakowie ciągle, z nazwiskiem jego również często, gdyż było ono na ustach wszystkich, każda nowa praca mistrza wywoływała polemiki i dyskusje, na każdą nową oczekiwało się w skupieniu. Wreszcie z realną postacią twórcy wchodził w dziecienną zażyłość, gdy mistrz odwiedzał rzeźbiarską pracownię ojca, Franciszka Wyspiańskiego, a potem jako częsty gość zachodził do opiekunów, do

wujostwa Stankiewiczów. A przecież Matejko był wtedy nie tylko najślawniejszym profesorem Akademii Krakowskiej, nie tylko największym malarzem Polski, ale także tym, który po śmierci trzech wieszczów odziedziczył władzę nad sumieniem narodu. On porywał go i wstrząsał tworząc historycznymi kompozycjami nowe „Księgi Narodu“, serią królewskich portretów — korowód „Królów-Duchów“, a *Rejtanem*, *Stańczykiem* czy *Skargą* — „Nieboską komedię“ naszych dziejów. Sława, jaka otaczała Matejkę w całej Polsce chętnie głoszącej jego „nieśmiertelny geniusz“, szczególnie żywą była w rodzinnym mieście malarza, w Krakowie, a już u Stankiewiczów przeradzała się w nabożeństwo.

Wśród takiej adoracji do Matejki żyjąc, a co ważniejsze, zbliżając się do wielkiego człowieka w częstym obcowaniu od najmłodszych lat, wzrastał i kształtował się artystycznie Wyspiański. Nie dziw zatem, że do pierwszych rysunków czternastoletniego chłopca należą kopie Matejkowskich obrazów: *Przemysława, Utopionej w Bosforze*² oraz *Jana Kochanowskiego*³, *Batorego pod Pskowem*⁴, a pierwszym dramatem, bodajże w VI klasie pisanym, jest scena historyczna *Batory pod Pskowem* — według obrazu mistrza skomponowana. Kiedy zaś Wyspiański ukończył szkołę średnią i po maturze zechciał swym pierwszym samodzielnym czynem, pierwszą decyzją „dorosłą“, wstąpić na „swoją, własną“ drogę — to była nią kilkutygodniowa wycieczka po kraju z notatnikiem, w który z żarliwą skrupulatnością przerysowywał zabytki świetnej przeszłości naszej: stare kościołki i ruiny zamczysk, motywy architektoniczne i rzeźbiarskie, tablice nagrobne z rycerzami w zbrojach, kapitele, odrzwia. Tak przecież poczynił Matejko; na takich studiach przeszłości: kościołów i rzeźb nadgrobnych, medali i pieczęci, zbroi i materii staroświeckich, oparł swe wizje dawnej Polski. *Album szkiców architektonicznych* Matejki, zbierany po zapadłych miasteczkach, oraz album kostiumologiczny *Stroje i ubiory w dawnej Polsce* — oto właściwi patroni pierwszej pracy osiemnastoletniego maturzysty. Pracę tę wykonywał Wyspiański z żarem i zapamiętaniem, które go w końcu wakacji wpędziły w chorobę z przemęczenia. W notatniku spotykamy po kilka, a nawet kilkanaście szkiców rysowanych jednego dnia, szkiców kreślonych precyzyjnie i szczegółowo; całe dni musiał ślęczeć nad nimi ich młody autor. Gdy wrócił — Matejko, obejrzawszy wszystko dokładnie, ścisnął go jak syna: „Ja, Stasiu, taką samą szedłem drogą i przeszłość była mi ukochaniem.“⁵

Od Matejki więc wywodzi się pasja Wyspiańskiego do ścisłości i sumienności w odtwarzaniu historii, a zarazem najżarliwsza

miłość historii, zwłaszcza tej, która się utrwałała w zabytkach sztuki dawnej. Nie dziw zatem, że po powrocie z wycieczki po kraju zapisze się młody Wyspiański na historię sztuki w Uniwersytecie Jagiellońskim i że poświęci się głównie gotykowi oraz renesansowi włoskiemu i niemieckiemu, jako najbliższym związanym z zabytkami Krakowa i Małopolski. Studia te, rozpoczęte bardzo poważnie, o czym świadczy lektura seminaryjna i praca w Kole Historyków Sztuki⁶, przyniosły następnie owoce w postaci prac drukowanych z zakresu historii sztuki⁷, powstałych w czasie, gdy Wyspiański myślał o doktoryzowaniu się na uniwersytecie. Jednak wyłącznie historyczne nastawienie nie wystarczało. Wyspiański zapisuje się do Akademii Sztuk Pięknych i znów wchodzi w orbitę najbliższych wpływów mistrza, jako uczeń jego pracowni i pracowni profesora Łuszczkiewicza. Po roku studiów Wyspiański, który na długo przed Akademią znany był Matejce, staje się jednym z najbliższych jego uczniów. Ale — ambicja i temperament artystyczny ucznia porywają go ciągnąć w świat; Wyspiański, który zaczął wchodzić w krąg wielkiej dawnej sztuki europejskiej na wykładach i w bibliotekach historii sztuki, nosi się z zamiarem wycieczki do „Europy“, chce poznać owe arcydzieła bezpośrednio. Tymczasem Matejko wnosi sprzeciw.

Mistrz i dyrektor nie lubił, by uczniowie zbyt młodo wyjeżdżali za granicę, bał się o ich samodzielność. Podobnie parę lat przedtem sprzeciwiał się wyjazdowi innego wybitnego swego ucznia, Jacka Malczewskiego.⁸ Ale Wyspiański, umocniony w swych pragnieniach przez architekta Stryjeńskiego, stawia na swoim i wyjeżdża przez Wiedeń i Włochy do Paryża na kilkutygodniową wędrówkę. Rodzi się wtedy w jego piersiach pierwszy bunt przeciw nauczycielowi i pierwszy żal. „Drogi Panie! — pisze do Stryjeńskiego z Wenecji 16 marca 1890 r. — doprawdy, że rozważam to sobie długo i myślę nad tym, co mogło być przyczyną, że dyrektor Matejko sprzeciwiał się tak stanowczo wyjazdowi. Nie mogę tego zrozumieć, a popsuł mi przez to bardzo wiele, bo straciłem przez to całą swobodę i wolność odbierania wrażeń, bo staję przed każdą rzeczą z pytaniem, na co ja jej mogę potrzebować; no, a przyzna Pan, że z dziełami sztuki w ten sposób obchodzić się nie można. Trzeba się dać porwać wrażeniu, pozwolić mu się opanować.“⁹ Opisuje dalej wrażenia odbierane w Akademii Weneckiej i kończy: „Doprawdy iż przyzna Pan, że mnie to musi dzisiaj złościć bardzo i wywoływać słuszny żal do tych, co mi tego wszystkiego odmówić chcieli.“ Do skarg tych, dziecinnych, dołącza młody artysta uwagę, która zdradza głębsze rozdźwięki z atmosferą Krakowa i krakow-

skiej szkoły: „A druga rzecz, co mi stoi na przeszkodzie, to ten jakiś archaizm i archaiczność we wszystkim, to, że — skoro zobaczyłem w I sali Akademii Vivarinich, to siedziałem z nimi tak długo, że aż się sobie dziwiłem później, skoro zobaczyłem Belliniego i Tintoretta. Ale to już przeszło i dlatego piszę o tym, bo się już z tego trochę wyleczyłem.“ Skarga ta i bunt przeciw ciężeniu historyzmu zarysowały się na razie tylko dorywczo i nie wpłynęły na styl dwudziestoletniego artysty. Wyspiański zbiera skrupulatnie do notatnika fragmenty architektoniczne Norymbergi czy Strasburga, kopiuje rysunki Dürera, studiuje ornamentykę gotycką w iluminowanych rękopisach; historyzm w treści, a akademizm w formie przejawiają się ciągle. Z listów jedynie wiemy, że zaczął się już wtedy pasjonować do szkiców dzieci spotykanych przygodnie na ulicach zwiedzanych miast. „Wcale się nie można w mieście nudzić — pisze z Drezna — tyle pięknych główek dziecięcych nad brzegiem rzeki można z przyjemnością rysować.“ Jeszcze bardziej zachwycały go dzieci włoskie, widywane na uliczkach Wenecji.¹⁰ Parotygodniowa wycieczka za krótką jednak była, by wyrzucić silniejszy wpływ artystyczny, a choćby podważyć na dłużej sugestie Krakowa i Matejki, tym bardziej że mistrz po powrocie ucznia wciągnął go do najbliższej ze sobą współpracy poza ramami szkoły, do pracy, która zapaliła młodego Wyspiańskiego i olbrzymie miała znaczenie dla jego malarskiej przyszłości. Matejko wybrał dwóch swych uczniów: Wyspiańskiego i Mehoffera, do pomocy przy polichromii kościoła Mariackiego, a na polichromię tę były wówczas zwrócone oczy całego kulturalnego ogółu Polski, wywołując dziesiątki listów, komentarzy, artykułów za i przeciw. Jedni podnosili wartość polichromii, inni uważali ją za dziwactwo sędziwego mistrza, tak bardzo odbiegała ona od poprzedniej twórczości Matejki. Poza rozgłosem jednak i wpływem kulturalnym wywarła polichromia znaczny wpływ malarski; jest wiele przesady, ale i niemało słuszności w zdaniu, że „Matejko jako dekorator kościoła Mariackiego odgrywa u nas tę samą podówczas rolę, jaką na zachodzie odegrali prerafaelici“.¹¹

Wyspiański nie tylko robi przepróchy rysunków Matejki, ale daje warianty barwne dekoracyjnych aniołów, opracowuje kartony z herbami, a ponadto wraz z kolegą Mehofferem projektuje kilka szyb witrażowych do bocznego okna; jednocześnie często zastępuje nauczyciela przy dozorowaniu robót, a w chwilach wolnych studiuje roślinną ornamentykę gotycką. Była to praca doniosła dla Wyspiańskiego-malarza. Przede wszystkim zapaliła go ona i skierowała do malarstwa dekoracyjnego w wielkim stylu, do ope-

rowania wielopiętrowymi płaszczyznami ścian, do rytmiki ornamentu, do zespalandia surowych murów w barwną, żywą, nową, własną całość. W tym kierunku idą później najgorętsze pragnienia i plany artystyczne Wyspiańskiego, czy gdy zabierze się do prac w kościółku Św. Krzyża w Krakowie, czy gdy opracowywać będzie projekty do polichromii kościoła w Bieczu i dekorację ścian w kościołach Franciszkanów lub Dominikanów w Krakowie, czy gdy jeszcze później szkicować będzie fryzy i malowidła dekoracyjne do domu Towarzyswa Lekarskiego lub do Izby Przemysłowo-Handlowej w Krakowie. Także plany witrażów — czy — wykonane — dla Franciszkanów, czy — nie wykonane — dla katedry wawelskiej, czy ciekawe pomysły witrażowe¹² łączą się głębokimi korzeniami z pracą młodzieńczą nad polichromią i nad witrażem w kościele Panny Marii.

Po wtóre, praca w Kościele Mariackim wycisnęła swe piętno na formie malarskiej późniejszych dzieł Wyspiańskiego, na ich stylu, a więc nie tylko na kierunku pewnych skłonności artysty. „W pracy tej wielbiony nauczyciel sam podminował tradycje i sugestie własnej sztuki, swego malarstwa olejnego. Wyspiański spostrzegać zaczyna inne możliwości artystyczne: nie tylko pełny wypukły realizm, ale i płaskie stylizacje, nie tylko głębokie tonacje barw olejnego malarstwa, ale i płytkie czyste kolory jaskrawych polichromii, nie tylko wykończone, wymodelowane bryły, ale i szkicowo śmiałe kontury. Jedyne linie Matejkowskie gięta i pnąca, tak wyraźna w jego obrazach olejnych — tu, w dekoracyjnie ujętych motywach polichromii, wystąpiła tym silniej i ekspresywniej, jedyna z czynników, która umacniała dawniej rozpoczęte sugestie.“¹³ Linia ta, spokrewniona z pnąciami linii gotyku, oplątała sobą posunięcia ręki młodego malarza i pozostała na zawsze własnością rysunku Wyspiańskiego, kształtując po matejkowsku nawet jego podpis.

W tych czasach artysta ciągle styka się ze swym nauczycielem — czy to na rusztowaniach w kościele Panny Marii, czy w Akademii Sztuk Pięknych, czy w pracowni mistrza w jego mieszkaniu; stale w listach i notatach z tego okresu przewijają się uwagi i refleksje obcowania z Matejką. 11 grudnia 1890 r. pisze: „Jutro kupuję olejne farby na rozkaz mistrza Matejki, pojutrze zaczynam malować olejowo.“ 12 grudnia tegoż roku: „Byłem dziś w kościele Panny Marii [...], za jaki miesiąc będą się już malować na ścianach te herby, które my z Mehofferem dzisiaj rysujemy i które byliśmy pokazać rozpoczęte naszemu mistrzowi.“ 19 grudnia: „Próbuje obecnie wykonywać szyby [...] byłem je już kolorowane prezen-



23 J. Matejko, *Kazimierz Wielki*

wać u Matejki i powiedział mi, że są zupełnie dobre, co zrozumiesz, że mnie ucieszyło.“ 23 grudnia: „Byłem u Matejki dziś po południu oddając znowu herby dalsze [...]. Matejko maluje jakiś nowy obraz historyczny.“¹⁴ Tych kilka wzmianek, przytoczonych z okresu dwu tygodni, świadczy wymownie o stałości obcowania, a zarazem charakteryzuje nieco bliżej stosunek pilnego ucznia do mistrza, który patronuje jego pracom. Najciekawszych szczegółów dostarcza dłuższy fragment z opisem wizyty w pracowni Matejki, ukazuje on potęgę uroku otaczającego mistrza i siłę tej atmosfery, w której wyrastał Wyspiański.

„Już był mrok — z okien jego pracowni widać całą tę partyę rondla floriańskiego przepysznie; kościół Pijarów i Czartoryscy sylwetują się znakomicie — zaraz mi się przypomina *Zamoyski pod*



24 S. Wyspiański, *Kazimierz Wielki*, fragment, 1900—1902

Byczyna. Wyszukując różnych szczegółów między swymi rysunkami [...], przerzucając kartki u jednej książki [Matejko] zatrzymał się i wyciąga jakiś zwitek poźółkłej kalki, zapisany cały. «A wiecie, co to jest? — zapytuje — to są kopie z aktu konfederacji targowickiej, kopie podpisów» — i zaczyna pokazywać podpisy Szczęsnego Potockiego itd. Doprawdy dreszcz przechodzi na wspomnienie tego aktu i kiedy się widzi taki straszny dowód w ręku. Ciemno już było zupełnie w całej sali — tylko jedna świeca się skrzyła i jakieś płomienne iskry z niej wylatywały. Zdawało mi się, że to duchy tych targowiczian przysły się dopominać o swoją hańbę do jego pracowni; cały jego obraz stanął mi pod oczyma; zdawało mi się, że widzę jak wchodzi Szczęsny do tej sali, jak przesuwa się cień jego ku środkowi, gdzie stoi spokojny *portrait* staruszki zacnej i pogodnej — pani Adamowej (Potockiej). Czy ona zadrżała na jego widok? — tak mi się zdało, że twarz jej nabiegła jakby krwią żywymi barwami [...]. Może to od świecy w sali tak ciemnej.“¹⁵

Ten urywek z listu dwudziestoletniego Wyspiańskiego zdradza najpełniej skalę oddziaływania. Uczeń tak głęboko żyje w świecie mistrza, że fragment murów koło Czartoryskich od razu (i trafnie) kojarzy mu się z obrazem nauczyciela, a postaci z jego obrazów zaludniają mu otoczenie. Z tegoż samego świata, z tych samych obrazów zejda w dziesięć lat później postaci Matejki na deski izby w *Weselu* czy na pawimenty sal w *Zygmuncie Augustie*. Gdy pierwsze lata podobne były przeorywaniu duszy przez mozolne studia pierwocin artystycznych (przepróchy, kopie, wersje poddanych motywów, kompozycje bardzo ograniczone tematowo i formalnie, szkicowanie zabytków dawnej sztuki) — to w powyższej chwili uczestniczymy, jakby w chwili siewu, w chwili zapłodnienia fantazji twórczej wielkimi wizjami Matejki, zjawami polskiej duchowej Rzeczypospolitej.

Jednocześnie jednak z posiewem nastrojów, tematów i motywów Matejkowskich zachodzi gwałtowne i głębokie przeobrażenie form Matejkowskich, które, przez samego mistrza podważone odrębnym stylem polichromii, kruszą się i pękają podczas kilkakrotnego dłuższego pobytu Wyspiańskiego w Paryżu, w tym Paryżu, gdzie wówczas tworzyli Puvis de Chavannes, van Gogh, Gauguin, Cézanne, Toulouse-Lautrec i inni. Olbrzymie fale nowych barw, nowych konturów, nowego ujęcia kompozycyjnego, nowej tematyki nawet podmyć musiały sugestie sztuki Matejkowskiej. Bliższe dwa lata spędzone w Paryżu znaczyły bardzo wiele. Momenty buntu przeciw Matejce, przeżywane podczas pierwszej wycieczki zagranicznej łącznie z buntem przeciw dusznej atmosferze histo-

ryzmu Krakowa, przerodziły się w okresie studiów paryskich w ciągły wysiłek wyzwalać się z sugestii szkolnych. Wyzwoleńczą tę pracę przeprowadza artysta z pełną świadomością: „Wszelkich imitacji wyzbywam się i już się wielu wyzbyłem — pisze w r. 1893.¹⁶ Nic banalnego w moich pracach nie ma.“ Kiedy indziej pisze, że szuka „drogi własnej“, albo: „postępy zrobiłem ogromne“, albo: „Jest dobrze widzieć i poznać dzisiejsze malarstwo francuskie, aby się dowiedzieć, że to, co się nieraz myśli, jest słuszne; potrzeba tylko mieć śmiałość być niezależnym“, albo: „trzeba sobie znaleźć miejsce oryginalne. Trzeba się widzieć innym niż poprzedni, innym niż otaczający.“¹⁷ Łamanie się z formą Matejkowską, dźwiganie się mozolne ku własnym szczytom widoczne jest najplastyczniej na kilku wersjach wielkiej ówczesnej pracy kompozycyjnej Wyspiańskiego, na kartonach do *Ślubów Jana Kazimierza* na witraż do katedry lwowskiej. Pierwszy wykonany szkic, jeszcze do jednego okna, łączący scenę ślubów z wizją — najbliższy jest Matejce; również bliski jest jeszcze karton, już rozdzielony, samych *Ślubów*: wymodelowana postać króla i otoczenia, rozmiłowanie w pysznych strojach szlachty, głęboko pofałdowany bogaty sztandar nad ołtarzem, natłoczona, ale konsekwentnie powiązana kompozycja — wiele rysów wskazuje mistrza.¹⁸ Natomiast wizja *Polonii* różni się już znacznie i jaskrawym, zatraćającym o ludowość deseniem szat, i pospolitością rysów szczupłych twarzy kobiecych (jakże dalekich od typu matron Matejki), i przede wszystkim dekoracyjnością badyli kwiatnych, w których linie wkomponował autor profile nagich ramion chłopów. Jeszcze jakaś głowa męska czy szczególnie szaty, czy dramatyczne załamane rąk przypomina mistrza, ale różnice są wyraźniejsze od zbieżności.

Jeszcze bardziej zmienia się typ portretów. Gdy wczesne, samodzielne główki dzieci (z lat 1890—1891) nosiły na sobie niemal niewolnicze piętno Matejki¹⁹ — to piętno owo pocznie gwałtownie zanikać w ciągu trzech lat najbliższych. Parę zaledwie portretów (np. p. Krzymuskiej, *Panna z aksamitką na szyi* 1894²⁰, lub trzech siostr Bobrówien²¹) bryłowatością modelunku i okrągłymi liniami rysów twarzy kobiecych zdradza szkołę Matejki. Najznakomiciej matejkowski jest znany portret Honoraty Leszczyńskiej w roli Poskromionej Złośnicy, również z 1894 r.²² Rozmiłowanie się w jedwabiach i kosztownych materiałach, bogate fałdowanie sukni i draperyj, wykończenie szczegółów (klejnotów, piór, wykrawań czapki), okrągłe, pełne zarysowanie oczu, nozdrzy, ust, wypukłość modelunku, wreszcie działanie bogatymi, gorącymi tonami barw, połyskliwego złota atlasowej sukni i czerwieni opony stołowej

(przypominające gamę kolorystyczną *Holdu Pruskiego*) świadczą o ojcostwie Matejki, mimo różnice, które wynikły raczej z odmiennej techniki (pastel) niż odrębnego ujęcia. Ale są to już objawy przemijające. Wyspiański coraz mocniej zdąża do swego stylu. Etapem tylko będą dla niego (nie jak dla kolegi jego, Mehoffera, który długo na tym poziomie pozostał) portrety w rodzaju wspomnianego *Portretu trzech panien*, z charakterystyczną bryłowatością w modelowaniu postaci, wyrazistością szczegółów i statyką kompozycyjną. Już niemal we współczesnych temu zbiorowemu portretowi (1896) portretach dziewczyn wiejskich²³, a zwłaszcza w studiach dzieci, jak np. *Dwie dziewczynki*²⁴, *Dziewczyna z mirtem*²⁵, *Dziewczyna z bukiecikiem fiołków*²⁶, *Studium dziewczynki*²⁷, dochodzą do głosu właściwe tendencje artysty.

Poczynając od modeli — typów proletariackich, chorowitych (zwłaszcza dzieci, stale wyróżnianych przez artystę), modeli tak krańcowo różnych od pysznych senatorskich postaci Matejki (szczególniej wyróżniającego głowy dostojnych starców) — idzie samodzielność Wyspiańskiego poprzez odmienne gamy barw najczęściej chłodne, ściszone i mętne (św. Franciszek), a jeśli barwne, to już jaskrawe, uderzające drobnymi wycinkami dysonansowych, nieraz krzykliwych kolorów, nigdy nie połyskliwe i mieniące się jak u Matejki, gdzie przez ciepło kolorytu przebijają tony głębokie, a nie płytkie i czyste jak na barwnych obrazach Wyspiańskiego. Odrębność jego wyróżnia się dalej pobieżnością płaskiego szkicowego rysunku, nigdy nie modelującego wypukło, bryłowato, jak Matejko, nie precyzującego szczegółów i akcesorii, dochodzącego wielokrotnie do opuszczenia wszelkiego tła w swych obrazach oprócz częstych liści i kwiatów ujętych dekoracyjnie, a więc motywów właśnie obcych Matejce w jego obrazach.

Jedyną i główną cechą, która pozostała w twórczości Wyspiańskiego, jest — jak już wspomniano — matejkowska linia splełtana i gięta, linia rozpełzająca się niespokojnie bez zamknięć odpowiednikami odgiętych linii. Jeśli nawet w portretach dziewczęcych schodzi ona czasem z wygładzonych sztucznie i roztartych kolorów twarzy, tym zacieklej za to gmatwa się na ich włosach i sukniach, a jeśli i tam nie znajdzie sobie zadośćuczynienia, to wypełza na tło w postaci łodyg powikłanych, liści i powyginanych kwiatów. Linia przeszła od mistrza gięta i — zmięta, z jego mięsistych jedwabi i sfałdowanych ciężko adamaszków, przeszła poprzez dekoracyjne kontury aniołów mariackich na studia ucznia. I tu na szarych wełniakach czy na barchanowych kaftanikach dzieci zatraciła swą ograniczoną podstawę, ale zachowała, wzmocniła jeszcze dekora-

cyjną rolę. Także w rysach twarzy, w zmarszczkach i żyłach rąk wzmocniła ona jeszcze ekspresyjność linii Matejkowskich. A przechodząc z olejnych wykończonych obrazów na pastelowe szkice ucznia, rysuje się na nich wielokrotnie silniej i żywiej, łącząc się organicznie z węglowo-pastelową, szkicową techniką Wyspiańskiego. Linia Matejkowska jest jedyną nicią łączącą wówczas ucznia z mistrzem. I w Paryżu, i następnie po powrocie do Krakowa Wyspiański oddala się szybko i coraz dalej od wzorów swych lat młodzieńczych. Tworzy liczne węglowe portrety swych przyjaciół, pastelowe zwiewne główki zamyślonych dziewczyn, studiuje kwiaty i zioła, próbuje swych sił w krajobrazach²⁸ i w fantastycznych baśniowych kompozycjach²⁹, a więc w rodzajach dzieł nie związanych niczym z Matejką. „Wyzbywa się wszelkich imitacji.“ Takie jest czterolecie 1893 — 1897.

Ale w chwili posuwania się własną, samodzielną drogą przychodzą pragnienia wielkości i niepokoje, rodzi się poczucie, że mimo iż jest to „moja własna droga“, za wąska jest ona, by móc przez nią rzucić wszystkie swe przeżycia. Pastelowe drobne szkice nie mogą wyrazić innych, większych wizji i pragnień, które poczynają się kłębić w duszy artysty. A właśnie wtedy szerokie plany dekoracyjne kościołów, które mogłyby częściowo zaspokoić te ambicje, idą wniwecz. Pragnienie wielkiej sztuki zaczyna się utożsamiać z pragnieniem prawdziwej sztuki. Ambicje wielkości i niezadowolnienie z dotychczasowych drobiazgów, skargi na marnowanie lat młodych wybuchają raz po raz w ciągu 1897 roku, zostawiają ślad w listach. „Tylko myślenie pozostało beczynne i wyrzuty sumienia, że do niczego nie doprowadziłem, a że tak łatwo, tak wiele zdziałać mogłem. To jest arcystraszne.“ A kiedy indziej: „Otrząsam umysł z tych podłości i małości i zajmuję się moimi fantazjami. Teraz dopiero naprawdę wchodzę w kraj fantazji.“ A potem: „Tak mi się ręce rwą do jakichś olbrzymich obrazów, rzeźb, światów fantazyjnych, które bym potrafił ucieleśnić i teraz ani ruszyć nie mogę...“ A wreszcie, gdy wzbiera poczucie własnej siły twórczej: „Ja jestem w «*Sturm und Drang* periodzie» i czuję, że ze mną wszystko w tym periodzie się kłębi, burzy i że się z tego wyłonić musi piękna, szeroka, otwarta, wielka sztuka. Ale daleko, jeszcze daleko, ale idzie i będzie wielka.“ Kiedy indziej jeszcze pisze: „Pomysłów idzie mi tyle, tłoczą się tak obrazy, że jestem jak szalony, żyję takim obrazowaniem odosabiającym mnie od ludzi, że dopiero teraz naprawdę wrosłem w świat mojej fantazji.“ A w innym liście: „Tłumy, tłumy fantazji tych obrazów idą... burzą się. Patrzą, gonię oczami za nimi i formułuję obrazy, i rysuję, i spisuję, i za-

trzymuję. Teraz dopiero zaczynam, com był powinien. Ja już dzisiaj wiem, co mam robić.“ I w odpowiedzi na wiersze Rydla: „Ja pragnąłem siły malowania, kontrastowej siły, przy której więdną kwiaty od mrozu, od gorąca, od zaduchu, od czadu, od omdlenia, zbutwienia wobec grozy. A tam u Ciebie jest tylko woń bukiecika; dawniej byłem za wyszukaną krótkością, alem od tego odstąpił [...]. Ja biję w ten wyraz m o c n o.“³⁰

W tychże listach do Rydla, z tegoż roku 1897, znajduje się znamieny fragment podający kryterium wielkości i „mocy“ sztuki; Wyspiański wybucha skargą, że brak funduszków uniemożliwia mu wykonanie wielkich dzieł. „Pomyśl sobie, co za szkoda; do tego czasu ja mógłbym już mieć za sobą *Grunwaldy*, bo mnie na to stać, stać zupełnie... To nic nie jest, nic, nic, to dla mnie byłoby nic, a ja wiem, że jednak byłoby wiele, i nie mogę żadnego mojego *Grunwaldu* zoczyć, bo to kosztuje. I to jest męka, a nie żadna inna.“ Warto zapamiętać, że w tym okresie wyraża się niechęć Wyspiańskiego i lekceważenie dotychczasowej własnej drobnej twórczości, pragnienie sztuki „szerokiej i wielkiej“, jakichś olbrzymich obrazów i rzeźb, oraz że miarą i przykładem wielkości sztuki są dlań wtedy wielkie kompozycje Matejki. Warto podkreślić, że w ostatnim fragmencie wybija się jakby chęć rywalizacji, poczucie, że to niewiele byłoby dla artysty doścignąć mistrza, a jednak byłoby to bardzo wiele — obiektywnie. Wreszcie warto zapamiętać szczególnie wyróżnienie *Grunwaldu*; przeżycie artysty związane z tym obrazem musiało być istotnie bardzo głębokie, bo niejednokrotnie odezwie się później.

I rzeczywiście rok 1897, rok budzących się pragnień wielkości, przyniósł pierwsze wielkie dzieło Wyspiańskiego — karton *Stać się!* do witrażu u Franciszkanów. Nie w antropomorficznych kształtach dzieł renesansowych, ale w niemal odczłowieczonej, półkosmicznej zjawie nadludzkiej pojawia się tam Stwórca — „Bóg wyprowadza światy z chaosu“, jak głosił pierwotny tytuł tego dzieła. Wśród chaosu elementów gigantyczna postać Boga, choć tak odrębna od antropomorfizacji sztuki dawnej, patosem i monumentalnością gestu zbliża się jednak do *Jehowy* Michała Anioła czy Rafaela w scenach stworzenia świata (zachowała się młodzieńcza kopia, szkic piórem Wyspiańskiego z Rafaela³¹) lub do groźnego Chrystusa z *Sądu Ostatecznego*. Ale należy zauważyć, że i pewne (zresztą odległe) refleksy Matejki dadzą się spostrzec w dziele ucznia. Ekspresyjność rąk Wernyhory, zatrzymanych nad czołem w wieszczym natchnieniu, może się łatwo przypomnieć przy tym dziele.

Pragnienie wielkości i matejkowska miara wielkości ujawnia się jednak w pełni dopiero w dwa lata później, na przełomie 1899—1900 roku, w roku przełomowym i decydującym dla całej twórczości Wyspiańskiego. W roku tym Wyspiański objawił się w całej dramatycznej grozie i wielkości, z jaką miał przejść potem do świadomości narodu. W przełomie tym, w gwałtownej erupcji wzbierających przez lata sił ducha artysty, Matejko był bodźcem bodaj najpotężniejszym. Przede wszystkim treść dzieł Matejki. Jeśli uznać za dogmat życia Matejki słowa: „Niech moje dzieło obejmie wszystkie od chwały do niewoli stopnie. Niech im pokaże zmarnowane łaski boże... niech pokaże zasługi i chwałę, wzniosłość i bohaterstwo, ale i płochotę, bezmyślność i podłość nawet — a wtedy może się zamyśla, może poznają“³² — to określają one bliżej także patriotyzm Wyspiańskiego. Kłębiące się w nim w milczeniu uczucia, myśli i ambicje nie mogły dla siebie znaleźć ujścia w pastelowych portrecikach i w dekoracjach kwiatowych. Wielki świat przeżyć, przemyśleń i przeczuć człowieka, który od dzieciństwa wyrastał w atmosferze Matejki, wśród objawień prawd narodowych, przez dzieła mistrza przemawiających do sumienia narodu — pozostawał dotąd poza nawiasem twórczości ucznia. „Kompleks Matejki“, przytłumiony i zwalczony, zaczynał działać.

Że do renesansu Matejki, że do rozbudzenia tych strun przyczyniły się wydarzenia polityczno-społeczne, przeżycia związane ze Słowackim, głównie *Królem-Duchem*, polemiki i hasła „Życia“ itd. — to jasne. Warto jednak prześledzić fazy potężnego wszechogarniającego prądu oddziaływań Matejki w tym roku. Z treści matejkowską bowiem wiązały się koncepcje i plany matejkowski, a z nimi motywy i formy Matejki. Takimi były przede wszystkim dzieła największego wysiłku twórczego Wyspiańskiego-malarza — dzieła szczytowe jego plastycznej działalności — kartony witrażowe do katedry wawelskiej. One miały być spełnieniem pragnień olbrzymich dzieł, do jakich rwały się ręce artysty od lat.

Matejkowskie są te dzieła przede wszystkim z koncepcji — łączą się z pracą w kościele Mariackim. Jak tam mistrz wiązał wnętrze kościoła w nową dekoracyjną całość, tak tu twórca chce przepełnić wnętrze katedry jednolitą koncepcją artystyczną. Ale nie tylko wartości dekoracyjne autor tutaj wysuwa. Na planie pierwszym stawia wartości ideowo-historiozoficzne, idąc znów w ślady Matejki, Matejki twórcy wielkich malowideł historycznych. Wybór takich, a nie innych postaci świadczy o pewnej ideologii, historiozofii twórcy; a znów takie podejście świadczy o pokrewieństwie postawy twórczej artysty wobec tematu. Miały to być dalej portrety królów

i władców duchowych Polski, znów pewne pokrewieństwo z galerią portretów królewskich Matejki. U dołu witrażów miały być kompozycje wielofigurowe, związane treściowo z postacią główną witrażu — znów związek z kompozycjami Matejki. Wreszcie, co najważniejsze, postaci z witrażów miały przemawiać do sumienia narodu zebranego w królewskiej katedrze, miały nim wstrząsać i targać, i ukazywać wielkość przeszłości polskiej — miały więc najgłębsze, najistotniejsze ambicje Matejki.

A poza duchem, koncepcją i tematyką matejkowską miały tam być i postaci Matejki; oprócz królów pojawiają się wśród pomysłów witrażowych tylko cztery postaci: św. Stanisława, Wernyhory, Witolda i Zawiszy Czarnego, trzech ostatnich znanych i wrzających się w pamięć głównie z dzieł Matejki. Warto zauważyć pierwszy refleks artystyczny *Grunwaldu* w postaci obu rycerzy — Witolda i Zawiszy. (Zawisza znany jest nie tylko z notatki literackiej, ale i ze szkicu, gdzie zbliża się bardzo do typu matejkowskiego rycerzy.³³) A u dołu, pod szybami witrażów, wśród tematów naznaczonych w notatce Wyspiańskiego miały się znajdować m. in. trzy następujące: *Zamordowanie Przemysława* (przypomnijmy, że jeden z pierwszych rysunków czternastoletniego artysty był kopią tego obrazu Matejki), *Abdykacja Jana Kazimierza* (a więc zapewne *Śluby Jana Kazimierza* — refleks własnych pomysłów młodzieńczych i ostatniej pracy mistrza) oraz *Unia Lubelska*³⁴.

Równie dolne, jak i górne witraże, właściwe, są więc wybitnie Matejkowskie z ducha. Co więcej, są one próbą wdarcia się w królestwo mistrza, w świat jego wizji. Matejko ustalił „kanony“ królów polskich, kanony, które utrwaliły się w wyobraźni społeczeństwa, tak że gdy wspominamy Batorego, Chrobrego czy Zygmunta III, wyobraźni nasuwają się przede wszystkim postaci z *Kazania Skargi*, *Batorego pod Pskowem* czy z galerii portretów. Tymczasem w pracy Wyspiańskiego, tak matejkowskiej z treści, odsłonić można także pewne pragnienia rywalizacyjne: dać własne wyobrażenia królów, różne od wizyj i kanonów Matejki. Momenty te — może nieuświadomione — zdają się jednak działać.³⁵ O ile można sądzić z kilku zachowanych pobieżnych szkiców ołówkowych na małych kartkach papieru³⁶, to postaci Wyspiańskiego były o wiele bardziej proste, kanciaste i płaskie; być może zresztą, że oddziaływało tu także ujmowanie tematu w kategorii przyszłych witrażów.

Kiedy jednak twórca pocznie swe wizje wykończać i utrwaląć nie w postaci szkiców rysunkowych, ale na wielkich kartonach do witrażów, obrazy Matejki zwyciężą także w dziedzinie formy.

Najbardziej jest to widoczne w najznakomitszym dziele spośród kartonów, na tym, które nosi tytuł *Duch Kazimierza*³⁷. Przede wszystkim zwyciężył kanon Matejki z galerii portretów królewskich. Majestatyczna postawa króla, ujęta w pełnym *en face*, jest też sama co postać *Kazimierza Wielkiego* Matejki. Pokrewny jest gest, pokrewny układ szaty, tej samej szaty, płaszcz z herbami w kształcie klamer związanych taśmą, korony, berła, pasa z krótkim mieczem itd. Tylko z królewskiego stroju wypruł Wyspiański wszystkie nici świetności, z tężyzny cielesnej pozostawił próchno szkieletu, z pogody majestatu — tragizm nicości. A ta cecha spokrewnia karton witrażowy z innym dziełem mistrza, z jego *Otwarcie tumby Kazimierzowej*. Korona zapadająca na czaszkę, reszta pozłoty szat wśród rozsypujących się kości — znajdują swoje straszliwe odbicie na kartonie Wyspiańskiego, odbicie nie mniejsze niż trzecie dzieło Matejki: akwarelowe szkice z grobów dominikańskich, gdzie upiorne truchła wyraźnie nasuwają zbliżenia z wizją witrażową. A jednak mimo tak silnej zależności, mimo działania tymi samymi motywami treściowymi i formalnymi dał Wyspiański dzieło całkowicie nowe i samodzielne, dał to, czego nie było w wymienionych dziełach mistrza: grozę i majestat śmierci, dał to, czego nie dawał nigdy Matejko — zjawę. To nie realny portret osoby żywej ani nie mniej realny obraz kości i trumny, ale z bezwzględnego realizmu kości ku pełnemu cielesnemu realizmowi portretu wydzierający się duch, uchwycony jakby w połowie materializowania się — portret zjawy Kazimierza, królewskiego Kościeja, oto najwłaściwszy tytuł tej wizji upiornej.

Podobnie widmowy jest karton ze św. Stanisławem. Wreszcie trzeci karton, *Henryk Pobożny*, daje obraz walącego się z konia rycerza, który przypomnieć łatwo może walące się z koni postaci wojowników *Grunwaldu* (choćby Henryka Szczecińskiego), z tego *Grunwaldu*, który w tym okresie był dla Wyspiańskiego miarą wielkiej i prawdziwej sztuki.³⁸ Pokrewieństwo to w każdym razie dalsze niż związki kartonu *Króla Kazimierza* z dziełami Matejki.

Dalszym dowodem związku tych dzieł z Matejką i dowodem renesansu Matejki w tych latach są refleksy jego twórczości, jednak nie w malarstwie, ale w dwu rapsodach poetyckich, dodanych do wymienionych witraży, a pisanych równocześnie z malowaniem kartonów, tj. w lutym—maju 1900 roku. W rapsodzie o Henryku Pobożnym znajduje się fragment:

O wy, rozpaczne matki nieme bole,
gdy krzyżem legła w katedrze modląca...

który wyraźnie nawiązuje do egzekwii po walce lignickiej, piątego obrazu z cyklu Matejkowskiego *Szkic do dziejów cywilizacji w Polsce*, gdzie właśnie chwila tej modlitwy została przedstawiona. Znacznie wyraźniejsze echa znajdują się w rapsodzie o Kazimierzu Wielkim. Przede wszystkim chwila otwierania tumbi grobowcowej przedstawiona jest dokładnie podług obrazu Matejki:

... w grobu pomroczy
pochodni łuna zajrzała gorąca
i na prost oczu moich czyjeś oczy,
i twarz w wylomie muru promieniąca,
[.]
próchno, zbutwiałe stroje, szata zgniła
nagle purpurą ognia się paliła.

I czerwony koloryt obrazu, i wszystkie motywy z akcentem na oczach ciekawych (prócz świecy — nie pochodni) stamtąd pochodzą. A o siedem strof dalej wprowadza poeta do swego rapsodu uwielbianego mistrza i składa mu w słowach hołd najwyższy, gdy maluje go zbliżającego się z czcią ku prochom królewskim:

Był mały jako ludzie ciałem drobni
i przygarbiony nie wiekiem, lecz pracą;
był z tych, którzy są aniołom podobni,
których żywoty wiele wykołaca,
[.]
... głowę chylił w długich lokach,
z oczu mu gorzał żar — taki w prorokach.

Stoimy tu w obliczu niezaprzeczonego wpływu Matejki na dzieła literackie Wyspiańskiego. Wprawdzie już młodzieńczy dramat Wyspiańskiego, *Batory pod Pskowem*, ilustrował słowami i akcją obraz mistrza, ale istotne, głębokie i przełomowe działanie Matejki na poetycką twórczość Wyspiańskiego występuje w pełni dopiero w roku 1900, w dobie renesansu Matejki w psychice jego ucznia.

Kiedy wielkim planom malarskim Wyspiańskiego, zrodzonym z ducha Matejki, nie dozwolono rozwinąć się w kształcie wizyj, kiedy z rąk krótkowzrocznego kleru spotkała twórcę klęska na wszystkich polach jego wielkich poczynań malarskich, świat wizyj Matejki począł się wyłaniać w poezji. Poza rapsodami wybuchnie on przede wszystkim w tym dziele, które najgłębiej sięga do trzewi pokolenia, najpełniej i najpotężniej spełnia program Matejki: przemawiania do sumienia narodu w dziele, które jest zara-

zem pierwszym wielkim dziełem dramatycznym Wyspiańskiego — w *Weselu*.

Na ścianie izby *Wesela* kazał poeta umieścić reprodukcję *Raławic* Matejki, aby potem wprowadzić chłopów w białych sukmanach z kosami i pochylić ich — jak tam przed Naczelnikiem — przed pustką świtu w zasluchaniu chocholem; dał tutaj bolesne odbicie tamtego raławickiego zbratania się z ludem w zwierciadle współczesności. Jak spod pogodnego majestatu króla Kazimierza Matejki dobył upiorną grozę nicości, tak i spod bohaterskiej sceny przeszłych wspólnych walk ukazał grozę i nicość dzisiejszą, to, co pozostało z raławickich kos, ze zwycięstw, z dni chwały. Z innego obrazu, nad biurkiem, kazał zejść Stańczykowi i zasiąść w głębokim fotelu z załamanymi dłońmi, a potem cisnąć kaduceusz na dywan zapustnej sceny. W usta tegoż Stańczyka, wziętego z jednego obrazu Matejki, włożył słowa natchnione innym obrazem mistrza — *Zawieszeniem Dzwonu Zygmunta*:

Siedziałem u królewskich stóp,
królewski za mną dwór,
synaczek i kilka cór,
Włoszka — a wielki chór
kleru zawodził hymny;
a dzwon wschodził...

W purpurze, z innego obrazu mistrza, wprowadził wspaniałą postać Wernyhory z lirą, a bodajże i widmo hetmana Braneckiego ukazało mu się z obrazu *Rejtana*, którego wspomnienie tak nim wstrząsnęło w latach młodzięcych podczas wizyty u Matejki. Wreszcie widmo Rycerza wyraźnie zeszło z *Grunwaldu*:

Grunwald, miecze, król Jagiełło!
Hajno się po zbrojach cięło...
stosy trupów, stosy ciał...
Tam to jest!! Olbrzymów dzieło:
Witold, Zawisza, Jagiełło.
Tam to jest!! Z pobojuwiska
zbroica się w skibach przebłyska.
Żeleźce, połamane groty,
drzewce powbijane do ciał,
z trupów zapora, z trupów wał,
rycerski zgotowiony stos.

Trudno w krótkim wierszu, a zwłaszcza w jego wersecie ostatnim, dać mocniejszy i pełniejszy wyraz tego nastroju, jaki bije ze skłębionej kompozycji dzieła Matejki — z tego „rycerskiego stosu“,

na którym Witold płonie jak najognistszy wybuch zwycięstwa. I znów spod przyłbicy rycerza ukazał groźną pustkę, tragizm tego, co przeminęło.

W tymże roku, co *Wesele*, powstał i *Legion*. W scenie VIII, w kopule Św. Piotra, gdy w tłum współnagich, dzikich litewskich boginek, guślarzy i znachorów wjeżdża na koniu, obłany czerwienią zachodzącego słońca „litewski król Mendog od Trok“ — znów łatwo może się przypomnieć inny książę litewski: płomienny Witold na koniu wśród tłumu dzikich wojowników *Grunwaldu*. Jeszcze raz pojawi się ten obraz Matejki w pół roku później, w listopadzie 1901 roku, w *Nocy listopadowej*. Pallada wzywa Niki różnych narodów, wzywa też i Nikę Polski, a nie będzie nią ani bogini Cecory, ani Kircholmu, ani Wielkich Łuków, ale właśnie Nike Grunwaldu:

Ty, coś zwyciężyła Teutony,
Gdy Witold jako Ares szalony
odbywał kąpiel krwi...
do mnie!

Znów wybija się Grunwald i Witold, taki właśnie „matejkowski“, triumfujący, „jako Ares szalony“, skąpany w purpurze krwi. Raz po raz, z jednakimi motywami naczelnymi wraca przeżycie *Grunwaldu* i związane z nim poczucie porywającej wielkości.³⁹ Ciekawe, że prof. Bołoz Antoniewicz w mowie na Akademii we Lwowie po śmierci poety podkreśla, wiedziony intuicją artystyczną, ten sam moment: „Był uczniem Matejki, twórcy bitwy grunwaldzkiej, w której przez usta archanioła w szatach księcia litewskiego wyrzyna się okrzyk: «Memento Vivere!» Energetyk był uczniem energetyka.“⁴⁰

I treściowo, i formalnie, i ilościowo, i jakościowo motywy matejkowskie i przeżycia z nimi związane wybijają się na naczelne miejsca w dziełach Wyspiańskiego z lat 1900—1901, zarówno w twórczości malarskiej, jak jeszcze silniej — w poetyckiej. Widoczne jest i wyraźne, że w tym okresie poderwania się i wzlotu geniuszu Wyspiańskiego przeżycia związane z Matejką miały olbrzymie znaczenie, ujawniając się raz po raz.

Oprócz tylu bezpośrednich dowodów ujawniania się „kompleksu Matejki“ istnieje w twórczości poetyckiej ucznia jeden utwór, który pośrednio odsłania jego uczucia wobec dzieł mistrza, sięgając głęboko ku genezie gwałtownego wzrostu twórczości Wyspiańskiego w tym okresie — to *Juliusz II*, pisany również w r. 1900. By jednak móc wykazać związek tego utworu z „kompleksem Ma-

tejki“, trzeba go zanalizować i bardzo dokładnie, i bardzo ostrożnie. Spośród fragmentów dramatu w r. 1900 powstał akt I i parowerszowe zaledwie urywki nie powiązanych ze sobą zdań z aktów innych. Należy więc zbadać przede wszystkim ów akt I. Tematem tego aktu jest, ogólnie biorąc, antagonizm Rafaela i Michała Anioła, ściślej jednak, jest tam szereg motywów. Pierwszym i bodaj najsilniejszym jest wstrząs wewnętrzny Rafaela wobec odsłoniętych fresków Michała Anioła na sklepieniach Sykstyny. Mówi Rafael do Fornariny:

O cuda, o cuda. O cuda!...
Ty widziałeś Boga wielkoluda?...
O cuda, olbrzymy, tytany!
...Ludem się roiło
sklepienie — strop. Hen u stropów...
Przewalały — przewalały się ciała.
Jaką siłą, jaką mocą, jaką siłą,
sklepienie ludem ożyło.

Jeden motyw zatem — to motyw podziwu, olśnienia i zachwytu wobec potęgi dzieł mistrza, gdy ściany ludem ożyły i wielkość się ukazuje wśród kłębiących, przewalających się ciał.

R a f a e l:
Ten mnie człowiek podeptał i zranił;
tworzenia i siła, i męka
zamknięta w tym człowieku olbrzymie.
Wszystko, com budował świadomie,
skarłało; czym się cieszyłem —
upadło w nagłym pogromie.
Umarło wszystko, czym żyłem.
Wszystkie moje rozpierzchły rojenia,
słabe — ... Duch się mój zmienia.
Zaniszczyc — w prochu powalić,
co dotąd wydałem ze siebie...
Wszystkie, wszystkie moje malowidła
zatrzcć, zedrzeć dłutami ze ścian.

Drugi zatem motyw — to poczucie wzdargy dla dotychczasowych prac własnych (prac, którymi jednak „się cieszyłem“) wobec „siły i męki tworzenia“, zamkniętych w dziełach mistrza, w dziełach olbrzymich:

Ja cudem porwany,
Co we mnie długo, długo utajone,
to się naraz przede mną rozwiło.

... Duch się mój zmienia.
Teraz czuję siłę, moc tworzenia.
Iść dalej, iść dalej z tą siłą.
Ogromy, koło mnie zjawiska.
O dalej, o dalej z tą siłą,
Potęgą się rodzi potęga.
Ożyło, co spało, ożyło:
potęga, moc, moc tworzenia.
Ja pan! pan! ⁴¹

A więc motyw trzeci — to przebudzenie się własnej mocy twórczej i pragnienie wielkości utajonych od dawna w artyście, i wreszcie zaludnienie jego wyobraźni ogromnymi zjawiskami.

Wszystkie te motywy są doskonale znane ze stosunku Wyspiańskiego do mistrza Matejki i do siebie samego w tych latach. Podziw wobec dzieł Matejki, które stają się miarą wielkości, zwłaszcza wobec *Grunwaldu*, gdzie potęga natchnienia bije ze skłębionych ciał, poczucie błahości dotychczasowych dzieł własnych i związane z tym zniszczenie wielu; wreszcie rodzące się poczucie potęgi własnej, chęć olbrzymich nowych dzieł połączona z wielkimi wizjami, które szturmują do wyobraźni — wszystko jest wyraźnie pokrewne. A dodać należy jeszcze pewien motyw rywalizacji — zresztą połączony z największym podziwem dla mistrza, który wyraża się i między słowami Rafaela, i wśród słów Wyspiańskiego w liście, gdy pisze, że łatwo byłoby doścignąć miarę *Grunwaldu*, i gdy potem tworzy swoją widmową galerię portretów królewskich, rywalizując z mistrzem. Wreszcie marginesowo można zauważyć, że mała, zgarbiona postać Bounarrotiego z kędzierzawą brodą łatwo mogła się kojarzyć z drobną postacią Matejki „przygarbionego nie wiekiem, lecz pracą“, z brodą i włosami „w lokach“, schodzącego z rusztowań spod sklepienia Mariackiego kościoła, tak jak tamten mistrz wracał w scenie dramatu spod sklepienia Sykstyny.

Oczywiście nie należy i nie wolno sądzić jakoby Wyspiański po prostu przebierał siebie i swoje uczucia w szaty i słowa Rafaela, a Matejkę przedstawiał w postaci Michała Anioła. Byłoby to z gruntu fałszywe. Wolno jednak sądzić, że pewne struny wewnętrzne, targane wówczas przez życie artysty, przez proces pełnego przebudzenia się geniuszu twórczego w tych latach, kazały silniej i żywiej zadrgać słowom, poświęconym przełomowi duchowemu Rafaela.⁴² Spośród wszystkich strzępów tego dramatu słowa te pisane są najserdeczniejszą krwią.



25 J. Malczewski, *Melancholia* (fragment)

I ciekawe, przecież dramat ten jest dramatem o Juliuszu II, przecież natchniony został przez znane dzieło Klaczki, przecież w dziele Klaczki najwięcej miejsca i uwagi zajmuje „gra tego świata“, dramatyczne wydarzenia z czasów wielkiego papieża: wojny i oblężenia, klątwy i bunty, spiski i triumfy, a poza tym tragedia twórcza Michała Anioła i rozwój artystyczny quinquocenta. Tymczasem ze 150 stron, poświęconych tym sprawom, Wyspiański wybrał dwuwierszową zaledwie wzmiankę o tym, jak po odstawieniu rusztowań w kaplicy Sykstyńskiej Rafael powiedział, że jest szczęśliwy, że dane mu było żyć w tym samym czasie co i Michał Anioł. Dramat miał być poświęcony sprawom Juliusza II i Michała Anioła, a najwięcej miejsca i zapału twórczego udzielił

artysta przeżyciom wewnętrznym Rafaela, o czym najmniej mówi książka Klaczki; świadczy to jeszcze raz dobitnie o tym, że ów typ przeżyć, który Wyspiański przypisywał Rafaelowi, był wtedy bardzo i osobiście bliski autorowi, skoro skierował go tam mimo innych nastawień dzieła Klaczki.

Jeszcze jednym i ostatecznym dowodem jest utwór, do którego bezpośrednio przeszedł wtedy Wyspiański, porzucając dalszy ciąg *Juliusza II*, a mianowicie — *Wesele*. Wspomniałem już o motywach i postaciach matejkowskich — inne jednak, może głębsze i bardziej osobiste rysy stosunku do mistrza kryją się jeszcze w tym dramacie. Słusznie i przenikliwie zauważył L. Płoszewski, że „z utworu zaniechanego przejdą do nowego pewne motywy. Sceny z drugiego aktu *Wesela*, kiedy Dziennikarz, Poeta i Gospodarz po zniknięciu duchów kolejno odsłaniają duszę, odczuwają nicość swojego dotychczasowego życia i pragną czegoś potężnego — sceny te przypominają (nawet niektórymi wyrażeniami) wstrząśnienie duchowe Rafaela wobec kaplicy Sykstyńskiej.“⁴³ Trafne to spostrzeżenie warto opatrzyć paru uwagami i pójść dalej we wnioskowaniu. Przede wszystkim wszystkie trzy postaci — i tylko te trzy — które przeżywają owo wstrząśnienie duchowe pokrewne Rafaelowi wobec malowideł Sykstyńskich, przeżywają je wobec dzieł Matejki: wobec Stańczyka, Rycerza z Grunwaldu i Wernyhory. A więc Matejko jest dla nich odpowiednikiem Michała Anioła. Po wtóre, że słowa przez te trzy postaci wypowiedziane przypominają nie tylko wyrażenia Rafaela z *Juliusza II*, ale i słowa Wyspiańskiego z jego listów ówczesnych:

Dziennikarz:
Młodości! Wyrwi mnie z cieśni,
oplątują mnie grzyby i pleśni;
o Młodości, jakożeś daleko,
a to jeszcze wczora, prawie wczora...

Poeta:
Niedołęga
byłem — a dzieło to mitręga
próżna — mgła nic niewarta,
poczułem na szyi arkan.

A potem inny motyw — nagłej przemiany:

Poeta:
Czy cię jakie przemieniły cuda?

Dziennikarz:
A przeszedł tu koło mnie cień,
cień goryczy pełen, wielkoluda...

A potem:

P o e t a:

Potęga, wieczysta potęga,
Moc nieprzeparta.
Teraz naraz się koło mnie zapaliło
i gore — i piersi się palą.

G o s p o d a r z:

Jego siła mnie urzekła:
Duch narodu!...
Od tej pory
Życ zaczniemy — coś wielkiego!...
Skończyć nędzę — zacząć dzieła.

Długi szereg oddziaływań Matejki, bezpośrednich i pośrednich, treściowych i formalnych na dzieła malarskie ucznia i w znacznie wyższym stopniu na jego dzieła poetyckie, mówi mocnym głosem o doniosłości kompleksu Matejki w przełomowych dla Wyspiańskiego latach. Mówi nie tylko o wpływie poszczególnych motywów czy typów ujęć Matejki, ale ponadto i głównie właśnie o roli przełomowej w twórczości Wyspiańskiego. W latach tych bowiem (1899—1901) Wyspiański na czoło swej działalności wysunął potężną twórczość poetycką, a nie malarską, jak w okresie poprzednim; w latach tych zagadnienie życia narodu i jego historiozofii staje dla artysty przed sprawami życia osobistego jednostki. Wreszcie w latach tych pragnienie wielkości, kolosalności formy i potęgi ekspresji przeważa nad drobiazgową wnikliwością szkiców kwiatnych w zielniku czy główek pastelowych. Dawniej w malarstwie były studia kwiatów i główek, i pejzażów, a w szkicach literackich dramat erotycznej tęsknoty (*Laodamia*) i dramat wyzwalającej się młodości (*Meleager*) lub dramat artysty (*Podzamcze-Wawel*). W tych latach są w malarstwie witraże królów do Wawelu, a w poezji — *Lelewel*, rapsody, *Legion*, *Wesele*, *Wyzwolenie*. W przełomie tym wstrząśnienie duchowe wobec „siły i męki tworzenia“, zamkniętych w dziele Matejki, i wobec ich wielkości obudziło pełnię mocy twórczej Wyspiańskiego. „Ożyło, co spało, ożyło.“ Z młodego „zapowiadającego się“ talentu wyłonił się — geniusz. Obudzenie się mocy twórczej i pragnienia wielkości w połączeniu z zatamowaniem dróg do wielkiego malarstwa (sprawa witrażów) i z wzrostem aktywności ideologicznej pchnęło o wiele mocniej, niż twórczość malarską, twórczość poetycką, w której kompleks Matejki ujawniać się zaczął w całej swej wadze. Prócz szeregu dzieł z lat 1899—1901, o których już była mowa, wymienić należy z kolei najbliższe *Wyzwolenie* (1902),

w którym działanie kompleksu Matejki ujawnia się także, częściowo na innej drodze. Matejkowskiemu stylowi ujęcia towarzyszy matejkowski stosunek wobec treści i matejkowski wybór przedmiotu — tematu, i wreszcie niejeden rys matejkowskich form. Najpierw tło; Konrad tak buduje scenę:

Tu stawcie kolumny te ... bohaterów groby,
pomniki: Boratyński-rycerz, rycerz-Kmita...
... A tutaj część sali,
jakby sala sejmowa: stół do kart, gra w kości...

A więc przez pół — katedra, przez pół — sala sejmowa, jakby *Kazanie Skargi* złączone z *Rejtanem* czy z *Unią lubelską*, typowe uroczyste tło matejkowskie. Następnie — kostiumy:

Żupany bierzcie, delije, kontusze,
Znoście mi lite pasy, krzywce, karabele...
chłopskie gunie, sukmany, trzosity. Tłum w kościele!
Niech w oczy biją kolory jaskrawe...
Niechaj ich ujrzą razem, jakby w złote czasy,
Wy wszyscy! — strójcie, strójcie się w ornaty,
w ornamenta, złotogłów...

Matejkowski jest i charakterystyczny natłok postaci („tłum w kościele“) i nasycenie pysznymi barwami strojów dawnych. Wyspiański przedstawiał przecież Polskę współczesną, kusą i szarą, a mimo to tak był pod ciężeniem atmosfery swego nauczyciela, że rzucił na swój obraz całe naręcza litych pasów, złotogłówów, karabeli. Po matejkowsku także skomponował poszczególne grupy w tych aktach. Garstka chłopów na uboczu za stołem szlachty jest jak zwielokrotniona postać kmiecia, wprowadzonego przez Modrzewskiego na salę Unii lubelskiej. W głębi: „wy, wy husaria — wy z hrabią Henrykiem“, stoi jak grupa rycerzy z uskrzydłonym Żółkiewskim w obrazie *Batory pod Pskowem* — choć potem autor nie wprowadził jej wcale do akcji dramatu; jest to typowy refleks obcego wpływu. Kaznodzieja znów ręce nad tłumem, niby Skarga, wyciąga, a Starzec w półślepy, niby *Ociemniały Wit Stwosz*, opiera się o córkę. Matejkowski jest ten akt i w kompozycji grup, i w dekoracji wnętrza, i w barwie kostiumów, ale przede wszystkim matejkowski jest w duchu, w ujęciu przedmiotu. Jest to wielki reprezentacyjny obraz narodu w pewnej chwili historycznej (współczesnej poecie), przekrój wszystkich jego czynników. Wszystkie stany i odłamy są tam umieszczone, jak na wielkich płótnach Matejki, gdzie osoby są raczej przedstawicielami kierunków ówczesnego historycznego społeczeństwa niż zgodnymi z kroniką autentycznymi

świadkami przedstawianych wydarzeń. I i III akt *Wyzwolenia* — to wielki sejm reprezentantów wszystkich odłamów pokolenia współczesnego poecie, sejm, który ma wstrząsnąć sumieniem narodu.

Ów rodzaj ujęcia przedmiotu, jako przekroju i obrazu pewnej rzeczywistości historycznej, coraz to wzmagają się w twórczości poety, dając takie częściowo wykonane dzieła, jak: *Kazimierz Jagiellończyk (Kronika polska)*, *Samuel Zborowski*, *Hedvigis* i niemal ukończony *Zygmunt August*. Są to dzieła najbliższe spokrewnione z zasadniczą koncepcją *Szkiców do dziejów cywilizacji w Polsce* Matejki i z jego zamiłowaniem do rozległych historycznych kompozycji. I znów to wewnętrzne matejkowskie nastawienie ku wydobywaniu żywych postaci i obrazów z prochów i pyłów świetnej przeszłości łączy się ze skojarzeniami form matejkowskich.

Akt III *Hedvigis* nawiązuje (jak już wiemy z rozdziału I) do obrazu *Jadwiga i Dymitr z Goraja* Matejki, kiedy klęczący senator odbiera topór z rąk młodziutkiej królowej, opartej o zamknięte odrzwia zamkowe:

O czemuż topór ten puściłam z ręku?
O nięnamwidzę!! a! to jest więzienie! —

skarży się z gniewem Jadwiga w dramacie.

Akt I *Zygmunta Augusta* wyraźnie oparł poeta na Matejce, pisząc w objaśnieniu: „Za ilustrację niech służą postaci obrazu Jana Matejki *Zygmunt August i Barbara*. Akt III tegoż dramatu równie wyraźnie łączy się (jak wiemy) z *Unią lubelską* Matejki; Sala Sejmowa w Lublinie — Augustus składa przysięgę: „na krzyż święty, na Chrystusa Pańską Mękę“. A przecież wzmiankowane fragmenty należą dosłownie do ostatnich dzieł poety. *Zygmunt August* pisany był już na łożu śmierci w ostatnich miesiącach życia. A więc, jak widzimy, urok dzieł Matejki panuje w świecie dramatów Wyspiańskiego. Wpływ jego nie maleje z biegiem lat, ale wzrasta, dominując nad długim szeregiem utworów.

A tymczasem w malarstwie ostatnie cienie sugestii matejkowskich wygasają zupełnie. W ostatnim siedmioletniu nie spotyka się już ech Matejki, nie można by nawet odgadnąć z twórczości w latach 1901—1907, że Wyspiański-malarz jest najbliższym jego uczniem. Liczne portrety dzieci: *Dziewczynka z dzbankiem*, *Dziewczynka z narcyzem*, liczne pastele przedstawiające *Macierzyństwo* i *Caritas*, studia kwiatów: nasturcje, bławatki, a przede wszystkim — róże, wreszcie obrazy ostatnie: szereg pejzaży z Kopcem

Kościuszki, pejzaży zwiewnych i mglistych, a jednak rozdrzanych barwą i powietrzem, pejzaży głębokich o rozległej perspektywie, tak nie znanej zupełnie Matejce — nie zdradzają nawet śladów mistrza. Nie ma ich też zupełnie w licznych pracach zdobniczych, w pomysłach dekoracyjnych, w studiach nad grafiką książki. W świecie malarskim, plastycznym — wyzwolenie jest zupełne.

Rozwój twórczości artysty ma przebieg pozornie paradoksalny. Wielki malarz, uwielbiany nauczyciel, rozwija w swym uczniu, również wielkim malarzu, talenty i ambicje poetyckie, a rozbija fale swych wpływów malarskich o wyłaniające się kontury malarskiej indywidualności wychowanka. Następuje jakby rozszczepienie światła czy sublimacja. Co było emocjonalnym kompleksem związanym raczej z tematami obrazów, co więc było „literaturą“ i „teatrem“ w twórczości Matejki, to odeszło do literatury i teatru, zabarwiając co najwyżej dzieła, na które wpłynęło — malarskością sceniczną. Co zaś było stylem malarskim Matejki, to opadło z twórczości plastycznej ucznia szybko i łatwo, zostawiając ślady tylko w utworach wczesnych oraz w linii wijącej się i giętkiej, jedynej, która została w całym dorobku Wyspiańskiego z dzieł mistrza, obok dekoracyjności wywodzącej się również z pracy Matejki, najbliższej zawsze Wyspiańskiemu — z polichromii Kościoła Mariackiego.

Gdy w świecie malarskim wpływ Matejki jest wciąż i szybko malejący — żwawszym płomieniem przed zagaśnięciem zabłyśnie jeszcze w wizjach witrażowych — w świecie poezji, a ściślej dramatu, rośnie i wzmaga się, dochodząc w ostatnich przed śmiercią utworach do roli dominującej. A towarzyszy mu w tej dziedzinie coraz mocniejsze pragnienie „rządu dusz“, panowania nad sumieniem narodu, żądza oddziaływania na życie i historię. Można stwierdzić bez przesady, bez obawy o nadużywanie wielkich słów, że berło „rządu dusz“, które ze świata poezji, z rąk trzech wieszczów, przeszło na linię malarską, do rąk Matejki — dłońmi jego ucznia, dłońmi malarza, przeniesione zostało znów do świata poezji, do świata słowa w wielkich narodowych dramatach i rapsodach Wyspiańskiego. Można też stwierdzić, że to Matejko dźwignął w artyście lot i potęgę tworzenia.

*

Z polskich malarzy, poza Matejką, stosunkowo najbliżej i najgłębiej związany jest Wyspiański z Jackiem Malczewskim. Związek ten jednak występuje, również jak w przypadku Matejki,

nie tyle między malarską twórczością Wyspiańskiego i obrazami Malczewskiego, ile między obrazami Jacka i poetyckimi dziełami Wyspiańskiego.

Ważkim świadectwem, stwierdzającym świadomość tego związku w umyśle autora, jest egzemplarz *Wesela* przesłany Malczewskiemu przez poetę⁴⁴ z zakreślonym fragmentem sceny 24 aktu I:

zbroją świeci, zbroją łyska
postać dawna, coraz bliska,
dawny rycerz w pełnej zbroi,
co się niczego nie lęka,
chyba widma zbrodni swojej;
a serce mu z bólów pęka
a on, z takim sercem w zbroi,
zaklęty u źródła stoi
i do mętów studni patrzy —
u źródła, jakby zaklęty:
taki jakiś polski święty.

Jest to wyraźne nawiązanie do znanego obrazu Malczewskiego pt. *Zatruta studnia*.⁴⁵

A później, gdy poecie, któremu marzy się taki rycerz smętkiem zatruty, pojawi się żelazna mara — znów odezwie się inne echo Malczewskiego w scenie 10 aktu II:

Poczułem na szyi arkan
[.]
Podłość odrzucić precz,
Wypisać świętą sprawę
na tarczy...
i orle skrzydła przypawić,
husarskie skrzydlate szelki...
A już wstanie któryś wielki,
już wstanie jakiś polski święty.

Nie tylko *Zatruta studnia* tu się odzywa, ale i autoportret Jacka z krzyżem w ręku, z pętlą na szyi, ze skrzydłami husarskimi u ramion, i inne rycerskie portrety Malczewskiego.

Ale z tymże samym *Weselem* twórczość malarska Malczewskiego wiąże się w jeszcze inny, głębszy sposób. Obok *Błędnego koła* najpoważniejszym wówczas, a nie tylko wówczas, dziełem malarskim Malczewskiego, była *Melancholia*. Zwarty tłum z dominującą grupą chłopów z kosami nastawionymi na sztorc biegnie niezłamanym, zdawałoby się, impetem ku oknu i tu nagle ślania się i jakby we mgłę rozwiewa i, nie dotykając ziemi, nierealnie a sennie i bezwładnie odpyływa w przeciwną stronę. Kiedy spojrzymy

na ostatnie sceny *Wesela*, gdy zwarty tłum z kosami i flintami (głównie chłopci) rzuca się ku oknu, by potem zastygnąć, znieruchomić, a wreszcie swój jednokierunkowy zwrot zamienić na senny, bezwładny, zwolniony wir tańca — analogie uderzają w oczy z całą jaskrawością. Nie tylko malarskie ujęcie, ale i koncepcja, idea jest pokrewna.⁴⁶ Nawiasowo dodać można, że tajemnicza, niezbyt zrozumiała postać Racheli zawiniętej w szal romantyczny, budzącej cały ów czar chochołowy jesiennego ogrodu, jedyna postać, która nie ma odpowiednika wyraźnego w bronowickim dworku⁴⁷, wiele z obezwładniającego czaru zapatrzenia posiada wspólnego z tą smutną młodą kobietą w czarnym szalu, która stanęła pod oknem Malczewskiego. Gdyby, jak względem wszystkich pozostałych postaci *Wesela*, Czepca, Pana Młodego czy Gospodarza przyszło szukać realnej osnowy, na której poeta — niby na ośrodku — osnuł postaci swych bohaterów, bodajże właśnie postaci malarskiej: Melancholii przypadłoby w udziale stać się osnową dla Racheli. Jakkolwiek by jednak było z postacią Racheli, związek tego obrazu Malczewskiego z *Weselem* jest wyraźny, a dominująca rola, jaką odgrywa w dramacie Wyspiańskiego, szczególnie winna być podkreślana. Łączy się bowiem *Wesele* z *Raławicami* Matejki (nie na próżno w scenariuszu kazał Wyspiański nad biurkiem gospodarza zawiesić litograficzne odbicie Matejkowskich *Raławic*, a Czepca stylizował na wspaniałą postać Bartosza z tegoż obrazu). Łączy się także dramat z dziełami malarskimi „gospodarza“ *Wesela*, Włodzimierza Tetmajera, ale związek z obrazem Malczewskiego w tym amalgamacie różnych związków malarskich i literackich (np. *Bajecznie kolorowa* Sewera) oraz koncepcji własnych przecież zachowuje swoją odrębną a wyraźną rolę. Toteż nie wydają się bynajmniej pustym dźwiękiem następujące słowa Malczewskiego: „Twierdzą — na podstawie tego, o czym niejednokrotnie z Wyspiańskim mówiłem, że moje dwa obrazy *Błędne koło* i *Melancholia*, które już wróciły z wystaw zagranicznych i były w mojej pracowni, a które, co śmiało twierdzą, zrobiły ogromne wrażenie na Wyspiańskim — były bodźcem dla poety do napisania *Wesela*.“⁴⁸

Gdyby jeszcze trzeba było dowodu, że obraz Malczewskiego, ten właśnie, wycisnął swoje piętno na wyobraźni Wyspiańskiego, to winno się posłużyć sceną II *Legionu*, pisaną zaledwie na parę miesięcy przed *Weselem*. W mroczne katakumby tej sceny „wchodzą gromady chłopów w podartych, postrzępionych sukmanach, uwalanych błotem i krwią; oczy ich zawiązane, w rękach kosy, włóczęcy po ziemi, idą, idą szukający drogi przed sobą“. Różni ich wprawdzie od chłopów z *Melancholii* zawiązanie



26 J. Malczewski, *Melancholia* (fragment)

oczu oraz zbłocenie strojów — ale łączy wyraźnie (w odróżnieniu od chłopów Matejki i Tetmajera) bezwolność kroków (błądzą omackiem) oraz kosy, bezwładnie wlokące się po ziemi, gdy oni krążą koło ścian podziemu. A że obraz bezsilnych, bezwładnych chłopów z kosami kojarzył się w wyobraźni poety jakoś z Malczewskim, świadectwem tego jest występująca w tej scenie „Fortuna, dziewczka kraśna, trzymająca konew dużą, pełną napoju“⁴⁹, tak bardzo daleka w swym kształcie od antycznego kanonu Fortuny. Utrzymana jest ona za to wyraźnie w typie jurnych dziewczek-bogin, tak charakterystycznych dla większości obrazów Malczewskiego, zwłaszcza że w scenie *Legionu* zwodzi spragniony tłum, bawiąc się nim

podobnie jak i większość boginek Malczewskiego, obdarzonych drapieżnym, szydliwym uśmiechem.⁵⁰ Ostatnim, odległym i bladym echem *Melancholii* Malczewskiego może będzie Muza (zresztą znowu zbliżona nieco do typu bogiń Jacka), która mówi w *Wyzwoleniu*: „Ułożę rzecz na sceny i melancholię zagram sama.“

W tymże roku 1900 pojawia się w twórczości dramatycznej Wyspiańskiego pewna charakterystyczna właściwość, która głębokimi pokładami artystycznego ujmowania rzeczywistości łączy obu twórców, mniej może świadcząc o wpływie jednego na drugiego, a więcej o pokrewieństwie artystycznej wyobraźni Malczewskiego i Wyspiańskiego-poety, poety — nie malarza (co podkreślić należy).

Oto w tym samym *Weselu* Chochoł sprowadza na scenę izby dziwnych gości:

Co się w duszy komu gra,
co kto w swoich widzi snach,
czy to grzech,
czy to śmiech...

Duchy, które przesuną się przez akt II, nie są to zjawy fantastyczne, ale ucieleśnione pragnienia, wątpliwości i wyrzuty, które czają się na dnie świadomości bohaterów *Wesela*. Metoda Wyspiańskiego powoływania fantastycznych postaci, w których zawiera się najgłębszy nurt podświadomości, płynący przez psychikę bohatera złączony z tymi zjawami, przypomina najbliższą takąż metodę przedstawieniową Malczewskiego. W jego portretach osoby portretowane mają oczy zapatrzone, jakby poczynały sobie uświadamiać, odpominać jakieś najgłębiej wewnętrzne przeżycia i stany duchowe, które jednocześnie poczynają się objawiać poza ich wzrokiem zapatrzonym, niewidzącym. Fauny grające na pieszczakach, siwe furie o skutych okowami rękach, drapieżne tygrysy, które czają się na ledwie poczynającą się myśl, dzieci ze słabymi motylami na dłoniach — wszystkie spokrewnione są najbliższą ze zjawami *Wesela*. Spokrewnione są jednak, co należy szczególnie podkreślić, nie treścią swą i nie formą zjawiskową, ale tylko sposobem łączenia się z postacią główną, portretową, świadcząc o pokrewieństwie metod twórczych, a nie pomysłów obrazowych. I w dramatach, i na obrazach „Każdemu ukazuje się jego *spiritus familiaris*, jego Sokratesowy *Demon*, jego duchowy *alter ego*, jego uzupełnienie, jego sen, przestroga, napomknienie, klątwa, sztych.⁵¹

Pokrewieństwo to nie może dziwić, skoro obaj twórcy żyją w epoce symbolizmu i obaj są wybitnymi jego przedstawicielami. Ponadto metoda ilustrowania psychiki bohaterów przez zjawiska

występuje w twórczości Wyspiańskiego nie tylko w *Weselu* i nie tylko po *Weselu*, ale i przedtem, gdy o wpływie Malczewskiego nie może być mowy.⁵² Warto jednak zauważyć, że posługiwanie się fantastycznymi zjawami nie jest u Wyspiańskiego stale jednakowe, ale że dadzą się w twórczości jego wyróżnić dwa typy zjaw. Jedne są typu Homerowego: należą jakby do innego, pozaludzkiego świata, nie są związane, ściślej, podporządkowane pewnym jednostkom, lecz przeciwnie — panują nad ludźmi, mieszają się w ich losy i ujawniają się przed większym gronem. Tu należą postaci bogów i boginek z *Nocy listopadowej*: równie podrzędne jak Niki czy Kery, jak główne, boskie. Boginie z *Achilleis* czy Rusalki, Boginki *Bolesława*, *Legendy* i *Skalki* tenże mają charakter. W *Weselu* Wernyhora gra podwójną rolę: jest sobowtórem wewnętrznych, uśpionych pragnień Gospodarza i siłą zewnętrzną, widomą (widzieli go Jasiak i Staszek), wprawiającą akcję w ruch, zostawiającą znaki (złoty róg, złota podkowa). Jest on jakby obrazem „ducha tradycji“ czy „legendą przeszłości“, czy „ułudą przeszłości, historii“ — w każdym wypadku jest czymś istniejącym poza Gospodarzem. Tymczasem pozostałe zjawy *Wesela* są tylko projekcją wewnętrznych, intymnych stanów psychicznych, są jakby ożywionym komentarzem psychologicznym przedstawionych postaci. Rola ich jest statyczna, nie posuwają akcji, nie zmieniają sytuacji — charakteryzują jedynie stany i nastroje, ujawniają przed widzem ukryte siły psychiczne bohaterów. Malczewski w portretach tak samo uplastycznia w postaciach stworów rogatych czy uskrzydlonych najgłębsze melodie instynktów i pragnień przedstawianych postaci — „co się komu w duszy gra“.

Ciekawym jest, że ów typ drugi zjaw fantastycznych, typ psychologiczno-symboliczny, typ Malczewskiego, pojawia się w twórczości Wyspiańskiego w całej pełni w roku 1900. Przedtem pojawia się tylko jako cień Protesilasa, który jest zresztą pierwowzorem dla Widma Marysi i dla Rycerza-Poety; inne „zwidzyska“ Laodamii służą tylko do plastyczniejszego przedstawienia zapadania bohaterki w sen. Dopiero w r. 1900 typ ten doszedł do pełni głosu. Poza *Weselem* spotkać go można w drugim, wspomnianym już wyżej utworze, w *Legionie*. Z załomów Colosseum ukazuje się widmo Sławy, w kopule Św. Piotra zjawy rusałek i guślarzy patrzą z rozpaczą na scenę przysięgi poety; na Forum — Cezar o masce Napoleona i Wolność czerwona przebiegają na rydwanie obok wieszczka... Rolą ich jest symboliczne przedstawienie zmagania wewnętrznych Mickiewicza, jego duchowych zwycięstw i upadków, ukazanie sił duchowych, które w nim walczą o władzę. Charakter

ich zbliża się zatem raczej do ilustracji psychologicznych niż do utworów mitologii — dzięki temu też bliższe są fantazjom malar-
skim Malczewskiego.

Zbierając wyniki ostatnich rozważań można stwierdzić, że w dwu utworach Wyspiańskiego z r. 1900, a mianowicie w *Legionie* i *Weselu*, znać oddziaływanie malarskiej twórczości Malczewskiego, przede wszystkim *Melancholii* i *Zatrutej studni*, na ukształtowanie pewnych scen dramatycznych, a nawet na koncepcje pewnych dramatycznych rozwiązań. Słusznie pisał J. Kotarbiński: „w sztuce współczesnej *Melancholia* jest rodzoną a starszą siostrą *Wesela*“.⁵³ Oddziaływania tego w pewnej mierze świadom był sam poeta, czego dowodem wspomniany egzemplarz *Wesela* ofiarowany Malczewskiemu. Wreszcie w łączności z poprzednim można zauważyć, że pewne odchylenia w artystycznym ujmowaniu i przedstawianiu przeżyć psychicznych świadczą, że i w tej dziedzinie znajdował się poeta w orbicie twórczych oddziaływań Malczewskiego, nie w tym stopniu, aby linia jego artystycznego rozwoju zmieniła się lub przekształciła, ale w każdym razie w tych dwu utworach w tym właśnie roku wygięła się, zbliżając się najbardziej do typu fantazji Malczewskiego. Typ twórczości obu artystów też był nieco zbliżony i nienadaremnie Witkiewicz nazywał Jacka „głęboki poeta i oryginalny talent malarski złączeni w jednym człowieku“ („Krytyka“ 1902), a Szydłowski pisał, że jest on ilustratorem swych nie napisanych poematów.⁵⁴

Warto podkreślić, że twórczość Malczewskiego nie wpłynęła zupełnie na skryształowaną już wtedy indywidualność malarską Wyspiańskiego⁵⁵, natomiast wycisnęła pewne piętno na jego twórczości poetyckiej, która właśnie w roku 1900 kształtowała się decydująco dla późniejszej działalności dramatopisarskiej Wyspiańskiego. Rok 1900 dzieli zaledwie trzy lata od wystawy Jacka na pierwszym salonie „Sztuki“ w Krakowie, o której pisał Wyspiański w liście do Rydla z 24 maja 1897 r. „Są [...] Malczewskiego obrazy, bardzo ładne, mistyczno-realistyczne, ogromnie śliczne, wierz mi, to są po prostu cudowne rzeczy.“⁵⁶

Dodać należy, że *Melancholia* Malczewskiego powstała w roku 1894, *Błędne koło* w 1896, *Zatruta studnia* (w swej wersji wcześniejszej) podobno przed r. 1900.⁵⁷ A co ważniejsze, w czasie gdy Wyspiański był kierownikiem artystycznym „Życia“, umieścił w nim na czołowym miejscu reprodukcję właśnie *Melancholii*.⁵⁸

O związku niektórych scen w dramatach Wyspiańskiego z innymi dziełami sztuki (Kurzawa, Kamiński, Tetmajer) była już mowa lub będzie jeszcze (Simmler).



VII WIDMOWOŚĆ I REALIZM

dy się pisze o Wyspiańskim jako twórcy, nawet jako o dramaturgu — niedostatecznie baczy się na jego książkę o Hamlecie. A tymczasem przemyślenia i rozważania tam zawarte sięgają daleko poza dramat Szekspira, otwierają schówki wielu najosobistszych przeżyć autora. Pewność, z jaką poeta wyraża się o tym, jak Szekspir pisał, jak myślał, jak opracowywał dramaty, nasunąć musi przypuszczenie, że pewność ta opiera się na analogii ze spostrzeżeniami nad własną twórczością. Zbyt wiele jest w niej przenikliwych a drobnych szczegółów, mówiących o twórcy, o procesie pisania, o typie wyobraźni (a więc właśnie o tych sprawach, o których z monografii oraz biografii szekspirowskich wiedzieć można tak bardzo mało). Analiza całego dzieła dokonywa się w promieniu uwag o wyobraźni twórczej artysty. A śmiałość poruszania się w kręgu tych zagadnień i bardzo osobiste ich rozwiązywanie dowodzą, że złączone są z osobistymi doświadczeniami. Wniosek ten podpira mocne związanie teoretycznych uwag o Hamlecie z własną twórczością dramatyczną i w ogólności teatralną Wyspiańskiego. Zbieżność ta jest niejednokrotnie tak wyraźna i tak sięga do korzeni twórczości, że książka o Hamlecie bodaj mogłaby służyć jako przez samego Wyspiańskiego sprecyzowany i obrobiony klucz do jego własnych dzieł; metodą zakreśloną w tej książce należałoby się bodaj posługiwać przy wykreślanu budowy dramatów samego Wyspiańskiego.

„Szekspir kiepsko napisane sztuki [...], sztuki, których legendy były wspaniałe, poprawiał i pisał, i kształtował nareszcie tak, jak już miały pozostać. Nie było [...] nigdy tego wypadku, żeby Szekspir miał zamiar napisać jakiś dramat, którego nie znał z legendy czy noweli lub nawet, i to najczęściej, wprost ze sceny, a więc dramat, którego legendę sam dopiero miałby obmyśleć.“¹

Uwagi te o Szekspirze zgodne są z własną twórczością Wy-

spiańskiego, szczególnie z tego okresu późnego, kiedy pisał on studium o Hamlecie. *Achilleis*, *Powrót Odysa*, pierwsze akty *Akropolis* są „poprawianiem“ i „kształtowaniem scenicznym“ Biblii i Homera; *Kronika Polska* dramatyzuje Długosza, podobnie jest z kilku scenami *Zygmunta Augusta*. Ba, nawet tak bardzo alegoryczny i abstrakcyjny utwór, jak *Wyzwolenie*, posiada silne zahaczenia o fakty; „p. Przemysław Mączewski czytał był brulion aktu drugiego *Wyzwolenia* i stwierdza, że w tej prywatnej redakcji utworu zamiast Masek w nagłówkach dialogu widniały bądź imiona, bądź nazwiska osób ze świata literacko-artystycznego. Były to niejako notatki jakichś rozmów, może chwytych na gorąco.“² A przecież dawniejsze dramaty o powstaniu listopadowym wyraźnie opierały się na Barzykowskim, Mochnackim — liczne przemówienia i sceny są bardzo wiernymi przekształceniami autentycznych zdarzeń, przekazanych przez źródła. Podobnie *Daniel* wyszedł z Biblii, *Meleager* i *Protesilas* — z klechd greckich, *Legion* — z relacji Smolikowskiego, Kajsiewicza i listów Krasińskiego, inne dramaty, jak *Wesele*, *Sędziowie* — z rzeczywistych wydarzeń.

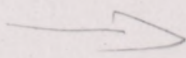
Uwagi ostatnie nabiorą pełni życia, gdy porównamy twórczość Wyspiańskiego i Słowackiego. U autora *Króla-Ducha* cały wątek akcji, cała „legenda“, wysnuty jest z fantazji; nie tylko mity, jak *Lilla Weneda* czy *Balladyna*, nie tylko fantastyczne poematy, jak *Anhelli* czy *Samuel Zborowski*, ale dramaty historyczne: *Kordian*, *Horsztyński*, *Mazepa*, *Złota Czaszka*, *Zawisza Czarny*, *Beniowski*, ale utwory współczesne, jak *Fantazy*. Fakty historyczne, sceny przekazane przez tradycję odsunięto na bok daleko; a jeśli coś z nich zostaje, to zawsze owe „coś“, co najbliższe, najmniej określone, a więc co najmniej krępuje fantazję. Weźmy *Mazepę*; jedyną historyczną i historycznie prawdopodobnie odtworzoną postacią jest król. Reszta jest fikcją poety. Charakter Mazepy, dzieje jego ówczesnego życia (jedyne półhistoryczne, półlegendarny fakt — uwiązanie pazia do dzikiego konia — odsunięty został poza ramy dramatu), jakiś wojewoda, jego żona, syn, kasztelanowa, ich charakter i perypetie akcji między nimi — wszystko wzięte z fantazji. Podobnie w *Kordianie*, *Beniowskim* i innych „historycznych“ utworach poety.³ Jeśli Słowacki wprowadzał postaci historyczne, to najchętniej z tych okresów ich dziejów, które były stosunkowo mało znane i nie kłóły fantazji twórczej realiami szczegółów.

Tymczasem w *Nocy listopadowej* najbliższa nawet postać, rola epizodyczna, ochrzczona jest pełnym imieniem i nazwiskiem

rzeczywistym, historycznym, co więcej, zgodnym z rzeczywistością i historią w zasadniczych liniach, a niekiedy i w drobnych szczegółach. Jeśli odsłoni się ściana w izbie Lelewela, to będzie tam on i siostra, i cień zmarłego ojca, a jeśli przyjdzie do nich z wieścią o wybuchu powstania kto — to Bronikowski, tak jak było w historycznej chwili tego dnia naprawdę (przynajmniej tak, jak podały źródła). A jeśli się pojawiają postaci nierealne, to już całkowicie nierealne — nie fikcyjne kochanki czy nie istniejący hetmani, ale zjawy bogów homeryckich i fauny z łazienkowskich latarni (a i te również z realnych warszawskich pomników). Fakty, dzieła, ludzi rzeczywistych przekazanych przez dzieje lub legendę, „poprawiał i kształtował tak, jak już miały pozostać“ — nie wymyślał ich całkowicie.

Główny wysiłek twórczej wyobraźni szedł więc w inną stronę — przez analizę, przez wyobrażanie sobie pełni ukrytych sił wśród zdarzeń i postaci istniejących już i określonych, gotowych, dążył do interpretacji, do nowego ich uzasadnienia i... Świadczy o tym, oprócz utworów dramatycznych, szeroka praca Wyspiańskiego. Przede wszystkim rozprawa o *Hamlecie*, ona do ukazania ukrytych głębin, uwydatnienia sprężyn wewnętrznych — poeta nie waha się po przeprowadzeniu przenikliwego rozbioru ocenić pewne sceny jako nieistotne, nadające się do usunięcia, inne fragmenty „przekłada“ z tłumaczenia polskiego na swój język, przestawia akcenty dramatyczne, oświetla pewne sceny, daje swoją nową koncepcję całości, nowe ujęcie postaci Hamleta, Laertes, Fortynbrasa. Szczególnie typowe i znamienne jest tu ujęcie sceny pojedynku i obszernie psychologiczne wytłumaczenia najdrobniejszych jego faz. We wcześniejszej inscenizacji *Dziadów* też opuszcza pewne ustępy, innym nadaje szczególne znaczenie, rzeźbiąc i uwypuklając swymi uwagami niemal każde zdanie dramatu.

Ta pasja interpretacji nie wypływała ze smakoszostwa estetycznego, chęci rozgryzania i rozcierania dojrzałych owoców cudzej twórczości — bo właśnie niedojrzałych owoców, zielonych, wyrosłych z twórczości słabej i pospolitej — poeta nie udoskonalał, nie przerabiał (a więc tego, co Szekspir — właśnie nie czynił). I znów — co pisał Wyspiański o Szekspirze? „I jeśli [...] zdarzyło się czasem, że z tym lub owym aktorem o jakiej roli mówili, to mówili zawsze o tej lub owej postaci, jakby ją jeszcze odgadnąć, ją niezależną — a nie czyby tego lub owego, co gdzieś któremuś na myśl przyszło, do tej [...] postaci przyszyć. I aktora, i autora obchodziła tragedia [...] los ludzi, i to tych ludzi, o któ-



rych mówiła tragedia. Ludzie ci albo rodzili się z legendy i powieści, albo rodzili się z przypomnień tych artystów. Stawali się żywi i mieli swoją wolę. Ich wola była wszystkim. Scena służyła, aby ich pokazać. Do tego jest scena.“⁴

Zdania ostatnie mówią nie tylko o teatrze Szekspira, mówią wyraźnie, do czego jest scena i czemu ma służyć scena w ogólności. A zdania te nie są tylko odłamkiem teorii. Olbrzymia, przyniatająca większość scen, dialogów, myśli poety jest podporządkowana przedstawianym postaciom czy zdarzeniom, wprzęgnięta jest w ich służbę. Wyspiański — mocno to podkreślam — nie traktuje swych postaci jako motywów, z których można układać dowolne figury dramatycznych kompozycji. Postaciami swymi nie igra; nic pewnie nie było od niego dalsze od teorii igrania w sztuce. Stąd ta wielka surowość, powaga i prostota, która bije nawet z najbardziej skłębionych sytuacji, z upiornych korowodów widm, z porozrzucanych strzępów myśli, z upartego, zawilego monologu Konrada z Maskami, równie jak z przekomarzań się Oleśnickiego z Długoszem. Widz i czytelnik czują to stale, że twórca nic nie komponuje dla zaokrąglenia aktu, dla gradacji efektów — ale raczej urwie w połowie zdania, przerzuci się gwałtownie do innej sceny, niż miałby dorabiać szablonu kursujące wśród techników teatru. Widz i czytelnik czują, że twórca stale patrzy w oczy swym postaciom i mówi tylko to, co uważa, że one by powiedzieć musiały (nie tylko mogły).

To, co się tyczy dramatów Wyspiańskiego, można orzec i o jego obrazach. Wyspiański nie obmyślał bardziej złożonych sytuacji, nie fantazjował scen. W dorobku plastycznym, wyrażającym się z górą 500 pozycjami dzieł, nie znajdzie się dziesięciu takich, które by można ochrzcić mianem „kompozycji figuralnych“. Parę obrazów legendarnych (prawie wszystkie malarz sam zniszczył) z okresu *Skarbów Sezamu*, witraże franciszkańskie, parę rysunków do *Iliady*, kilka małych szkiców, witraż Kopernikański — to wszystko. *Śluby* i *Polonia* były pracą młodzieńczą, co więcej, pracą narzuconą tematowo. A zatem główny wysiłek wyobraźni twórczej także w malarstwie nie szedł w stronę komponowania scen, wymyślania nowych układów brył, nowych sytuacji wziętych całkowicie z fantazji, ale kierował się do ujęcia pełni charakteru ukrytych sił wewnętrznych w rzeczach i postaciach istniejących już, rzeczywistych, danych.

I znów obchodził Wyspiańskiego i jako malarza przede wszystkim los ludzi (ogromna większość jego obrazów to portrety), znów główne było pragnienie odgadnięcia tego, co w nich żyło,



27 S. Wyspiański, *Portret H. Opieńskiego*

ogarnięcia istoty ich życia. I znów można by sparafrazować zdanie Wyspiańskiego o Szekspirze: „Obraz s ł u ż y ł do ich ukazania. Do tego jest obraz.“ I można by podkreślić, że Wyspiański nie traktował portretowanych postaci jako motywów do wypełnienia płaszczyzny płótna czy kartonu, że niczego nie dorabiał dla gradacji efektów malarskich, nie igrał, nie bawił się akcesoriami. Raczej urywał w pół kreski, a nie stosował szablonów malarskich: kotar, foteli, ubranych stolików, efektownych strojów kobiecych; efekty świetlne i perspektywiczne, modelowanie ciała, wykończanie ubrania, ułożone pozy — to rzeczy mu obce. Widz czuje dobrze, że twórca stale patrzy w oczy swym postaciom — odgaduje. Należy się zastrzec (jak i w stosunku do dzieł literackich), że w dziesiątkach obrazów znaleźć można niezwykle ciekawe i śmiałe zestawienia barwne, malarsko rozbite płaszczyzny obrazu, obmyślane kompozycje, w dziesiątkach — ale nie we wszystkich; natomiast żądza „odgadnięcia“, „ujawnienia“ wnętrza czyjś życia, ekspresyjność wyrazu jest na pierwszym planie — zawsze. Ona towarzyszy wszystkim portretom; zagadnienia czysto malarskie rozwiązywane są tylko w niektórych.

Pragnienie ujęcia istoty jakiejś rzeczywistości, chęć pełnego odgadnięcia kogoś czy czegoś i chęć ukazania odgadniętego wyluskanego jądra jakiejś istniejącej już, określonej postaci czy zdarzenia — musiało jak ognia unikać dwu niebezpieczeństw: nieprawdy szablonu i nieprawdy fikcji. W jednym kryje się martwość nieodróżnicowania, w drugim — nicość. Przyjęta, zmechanizowana formuła na ujęcie pewnych rzeczywistych zjawisk i wytwory łatwo pobudliwej imaginacji, fatamorgana, Scylla i Charybda — oba te krańce grożą nieuchronnie oderwaniem od rzeczywistości, od prawdy. Chęć odgadnięcia danej rzeczywistości wywołuje potrzebę nieoddalania się od niej, ale oparcia się na niej; a trzymanie się rzeczywistości w sztuce nazywamy przecież realizmem.

Ten wniosek o twórczości Wyspiańskiego, twórczości znanej jako fantastyczna i symboliczna, przesiąknięta metafizyką i mitologią, musi wydać się paradoksem. Trzeba jednak przede wszystkim scharakteryzować ów „realizm“ Wyspiańskiego, określić jego właściwości.

Szekspir (czytamy w studium o Hamlecie) „ilekroć przedstawiał pisząc, co się dzieje, to miał o c z y w i ś c i e przed oczyma teren, gdzie się to dzieje. I dlatego takie rzeczy, jak: drzwi, okna, w ogóle plan i podział izb zamku i pałacu był w zgodzie z rzeczywistą architekturą i logiczną rzeczywistą budową, która gdzieś istniała. Być może bardzo, że gdy pisał *Makbeta* lub *Leara*, miał na

myśli zamek renesansowy, nie zaś romański lub drewniany... ale z a w s z e miał w myśli rzeczywistość, w wyobraźni rzeczywistość i ludzie jego dramatu obracali się w jego wyobraźni na terenie rzeczywistym. Szekspirowi d o b r z e, d o s k o n a l e z n a n y m. Stąd żadnych bałamuctw nie ma w jego dramacie.“

Wiele jest w tym cytacie słów takich, jak: „oczywiście“, „bardzo“, „zawsze“, „doskonałe“, które mają wpoić pewność, że zawsze oczywiście i naprawdę — tak musiała przebiegać prawdziwa wielka twórczość Szekspira. Pewność ta wynikać jednak może tylko z własnych doświadczeń i przemyśleń poety — stąd wydawała się — oczywistą.

I dalej pisze Wyspiański: „Miał więc, pisząc tragedię zamku Hamletów — Elsynoru, jakiś istniejący zamek na myśli.“ Który? Jaki? Nie dowiedzieć się tego nigdy. Wtedy Wyspiański stawia pytanie: jeśli ten utwór grać w Krakowie, to jaki zamek nasunąłby się przede wszystkim wyobraźni?

Oczywiście — Wawel. Baszta, koło której pojawia się duch ojca Hamleta — to Wawel koło Lubranki; galerie, gdzie przechadza się Hamlet — to krużganki podwórza; tarasy — to zejście do Wisły. Przy malowaniu dekoracji do Hamleta najgorsza byłaby dekoracja — „np. jeśli romańska, to tyle w sobie mieszcząca romańszczyzny, że aż dziesięciokroć przeładowana: do żadnego prawdziwego i rzeczywistego, architektonicznie romańskiego stylu w niczym niepodobna; więc np. jeśli gotycka, to tak przerażająco gotycka, jakim nie jest żaden gotycki kościół najbardziej pakowny [...], żaden zamek najbardziej obudowany.“ Bo to właśnie byłby szablon i martwota. A z nimi należy walczyć. Dlatego też np. jakąś książkę (nie oznaczoną przez Szekspira), z którą przechadza się Hamlet, Wyspiański określił jako dzieło Montaigne'a; o tej to książce ma dysputować Hamlet z Horacym — ten fakt oznaczy bliżej poziom czytania i charakter kultury dworu, a przede wszystkim ożywi go, „ukonkretni“, „przybliży“. „W końcu i cały dwór wychodzi z szablonu“ — stwierdza poeta.

Ta niechęć do szablonu, równie jak do zmyślań fantazji, jest objawem realizmu. Realizm to — przyznać trzeba — szczególny, skoro świadomie wprowadza elementy różne od rzeczywistości danego utworu. Charakteryzuje go to, że nie wprowadza do kompleksu pewnego dzieła papierowych rekonstrukcji jakiejś rzeczywistości już nie istniejącej, gdy ona przedstawia się niepewnie i, co ważniejsze, nie wywołuje żywych skojarzeń, nie wywołuje wrażenia rzeczywistości, ale daje elementy zastępcze w postaci zbliżonych fragmentów rzeczywistości dobrze znanej, istniejącej, żywej,

łatwo wchodzącej w szeregi skojarzeń z otaczającą rzeczywistością. A więc nie kopiuje jakiegoś średniowiecznego zamku Danii, ale daje — Wawel. Fragment ów nie tylko ma zastąpić jakiś inny, który mógłby być papierowy i blady, ale ma wpłynąć, co wyraźnie poeta podkreśla, na ożywienie, wyjście z szablonu, fragmentów i motywów innych z nim sąsiadujących — ma więc być jakby probierzem konkretności, kamertonem, z którym w harmonijną grę winny się układać inne fragmenty. Inaczej łatwo byłoby im zejść na drogę konwencjonalizmu czy bałamuctw fantazji, a u Szekspira „żadnych bałamuctw nie ma“. Te poglądy teoretyczne Wyspiańskiego, związane z Hamletem, odpowiadają wiernie twórczości własnej poety, a przede wszystkim pisanej niemal współcześnie tragedii *Akropolis*.

W drugim akcie *Akropolis* sceny *Iliady* odgrywają się na murach Wawelu. Na Wawelu dlatego, że gobeliny trojańskie tam ożywione wiszą w katedrze wawelskiej, że ona to jest właśnie — Akropolis. Ale nie tylko dlatego. Akcja mogłaby się odbywać w katedrze, jak w akcie I, ale mogłaby ciągle i uparcie nie owijać się o motywy polskie, o Wisłę, Sandomierz, krę na wodzie, stada wron na dzwonnicy. Przyczyny tego są ideowe, treściowe — chęć związania bliższego spraw trojańskich z Polską przez wielką parabolę; ale są i przyczyny artystyczne. Poeta stanął przed możliwością dekoracji fikcyjnych lub konwencjonalnych rekonstrukcji antycznych, jakichś kolumn czy pylonów destylowanych z wszelkich pyłów i ziaren życia. Tymczasem wprowadzając zamek wawelski mógł kazać paziowi zbierać fiołki na zboczu wałów, mógł zwołać złowieszcze kruki i otoczyć nimi Kasandrę podczas wróżby, mógł Hektora nazywać Hetmanem, wprowadzić pazia i lutnistów i kobierce rozesłać na krużganku. Bowiem Wawel wnosi swoją atmosferę, budzi cały szereg skojarzeń konkretnych i świeżych, żywych, których nie mogłyby wywołać papierowe ściany skopiowane z fotografii rekonstrukcji Troi przez uczonego archeologa, umieszczonych w jakimś podręczniku; rekonstrukcji, jeśli z antyku — to aż przerażająco antycznych.⁵ O „przerażającym gotyku“ pisał przecież Wyspiański w związku z Hamletem.

Jeszcze dalej pójdzie Wyspiański w środkowych scenach tegoż aktu, gdy do zamku, w którym ważą się losy i słowa doniosłe, rodząc wielkie zamyślenia, z miasta poczną dochodzić echa zwykłego życia, pogwarki, śpiewki. I znów stanął poeta na rozdrożu: albo stworzyć jeszcze jedno wyciśnięte z realizmu literackiego naśladownictwo jakiegoś chóru służebnic z tragedii greckich, jakąś kopię poprawną i strasznie antyczną — albo dać zupełną fantazję nie-

realną i dowolną. Poeta wybrał tu jeszcze jedną możliwość: kazał rozdzwiężyć echem krakowiaka, echem piosenki — zalecanki w rytmy ludowe ułożonej. Trzeba rozumieć, że znajduje się to o krok od offenbachiady, by ogarnąć całą grozę ryzyka i pełną wielkość geniuszu poety. Zamknął w tej piosence twórca codzienność i niefrasobliwość rzeczy błahych a nie przemijających. Jak w rytm zamyślenia człowieka dzisiejszego podpływa nieważna melodia dolatująca ze wsi, od pola — jakieś „oj, dana, dana!“ — tak i tu ta sama błaha, a niefrasobliwa szara nuta przepływa pod rytmem zadumania Priama i Hekuby nad zmiennością i dziwnością życia. I ona — nie sztuczna kopia zachowanych strof antycznych — jest tu na swoim miejscu, jest najlepszym reprezentantem pogodnej codzienności życia. Żadna strofa chóru tego by nie dopięła. Za jednym zamachem osiągnął poeta szereg zdobyczy. Przekreślił martwość konwencjonalizmu, opromienił wskrzeszone postaci atmosferą życia, bliskości i postawił na płaszczyźnie wspólnej z widzami. A następnie przekreślił granicę skończoności, przeszłości, a więc i czasu: to nie jakaś historia, która w określonym mieście i roku miała swój przebieg, ale sprawa wieczna, dla której nieistotne jest, gdzie się odbywa, w jakich ubiorach, przy współdźwięku jakich ech rzeczywistości. Bolesć widzącego wszystko ojca Priama, zejście Hektora do ostatecznej surowej walki, szaleństwo miłości Parysowej — to nie są cechy tylko rycerskiego eposu sprzed 3000 lat; rozgrywają się one wiecznie i dlatego mogą do tego wiecznego misterium dopływać głosy dnia dzisiejszego.

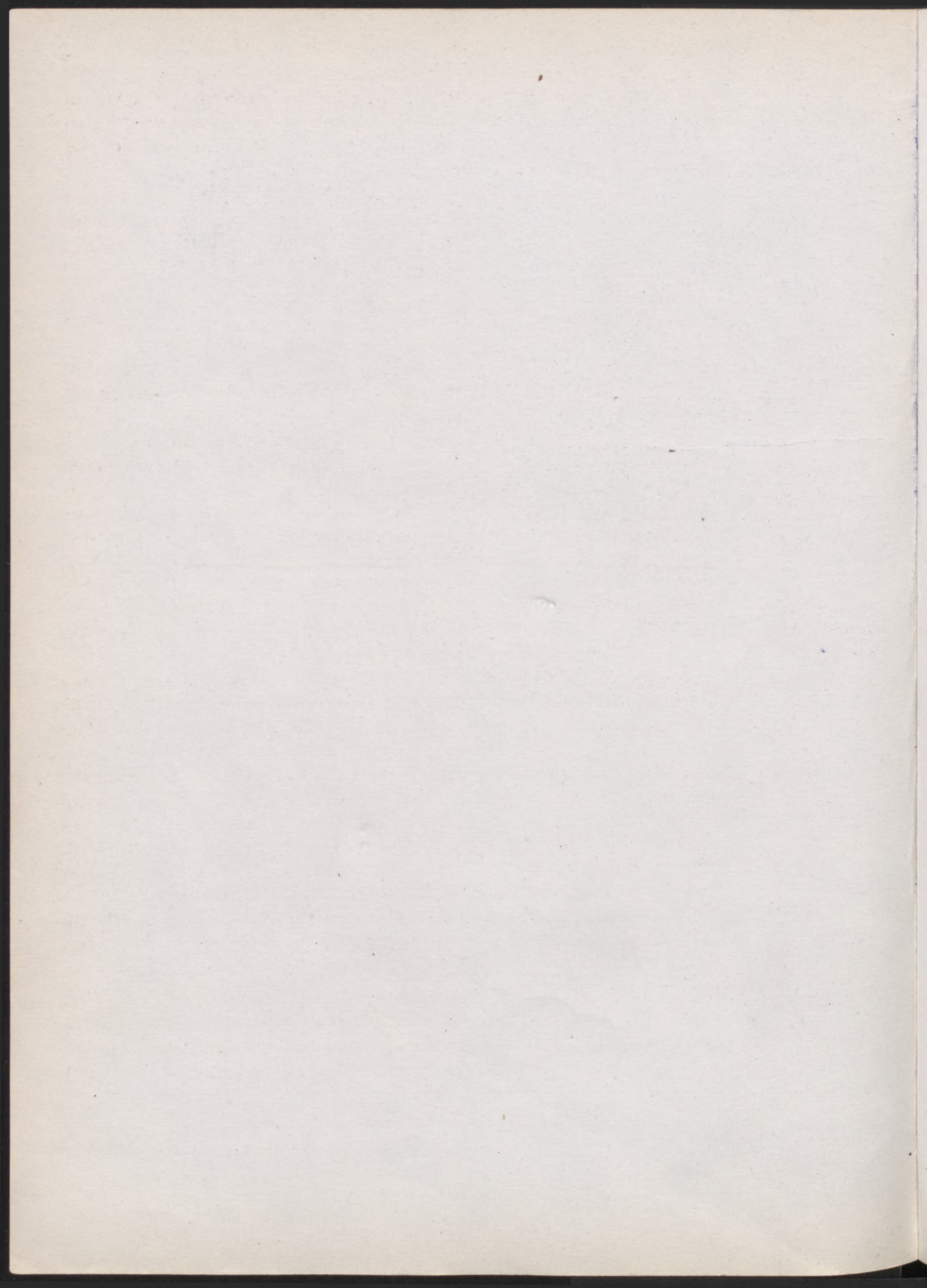
A znów, gdy w *Nocy listopadowej* pomiędzy Podchorążych wprowadzi bogów greckich — nie będą to tylko rekwizyty fantastyczne, walka spiskowców stanie dzięki nim od razu o stopień wyżej jako ogniwo łańcucha wielkich czynów, którym patronują olbrzymy z Olimpu. Gdy dla legendarnych postaci antycznej epopei Homera (*Akropolis*) potrzebne było doprowadzenie czerwonej krwi rzeczywistości, aby nie były nazbyt kartonowe — tu, przeciwnie, wobec ścisłej historyczności wydarzeń, historycznych osób, historycznych kostiumów, historycznych dialogów — potrzebne było przecięcie perspektyw ku rzeczom i sprawom stojącym poza dziejami, ku żywym mitom. Właśnie, aby zachować życie, aby nie inscenizować przeszłości w oszklonej gablotce określonego czasu, trzeba było rzeczywistość związać ze sprawami poza czasem będącymi, ukazać pulsowanie rzeczy wiecznych. Zejście młodzieży powstańczej w podziemia śmierci przez pojawienie się Kory — wplata się w mistyczne święto siewu, staje się tylko jedną z fal w rytmie spraw wiecznych.

Dwa te charakterystyczne typy wyłomów w jednolitości dramatu występują w dziełach Wyspiańskiego — zwłaszcza późniejszych — niezwykle często. W dramatach ze świata legend i okresów półlegendarnych coraz wplatają się pasma bliskiej, możliwie najbliższej, otaczającej rzeczywistości. Przez związanie ich z realizmem szczegółów autor, zdawałoby się, chce zniweczyć atmosferę fikcji, nieprawdę imaginacji. Natomiast w dramatach historycznych i współczesnych — raz po raz otwiera okno na sprawy wieczne, będące poza tym terenem, poza przedstawianym czasem, poza przedstawianą akcją i osobami, istniejące w jakimś czwartym czy piątym metafizycznym wymiarze, wciąż obecne, współczesne wszystkiemu.⁶

Dlatego w *Legendzie* pierwszej, a jeszcze wyraźniej w drugiej, im w dalszą, im w mniej znaną epokę wchodzi fantazja autora, tym głębiej zapuszcza korzenie w rzeczywistość otaczającą. Pojawiają się tam wojom i kneziom pralechickim rusałki i wilkołaki, zjawy fantastyczne; zjawy te jednak przebiera autor jak na zapusty wiejskie czy na weselisko: część przychodzi jako weselnicy, trzy parki ukazują się jako trzy kumoszki, trzy swatki, swatki śmierci; inni przychodzą jako kołędnicy z kłapiącą paszczą turonia. A gdy sadzają zmarłego Kraka na bary turonia, gromada zjaw zmienia się w orszak Lajkonika i ze śpiewką: „Laj, koniku, laj!” — okraża izbę. Realne obrzędy ludowe odgrywają tutaj widma i upiory w strojach do realizmu zbliżonych podczas nocy niesamowitej. Tak powstaje wokół obrzędów aureola mitów, a zarazem scena fantastyczna nabiera krwi życia, staje w pół drogi między fantazją autora a rzeczywistością obyczajową dobrze, doskonale znaną — zwłaszcza w Krakowskiem. Fragment wesela królewskiego w *Zygmuncie Augustie* również — tylko nieco lżej — przestylizował poeta na wesele krakowskie.

Królewna Wanda również daleka jest od konwencjonalizmu i od fantastyczności. Choć czarami ściągą burzę na wrogów, jest to dziewczyna z krwi i kości, aż kipiąca siłą i gorącością krwi, w pół czarownica wiejska — w pół mołodycha; ani sentymentalizmu, ani intelektualizmu nie ma w niej nawet źdźbła, same najprostsze i najbardziej żywiołowe instynkty: gniew i hardość, żądza radości i strach, i zapamiętanie. Proste słowa padają z jej ust. W ciągu całej akcji autor postępuje stale tak, by nie oddalić się od tradycji ludowych, od gwary, obrzędowości, od instynktów najbliższych czerwonej krwi, od wierzeń ludu, jego strojów nawet (w szkicach rysunkowych), od lirników chłopskich, styp pogrzebnych i śpiewów czeladzi, a wreszcie stara się zachować bezpośrednio „czucie” z przy-





rodą zielną i wodną, z krajobrazem polskim, znanym, z Wisłą, ciągle opływającą wszystkie wydarzenia. Schodząc w przeszłość legendarną i mglistą — stale jedną ręką trzyma się rzeczywistości otaczającej, najbliższej, żywej, dzisiejszej, dobrze znanej.

Tak samo w *Bolesławie Śmiałym*. Styl wyrasta z je-
dowego nie mniej niż stroje królewskie z guń i wyszywanych ko-
zuchów, kierezji i haftowanych koszul, obwieszanych paciorkami.
Znów można stwierdzić, że mógł tu poeta oprzeć się na wizerunkach
królów z pieczęci dawnych, gdzie przedstawiani są w drucianych
koszulach rycerskich, w opończach i płaszczach, mógł pójść za ka-
nonami portretów Matejki i dać jego stroje królewskie, a wybrał
inną drogę. Dając stroje chłopskie swym bohaterom, poeta nie
przebrał ich jednak po prostu w stroje chłopskie. W kilkunastu
szkicach i wersjach barwnych, tzw. lalek bolesławowskich, dał fan-
tazje oparte na motywach ludowych. Jak Wawel w *Akropolis* jest
i Wawelem, i Troją, a krakowiaki śpiewane przed Priamem są za-
razem wcieleniem błahej, domowej piosenki w ogólności — tak
samo sukmany i serdaki w połączeniu z uskrzydłonymi hełmami
i naramiennikami ze skór, nabijanych guzami złotymi, są obrazem
królewskości pierwotnej, swojskiej, polskiej, prostej a pysznej. Naj-
bardziej dekoracyjne zbroje średniowieczne mogłyby tracić rekwizy-
tem teatru, pożyczonym od Lohengrina czy Schillerowskiej Jo-
anny d'Arc. Tymczasem te stroje wywołują od razu skojarzenia
żywe z otaczającą rzeczywistością ludową, dając nastrój swojskości
i bliskości, a przez świetne barwy, purpurę i złote nabicia wnoszą
jednocześnie wrażenie przepychu i świetności; wreszcie dzięki pro-
stocie linii kompozycyjnych budują powagę i monumentalny cha-
rakter całości. Tak stoją na pograniczu między realizmem i fan-
tazją, a jednocześnie (co silnie podkreślić należy) między historyz-
mem zamkniętej przeszłości a czymś stałym, poza tym czy innym
rokiem będącym z „lechickością“, „piastowością“ czy jak tam
przyjdzie określić pewne stałe, indywidualne rysy polskiego ludu,
ujęte monumentalnie. Są wizją stojącą na pograniczu jawy i ma-
rzenia. Jeszcze dobitniej ten charakter wizyjności wyobraźni Wys-
piańskiego przejawiał się w ostatnim obrazie tego dramatu, gdy na
scenę wkracza upiorna zjawa — trumna św. Stanisława. Poza po-
tęgą symbolu, która zawarta jest w tej scenie, podnieść należy z na-
ciskiem fakt, że najbardziej fantastyczna zjawa dramatu jest jed-
nocześnie jego momentem najbardziej realistycznym — dokładnym
odtworzeniem kształtu, który każdy krakowianin co dzień oglądać
może w katedrze. Jeszcze raz potwierdza się prawda, że im dalej

→ Dziady
"Wesela"

schodzi poeta w świat mglisty i fantastyczny, tym mocniej trzyma się rzeczywistości.

Dlatego, gdy przystąpi do inscenizacji *Dziadów*, to w scenach fantastycznych będzie dążył do oparcia się o jakąś rzeczywistość. Gdy więc np. w części II w kaplicy na wezwanie Guślarza pojawiają się duchy dzieci-aniołków, to Wyspiański takie daje uwagi reżyserskie: „Na starym barokowym ołtarzu, wysoko pod stropem kaplicy, na szczytowych wolutach architektury, dwa putta, jakby ożywione i rozigrane; ubiorem koszulek zgrzebnych dzieci to wiejskie, a złotymi skrzydły i świecidłem gwiazd i złotem włosów — dwa kościelne aniołki figlarne.“ Przez podkreślenie barokowości puttów, których tyle i tak dobrze się zna z naszych wnętrz kościelnych, zyskuje poeta od razu cechę konkretności dla dość nieokreślonej wzrokowo wizji, a zarazem stawia te zjawy od razu na połowie drogi między dzieckiem wiejskim a ołtarzowym aniołkiem, ożywionym. Podobnie jest i w innych uwagach inscenizacyjnych do dzieła Mickiewicza.

Gdy elementy rzeczywistości wprowadza poeta do dzieł i fragmentów fantastycznych i półfantastycznych, to — jak wiemy — odwrotnie postępuje w dziełach o przewadze pierwiastków realistycznych — w dramatach czy to historycznych, czy współczesnych. Tak jak w *Nocy listopadowej* zdarzenia historyczne przetasował fantastycznymi, podobnie postąpił poprzednio w *Legionie*, gdzie tylko połowa scen oparta jest na materiałach historycznych, a druga jest imaginacyjna. Z dzieł współczesnych *Wesele* jest pokrewnym typem powiązania ścisłego realizmu z fantazją. Autor jakby obawiał się, że wydarzenia czy postaci ujęte skrajnie realistycznie, a więc ujęte w kategorii jednego określonego miejsca, jednego określonego czasu, mogłyby się unieruchomić w jednorazowości swego istnienia, w swym czasie i miejscu, i utracić kontakt żywy z widzem jako dzieła odtwarzające pewną jednorazową aktualność; dlatego wielokrotnie wiąże je blisko z postaciami i wydarzeniami pozaczasowymi lub choćby tylko z innych czasów, dzięki czemu całe dzieło wyjmuje spod panowania pewnej określonej aktualnej atmosfery. A owiewając dzieła fantastycznością, nie tracą jednak rysów realnych. Ciekawe jest i ważne, że postaci czy zdarzenia fantastyczne nie są wymyślonymi z niczego, dowolnie ulepionymi maskami, wprowadzonymi przez autora między prawdziwe historyczne osoby, aby złudzić widza ich pozornie jednakowym rodzajem rzeczywistości, ale są wyraźnie i bez maski fantastyczne, bez zamiaru zwodzenia kogokolwiek. Czy to Pallas Atena, czy Napoleon-Cezar w *Legionie*, czy Stańczyk w *Weselu* są posta-



28 S. Wyspiański,
Portret panny K.

ciami wyraźnie z innego świata, należą otwarcie do innej rzeczywistości. Nasuwa się tu z konieczności niemal to wyrażenie: „innej rzeczywistości“, a więc jednak z rzeczywistości, nie z imaginacji autora. Autor ich nie wymyślił dowolnie, ale przejął gotowe z pewnego kompleksu poprzednio przez innych utworzonego; dowolnością jest jedynie wprowadzenie tych przekazanych wątków, motywów do innego kompleksu. Dalej można stwierdzić, że postaci te czy zdarzenia nie przychodzą jako *tabula rasa*, jako płaskie sylwety, których profil autor dopiero musi wydobywać podczas akcji — ale wnoszą ze sobą długi szereg żywych skojarzeń jako postaci bądź co bądź znajome; Pallada w *Nocy listopadowej* na pewno nie jest nam mniej znana niż Joanna Grudzińska czy Konstanty. Szereg cech i szczegółów jej właściwych czy przypisywanych, a trwających w świadomości widza, na pewno nie jest mniejszy niż szereg cech znanych, a znamiennych dla Konstantego. Wreszcie jeszcze jedna cecha zjaw fantastycznych. W olbrzymiej większości są one ożywionymi posągami (*Noc listopadowa*) lub obrazami (*Wesele*), a więc mają poza sobą określone „desygnaty“, istniejące naprawdę, mają pewne oparcie w rzeczywistości. A więc można powiedzieć, że — jak Szekspir (przynajmniej według uwag do *Hamleta*), podobnie i Wyspiański w ogromnej większości wypadków nie wprowadzał postaci i motywów nieznanymi skądkolwiek bądź, nowych; zupełnie nie „zmyślał“, ale kształtował, przerabiał wątki znane, gotowe, przekazane przez rzeczywistość obecną bądź przeszłą, bądź choćby legendarną czy artystyczną. A więc nawet postaci i zdarzenia fantastyczne w dramatach Wyspiańskiego nie są wysnute tylko z fantazji autora, nie są jego dowolnymi twórcami — wniosek ten warto dobrze zapamiętać. W rezultacie widzimy, że Wyspiański unika trzech rzeczy w swej twórczości artystycznej: przede wszystkim i stale szablonu, schematu, konwencjonalizmu, fałszującego i zniekształcającego prawdę rzeczywistości. Po wtóre — fikcji, zmyślenia, przy tym unika fikcji imitującej rzeczywistość, podrabiającej ją, a więc znów zniekształcającej prawdę. Natomiast nie unika fikcji wyraźnie fantastycznej, należącej i przekazanej przez świat sztuki czy mitu. Wreszcie unika lub raczej niechętnie się poddaje zasadom pewnego typu realizmu, a mianowicie takiego, który by umiejscawiał jakieś zjawisko w określonych ramach czasu i miejsca tak dokładnie, by nie można go było ujrzeć na płaszczyźnie innych czasów i innego otoczenia.

W twórczości malarskiej Wyspiańskiego występują rysy pokrewne. O tym, że wszystkie obrazy jego (z paru zaledwie wyjątkami) są obrazami „z natury“, z rzeczywistości (portrety, kraj-

obrazy, studia kwiatów), była już mowa; ale ten ich realizm, który można by nazwać realizmem tematowym (nie przedstawieniowym — co należy mocno podkreślić), posiada szereg cech dalszych. Większość obrazów Wyspiańskiego stanowią portrety i szkice portretowe. Ponieważ są czyimiś podobiznami, wyposażone są już w elementy konkretne, indywidualne: zmarszczki twarzy, wykrój oczu, nosa, ust mają swe odpowiedniki w rzeczywistości. Realistyczny podkład tematowy tych utworów jest więc wyrażony i jasny. A cechy dalsze? Schematów i konwencjonalizmów unika tutaj Wyspiański krańcowo. Draperii, kotar, stolików, kominków — tak częstych w twórczości portretowej, nie ma zupełnie, jak wiemy, w dojrzałej twórczości artysty. Także konwencjonalizm strojów sprowadzony został do minimum: ubranie jest zawsze najpobieżniej tylko naszkicowane. Jak wiadomo, Wyspiański porzucił projekt swój zrobienia galerii współczesnych wybitnych postaci Krakowa, bo zniechęciła go konieczność wielokrotnego powtarzania szczegółów takich samych: marynarek, krawatów, kołnierzyków. Ten odpór przeciw szablonom nie ograniczył się oczywiście tylko do szczegółów drugorzędnych portretu, ale wycisnął swe piętno na rysach twarzy portretowanych postaci. Jakieś „oko ogólne“ czy „nos idealny“, czy „wykrój podbródka“, znany z wiedzy anatomicznej lub ze szkoły rysunkowej, jakkolwiek rys brany ze znajomości danego fragmentu twarzy „w ogólności“ — nie występują na obrazach Wyspiańskiego. Przeciwnie, indywidualność, „jedyność“ każdego rysu była przez autora podkreślana do maksimum, tak by niczym nie zatracąca o konwencjonalizm w ujęciu linii twarzy. Stąd (choć — nie tylko stąd) tak niezwykle silna wyrazistość i ekspresyjność rysów na jego portretach. Opuszczanie szczegółów tła, stroju, akcesoriów łączy się jednak nie tylko z niechęcią do pewnych szablonowych kształtów, nie tylko z akcentowaniem wyrazistości twarzy, a przeto z koniecznością usuwania motywów drugorzędnych — łączy się także z niechęcią do takiego realizmu przedstawiania, który został poprzednio określony jako umiejscawiający pewne zjawisko w ostro określonych ramach miejsca i czasu. Ta cecha wielu realistycznych i historycznych dramatów Wyspiańskiego przejawia się i w większości jego portretów. Oto co pisze Lack o pomijaniu szczegółów i akcesoriów w obrazach: „Figura, zajmująca nieraz całą wysokość prostokąta, zostawia wolną, znaczną przestrzeń kartonu. Wszystko, co zwie się atmosferą portretu, a co dla wielu malarzy jest środkiem opisywania pomocniczym, tu nie istnieje wcale. Atmosfera, zdaje się, jest częścią człowieka, więc człowiek dobrze sportretowany sam sobie właściwą atmosferę

stwarza. Skutkiem tego charakter figury w ten sposób odosobnionej jest swobodny, niczym nie ograniczony, można tę figurę umieścić w najrozmaitszych zdarzeniach i środowiskach, byle nie dowolnych, we wszystkich ta jedna właśnie postać wyjdzie wyraźnie, zasadnicza.“⁷ Różnią się w tym miejscu bardzo dzieła Wyspiańskiego i jego mistrza. „Postaci [Matejki] nie mają tego charakteru rozległego, który u Wyspiańskiego rozsadza granice jednostki, wiążące je z jednym zdarzeniem. Matejko maluje ludzi w pośrodku [ich] dzieła, zatrzymuje ich w drodze, nic im już innego robić nie dozwala, a tymczasem kto wie, co uczynią potem [...], samodzielnego życia wieczystego nie mają.“⁸

Te cechy portretów Wyspiańskiego występują szczególnie plastycznie w dojrzałej twórczości malarza, szybko odchodzącego od ujęć młodzieńczych, jak portrety Henryka Opieńskiego lub Lezczczyńskiej jako poskromionej złośnicy — oba z 1894 r., gdzie akcesoria odgrywały jeszcze dużą rolę. Później jest całkowicie inaczej. To antyszablonowe i antyakcesoryjne nastawienie malarza w portretach przebija się także i w innych jego obrazach o podkładzie realistycznym, w pejzażach i studiach kwiatów. Wiadomo np., ile sumiennych i wnikliwych szkiców z natury w tzw. zielniku Wyspiańskiego poprzedzało wprowadzenie kwiatu na płaszczyznę obrazu czy polichromii, jak dokładnie poznawał malarz cechy tego właśnie indywidualnego gatunku i jakie bogactwo rodzajów wprowadził do swych obrazów. Tylu kwiatów, i to kwiatów tak zdeterminowanych w swych różnicach indywidualnych, nie wprowadził żaden współczesny malarz polski. Do takiego lub takiego kwiatu nie dołącza artysta jakiegoś „ogólnego“ liścia, ale na pewno i dokładnie liść ściśle odpowiadający temu gatunkowi; szypułka, pręciki, unerwienie liścia, profil łodygi, ba, nawet charakterystyczny dla danej rośliny kształt kłacza, rozwidlenie korzeni — wszystkimu artysta da wyraz plastyczny i indywidualny. A w przedstawianiu róż, kwiatów o istotnie najpełniejszej i najsubtelniejszej różnorodności rysów indywidualnych, twórczość malarska Wyspiańskiego osiąga niespotykaną skalę odrębności, już nie pomiędzy różnymi odmianami, ale między różnymi osobnikami takich samych pozornie róż. Zawsze najostrzej występował artysta przeciw utartym i przyjętym szablonom stylizacyjnym kwiatów używanych w celach dekoracyjnych. Gdy przy polichromii kościoła w Bieczu chciano wymusić na malarzu danie pewnych gotyckich formuł, Wyspiański pisał z ironią do Rydla: „Proszę Cię, w jakim też stylu są malwy lub trzewiczki M. Boskiej?“⁹ Wielokrotnie też protestował przeciw korzystaniu z wszelkich „Musterwerków“, jak również

przeciw dekoracjom teatralnym „ogólnym“, robionym dla wielu sztuk.

Gdy tak było w obrazach i szkicach o tematach realistycznych, inne rysy występowały w obrazach fantastycznych lub, ściślej, wizyjnych, w kartonach do witrażów wawelskich przede wszystkim. Tam w całej pełni ujawniała się cecha, która w twórczości literackiej Wyspiańskiego występowała tak silnie w dramatach legendarnych i półlegendarnych, a mianowicie, że im w dalszą i trudniejszą do oparcia na materiale autentycznym epokę schodził autor, tym mocniej i częściej wplatał motywy realistyczne i znane. Podobnie w malarstwie. W upiornym kartonie *Duch Kazimierza* ośrodkiem realistycznym witrażu jest kościec królewski, bezlitośnie ukazany, oraz szczątki szat i insygniów znalezione w tumbie, a utrwalone w malarstwie na znanym obrazie Matejki. Kościec z kartonu różni się jednak bardzo od realistycznego obrazu Matejki: złożony i wyprostowany groźnie — nie rozsypany bezładnie, z nerwowo powikłanymi liniami oczodołów, z berłem trzymanym mocno w kościstych palcach, prześwietlony zielonawym blaskiem, ukazuje się na połowie drogi między jawą i zjawą, między rzeczywistością i fantazją. Tak samo na kartonie *Św. Stanisław* osią koncepcji witrażu jest istniejąca naprawdę w katedrze trumna świętego, wzięta z rzeczywistości. Przez trumnę bladym, upiornym cieniem przenika zarys twarzy męczennika o współprzymkniętych źrenicach i pieszczel ręki podniesionej w geście przeklinania; tak łączy skrajny realizm pewnych motywów z fantastycznie powiązanymi i nierealnie kreślonymi innymi składnikami obrazu.

A kiedy pomyśli (nie wykona) witraż fantastyczny do Kościoła Mariackiego z akcesoriami Skąpstwa, Rozrzutności, Zapału itd., to obok w notatce zaraz podkreśli: „Wszystkie figury znam w życiu i rysując je miałem je ciągle na myśli, niepodobna jednak przytaczać nazwisk, bo to z celem nie ma związku.“¹⁰ Ba, nawet w drobiazgach ściśle dekoracyjnych artysta nie powtarza znanych, uznanych motywów, ale wychodzi od rzeczywistości, tak np. zwykły ornament paciorkowy, częsty przy dekorowaniu gurt kościelnych i żebrowań, upodabnia artysta do różańca paciorków zakończonych krzyżem, bądź do sznurów św. Franciszka zakończonych pętlą, a wzór dla kształtów różnych gwiazd na sklepieniu bierze z rysunku gwiazdek śniegu. Kiedy nie może dać po prostu punktu świetlnego gwiazd prawdziwych, a nie chce dać szablonowych wzorów geometrycznych, sięga do natury, jakoś zbliżonej do zamierzeń.¹¹ A oto co pisze Rydel — na pewno najlepiej poinformowany przez twórcę — o *Madonnie wśród kwiatów* w prezbiterium u Fran-

ciszkanów: „artysta dał postać Bogarodzicy według pojęć ludowych, zatem zbliżonej nieco do typu cudownych obrazów, na których widać zawsze złociste, naszywane i wysadżane kamieniami sukienki. A że w okolicach Krakowa chłopki noszą od święta kaftany z wzorzystej materii, powyszywane gęsto świecącymi paciorkami i blaszkami, więc Madonnę swą ubrał w taki kaftan, który przypomina poniekąd (także) sute sukienki cudownych obrazów. Postać ta ma więc w sobie coś z chłopki, a coś z obrazów cudownych.“¹²

Podkreślone rysy występują nie tylko w dziełach ściśle malarskich i ściśle literackich, ale także w twórczości półliteracko-półmalarskiej, a mianowicie w uwagach inscenizacyjnych przeznaczonych dla dekoratorów teatralnych. Była o nich mowa szerzej w rozdziale III, dlatego tutaj wystarczy zsumować wyniki tamtych rozważań. Okazało się, że Wyspiański od pewnego konwencjonalizmu w dekoracjach (np. rekonstrukcje antyku we wczesnych dramatach antycznych) przechodzi wyraźnie do motywów realistycznych, pokrewnych tym, z jakimi spotyka się w życiu codziennym (np. realistyczne „obejście wiejskie“ w *Powrocie Odysa*). Dalej można było stwierdzić nie mniej wyraźne przejście od wielości szczegółów i akcesoriów, sprecyzowanych historycznie, do jednolitości tła z dominantą pewnego motywu (przypomnijmy, że pokrewne szybkie odejście od akcesoryjności cechuje twórczość portretową Wyspiańskiego). Wreszcie — o czym już była mowa wyżej — w utworach fantastycznych autor zamiast fikcyjnych, podrabiających rzeczywistość wątpliwych rekonstrukcji, wprowadza motywy realistyczne, dobrze znane (np. Wawel zamiast mu-

W rezultacie szeregu ostatnich rozważań można stwierdzić, że twórczość Wyspiańskiego poetycka, malarska i dekoratorsko-teatralna w olbrzymiej większości wypadków jest realistyczna temato-
towo, czyli że przedmioty, postaci czy zdarzenia opisywane lub
przedstawiane zawsze mają lub miały wyraźnie określone desy-
gnaty w rzeczywistości, że są obrazem czegoś, czemu przysługuje
przysługiwała cecha istnienia. Następnie cechuje utwory Wys-
go pewien realizm „genetyczny“. W dramatach jego już
Łuck¹³ silnie podkreślał wagę terenu: twórca niemal zawsze wy-
chodzi od tego, co obecnie na tym terenie zostało, co jest, co można
obecnie widzieć. Stąd wprowadza kształt obecnego Wawelu, Skał-
ki, Łazienek itd. Stąd w witrażach wizję fantastyczną wywodzi
z realizmu trumny św. Stanisława czy szkieletu króla Kazimierza,
a wizerunek króla Bolesława będzie po prostu portretem artysty,

który wcielił w siebie postać króla, będzie portretem autentycznym, tak samo liczne studia Solskiego. W tymże duchu idzie znane wyznanie poety, że podczas gry Modrzejewska była dla niego Lady Makbet.

Dalej, nie tylko tematowo, ale i treściowo¹⁴ są to utwory realistyczne. Autor „nie zmyśla“, nie stara się różnych fikcyjnych wymyślonych przez siebie cech i wydarzeń przypisać komuś czy czemuś realnemu, przedstawić fikcje pod maską prawdziwych, rzeczywistych wydarzeń czy osób, ale chce je, rzeczywiste, odgadnąć, ująć ich istotę wewnętrzną, ich prawdę. A zatem i pod tym względem są one poddane rzeczywistości, ale — co należy najmocniej podkreślić — rzeczywistości wewnętrznej przedstawianych postaci i zjawisk. Natomiast forma ich ujęcia daleka jest od tego, co nazywa się realizmem przedstawienia. Przede wszystkim dlatego, że twórca krańcowo unika fotograficznej wierności w przedstawianiu wszelkich szczegółów i drobiazgów, a więc tego właśnie, co jest najznamienniejsze dla realizmu formy, który traktuje lojalnie i demokratycznie zastane cechy. Przeciwnie, Wyspiański dąży do skrótów, skondensowania rysów naczelných, do największej ich ekspresyjności, aż nieraz karykaturalnej, z pominięciem wszelkiej reszty uznanej za nieistotną. Ponadto nie waha się wprowadzać fragmentów z innego wycinka rzeczywistości niż przedstawiany (kwiaty na portretach, Wawel czy posagi w dramatach). Dalej, unika fikcji imitujących rzeczywistość, a nie mających odpowiednika egzystencjonalnego w świecie. Jeszcze bardziej unika wszelkich szablonów i konwencjonalizmów w formie przedstawiania rzeczywistości. Wstręt do nich jest może najsilniejszy. Połączenie w jedną całość i tłumaczenie wymienionych tutaj cech twórczości Wyspiańskiego musi być odłożone na później. Tutaj trzeba podkreślić jeszcze jedną rzecz. Słuszny i intuicyjnie usprawiedliwiony jest odruch przeciw uważaniu Wyspiańskiego za malarza czy poetę realistycznego; sąd taki byłby istotnie błędny. Niemniej należy podkreślić, że punkt wyjścia wizji artystycznej poety-malarza stale mieści się w określonym skrawku rzeczywistości dotykanej, istniejącej — i dopiero z tej bazy sięga ku rzeczywistości wewnętrznej, pozafizycznej przedstawianych zjawisk, ale tych właśnie zjawisk realnych. W wyniku — dzieło znajduje się jakby na połowie drogi między rzeczywistością a zjawą, mającą pełniej wyrazić rzeczywistość wewnętrzną, jeżeli rysy realne tego niekiedy wyrazić nie mogą. W każdym razie motywy, czynniki realistyczne, i to realistyczne o konkretnym indywidualnym zabarwieniu, istnieć muszą zawsze. „Dumą jego twórczości była wierność wobec faktów rzeczywistych.“¹⁵

Rozważania można zamknąć jeszcze jednym przykładem, by wypukłej zarysowała się tendencja ostatnich uwag. Oto kiedy Wyspiański zdobił kościół Franciszkanów w Krakowie, kiedy wykonał już dekoracje kwietne ścian bocznych, postanowił w prezbiterium wymalować aniołów. Wkrótce dał parę szkiców na kartonach. W aureoli światła, ze skrzydłami unosiły się anioły, ale anioły ubrane w komeżki o postrzępionych często koronkach pod barwnymi pelerynkami, anioły trzymające w rękach dzwonki do mszy albo książki do nabożeństwa. Głowy aniołów przypominały rozmodlone twarze biednych chłopców służących do mszy, a spod komeżek wyglądały zwykle wydeptane, schodzone trzewiki. Instynkt artystyczny Wyspiańskiego kazał szukać obrazów anielstwa czy świętości nie w przyjętych szablonach ani w igraszkach własnej fantazji, ale tam gdzie występowały one najwymowniej: w czystych naiwnych duszyczkach chłopców rozmodlonych, pogrążonych w ekstazę u stopni ołtarza. Wystarczało ich wyraz i nastrój jeszcze bardziej przeanielić i uświęcić, by się zbliżyć najbardziej do tej treści wewnętrznej, którą nazywamy anielstwem czy świętością.

Tymczasem ojcowie franciszkanie obruszyli się, szczególnie za profanację uznali postrzępione koronki i wydeptane buciki aniołów — zażądali ich usunięcia. W odpowiedzi na to Wyspiański kartony spalił.¹⁶ Obecnie, po rozważaniach ostatnich rozumiemy dobrze, że nie był to tylko odruch ambicji artysty czy kaprys fantazji, ale że inaczej zrobić nie mógł. Nie mógł dorobić białych zawojów i greckich sandałów. Chęć usunięcia realistycznej podstawy wizji rozwiewała indywidualność samej wizji — a szablonu albo urojenia fantazji organizacja psychiczna Wyspiańskiego dać nie mogła.

Tylko przez dane wątki rzeczywiste powstawały wizje malarskie, nawet najbardziej fantastyczne i zjawiskowe; i tylko przez dane wątki rzeczywiste powstawały koncepcje dramatyczne, nawet najbardziej legendarne czy symboliczne.

Wyniki ostatnich rozważań znajdują potwierdzenie, jeśli zbadać charakter przedstawień wtórnych w dziełach literackich Wyspiańskiego. Oprzeć tu się można — zresztą po nakreśleniu koniecznych zastrzeżeń i restrykcji — na badaniach Balka, temu właśnie zagadnieniu poświęconych.¹⁷ Zastrzeżenia są konieczne, bo spuścizna Wyspiańskiego nie jest idealnie odpowiednia dla tych badań, gdyż przedstawienia wtórne — a więc składniki porównań i przenośni — najczęstszy i najpełniejszy znajduje sobie wyraz w epice oraz w liryce opisowej, a stosunkowo najszczuplejszy w urywanych spontanicznych dialogach dramatycznych. Dalej na-



leży stwierdzić, że styl Wyspiańskiego zwarty, jędrny operował najczęściej zdaniami prostymi i nie złożonymi, wyłączał niemal zdania bardziej skomplikowane, a do nich należą właśnie rozwinięte porównania czy przenośnie. W skróconych zaś zdaniach — charakter porównań mógł nie rysować się tak dobitnie i jasno. W tych krótkich porównaniach (np. biegł na czele jak orzeł) trudno nieraz określić, czy *tertium comparationis* należy do dziedziny przede wszystkim wzrokowej czy motorycznej, czy tylko emocjonalnej czy symbolicznej itd. Zastrzeżenia są tym konieczniejsze, że mimo solidnej podbudowy teoretycznej uwagi Balka często grzeszą niezaradnością i krańcowym nieraz brakiem wycucia wartości słów. Nie wszystkie przykłady są dostatecznie zweryfikowane, czasem są brane pod uwagę przedstawienia podstawowe, a nie wtórne itd. — tym niemniej i mimo wszystko, co powiedzieć można (słusznie) przeciw temu studium — rezultaty pracy są przekonywujące. Brzmia one: „Autorowi *Wesela* — (malarzowi) — rzecz na pozór paradoksalna — w nielicznych tylko przypadkach chodzi o używanie przedstawień wtórnych dla malarskiego określenia przedstawień głównych, natomiast uwydatnienie barwy uczuciowo-asocjacyjnej wysuwa się na plan pierwszy. Patetyczny, ale niekonkretny jest charakter przedstawień wtórnych Wyspiańskiego“ (234—235).

Rozważania ostatniego rozdziału ścierają paradoksalność tych wyników. Twórca, który zawsze — i w poezji, i w malarstwie — wychodził od konkretnego, od realizmu danych zewnętrznych ku uchwyceniu rysów wewnętrznych, przeglądających przez rysy konkretne — tak samo musiał postępować w swych porównaniach i przenośniach. Mając dane przedstawienia główne, konkretne, rzeczywiste — we wtórnych dążył do zaakcentowania walorów raczej wewnętrznych, właśnie owej mgławicy asocjacyjnej, nie sprecyzowanej jednoznacznie, a silnej dynamicznie. „Ty król nad nimi tak jak lew“ — znaczyć może: mocny, władający, groźny, królewski, możny, zgniewany, drapieżny, dziki itd. Porównanie: „wstrząsasz włosami jasnymi, jak lew płową grzywą“ — byłoby wzrokowo konkretne, ale szłoby w kierunku diametralnie innym od tego, jaki znamionuje styl Wyspiańskiego, jego wyobraźnię twórczą.

I jeszcze jedna uwaga na zakończenie obecnych rozważań: oto pozorną tylko okazuje się cecha rzekomej bujności, niezmierniej, przebogatej fantastyczności wzrokowej dzieł i wyobraźni Wyspiańskiego. Opierając się na wynikach dotychczasowych, należałoby określić, że wyobraźnia twórcza artysty jest raczej prosta, przy tym w miarę lat raczej uboższe (najbujniejsza stosunkowo jest przed r. 1900). Natomiast istotnie niepokojąco aż bogata i fanta-

styczna jest skłonność jego wyobraźni do interpretacji, stylizacji, wszelkich deformacji rzeczywistości zewnętrznej, przy czym skłonność ta idzie w kierunku wydobywania tą drogą maksimum intensywności w wyrażeniu wewnętrznej treści pewnego obiektu rzeczywistego. Niemal wszystkie dzieła malarskie — to portrety, krajobrazy, studia kwiatów; jedyna większa kompozycja, *Śluby*, była męką lat młodych artysty i w gruncie rzeczy — nie udała się. Wobec bogactwa inwencji takich wielkich wizjonerów i fantastów, a choćby kompozytorów, jak Rubens, Michał Anioł, Rembrandt, a z polskich artystów choćby Matejko — utwory malarskie Wyspiańskiego stoją nie tylko daleko, ale wręcz na drugim biegunie twórczości, reprezentują całkowicie odmienny typ tworzenia, inny typ wyobraźni. Podobnie w dramatach; najciekawsze kompozycje sceniczne dadzą się sprowadzić bądź w całości, bądź w swej strukturze zasadniczej do schematu znanych malarskich kompozycji obcych, a fantastyczne zjawy są ożywionymi posągami czy obrazami — nie z własnych są wysnute widzeń. Tamci malarze i artyści posługiwali się realiami kostiumów, modelów, kopij rzeczywistości przy wykonywaniu i wykończaniu wizji wewnętrznych własnych, zrodzonych i wychowanych przez ich wyobraźnię; tak opracowywali wizje swoje, by im nadać charakter rzeczywistości; tu odwrotnie, artysta tak opracowuje rzeczywistość, by nadać (i wydobyć) jej charakter wewnętrznej wizyjności. „Dla Wyspiańskiego wizja posiada najpełniejsze walory jako nadbudowa rzeczywistości i jej wytłumaczenie.“¹⁸

Jeszcze może wyraźniej występuje ten kontrast w dziedzinie literackiej, choćby w stosunku do Sienkiewicza. Postaci Zagłoby, Winicjusza czy Ligii są fikcyjne, pochodzą z fantazji autora, ale sposób ich przedstawienia jest realistyczny, wypukły, tętniący życiem, oparty na bystrej obserwacji wszelkich potoczności życiowych. Natomiast bohaterowie Wyspiańskiego, mimo iż są w zasadzie o wiele bliżsi autentyczności przez odarcie ich z cech ogólnoludzkich, a zarazem z drobnych, indywidualnych przypadkowości — ukazują (niby rentgenowskie widma) tylko zasadnicze, strukturalne rysy wewnętrzne swej osobowości: są realistyczni, a zarazem nieraz aż upiornie zjawiskowi i nierealni.

Marginesowo należy zwrócić uwagę na sprawę „ejdetyzmu“ wyobraźni Wyspiańskiego, czemu ostatnio poświęcił swą rozprawę W. J. Ostrowski (*Wyobraźnia ejdetyczna Stanisława Wyspiańskiego*, Poznań 1934). Sprawę ejdetyzmu pominąłem w niniejszych rozważaniach z paru względów. 1. Sam problemat ejdetyzmu — mimo wielu dzieł sobie poświęconych — pozostawia wciąż jeszcze

wiele znaków zapytania. 2. Ujmując ejdetyzm wężiej — jako „dosłowne“ widzenie czy słyszenie (bez bodźców zewnętrznych) — musimy postawić znak zapytania przed każdym naszym sądem o „dosłowności“ danych przeżyć autora zmarłego, gdy opierać się możemy tylko na literackich opisach i wypowiedziach pozostałych po nim. 3. Ujmując zaś ejdetyzm szerzej — musielibyśmy zaliczyć doń wszystko, co żywo i plastycznie przeżywał, a ściślej — opisywał — badany autor. (W wielu miejscach swych rozważań tak właśnie postępuje W. J. Ostrowski.) W rezultacie, nie wiadomo co — poza wprowadzeniem nowych terminów — mogłoby przynieść zagadnienie ejdetyzmu do niniejszych rozważań. Ostrowskiemu nieraz ono zagmatwało sprawę, choćby gdy godząc się z wywodami H. Balka (*Z badań nad wyobraźnią artystyczną Stanisława Wyspiańskiego*) o ubóstwie i niekonkretności obrazów poetyckich w metaforach Wyspiańskiego, stwierdza zarazem wielką bujność i kolorowość wyobraźni poety i wnioskuje, że w wierszach, tam gdzie są obrazy mało konkretne — wyrosły one z wyobraźni zwykłej, tam zaś gdzie są plastyczne — z ejdetycznej. Rozumowanie to jest nieco zbyt już prostolinijne. Liczne przykłady i dowody zebrane starannie przez autora mówią raczej o potrzebie zbadania — pod kątem ewentualnego ejdetyzmu — pewnego okresu twórczości poety-malarza (tj. w latach 1892—1897) niż o rozstrzygnięciu tym terminem charakterystyki wyobraźni Wyspiańskiego w ogólności. Choćby niezdolność Wyspiańskiego-malarza do malowania z pamięci i — co może jeszcze ważniejsze — do komponowania „z głowy“, wreszcie chętnie opieranie wizji sceniczno-literackich na obrazach obcych — wszystko przemawia przeciw doszukiwaniu się pełnej plastyki i „dosłowności“ obrazów przeżywanych przez wyobraźnię poety-malarza. Plastyczny (a zarazem perseweracyjny) charakter miałyby może tylko skojarzenia związane z artystycznym przeżywaniem pewnych dzieł sztuki — ale i tutaj w rozważaniach można się obejść bez ejdetyzmu.

VIII KONSEKWENCJE ARTYSTYCZNE POGLADU NA ŻYCIE

Zrozumienie wielkości rysów potężnej indywidualności twórczej artysty, ogarnięcie możliwie pełne źródeł i związków między różnymi właściwościami jego dzieł, jego talentu, jego wyobraźni twórczej — zależy w ostatecznej instancji od poznania zrębów jego osobowości ludzkiej, nie tylko osobowości wyłącznie artystycznej.

Podstawą świata wyobraźni, świata pojęć i przekonań, trzonem osobowości Wyspiańskiego, przebijającym się przez jego twórczość malarską, poetycką i teatralną, przez jego listy i rozmowy, przez prace i zamierzenia, jest — życie. Ale każdy prawdziwy twórca, każdy prawdziwy człowiek buduje swoje własne pojęcie i wyobrażenie „życia“, tworzące indywidualny kompleks skojarzeń, zabarwione uczuciowo w swoisty sposób, wpływające swoiście na akty woli, na jego dzieła i prace. A zatem, aby się zbliżyć do Wyspiańskiego i tylko do niego, trzeba możliwie najbliżej określić te pojęcia, które najczęściej wiążą się z treścią słowa „życie“ w jego twórczości, i te obrazy, i te uczucia, które się z nim najchętniej kojarzą.

Przeżyciem, które dla obrazu i pojęcia życia u Wyspiańskiego miało znaczenie zwrotnicy nadającej kierunek — było to, które znalazło wyraz w jednym z najwcześniejszych jego utworów, w *Meleagrze*, a co zgodnie i słusznie podnoszą najwybitniejsi badacze, od Brzozowskiego do Kołczkowskiego. Życie skojarzone tam zostało z obrazem główki płonącej: „Każde włókno z osobna dowiaduje się o swym istnieniu i ginie zżarte gorącym jadu płomienno-go.“ Dopiero podczas męki spalania dowiaduje się o swym istnieniu, każde włókno wtedy żyje, gdy już się pali, a więc gdy poczyna ginać. „Życie tak samo jest jak ogień, który zżera tej główki wszystkie soki i mięsz po kawale, pali, dając nam blask i ciepło przez chwilę przemijającą.“¹ W psychice artysty związało się życie z obrazem płomienia i z pojęciem spalania się.

W *Kłątwie* żar posuchy, trawiącej wieś, i żar zmysłów, przepalający Księdza i Młodą, muszą wystrzelić jawnym płomieniem stosu, by wyzwolić utajony ogień, aby uchylić klątwę. Symbolika żaru i ognia podana jest w tym utworze z niezwykłą ekspresją leitmotivu. W *Legionie* w łodzi płynącej Mickiewicz żagwią ognistą rozświeca mroki, żagwią tą zapala maszty — niech spłoną wszyscy w ogniu heroicznej ofiary życia, które wiedzie do zmartwychwstań. W *Wyzwoleniu* żagwią płonąca, nie mieczem, ale żagwią wziętą z rąk Hestii, bogini domowych ołtarzy, strąca Konrad czarę Geniusza w mrok podziemia i żagwią tą — symbolem życia — zamyka odrzwia wiodące do grobów. A kiedy Konrad bierze pochodnię z rąk Hestii — mówi:

A może wy nie wiecie,
co to znaczy pochodnia?
Pochodnia, ogień, światło, żar
świeci i razem spala,
i ciepła razem nieci dar,
i pożarami w gruz obala.
Rozjaśnia, ale niszczy razem;
ogniem żyjących zabić zdolna,
płonąca jest tą żywiołową siłą,
którą posiada dusza wolna.²

Trudno wyraźniej, po kilku latach, w pełni dojrzałej twórczości potwierdzić sady wypowiedziane w dramacie młodzieńczym. A jak obrazem najmocniej związanym z pojęciem życia był ogień (potopem blasków słonecznych każe np. Wyspiański rozsadzić mury katedry w *Akropolis*, gdzie rydwan ognisty życia, rydwan Chrystusa-Apolla wjeżdża triumfalnie, druzgocąc blachy trumny), tak najbliższymi pojęciami będą dla niego przepalanie się, unicestwienie przez życie, przechodzenie życia w śmierć właśnie w najwyższych i najżywszych chwilach żywota, który „świeci i razem spala”. Tak płoną i spalają się wszyscy bohaterowie jego dramatów. Pojęcie życia dalekie jest tutaj od życia ujmowanego jako pełnia dosytu, uciechy, rubensowskiej obfitości. Pojęcie, tak graniczące wciąż z pojęciem przepalania się, spopielenia, związane w samej swej istocie z przechodzeniem do niebytu, do śmierci — wymaga określenia pojęcia śmierci u Wyspiańskiego.

Uznawanie obecności śmierci nawet w najbardziej żywiołowym życiu dało asumpt jednemu z badaczy — Grzymale-Siedleckiemu — do uznania Wyspiańskiego za poetę śmierci, mającego stale jej widmo w oczach. Sąd ten jest słuszny tylko połowicznie; istotnie, Wyspiański wciąż ma widmo śmierci przed oczami, ale



najdalszy jest od tego, by być jej poetą, jej jakby w y z n a w c a. Przeciwnie, wyczuwa jej obecność, bacznie przeziera wszystko naokół, ale widzi w martwocie wroga, a nie moc, której by piewca miał zostać. Z równym prawem można by św. Tomasza czy św. Antoniego nazwać czcicielami szatana, gdyż we wszystkim obawiali się ujrzyć jego dzieło. I podobnie jak tamci święci nawet w szatanach widywali pierwiastki boże, czy to upadłe, czy przemienione — i Wyspiański nieraz widywał w śmierci pierwiastki życia. Mówiąc inaczej, Wyspiański widział parę typów, parę stron różnych śmierci i różny był jego stosunek do nich. Jak Grzymała-Siedlecki nieco odchyłał się od prawdy, uznając poetę za apologetę śmierci, podobnie odchyłał się, tylko w przeciwnym kierunku, Brzozowski w swym głębokim szkicu³ poświęconym twórcy Wesela, gdy równie jednostronnie widział w dziełach poety śmierć jako równoznaczną nicości.

Według Brzozowskiego, Wyspiański mówi nieustannie tylko to jedno: „co było, tego już nie ma“, „przeszłość nie należy do nikogo“, „nic nie wraca“. Tak jednostronnie jednak nie było. W twórczości Wyspiańskiego występują przecież wspaniałe kartony trucheł — zjaw Kazimierza Wielkiego czy Biskupa, a w rapsodzie znajdują się te słowa:

Wielkości, komu nazwę tę przydano,
ten tęgich sił odżywia w sobie moce
i duszą trwa w i e l e k r o ć powołaną...
p r z e m o ż e śmierć i trumien gład zdruzgoce.

A Widmo mówi do Marysi w *Weselu*:

Domek mój — podobność grób...
ale żebym ja był trup,
nie wierz, Maryś, bo to kłam.
Żywie duch, żywie duch.

Wiele jest fragmentów i cytat świadczących, że nie jest prawdą, jakoby poeta sądził, że „co było, tego już nie ma“; świadczą one przeciwnie, że poeta uznawał byt pozagrobowy, istnienie pozaczasowe i pozaprzeźrzenne, metafizyczne.

Do idei palingenezy zbliżają się *Achilleis* i *Powrót Odysa*. Słowa zaś Kory w *Nocy listopadowej* świadczą o wierze w istnienie innego „podziemnego świata“, wierze różnej od palingenetycznych skłonności, niemniej dobitnie przemawiającej przeciw widzeniu poza bytem tylko niebytu, nicości zupełnej:

Jest inny, tamten kraj,
kędy są wiecznotrwale siły,
z tych coraz nowy rośnie pęd
i wszędzie, i będą rodziły.⁴

Życie pozagrobowe przedstawia się w twórczości Wyspiańskiego mglisto — od nieokreślonego błakania się w zaświatach (podobnego greckim wierzeniom, stąd tak częste — Łódź Charona, Styks i Hermes) — po ideę palingenezy, również często i również mglisto ujmowaną. W nieokreśloności tej jest jednak parę cech określonych. Pierwsza — że życie nie kończy się ze śmiercią fizyczną; wtóra — że owo istnienie pozafizyczne jest nieskończenie słabsze, upiorniejsze i bezsilniejsze wobec rzeczywistości; trzecia — że jest zarazem w swej inności jakoś potężniejsze, bo niepodległe czasowi, bo jakoś ciężące nad głowami żyjących. Przy tym ku owemu biegunowi potęgi zbliżają się tylko ci, którzy wielkością i heroizmem życia wypracowali moc zdolną czas przewyciężyć:

Wielkości, komu nazwę tę przydano...
przemoże śmierć i trumien gład zdrugoce.

Ale trzeba dopracować się wielkości. „Waszym bogiem powrócę po latach“ — odpowiada Hektor na trujące wątpliwości Priama. Momenty te warto zapamiętać. Życie pozadoczesne jest i ma swoją wagę. Istnieje jakby świat idei, ale nie ogólnych, przedustawnych, platońskich, lecz indywidualnych kształtów życia, dobytých z najgłębszej istoty każdego prawdziwego, pełnego człowieka, który skoro dobiedzie ów wyraz samego siebie, wypracowany w najwyższym nasileniu, zdobywa dla istoty swej wieczność i może kształtować świat dalej. „Chwila śmierci jest chwilą przejścia do nieśmiertelności Kościoła przez dzieła dokonane, jest chwilą, w której te postaci, swym wysiłkiem przemógły śmierć, urastają do wieczystych kształtów. [...] W tych kształtach śmierci czuć fizycznie wprost nieśmiertelność.“⁵ „Zawsze śmierć, męka jest tylko atrybutem czynu, drogą ku niemu, której się nie da unikać. Wybór śmierci, ofiara jest tylko ś m i e r c i ą ż y w y c h, jak mówi Konrad, nie zaś szukaniem nicości.“⁶ Ale nieśmiertelność zdobywa się tylko przez wielkość.⁷ Żywoty mgliste i nieokreślone stopią się razem i przejdą w mgłę, wiszącą nad ludzkością, w mgłę bezkształtną, nieważką, rozwiewającą się coraz bardziej, coraz bezsilniej.

Wiadomo jednak, że w twórczości Wyspiańskiego istnieje wiele fragmentów najwyższej nienawiści ku światu śmierci, pojętej jako nicość zupełna. Z widmem trumny męczennika walczy Bole-

ślaw, trumnę tę tratują zwycięskie rumaki Chrystusa-Apollina; sponiewierany jest chochoł Kraka w *Legendzie*; młotem rzuca poeta w pierś wieszczą grobów w rapsodach; z pochodnią biegnie Konrad przeciw Geniuszowi i zatrząskuje odrzwia do krypty. Tak jest w dziesiątkach momentów. „Gdyby szukać jednej myśli, na której ten człowiek, jako pisarz i malarz jest oparty, to tą myślą będzie — walka z nicością o nieśmiertelność.“⁸

Za prosto jednak byłoby — jak chcą niektórzy (np. Sinko we wstępach) — przyjąć, że poeta, zwalczając świat grobów i przeszłości, wielbił go jednocześnie, że żył w ciągłej sprzeczności, w zaczarowanym kręgu spraw, których nienawidził i pragnął zarazem, nie mogąc się od nich uwolnić. Prawda, Wyspiański oscylował nieraz między biegunami sprzeczności, gdyż nie na ustalonej, usystematyzowanej pojęciowo ideologii, ale na przeżytych do dna odczuwaniu i wyobrażaniu rzeczywistości zasadzał działanie swej sztuki. Ten moment istnieje, ale nie tylko on. Patrząc uważniej, należałoby inaczej rozwiązać dualizm, rozróżnić dwa odrębne kompleksy śmierci — świat istnienia pozadoczesnego, odmaterializowanego, wyzwolonego z form fizycznych, i świat martwoty dotykanej, materialnej, bezdusznej. Pierwszy jest jakby inną formą życia — poza życiem⁹; drugi jest martwotą w pełni. W pierwszych twórca całą potęgą swej wyobraźni dogrzebuje się najbledszych cieniów, najśłabszych ech życia, które jest mocą ponad wszystko, nawet poza życiem. W drugim — widzi tylko zaprzeczenie wszelkiej wartości, najstraszliwsze i najohydniejsze brzemie świata. Prócz trumien i prochów należą do tego świata prawdziwej śmierci wszelkie skamieniałości życia, bez włókna żywego w swym wnętrzu: maski i szablony, i zmartwiałe zrutynizowane tradycje; trumny i maski, i wymłócone snopy zboża będą się kojarzyły poecie najczęściej z tą dziedziną, a z innego zakresu — przeżycie duszenia się. Warto jednak bliżej spojrzeć na ciekawy i obfity świat skojarzeń i odczuć związanych z istnieniem pośmiertnym. Gdy życie ziemskie, prawdziwe, wiązało się w wyobraźni Wyspiańskiego najchętniej z obrazem ognia i z pojęciem samospalania się — ów żywot wtóry, pozaświatowy, łączył się z obrazem innego żywiołu: wody, i z pojęciem wiecznego przepływania.

Już w *Legendzie I* rusalki i wodniki zabierają zewłok Kraka na dno Wisły, na łoża śmiertelne; cały tajemniczy byt owego świata, dokąd i Wanda musi zstąpić, odbywa się w nurtach wody, w przepływanym i w trwaniu zarazem. Z wód tych wynurza się w *II Legendzie* wizja Wawelu; w nich niby koło olbrzymiego młyna obraca się krąg Piastów, to wychylający się nad pła-

skość wodną, to zapadający w jej tonie; tym obrazem zamyka się *Skalka*, której sprawa odbywa się nad tajemniczą sadzawką, gdzie w głębi śpią zaczarowane Lela przedpogańskie. Przeszłość i przyszłość jednako ponurzone zostały w tonie wodne w tym dramacie tak srebrnym i wodnistym, gdzie biskup najpotężniej wyraża ów pierwiastek życia zaziemskiego, który chrzci i uświęca twory ziemi, przemagając ognisty lot Bolesława. W rapsodach duch Kazimierza błądzi w wieczności nad brzegiem rzeki podziemnej, nim zwołają go wreszcie głosy z kraju. W *Achilleis* fale Skamandru, podpływając do stóp bohatera, szepczą mu tajemnice życia obecnego i późniejszego bytu, one przynoszą mu ciało martwe Pentesilei, odpływające w wieczność. Toż i w *Powrocie Odysa* na brzegu urwistym morza, wśród fal zagłębia się Odys w sens swego istnienia. W *Nocy listopadowej*, na „Theatrum na wyspie“, gromadzą się duchy poległych przed odlotem w wieczność, nim odpłyną po powierzchni wód zasłanych szmatami liści. Obraz Łodzi Charona, tylokrotnie prześladowający wyobraźnię poety (*Protesilas i Laodamia*, *Legion*, *Noc listopadowa*, *Odys* i liryki) niedaremnie jest tylko jednym ze składników świata wody przepływającej wciąż, tak związanej dla artysty z pojęciem istnienia pozaziemskiego. Wieczne przepływanie, mijanie, a jednak trwanie wieczyste, chłód przejmujący piersi i nieujętość, która przez palce kształtu spragnione przeciekać będzie i spozierać tajemnicą głębi, dążenie kędyś w nieznanne — ruch, a jednak bezwładność bierna i nieokreśloność mglista, choć niby przejrzysta; groza, zatopić mogąca wszelką rzecz żywą i skryć w głębi na wieki, a zarazem kroplami swymi mogąca ją uświęcić, orosić, ożywić — oto obrazy i pojęcia najbliższe pozaziemskiemu żywotowi, niemniej bliskiemu myśli i fantazji Wyspiańskiego niż wiecznie płonące życie żywe.

W ten sposób w słowniku poety zostały określone trzy pojęcia: 1) życia, 2) śmierci — istnienia pozagrobowego i 3) śmierci — martwoty. Wiadomo, co bliżej znaczą, z jakimi pojęciami, wyobrażeniami i uczuciami kojarzą się najczęściej. Przeżycia i przemyślenia związane ze stopniowym ogarnianiem tych trzech pojęć stoją u podstaw osobowości Wyspiańskiego-poety, Wyspiańskiego-malarza i Wyspiańskiego-człowieka.

Na fundamentach tych najistotniejszych dla Wyspiańskiego przeżyć opiera się struktura jego ideologii i struktura jego indywidualności artystycznej. Badanie ideologii poety nie jest tematem niniejszej pracy, która, zajmując się stosunkiem między jego twórczością malarską a literacką, uwzględni stronę ideową dzieł artysty tylko wtedy, gdy odbija się ona na właściwościach artystycz-

nych obu dziedzin twórczości. Niemniej, aby poznać pełną wagę problemu życia i śmierci dla indywidualności artystycznej Wyspiańskiego, dla właściwości jego stylu malarskiego czy poetyckiego, trzeba, choćby najogólniej, zorientować się w zasięgu wpływu tego problemu także w świecie ideologii artysty. Wystarczy do tego celu najbardziej szkicowe uwagi.

Cała niemal ideologia narodowa Wyspiańskiego opiera się na problemacie życia i śmierci. Walka w *Weselu* z uspieniem woli życia — „nie chcą chcieć“; walka z kołowacizną słomianej, wymłóconej z ziaren żywota swojszczyzny chochołowej; walka w *Wyzwoleniu* z poezją mogił, walka z maskami bezdusznymi, z kradzieżą sił i energii żywotnej narodu, z ideą życia narodu gdzieś, kędyś, gdy „naród ma jedyne prawo być jako państwo“; walka w *Bolesławie Śmiałym* z trumną męczennika, która łamie rozmach wielkości Polski królewskiej; zdruzgotanie tej trumny w *Akropolis*, w tym wielkim hymnie-chorale na cześć życia — oto główne etapy dzieł wieszczych Wyspiańskiego. A dorzucić tu można szyderstwa w *Warszawiance* z kultu śmierci i apoteozę wieczystych pozadoczesnych mocy żywych w *Nocy listopadowej*, i hasła Lelewela, i zbłąkanie Mickiewicza w *Legionie*, i wiele, wiele innych fragmentów. Warto także podkreślić, że wiele pozornych niejasności w dramatach i rapsodach usunąć można, opierając analizę o trzy związane z sobą problematy życia i śmierci, a nie o dwa, jak dotąd uznawano. Tak np. w rapsodzie o Kazimierzu Wielkim, gdy duch-upiór przeszłości, widmo królewskie z grobu wywołane zwalczą właśnie kult grobów i przeszłości, zwalczą ceremonie żałobnych obchodów — walka ta staje się jaśniejsza, gdy przyjąć rozróżnienie potęg pozaziemskich wypracowanych przez życie i sił bezwładu zupełnego i martwoty. Człowiek śmierci, pojętej jako życie wieczyste, duchowe, jako wielkość wyzwolona, rzuca młotem w pierś człowieka śmierci — martwoty, człowieka tylko niby, tylko fałszywie żywego; rzuca młotem w obronę życia ludzi prawdziwych. Inaczej, ale przecież podobnie jest w dziełach o Bolesławie Śmiałym. Biskup, reprezentant mocy wieczystych, duchowych, pozaziemskich, walczy tam z królem, wyobrazicielem sił życia pełnego, ziemskiego, rozplamionego, a z walki tej korzysta siła trzecia — martwota trumny wywołanej klątwą biskupa. Święty — i w rapsodzie, i w dramacie — po klątwie przeziera swoją winę, rozumie, że wmieszał wolę swoją w nurt życia i miast błogosławionych przekłętę sprowadził skutki. Rozróżnienie świata wiekuistego życia pozadoczesnego i świata martwoty pełnej — jest wyraźne. Wnioski i sugestie tych dzieł nie ograniczają się oczywiście do bohaterów

przedstawianych, ale zmierzają w głąb najistotniejszych zagadnień narodowego bytu, są składnikiem ideologii patriotycznej poety.

Podobnie jest i w dziedzinie spraw społecznych. Radykalizujące nieco tendencje dzieł Wyspiańskiego nie wypływają z przesłanek jakichś doktryn ideowych, określonych systematów socjalnych — ale z apoteozy pierwiastków życia. Stąd przede wszystkim wysuwa się w tej twórczości chłop. „Chłop potęgą jest, i basta.“ Jakiś wspaniały Czepiec czy Klimina dogadzają szczególnie dumie człowieczej poety. Szyderstwa, jakimi chłoszczę inteligencję w *Weselu*, różnych dziennikarzy czy poetów o zwiotczających sprzęgłach ciała i ducha, pogarda rzucona na Karmazynów Wyzwolenia za życia nie ze swoich zasług, karykatura półinteligencji w *Sędziach* — a częsta (mimo nierzadkich uwag krytycznych) apoteoza chłopca — to wszystko ma swe źródło nie tyle w poglądach społecznych, ile w umiłowaniu życia bujnego, rudymenarnego — nie przefiltrowanego przez słowa, zwątpienia, grymasy, nie skostniałego w martwych formułkach rutyny, towarzyskości, ogłady, pozy.

Gdy w tyłu różnych zakresach przebija się, i to tak mocno, wpływ zasadniczego stanowiska Wyspiańskiego wobec życia — nie dziw, że wycisnęło ono swoje piętno także na kształcie artystycznym, na stylu jego dzieł malarskich i poetyckich.

Tendencje antykonwencjonalistyczne, antyfantastyczne i antydrobiazgowość, ujawnione w rozdziale poprzednim (o realizmie), łączą się zrozumiale ze sobą, wynikając wspólnie z jednego podłoża. Szablony, przyjęte schematy formalne i treściowe musiały być obce i wrogie twórcy, jako znamiona martwoty w sztuce, jako przeciwieństwa płonącego, falującego życia, którego był wyznawcą. Równie obce musiało być wprowadzanie obfitości akcesoriów, szczegółów stroju, tła, cech drugorzędnych. Kto był wyznawcą życia-płomienia, przepalającego się w najwyższym nasileniu, życia odmaterializowanego nieomal — musiał odrzucać drobiazgi martwej materii przypadkowo związane z istotnym rozplamieniem wewnętrznym człowieka czy epoki. Wreszcie stosunek do urojeń czystej fantazji: apologeta życia nie mógł odczuwać szczególnego pociągu do tworców urojenia, tworców, które nigdy nie żyły. Mógł i z całą pasją swej wyobraźni rzucał się w tajemnicze mroki wewnętrznego życia prawdziwych ludzi, którzy istnieli naprawdę; wtedy z ułamków zachowanych rozmów, czynów czy dzieł wypromieniowywał ich zjawy duchowe, ukazywał je w kształtach choćby półfantastycznych, wizyjnych — ale one kiedyś żyły. A jeśli czasem wprowadzał np. bogów greckich, to dlatego, że ich profil duchowy był ustalony od dawna, koleje ich istnienia, treść ich we-

wewnętrzna — wszystko to należało od dawna do owej półplatońskiej dziedziny kształtów wewnętrznych, które zdobyły sobie nieśmiertelność. Zresztą twory czystej fantazji wprowadzał dla oświecenia nimi żywych, rzeczywistych, zjawisk, nie dla ogarnięcia sensu wewnętrznego tych stworów. Wreszcie wprowadzał je jako... ożywione rzeźby czy obrazy rzeczywiste. Związek ich z omawianymi zagadnieniami wystąpi pełniej w dalszym toku rozważań.

Od najogólniejszych rysów artystycznej postawy Wyspiańskiego wobec schematów czy wobec akcesoriów i szczegółów należy przejść do określonych, a bardzo głęboko sięgających cech twórczości artystycznej poety i malarza, które się wznoszą na fundamencie jego stosunku do życia.

Pierwsze nasuwa się zagadnienie tragedii i tragizmu, opracowane w znanej książce Kołaczkowskiego. Jeśli przyjąć, że jako tragizm odczuwamy „zespół zjawisk o wartości przeciwnej, tj. ujemnej i dodatniej, o ile jest konieczny i nieunikniony“, przy tym „rzecz obdarzona wartością dodatnią mieści w sobie zaród zniszczenia albo zaród wartości ujemnej“¹⁰ — to Wyspiańskiego pojęcie życia najzupełniej temu odpowiada. Wiemy z rozważań, że według poety tylko życie ogniste, maksymalnie intensywne, w każdym okrucieństwie żywe i rozpalone, jest wartościowe i prawdziwe. A ono właśnie, ponieważ się pali gwałtownie, jest skazane na spalenie, na zatrącenie nieuchronną; mogłoby się przestać spalać tak szybko i bezwzględnie, ale wtedy przestałoby być wartościowe. Wartość dodatnia mieści w sobie zaród zniszczenia. Człowiek z taką koncepcją życia był urodzonym tragikiem. Człowiek z taką koncepcją życia, obdarzony przy tym talentem scenicznym, predestynowany był na twórcę tragedii, a nie komedii czy tzw. sztuk. Mylą się ci, którzy twierdzą, jakoby podłożem tragedii Wyspiańskiego była wyłącznie świadomość położenia narodowego, gdyż tragediami są sztuki greckie: *Meleager*, *Protesilas*, *Powrót Odysa*, i niektóre współczesne, jak *Klątwa* czy *Sędziowie*, gdzie nie ma pierwiastka narodowego. Tragizm w pojmowaniu życia w ogólności jest właściwym podłożem tragedii Wyspiańskiego. A zatem zasadniczy rodzaj twórczości literackiej Wyspiańskiego został ukształtowany przez stanowisko wobec życia takie, jakie zostało wyżej określone. Stanowisko to wpłynęło także na typ bohaterów.

W ogromnej większości są to ludzie o niesłychanie intensywnej skali przeżyć, o życiu przesilającym się ku śmierci w nasileniu wszystkich sił wewnętrznych, uświadamiający i tworzący siebie, swój najwyższy kształt duchowy w momencie przed samą zagładą, w rozpoczętym procesie samospalania swej istoty.

Tak płonie i spala się na popiół Laodamia, dni i miesiące trawiona żądzą i tęsknotą do zmarłego bohatera, do cienia. Tak zapala się nagle w *Legendzie* Wanda i sięga szczytu potęgi i wszechwładzy nad życiem i żywymi wtedy, gdy już poślubiona jest śmierci, gdy Krasy wianek nosi na czole. Tak samo Maria w *Warszawiance* wtedy staje w pełni duchowego ognia, przetwarzając się z egzaltowanej panienci w wieszczkę narodu przezierającą jego losy, gdy widmo śmierci weszło krokiem Wiarusa, a wstążka skrwawiona spoczęła w dłoni Chłopickiego. Podobnie bohaterowie *Meleagra* i *Klątwy* — jak wyżej podkreślono — giną tym, że każde włókno ich istoty poznaje życie, pełnię jego mocy i żaru wtedy, gdy już się przepala w największym rozkwicie, gdy już za chwilę pocznie się staczać ku nicości. „Dla Wyspiańskiego tragizm [...] jest jakby prawem ciężenia ku zatraceniu, tym silniej w przepaść ciągnącym, im bliższym jest życie i jego wartość — szczytu, przepychu, rozkwitu, potęgi: «kto u szczytu — wnet zginie» ... jest nieuchronnym końcem tych, którzy «wnijdą w chwale siły».“¹¹

Te same rysy naczelne cechują inny szereg bohaterów Wyspiańskiego, szereg bardziej heroiczny i męski, w jego dramatach z epoki dojrzałości. Mickiewicz z *Legionu*, Leleweł, Achilles, Odys, Bolesław Śmiały, Biskup Stanisław, Hektor z *Akropolis*, Hamlet. Wszyscy oni żyją, odczuwają i działają na szczytach możliwości człowieka, najszerzej i najmocniej, na krawędzi istnienia, o krok od zagłady, prac mimo to nieustraszenie wyżej i dalej. Maksimum intensywności życia ogarnia przede wszystkim życie duchowe, ale także nieraz i resztę fizyczną człowieka, prowadząc do pożaru żądz Laodamii, do wybuchów zmysłowości Bolesława Śmiałego, do wiecznie głodnej namiętności Parysa, do rozżarzenia gorącością krwi nawet posągów kamiennych w *Akropolis*, do ekstaz Joanny w *Nocy listopadowej*. Jednak nawet w najbardziej z ciałem sprzęgniętych momentach życie to oddalone jest nieprzebytą przepaścią od dosytu przeżuwania, trwania, zastoju materii, od spokojnego pasożytowania na dobrach świata. Przeciwnie, jest ono jakby odcieleśnione, odmaterializowane; czysty żywioł odrywa się tęsknotą ku pełni i potędze swej istoty, z kręgu praw ciężenia materii w nieznanie, w nieujęte, w graniczące stale z niebytem, ze śmiercią. Życie heroiczne na krok przed zatrata nieuchronną chce dobyć z siebie najwyższy lot, kształt nieśmiertelny, istotny dla siebie, kształt, które chce przekazać wieczności.

Ustalone cechy bohaterów dzieł Wyspiańskiego trzeba jeszcze bliżej określić, gdyż większość lub co najmniej poważna licz-

ba bohaterów innych dzieł dramatycznych innych autorów jest również burzliwa i rozzagwiona. Należy więc ściślej wyróżnić postaci Wyspiańskiego.

Doskonałym medium dla ściślejszej analizy, typowym przedstawicielem pewnego typu bohaterów Wyspiańskiego jest — Lelewel. Pozornie to człowiek potargany wewnątrz: obraduje z rządem, a spiskuje przeciw niemu z klubem, klub zdradza dla Czartoryskiego, dla wroga, którego następnie chroni przed swymi sprzymierzeńcami — i tak stale. A jednak jest jednolity, bo jest żywy. Na zarzut, że zdradza swoich, odpowiada, że swoich nie ma, a Polski nie zdradza. W dążeniu do wyzwolenia ojczyzny, jak płomień przerzuca się z krańca w kraniec, aby rozognić i pchnąć do walki to lud, to rząd, to wojsko, to Czartoryszczyków — ale dążenie jest jedno i niezachwiane: wyzwolenie narodu. A w dążeniu tym zwalczać musi martwy opór bezwładny, rutynę urzędników stanu, statystów, plany monarchistyczne, martwe już przez to, że paragrafami konstytucji odpowiednimi do omawiania w dobie pokoju, ale nie w ogniu morderczej walki o istnienie. Zwalcza bezwład mas ludowych niezdolnych do żywych zmian, idący w raz nadanym kierunku, jednolinijski; co gorsza, musi zwalczać swoje własne czyny i posunięcia z przeszłości, które ponieważ są przeszłością, są tym samym martwe, nieistotne — a tymczasem dla otoczenia są właśnie jedyną realnością widoczną jego osoby. Musi walczyć ze słowami i czynami własnymi, które dla niego były tylko etapem, stopniem ku czemuś dalszemu, a zastygły w kształty nieruchome, stawiające opór innym jego czynom i zamiarom. Dramat o Lelewelu nosił kiedyś tytuł *Statysci*, nim go Wyspiański zmienił; nie wiadomo bowiem naprawdę czy głównym bohaterem jest tam człowiek żywy, czy Statysci, ci wszyscy, którzy nie żyją, nie rozumieją stającego się życia, nadchodzących nieuchronnie wydarzeń, nie pojmują dziejących się żywych dziejów, obracając się w kategoriach martwych formuł, gotowych kanonów, uznanych tradycji. Straszliwa, targająca siły walka człowieka żywego z postępującą martwością, ze skostnieniem narastającym wokoło, kostnieniem nawet własnych dzieł, czynów i słów wypowiedzianych w przeszłości — jest osią i zasadą tego dramatu Wyspiańskiego i tego typu bohaterów.¹²

Odpowiednikiem tragedii Lelewela na płaszczyźnie komediowej jest jedna z niezwykle rzadkich, a zarazem ogromnie wypukłych i kolorowych scen — pogodna scena dialogu biskupa Oleśnickiego z Długoszem wśród fragmentów *Kroniki polskiej*. Nie jest to tragedia, ponieważ do postaci żywej należy tam moc władania

rzeczywistością i prawo jej przekształcania, a dla historyka, obracającego się w kręgu martwych szablonów, zostawiona jest tylko rola dziwienia się, a nie przeszkadzania — jak Statyści Lelewelewi. Długosz w każdym z czynów i faktów widzi coś zastygłego, niezmiennego; nie widzi, że może to być etapem do czynów wprost przeciwnych, twórczych, idących naprzód ku jednemu celowi zasadniczemu, koniecznością życia, którego linia drogi musi być falista, a jeśli potężna, to nieraz zygzakowata jak linia błyskawicy. Falistość linii postępowania łączy ową scenę z poprzednim dramatem nie mniej niż fundamentalny konflikt sił żywych z martwymi.

Takimże utworem jest *Wyzwolenie*, a zwłaszcza jego akt II. Konrad w dialogu z kilkudziesięciu Maskami kluczy, błądzi, dochodzi do sprzecznych między sobą wniosków, ale zawsze jest sobą, żywym, pełnym człowiekiem. A jego rozmówcy tylko na pierwszy rzut oka zdają się posiadać oblicza; jeśli jednak podejść bliżej, a czasem po prostu z boku — od razu widać, że to tylko martwe maski, poza którymi nikt i nic nie stoi: martwe teorie, sztywne w swej konsekwencji, albo martwe frazesy o pustych oczodołach. Na pewne zdania, pewne twierdzenia Konrada nie mogą znaleźć odpowiedzi, bo zakres ich prawd każdorazowych jest skończony i ograniczony, a nie, jak wszelkiej istoty naprawdę żywej — nieograniczony, bo są to postaci jednopłaszczyznowe, nie bryłowane. Dlatego wobec zmiennej, płomiennej, rwącej, żywej myśli Konrada muszą nieuchronnie, po dłuższej lub krótszej walce, zdradzić się, że tu już się kończą, że są tylko ułamkiem, wycinkiem płaszczyzny, maską, a nie żywym, pełnym człowiekiem, ciągle reagującym. I znów prócz walki z martwością, którą przesiąknięty jest cały ten dramat (zwłaszcza w scenach z Geniuszem), cechuje go falista, zmienna, rwąca linia słów i czynów bohatera, jako zasadnicze znamię prawdziwego życia. Należy zauważyć, że w każdej z tych faz Konrad jest całym sobą i stale jedno wszechogarniające rządzi nim dążenie — do wyzwolenia się własną wolą. Wobec tego zasadniczego pionu zmienność reszty jest tylko falistością płomienia, który przecież mimo falistości zawsze w jednym kierunku, ku górze, wystrzela.

Nieugięcie jednolita jest też moc Bolesława, a jednak ogni-sto-wężowymi liniami wybucha w swych słowach i sądach królewskich. Raz karze śmiercią, zaraz potem kogo innego za taką zbrodnię uwalnia, jeszcze innego nagradza; potem obdarowuje skarbami nędznego, chciwego mnicha, którym pogardza, ale w tych zygzakach objawia się żywiołowa żywotność potężnej natury, która po-

dobnie jak Konrad czy Lelewel zмага się z nadciągającą martwością, martwością trumny skrytej za maską świętości.

Gwałtownymi zygzakami biegnie również linia działań Mickiewicza w *Legionie*: korzy się przed ks. Jełowickim, a wybucha groźnymi pouczeniami wobec papieża; wolność wyzwala, a tyrańskimi nakazami zakuwa swój hufiec straceńców. Podobnie Achilles w *Achilleidzie* od hołdu i uwielbień dla Hektora przechodzi od razu do szału walki z nim, w obu kierunkach idąc z całą pasją i otwartością bezwzględna. Niepohamowanym — mimo przekazaną przez tradycję skrytość i wyrachowanie — jest Odys Wyspiańskiego, którego linia czynów jest również falista, pełna nawrotów, łamań i wybuchów gwałtownych.

A zatem cechą tych czy innych (np. Michała Anioła w *Juliuszu II*) bohaterów dzieł Wyspiańskiego jest nie tylko to, że są pełni, przepelni życia, spalający się wewnątrz, ale że — właśnie ponieważ są tak żywi — linia ich działań, słów i zamierzeń nie jest prosta, lecz falista lub zygzakowata, mimo że poddana naczelnemu kierunkowi i nie kapryśna bynajmniej. Jest niespodziewana, wybuchowa, obosieczna. Taka jest bliższa charakterystyka przedstawionych postaci.

Z rozważań ostatnich wyprowadzić można jeszcze jeden wniosek, wniosek bardzo ważny, sięgający rdzenia dramatów Wyspiańskiego, nie tylko postaci głównych. Jeśli zasadą dzieł dramatycznych w ogólności jest walka wartości dodatnich z ujemnymi, to przygniatająca większość dzieł literatury dramatycznej świata zajmuje się zmaganiem wartości ze świata etyki. Dobro i zło zmagają się tam ze sobą. Tymczasem u Wyspiańskiego walka sił i wartości dodatnich z ujemnymi rozgrywa się przede wszystkim między pierwiastkami życia i martwoty. Bój się toczy głównie o zwycięstwo życia, które jest samo przez się — o ile jest rozplomienione i mocne — dobrem najwyższym. Prawda, że siły żywe i wcielające je postaci są u Wyspiańskiego zazwyczaj i etycznie dodatnie, ale bywa i inaczej. Czasem są one etycznie obojętne (Konrad w *Wyzwoleniu*, Odys), a niekiedy nawet ujemne. Taka jest królewska moc Bolesława, pogańska i bezwzględna; taki jest też twardy egoizm Jakuba, któremu poeta dał w III akcie *Akropolis* rozgrzeszenie całkowite i pełne apoteozy uznanie. Pomimo wszystkich grzechów i upadków Jakub ma błogosławieństwo boże nad sobą; potrójny kłamca i wyłudzac, on jest twórcą nowych pokoleń, nowych dóbr, nowego życia.

Nie wzdłuż biegunów: dobro — zło, jak niemal zawsze, nie wzdłuż biegunów: prawda — fałsz, jak u niektórych, ale na linii:

życie — martwota dzieją się najkrwawsze boje w twórczości Wyspiańskiego, na tej linii szeregują się główne wartości. To jest ich cecha kapitalna.

Niektóre dzieła tego typu już wymieniłem: duch Kazimierza Wielkiego uderza w czciciela grobów, duch św. Stanisława kaja się za ściągnięcie klątwy martwoty, Konrad walczy z bezdusznymi maskami i z geniuszem umarłej przeszłości, która sprowadza czad bezwładu na żywych, Lelewel zмага się z martwotą statystów i rutyną, Bolesław Śmiały pada pod ciężarem widma trumny. Szereg jednak jest o wiele dłuższy. Przede wszystkim *Wesele* ze straszliwym upiornym paraliżem życia i bezduszną kołowacizną chochołową, która wali się na naród jak trumna na Bolesława, jak czar Geniusza w *Wyzwoleniu*. Później najgwałtowniejszy kontrast — *Akropolis*, z apoteozą życia we wszelkiej postaci, owo idące przez wszystkie akty — budzenie z martwoty kamiennej, tratowanie blach trumny i rozwalanie dusznych murów świątyni. Pokrewną walkę z bezdusnością, martwotą wewnętrzną i kołowacizną przyziemną prowadzi Mickiewicz w *Legionie* — gotów wybrać śmierć, ale śmierć pojętą jako żywot pozaczasowy, nieśmiertelny — wieczyste trwanie pewnego kształtu wewnętrznego, a nie iść ku śmierci pojętej jako bezwład i bezdusność. A jak Szczepanowski walczy z Bolesławem, a skrycie, niewidocznie zwycięża siła trzecia — martwota trumny, podobnie w *Achilleis* walka między Hektorem a Achillesem, dwoma płomieniami, dwiema wartościami życia, zakończy się — świadomy tego dobrze jest tragiczny Achilles — zyskiem bezwładnej, bezdusznej, przyziemnej kołowacizny mas greckich, zyskiem ich wewnętrznej martwoty. W różnych kształtach i w różnych odcieniach przejawia się ciągle w dziełach Wyspiańskiego problemat walki, zmaganie się życia rozpłomienionego, wojującego z martwotą i bezwładem.

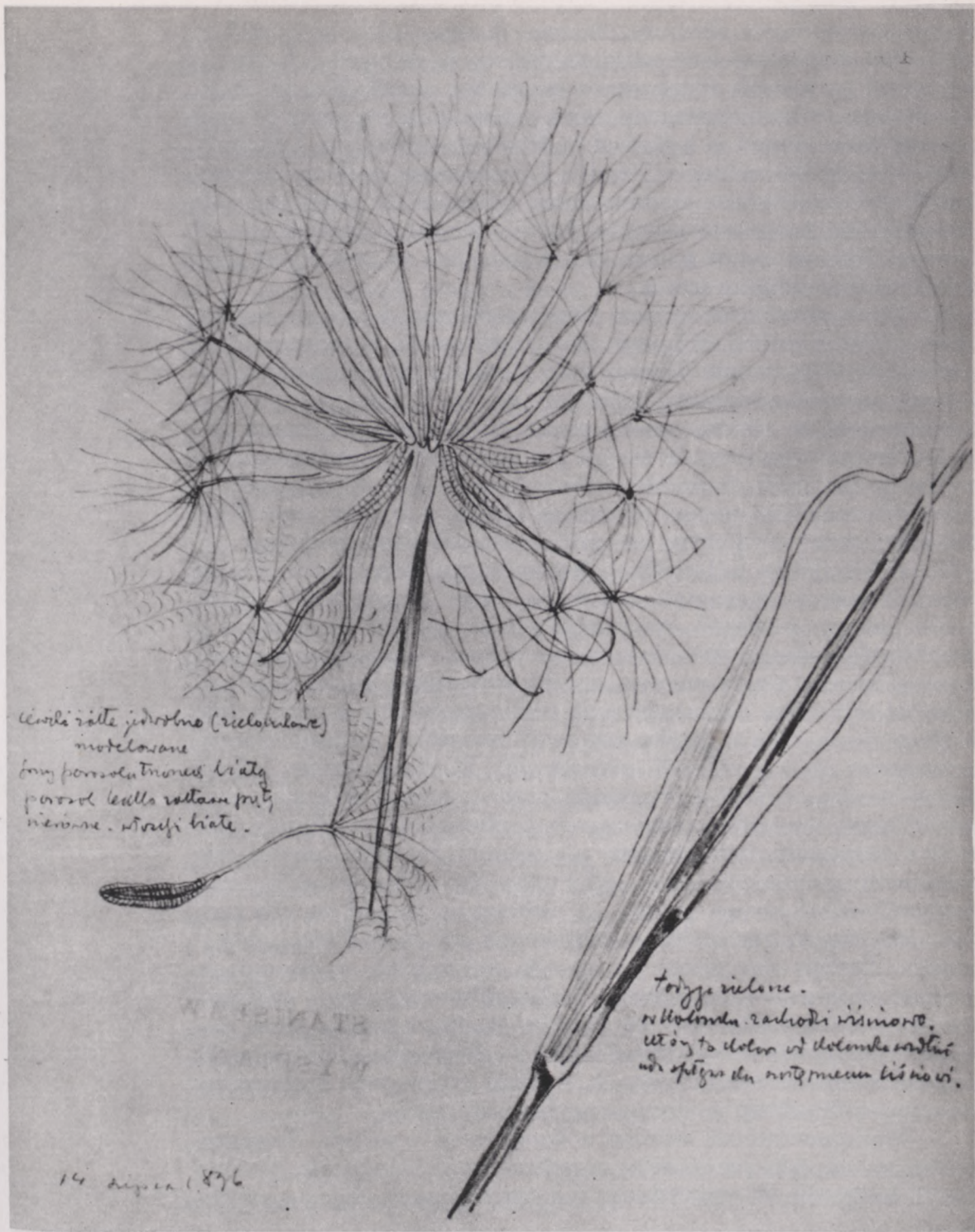
Omówiliśmy zatem trzy ważne momenty w twórczości literackiej Wyspiańskiego, znajdujące się w kręgu raczej treści niż formy. Zasadniczym typem utworów Wyspiańskiego jest tragedia. Trzonem jego tragedyj jest walka wartości dodatnich, określonych jako żywe i żywotodajne, z ujemnymi, określonymi przede wszystkim jako martwe. Trzonem postaci bohaterów tych dzieł jest życie rozpłomienione do maksimum, stojące na szczytach możliwości ludzkiej, biegnące zygzakami do swego celu, nie bacząc, że spala się nieuchronnie i tragicznie. Określone właściwości związane są — jak widać — głębokimi korzeniami z fundamentami poglądów Wyspiańskiego na życie, istnienie pozagrobowe i na martwotę.

Niemniej związane są z tymi pojęciami inne właściwości, należące raczej i ściślej do kręgu formy dzieł dramatycznych Wyspiańskiego, do których z kolei przejść należy.

Jeżeli życie prawdziwe — to życie płonące, najbardziej rozplamione, uświadamiające się przez płonienie, a wszystko inne w życiu jest niepotrzebnym, martwym dodatkiem lub pauzą w życiu, to tym bardziej takie być musi życie wybrane i powołane do powtórnego spłonięcia w dziele sztuki, w dramacie. Tylko momenty życia istotnego, momenty spalania się i przepalania godne są dzieła sztuki, wszelka reszta akcesoryjno-fabularna, nieistotna, martwa, winna być usunięta sprzed oka widza — jako niegodna poezji. Stanowisko to prowadziło — jak wiemy — do pomijania szczegółów tła, stroju, drobnych wydarzeń akcji, akcesoriów, motywów ubocznych, nieważnych dla ujęcia istotnego procesu wewnętrznego bohaterów. O tej ogólnej konsekwencji była już mowa poprzednio. Stanowisko to prowadziło jednak do dalszych konsekwencji formalnych, konsekwencji bardzo ważnych dla struktury dramatów Wyspiańskiego.

Ponieważ poeta nie uznawał za godne sztuki, która ma sięgać po istotę rzeczy, przedstawiania motywów akcesoryjno-fabularnych, lecz tylko sytuacji i procesów rozplamionych do maksimum — przeto dzieła jego są albo piątym aktem, końcówką nie napisanych czterech, w których tamte, wprowadzające motywy znajdowałyby sobie wyraz, albo łańcuchem obrazów pomijających ogniwa mniej ważne. Klasycznymi przykładami pierwszego typu są *Sędziowie*, *Warszawianka*, *Laodamia* oraz *Meleager*. Z lekkich napomknień, bądź ze znajomości historii czy legendy, widz dowiadyje się o wszystkim, co przeszło i przygotowało sytuację uobecniłą w dramacie. Autor nie potrzebuje dawać dokładnego tła, intryg, mozolnego wikłania akcji, wszelkich „zewnętrzności“ wobec tego, co będzie się później odgrywało „w duszy wysokościach“, wobec tego, co jedynie istotne w utworze; nie, daje możliwie rychło najpełniejszy, najmocniejszy moment rozstrzygający: wszystko już stoi w ogniu, już się pali. Podobnie w rapsodach, w przeciwieństwie np. do rapsodów Słowackiego, „poeta posługuje się techniką dramatyczną, i to syntetyczną, wprowadza od razu *in medias res*, bez wstępów.“¹³

Przykładami drugiego typu są: *Legion*, *Noc listopadowa*, *Achilleis*, *Akropolis* (zwłaszcza jego akt III), *Zygmunt August*, fragmenty *Kroniki polskiej*. Tu również wszelkie sprawy akcesoryjno-sytuacyjne, przygotowawcze wobec chwil spalania się zostały usunięte do luk, antraktów między dziesiątkami scen-obrazów.



Akcja posuwa się w tych dramatach raczej przez fakt ciągłej zmienności scen, chronologicznie coraz późniejszych, niż przez ich zawartość, która by powoli i stopniowo zmieniała poprzednie sytuacje. W obrazach tych dochodzą do głosu i utrwalają się coraz to inne pokłady duszy bohatera lub nawet wielu bohaterów (np. Lelewela, Chłopickiego, Wysockiego, Joanny, Konstantego w *Nocy listopadowej*). Widzimy coraz to inne, coraz potężniejsze płomienie, ale nie oglądamy ścinania i rąbania drzew, zwożenia i układania ich w stopy; tylko to, co już płonie, i to pełnią żaru — godne jest ukazania i uwiecznienia w sztuce.

Trzecim wreszcie typem konstrukcyjnym, będącym zresztą pewną tylko odmianą drugiego, jest jasełkowość w technice dramatów (jak *Wesele* lub *Wyzwolenie*), uznana za najznamienniejszą rzekomo cechę talentu teatralnego poety. W szeregu scen, łączących się tylko bardzo ogólną akcją, wypowiada się szereg postaci; element fabularno-formalny jest tu również i podobnie zlekceważony na rzecz treściowo-ekspresyjnego, jak w poprzednim typie. Poszczególne postaci wyrażają siebie — to jest ośrodkiem większości scen — po czym jak marionetki schodzą z widowni.

Z trojakiego, a jednak spokrewnionego wewnątrznie z sobą rodzaju konstrukcji dramatu wynikają liczne i ważne cechy dalsze.

Jednym z silnych, narzucających się wrażeń przy recepcji dzieł Wyspiańskiego jest ich monumentalność, a monumentalność łączy się najchętniej z pewnym choćby spokojem. Jakżeż więc pogodzić tę wyraźną, narzucającą się cechę dramatów z poprzednio określoną i nie mniej wyraźną ich gwałtownością i intensywnością, jak wyprowadzić z założeń naczelnych? Wytłumaczenie jednak znaleźć można. Autor, gdy usuwał ciągle przerzucanie się akcji, drobne przygotowania, drobiazgowo kreślone etapy sprawy, motywy i przypadki drugorzędne — usuwał zarazem powikłania przejściowe na rzecz wielkich, głównych linii. Pomijanie dygresji mogących zająć uwagę skupia ją całkowicie i stale na rzeczach najważniejszych, wprawdzie gwałtownych, ale jednolitych, zasadniczych. Potęga zamknięta w rysach naczelnych i pominięcie wszelkich dygresji — to przecież bodaj główne czynniki wrażenia monumentalności. Prorocy czy Sybille Michała Anioła, choć poskręcane najgwałtowniej i najdziwniej — dzięki mocy, kolosalności zawartej w rysach strukturalnych, i dzięki odrzuceniu drobiazgów akcesoryjnych uderzają surową monumentalnością.

Monumentalność wynika z kompozycji i układu dramatu, ale wynika ona także ze sposobu przedstawiania bohaterów. Trudno o coś dalszego dla Wyspiańskiego jak psychologizowanie — kreśle-

nie niuansów, nieznaczących przejść, ciekawostek psychologicznych. Bohaterowie jego dzieł są oddani jednej lub w każdym razie niewielu namiętnościom czy ideom — ale za to oddani są im całkowicie, bez reszty, do ostatniego tchu. A że poddani są zawsze namiętnościom czy ideom wielkim, że tylko te chwile najwyższych wzlotów są przedstawiane jako jedynie godne sztuki — przeto dziedzina życia codziennego, powszedniego, wciąż się powtarzającego, która dzięki samej ilości materiału spostrzegawczego jest najlepszym tworzywem dla psychologizowania — nie mogła skierować w tę stronę myśli poety. Nawet wybitna wnikliwość psychologiczna, którą wykazał Wyspiański choćby w *Weselu*, nie przełamała zasadniczej niechęci ku drobiazgom i ku błahej codzienności.¹⁴ „Wielki jego liryzm odsłania jeno uczucia elementarne, najpotężniejsze i najprostsze, ale przez to i najogólniejsze, zawierające już rozumiane w napomknieniu wszystkie tony, które między interwałami się mieszczą. Podobnie ma się rzecz z wyrazem uczuć miłosnych, elementarnych, najgłębszych, w fizjologię sięgających tonów. Ale w tym tonie pobrzmiwają i inne, najwyższe nim objęte.“¹⁵ Tak jak w budowie dramatów usuwane były w cień i prowadzane do najniezbędniejszych tylko akcesoriów wszelkie szczegóły, drobiazgi zewnętrzne, cała skomplikowana aparatura anegdotyczna na rzecz spraw zasadniczych; podobnie w budowie postaci bohaterów usuwane były w cień, prowadzane do najniezbędniejszych motywów wszelkie szczegóły, drobiazgi wewnętrzne, skomplikowana aparatura psychologiczna, na rzecz skłonności, idei, uczuć zasadniczych, dominujących. A ta antydrobiazgowość psychologiczna i usunięcie powszedniości na rzecz wielkości i potęgi niecodziennej, sprzyjały wybitnie powstawaniu rysów monumentalnych. „Całkowita psychologia postaci i otaczająca je rzeczywistość Wyspiańskiego zupełnie nie obchodzą. Postacie są nowym ucieleśnieniem ogólnej prawdy ich życia. Dlatego postaciami jego dramatów mogą być doskonałe posągi.“¹⁶ „Zmienność jest cechą istot wątplych i skomplikowanych, w których namiętność ogarnia drobną cząstkę, w których namiętności nie ma wcale. Nie zaś istot całych, twardych i mocnych“¹⁷, wielkich, gwałtownych — a monumentalnych. „Wyspiański wybiera [...] z opowieści sprawy, które są najważniejsze i stanowcze dla żywota bohatera raz na zawsze, a więc i po śmierci. W każdym fakcie [i postaci] odkrywa i odsłania motyw naczelny, ten rozwija i doprowadza go do kształtu bohater-skiego.“¹⁸

Inna, dalsza cecha — to sposób przedstawiania bohaterów w chwilach najwyższego rozognienia. Nie każdy temat nie każdego

dramatu dawał „chwilę osobliwą“, ów moment najwyższego nasilenia sił wewnętrznych nasuwany przez akcję, jak to było w *Warszawiance*, *Lelewele* czy *Sędziach*. Tam zewnętrzny układ stosunków pozwalał bohaterom ujawnić najgłębsze pokłady swych osobowości w momentach palenia się w ogniu dramatycznych wydarzeń. Nie zawsze tak było jednak. Weźmy *Wesele*. W dialogach I aktu, w dialogach prowadzonych niemal zawsze przez dwie kontrastowe postaci, zaznaczają one tylko, i to powierzchownie, swoje przeżycia w aluzjach, w ćwierćsłówkach. Zapalają się dopiero w akcie II, gdy upiory, trapiące je w najgłębszych snach, stają w widomych kształtach obok i ukazują, „co się komu w duszy gra“. Wtedy dopiero postaci te są same sobą, wtedy dopiero są pełne, objawiają istotę, sens swych dusz do najtajniejszych głębi. Tak samo Laodamia, gdy jej ukazują się zjawy w półśnie, tak samo Chłopicki, Wysocki, Joanna, gdy przy nich stają cienie bogów z Olimpu podczas nocy listopadowej; podobną rolę mają bogowie w *Achilleis* i bożkowie w *Legendzie*, i Maski w *Wyzwoleniu*.

Za długo, zanadto sztucznie, z za wielkim aparatem środków, intryg, powikłań, których, jak podkreślałem, Wyspiański nie znosił, trzeba byłoby nieraz postępować, aby stworzyć taką sytuację dramatyczną, w której mogłaby się do dna wypowiedzieć ta czy inna postać, zwłaszcza gdy kilku bohaterów było w jednym utworze. Wyspiański postępował inaczej. Wprowadzał zjawę, ucieleśnienie tego, „co się komu w duszy gra“, i podnosił od razu nastrój. W obliczu swego demona, demona nocy bezsennych, każdy stawał bez maski, napięty jak struna; na tych strunach poeta mógł już wygrać najgłębszą melodię duchową swych głównych postaci. W ten sposób zdobywał poeta dwie sprawy: kształt plastyczny, wizję malarską i dramatyczną dla sceny, która by musiała być inaczej monotonnym monologiem — a zarazem mógł przez usta bohatera i dręczącego go sobowtóra objawić prawdę wewnętrzną bohatera, bez długich i sztucznych przygotowań akcesoryjno-fabularnych — ale bezpośrednio, w scenie skoncentrowanej, zwartej, ważkiej w każdym momencie.

Rozważania powyższe wystarczą, aby dowieść, że typ zjawiskowego rozwiązywania pewnych scen był organicznie związany z cechami strukturalnymi dramatów Wyspiańskiego i z jego tendencjami dramatopisarskimi, o których już była mowa. Skoro twórca do najmniejszego minimum sprowadzał zewnętrzne, anegdotyczne szczegóły, skomplikowaną aparaturę wydarzeń fizycznych, równie jak skomplikowane szczegóły codziennych wydarzeń psychicznych, a jednocześnie do najwyższego maksimum pragnął

podnieść i rozpaść moce duchowe swych bohaterów — to kiedy w jakim utworze zbrakło naturalnej postawy sytuacyjnej do stworzenia gorącej, odpowiedniej atmosfery — rozwiązanie sceny typu zjawiskowego było najbliższe, najprostsze i najmocniejsze zarazem. Trzeba jednocześnie stwierdzić, że było ono także najbliższe spirytualizmowi filozoficznemu poety i epoce symbolizmu, w której żył i działał, a także i bardzo mocno talentowi malarskiemu, pożądającemu wizji plastycznych, ucieleśnionych w kształtach widmowych. Niemniej łączność zasadniczą także i z właściwościami strukturalnymi dramatów należy podkreślić tym bardziej, że wiążą się one pośrednio poprzez owe właściwości strukturalne z podstawowym stanowiskiem poety wobec życia.

A więc znowu mamy grupę właściwości, tym razem należących do zagadnień raczej formalnych, które pośrednio lub bezpośrednio wiążą się z podstawowym dla Wyspiańskiego stanowiskiem wobec życia i śmierci. Ponieważ tylko momenty pełnego życia są wartościowe i godne sztuki — a zatem utwory Wyspiańskiego będą albo jednym piątym aktem, który ukazuje moment rozstrzygający, albo łańcuchem małych, skoncentrowanych scen dramatycznych, albo łańcuchem jasełkowym, stale pomijającym wszelkie akcesoria anegdotyczne, okolicznościowe.

Ponieważ tylko momenty pełnego, intensywnego i potężnego życia są wartościowe, a dramaty są skoncentrowane do spraw najistotniejszych, przeto charakteryzuje je monumentalność kompozycyjna, a w zakresie przedstawiania bohaterów — antydrobiazgowość psychologiczna. Ponieważ wreszcie są to dramaty skoncentrowane, pomijające momenty wstępne, okolicznościowe, a zarazem domagające się ukazania pełni życia wewnętrznego — przeto sceny fantastyczne, które w dialogach ze zjawami odsłaniają wnętrza bohaterów, leżą na linii tego typu kompozycyjnego.

Tak więc i monumentalność, i jasełkowość, i apsychofizizm, i fantastyczność — właściwości dzieł dramatycznych Wyspiańskiego tak odległe od siebie, a tak istotne — wewnętrznymi korzeniami czerpią przecież z jednej gleby zasadniczych dla twórcy zagadnień.

Z tejże gleby wyrastają także właściwości języka artystycznego poety, właściwości jego stylu. Stwierdziłszy uprzednio, że tok akcji dramatów postępuje nie przez powolne rozwijanie wątków poszczególnych scen, ale przez samą zmienność i następczość scen. Wiązanie ich sytuacyjne i przygotowawcze zostało odsunięte do luk, do pauz; przedstawiane jest tylko to, co ważne, co się już pali. Podobnie w stylu.

Myśl rozwija się nie miarowo, przez ciągłość zdań konsekwentnie z sobą powiązanych, ale skokami przez samą następność zdań, z których późniejsze są rozwinięciami wcześniejszych, najczęściej nie związanymi z sobą składniowo. Przez gwałtowny potok zdań prostych, krótkich, możliwie mało złożonych, posuwa się tok dialogów. Prawie nie spotyka się zdań okolicznościowych rozwiniętych, a więc także i bardziej skomplikowanych figur poetyckich. „Jestem król — każę — Bóg ze mną zbrodnię dźwiga“ — oto typowy fragment. Wyrażna niechęć do zdań pobocznych, nieistotnych, nie zawierających głównego toku myśli — wyraża się także tym, że poeta, unikając wiązań okolicznościowych, a zmuszony niekiedy do utrzymania ciągłości toku, powtarza, czasem nie raz jeden, pewne fragmenty zdań, łącząc je z innymi już ciągiem dalszym. Tak nawiązuje do poprzednich myśli, choć nie używa zdań pomocniczych i omówień (np. w *Legionie*, *Weselu*). Te powtarzania mają oczywiście i inny swój sens artystyczny.¹⁹ Zdania dłuższe są zwykle zagmatwane nieporadnie, budowane nie na zasadach logicznych konstrukcji.

Zwróćmy obecnie uwagę na typ i rodzaj słów. I znów należy stwierdzić, że przemożne dominowanie zdań głównych, prostych, powoduje wysunięcie na czoło rzeczowników i czasowników (a w dalszym szeregu także przymiotników), a zatem wyrazów naładowanych treścią znaczeniową, wyobrażeniową i emocjonalną, natomiast automatycznie zmniejsza liczbę łączników (konieczną dla zdań ubocznych), wszystkich „przynajmniej“, „jakkolwiek“, „tym więcej“, „ponieważ“, „jednocześnie“, „zważywszy“ itd. A zatem wszelkie słowa, określające stosunki i okoliczności, a nie rzeczy czy stany, słowa nijakie i mało barwne znaczeniowo czy uczuciowo, zostały usunięte prawie całkowicie. Gdy są potrzebne — zawsze artysta użyje krótszego, mniej zajmującego miejsca i uwagi: „choć“ zamiast „jakkolwiek“, „gdyż“ lub „bo“ zamiast „ponieważ“ itp. Najchętniej jednak opuszcza wszelkie przysłówki, jak np.:

Przemogłeś śmierć, zwycięski duch —
człowiek twe skruszy ciało.

(*Skalka*)

czy przemilczane tu jest „choć“ przemogłeś, czy „ponieważ“, czy „mimo że“ — nie wiadomo, może być też przemilczane słowo „więc“ lub „zatem“ itd.

Owa dążność do skoncentrowania wyrazu, do ograniczenia się niemal wyłącznie do momentów intensywnych, pełnowartościowych, w zdaniu nie wyrażała się tylko pomijaniem słów pomocni-

Dziewanna



24. June
1896

czych²⁰, sięgała i do budowy słów wybranych i używanych w zdaniu. Wyspiański wprowadzał archaizmy, wyrażenia gwarowe i swoje neologizmy; cechą charakterystyczną jednak ich wszystkich jest to, że poeta wybierał (lub tworzył) takie wyrazy, które w możliwie najczystszej formie ukazują rdzeń wyrazu, pomijając przedrostki i przyrostki — pozbawione mocniejszych walorów znaczeniowo-emocjonalnych. A więc będzie „szyd“, a nie „szyderstwo“ czy „wyszydzanie“, „zwid“, a nie „zwidzenie“, „gon“, a nie „gonitwa“ czy „pogoń“, „idzie na spyt“, a w formach imiesłowowych czasownika: „bom na to stawion“ — nie „po-stawion-y“, „trwożon“, „dan“. Dalej najczęściej zastępuje poeta „władający“ przez „władę“, a „krwawiący“ często przez dziwne „krwiący“²¹, a także „trzeba“ przez „trza“. Wyraźna jest predylekcja do słów krótkich, jedno- lub dwusylabowych, gdzie owych narodziło się znaczeniowych, fleksyjnych — jest stosunkowo mało. Może u żadnego z poetów naszych nie ma tak znikomej liczby cztero- czy pięciosylabowych słów i tak znacznej liczby rymów męskich. Wśród czasowników obficie reprezentowana jest forma rozkazująca (zwłaszcza sporo takich wyrażań, jak „zwoł“, „znaj“, „słysz“). Intensywność i energetykę, wyrażającą się w słowach krótkich, zwartych, rdzennych, a także w częstych rymach męskich i w imperatywnym tonie panującym wśród czasowników pomnaża jeszcze rytm, przeważnie bardzo krótki, zwarty, jędrny.

Do tej ogólnej charakterystyki języka i stylu poetyckiego Wyspiańskiego należy dodać uwagi o doborze słów. A więc, jeśli w porównaniu ukazuje się ptak — to prawie zawsze orzeł lub sęp, a jeśli zwierzę — to lew.²² Poeta wybiera z danej dziedziny znaczeniowej stale słowo o największej dynamice uczuciowej i wyobraźniowej, a więc smutek lub cierpienie zastąpi najchętniej bólem lub męką, wiatr — wichrem, wołanie — krzykiem, ubóstwo — nędzą; zamiast zmierzchu, ciemności — da mrok i noc; zamiast światła, oświetlenia — najczęściej żar, strugi płomieni itd. To dążenie do maksimum jaskrawości i dynamiki idzie nie tylko i nie zawsze w stronę p a t e t y k i monumentalnej, ale niekiedy również ku wyrażeniu uczuć pejoratywnych, uczuć pogardy czy nienawiści. Sięga wtedy artysta po najostrzejsze wyrażenia gwarowe czy wprost wulgaryzmy mowy potocznej, by najmocniej, najbardziej podkreślić swój sąd. Stąd np. takie wyrażenia, jak „w pysk wam mówię litość moję“, „za nic mi wasze lzy sobacze“ itp. Sile wyrazu służy także „maniera nagromadzania synonimów: «tęgich sił odżywa moce, słońca żar w spiekłych upałach, z trwożnych objęć uścisku.» Ta

cecha stylu, spotykana do przesady w poematach, nie zawsze działa dodatnio. Razi nieraz.“²³

Wszystkie wymienione elementy stylu Wyspiańskiego świadczą o dominującej w nich tendencji do największego napięcia (uczuciowego przede wszystkim), do ogarnięcia pełnej dynamiki treści — zgodnie z naczelnym dążeniem do ukazywania w dziele sztuki tylko momentów istotnych, rozplomienionych, pełni wewnętrznych mocy człowieka czy zbiorowiska. Prócz jednak tej cechy — intensywności, ma styl poety drugą — monumentalność. Ta opiera się także na wymienionych już elementach. Zdania proste, nieskomplikowane, nie zasupłane zastrzeżeniami ubocznymi, zwarte, dalej słowa z wyrazistym rdzeniem, słowa chętnie wybierane spośród najbardziej patetycznych, a przemieszane nieraz z formami archaicznymi, wreszcie częsty imperatywny ton czasowników — nadają władczy a monumentalny charakter całości. Używanie zaś prostych rytmów i rymów oraz wyrażen potocznych, a nawet gwarowych byle mocnych, i maksymalne natężenie dynamiki wewnętrznej — nie pozwalają tej monumentalności zbrązowieć lub, co gorsza, zamienić się w patos papierowy.

Poeta „chciał z słownictwa zgazeciałego uczynić tworzywo zdolne do wywierania wpływu, do wyrażania przede wszystkim siły, szorstkości, nieokrzesań dawnych epok. Nagromadza więc spółgłoski twarde i dźwięczne, słowa krótkie, pospolite. Jak dawni pisarze sięga do *lingua vulgaris*, by z niej wykrzesać tryskającą życiem mowę artystyczną. Była to walka z językiem, która nie skończyła się zupełnym zwycięstwem“²⁴ (dalsze uwagi o stylu poety w rozdziale IX).

W malarstwie jest nieco inaczej, a pozornie nawet biegunowo i zasadniczo inaczej.

Już same przedmioty obu gałęzi twórczości Wyspiańskiego mówią dużo. Z jednej strony znajduje się poeta tragicznych wielkich bohaterów i wydarzeń, z drugiej — malarz dzieci i kwiatów. Trzeba jednak spojrzeć bliżej.

Wyspiański jest przede wszystkim portrecistą. Portrety jego — gdy pominię się na razie portrety dzieci — posiadają parę cech zasadniczych. A więc najpierw charakteryzuje je pominięcie tła; białe tło kartonu nie zaznacza miejsca; nie wiadomo, czy to pokój — czy ogród, biblioteka — czy sypialnia. Związane z tym jest pominięcie wszelkich akcesoriów: stołów, kotar, książek — nic, tylko osoba portretowana. A w przedstawieniu tej osoby ograniczał się twórca do najniezbędniejszych i najbardziej szkicowo potraktowanych szczegółów stroju zaznaczonego paru kreskami, całą



35 S. Wyspiański, *Trawa*, ok. 1896

uwagę koncentrując na wyrazie twarzy, czasem także i na rękach. Wreszcie ów wyraz, a zarazem istotę osoby portretowanej ukazywał bezpośrednio, a nie pośrednio przez akcesoria czy funkcje; mógł np. w portrecie Langego przedstawić go przy pisaniu wierszy albo Stanisławskiego wymalować z pędzlem w ręku. Cechą tych portretów jest zatem, podobnie jak w dramatach, pomijanie wszelkich motywów sytuacyjno-anegdotycznych na rzecz przedstawienia istoty portretowanej osobowości.

Drugą, drobniejszą, niemal techniczną cechą, mającą jednak swe estetyczne znaczenie, jest zbliżanie ram blisko do twarzy portretowanej osoby, tak że zajmuje ona niemal całą przestrzeń obrazu. Dzięki temu uwaga widza, która wobec braku jakichkolwiek akcesoriów w obrazie i tak nie może się zbyt rozpraszać, została jeszcze bardziej skrepowana, a jednocześnie wyraz przedstawianej postaci został uintensywniony i skoncentrowany. Nie ma przejść, momentów bledszych, bardziej neutralnych, odpoczynków dla oka — wszystko, co jest w obrazie, jest ważne. Odpowiada to niechęci do przedstawienia pauz nieistotnych dla zasadniczego toku sprawy w dramacie.

Wreszcie jeszcze jedna cecha, którą należy podkreślić. Są portrety typu dialogowego (np. większość obrazów Halsy), w których twarz ukazana jest w widoku frontowym, wzrok portretu stale krąży za okiem widza, tak samo uśmiech, skierowany do każdego stojącego przed obrazem, tak samo ręka gestykulująca jakby w rozmowie. Portrety Wyspiańskiego, przeciwnie, są raczej monologowe, mimo że twórca ich jest dramaturgiem, który posługuje się gestem i dialogiem. Jego postaci mają zazwyczaj wyraz skupiony, oczy wółprzymknięte, a więc patrzące w siebie, w swoje myśli albo zapatrzone w dal nieokreśloną; nie ma gestów, uśmiechów, znaków nawiązujących nic porozumienia z widzem. Gdyby portret taki miał obcować z widzem, patrząc czy uśmiechając się do niego musiałby przybrać pewną maskę uprzejmości czy towarzyskości szablonowej, pewien unieruchomiony grymas życia, wyraz jednej chwili, a tak, zostawiony sobie, może się pograżyć w świat najosobistszych, wewnętrznych myśli, a przez to odsłonić wyraz owego osobistego świata stale ważnego, wyraz nie martwy i jednostrajny, ale drgający życiem.

Lecz podnieść należy jedną jeszcze cechę tych obrazów, która niektórym widzom narzucać się może wobec szkiców portretowych Wyspiańskiego — ich jakby upiorność. Narzuca się ona przede wszystkim tym, którzy przywykli do portretów z doby naturalizmu — doskonale wymodelowanych, żywych, wypukłych. Na pewno zaprotestowaliby oni, że się cechy życia przypisuje dziełom malarskim Wyspiańskiego, tak upiornie, niektórzy powiedzieliby — aż karykaturalnie odmaterializowanym. Istotnie, artysta nie dba o wypukłość, bryłowatość malowanych postaci; przedstawia je płasko i blade, jak cienie. Nie dba też o konsekwencje światłocienia ani o kolorystykę cery „naturalnej“, „żywej“, „świeżej“. Odmaterializowując tło portretu z wszelkich elementów nieważkich dla istoty przedstawionej osoby, istoty wewnętrznej, która tylko

wyraża się zewnętrznymi rysami, artysta usuwa również te rysy i cechy danej osoby, które nie są wyrazem niczego wewnętrznego, nie są niczym dla niej charakterystycznym. Uwalnia życie wewnętrzne, drgające subtelnie i tajemniczo poprzez skurcze i rozpromieniowania rysów i linii wyrazu, z balastu materii, dominującej przez pełną bryłę i koloryt naturalny, równie nieistotne dla portretowanej osoby jak krój jej ubrania albo deseń portiery. Za to życie, życie duchowe człowieka, istota jego osobowości uchwycona w przebiegu, żywa — rysuje się na tych szkicach ze zwielokrotnioną potęgą wyrazu, drżąc istotnie życiem, jednak nie życiem cielesnym, krwistym, lecz wpółodmaterializowanym, duchowym życiem prześwieconym jakby od wewnątrz. Artysta usunął bryłę i barwę na plan trzeci, za to uintensywnił do maksimum linię, której głównym zadaniem w sztuce jest chwytność wyrazu. Pozbawione szczegółów i akcesoriów, odcielesnione niemal postaci portretów Wyspiańskiego²⁵ o rysach doprowadzonych do maksimum ekspresyjności, wyrazu nie pewnej chwili przemijającej, grymasu czy gestu, ale istoty wewnętrznej — znajdują się jakby na pograniczu życia, kiedy wyraża się i utrwala ten kształt ich indywidualności, w którym przekazują nieśmiertelności swą znikomą, a przecie jedyną jedyność samych siebie. Tę „zwięzłość dramatyczności“ podkreśla Lack, omawiając dzieła malarskie Wyspiańskiego; tak np. opisuje witraż św. Salomei: „Artysta przedstawił św. Salomeę, jak inne postaci historyczne, w chwili, w której dramat już skończony, w której królowa osiąga już swą postać wieczystą. Z tej chwili cały żywot rysuje się wyraźnie i charakter, długie lata umartwień, samotności, poświęceń, niezachwiane dążenie ku celowi... ku świętości.“²⁶

W ten sposób postaci malarskie przypominają nieco bohaterów dramatów Wyspiańskiego; tam również usiłuje poeta wydożyć i utrwalić właściwy sens owych postaci, kształt ich życia stojący zawsze na pograniczu śmierci, przepalający się już, przechylony ku wieczności.

Ujęcie tych postaci przez twórcę w obu przypadkach nie jest tak bardzo odległe. Odległy jest ich dobór, ale to sprawa inna, którą trzeba będzie później omówić.

Pozostaje jeszcze jeden, szczególny i właściwy dla Wyspiańskiego typ portretów — portret dziecka. Człowiek, który znienawidził maski, musiał rozmiłować się w twarzy dziecka, twarzy bez maski. W oczach jasnych, nie przymglonych martwą stępią rezygnacją, w twarzach nie porytych bruzdami zmarszczek, które są śladami przeżyć dawniejszych, już minionych, a więc są pozosta-



36 S. Wyspiański, *Nasturcje*, ok. 1896

łościami nie wyrażającymi nic żywego, obecnego, łatwiej i czyściej odbija się świat i dusza. Tak samo w płytkich choćby, ale czystych tafelkach strumienia pełniej i wierniej odbija się niebo niż w głębokich stawach porośniętych mchami i sitowiem.

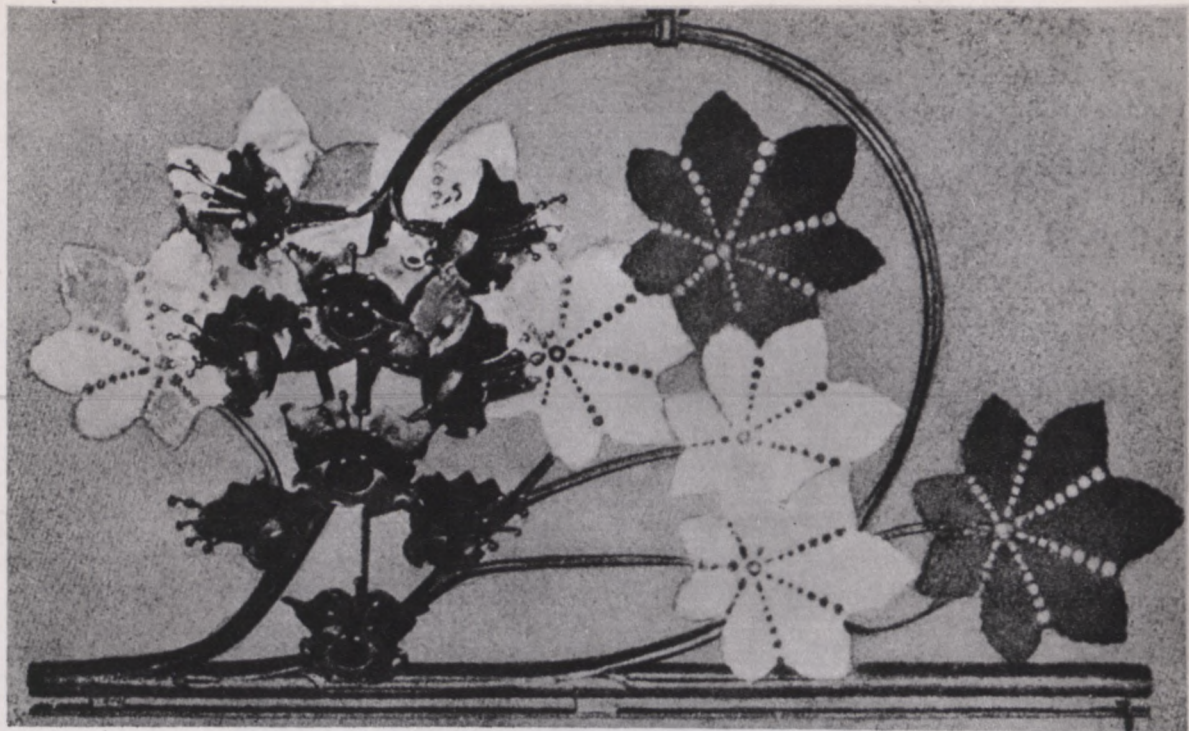
Dlatego dzieci, a szczególnie często dzieci proletariackie, w rysach których nie wycisnęły się jeszcze grymasy wychowania czy oglądy towarzyskiej, maski nieruchome, będą szczególnie umiłowane przez Wyspiańskiego-malarza. A to umiłowanie sięga aż

(a nawet szczególnie chętnie) po najmłodsze dzieci, w których zaledwie zaczynają tlić iskierki życia. Znow więc można połączyć tę gałąź twórczości malarzkiej Wyspiańskiego, gałąź jedną z największych, a zarazem najbardziej znamienych dla twórcy tytu *Macierzyństwo* — z zasadniczą postawą wobec życia. Z jednej strony, musiało go ku portretom dzieci pociągać uwielbienie życia najbezpośredniej wyrażającego się w tych załączkach przyszłej osobowości. Artysta, który wszędzie szukał życia, tu, w tych wątłych, bledych, biednych dzieciach o za szerokich oczach — najbliższej może dotykał pierwiastków życia czystego, niemal odmaterializowanego, płonącego bezużytecznie, nieoszczędnie, wychylającego się z nicości, a więc bardzo jeszcze bliskiego nicości, stojącego dopiero na jej krawędzi. Gruba warstwa narosłej materii nie przesłania jeszcze ich wnętrza. A wtórą przyczyną musiała być podkreślana już niechęć do masek, a więc i do masek ludzi bardzo już przeżytych; stąd przez reakcję umiłowanie twarzy dzieci i młodych dziewczyn. O swej niechęci do twarzy nieprzezroczystych, z których nic lub zbyt wiele rzeczy przeszłych wyczytać się daje, pisał Wyspiański w *Wyzwoleniu*:

Są masek twarze młode, stare,
pomięte rysą zmarszczków krętą.
Gdy taką wdzieje kto maskarę,
poznać, że larwy dźwiga pęto,
lecz nie znać nigdy z takiej twarzy,
co w myślach skrycie człowiek waży.
[.]
zamaskowany maską stałą,
jakby bez duszy było ciało.

I może to nie dowolna sprawa, że po walce z Maskami Konrad staje w obliczu macierzyństwa, gdy „nad kolebką pochyłona matka ssać daje piersi dzieciątku“. Cała ta scena końcowa II aktu głęboko połączona jest z wielką gałęzią twórczości malarzkiej poety. Po rozgromieniu Masek Konrad wraca do krynicy życia.

Poza dziećmi ulubiony motyw malarzki Wyspiańskiego tworzą kwiaty. Prawda, jest to motyw szczególnie wdzięczny dla pasji dekoratorskiej — o której będzie mowa później — ale tkwią w nim i inne charakterystyczne momenty. Kwiaty Wyspiańskiego — to splot zwikłanych nerwów, rozchylających się paków, niespokojnych łodyg, to coś bardzo w każdym swym włóknie żywego. Nie ma w nich pełni dosytu kwiatów wazonowych, już ściętych, ukła-



37 S. Wyspiański, Motyw dekoracyjny

dających się ozdobić a gromadzić w kryształach czy dzbanach. Nie, ujęte w pelzające linie rozrastają się na wszystkie strony, bezładnie a samoistnie; każdy kwiat oddzielnie, zazwyczaj ciekawym w profilu, a mniej uznany za piękny ogrodowo czy salonowo, ukazuje swą indywidualność, swą osobowość w dziesiątkach szkiców, obrazów, kartonów. I jeszcze jedno. Poza kwiatami (i ludźmi) nie spotykamy na obrazach Wyspiańskiego żadnych innych żywych stworzeń: koni, psów, ptaków; wydają się jakby za mało odmaterializowane, jakby za wiele było w nich materii pokrywającej siatkę nerwów i włókien. A kwiaty dawały najczęściej w każdym swym zakręcie obraz żywej tkanki nie przesłoniętej niczym.

A co może jeszcze ważniejsze — nie spotykamy w twórczości Wyspiańskiego tzw. martwej natury, chociaż to epoka Cézanne'a: królowanie dzbanów, talerzy, porozrzucanych warzyw, narzędzi. A więc nie poszedł twórca ani w ślady swego mistrza, Matejki, z jego pasją do senatorskich starszych portretów, do strojów

i akcesoriów — ani w stronę mody jemu współczesnej. Nawet wtedy, gdy przedmioty martwe nie tworzą ośrodka artystycznego obrazu, ale wchodzić powinny w skład tła — nie ukazują się zupełnie. Zdawałoby się czasem, że dla wypełnienia płaszczyzny obrazu w rogu winna być zawieszona kotara albo wyzierać oparcie fotela czy brzeg stolika — nic podobnego. Te martwe przedmioty o sztywnych, określonych liniach nie pojawiają się nigdy (prócz kilku obrazów młodzieńczych). W twórcy, który nie znosił martwoty i maki — te wyroby bezduszne, sztuczne wzbudzały uczucia tylko odpychające. Podobnie wzdrygał się przed reprodukowaniem ubiorów; między innymi z ich to przecież powodu odstąpił od planu serii portretów reprezentacyjnych, gromadzących najwybitniejsze osoby ówczesnego Krakowa.

Zamiast wszelkich sztucznych akcesoriów ich rolę kompozycyjną wypełniania płaszczyzny obrazu przejmują zawsze i tylko kwiaty; wszystko jedno, czy są tam logicznie usprawiedliwione, czy też nie wiążą się niczym z przedstawianą osobą. Są więc wspaniałe róże na podwójnym portrecie Pareńskiej, a pelargonie na pojedynczym²⁷, są pelargonie w *Macierzyństwie* z r. 1905²⁸, liście jesienne wina i chmielu na autoportrecie z r. 1902²⁹, mirt i fiołki na pastelowych studiach dziewczyn z r. 1896, irysy i kosańce otaczają *Caritas* na kartonie i na polichromii u Franciszkanów, lilie wodne, irysy, maki świecą na witrażach franciszkańskich, gdy na ścianach pną się róże, nasturcje i bratki; całe wiązki kwiatów wystrzelają ku Madonnie na kartonie do *Ślubów Jana Kazimierza*; wspaniałe bolesne róże gmatwają się u stóp Madonny w wersji z kartonów *Polonii* i tak stale. Wyspiański kochał kwiaty i uznawał je za właściwe zawsze i wszędzie. O związku motywu kwiatu w twórczości malarzkiej Wyspiańskiego z motywem kwiatu w jego poezji była już mowa wcześniej. Tu należy podkreślić, jak podziemnymi korzeniami łączy się ta odrośl jego malarstwa, tak bujna i charakterystyczna, z umiłowaniem czystego życia, niespokojnego, przeciwstawionego wszelkiej sztywności, martwocie, wyliczeniu.

Jedno jeszcze należy zaznaczyć, przechodząc od charakterystyki motywów do charakterystyki podstawy malarzkiej działalności Wyspiańskiego — do jego linii. Nie spotykamy prawie wcale wśród rysunków Wyspiańskiego linii prostej lub choćby łamanej, złożonej z prostych, a nawet krzywej mającej charakter prawidłowy, dającej się nakreślić cyrklem. Nawet w tych momentach, gdy linia taka byłaby w pełni usprawiedliwiona warunkami motywu, jest ona sztucznie, aż nieraz boleśnie deformowana, byle nie przybrać profilu wyliczonego, „martwego“. Linia owalna twarzy lub



38 S. Wyspiański, Motyw dekoracyjny — liść kasztanu

oka, linia prosta kołnierza czy ramienia jest pokrzywiona i pocięta lub przerwana linią wtrętą, byle nie spokrewnić się z wyrobem cyrklowym. Stąd może także (między innymi) niechęć do martwej natury pochodzenia rzemieślniczego, do przedstawiania stołów czy talerzy, czy ubrań — i stąd (także między innymi) pasja do kwiatów, szczególnie do kwiatów pnących, nerwowych, rozkrzewiających się niespokojnie i niesymetrycznie. Liście chmielu i powoju, kwiaty nasturcji, trzewiczków Matki Boskiej, a głównie róży rozkwitłej i wpółzdeformowanej, kwiaty wszelkiego zieleń dzikiego — oto najulubieńsze motywy. Linia Wyspiańskiego nie posiada zamknięć kompozycyjnych, symetrycznych odpowiedników, jest niespodziewana i falista, i chociaż wyszła stamtąd — różna jest od linii gotyku i od linii Matejki, i od linii secesji, najbardziej spokrewnia się właśnie z pnąciami łądyg i liści.

Warto tu przypomnieć, że linię słów i czynów bohaterów dramatycznych Wyspiańskiego scharakteryzowaliśmy podobnie, jako falistą, niespodziewaną, krętą. Oczywiście linia ta była wzięta tylko w przenośni i nie może być porównana z malarstwem. Pośrednio jednak, poprzez przeżycia, z którymi się wiąże, spokrewnia się z tamtą jako wyrosła ze wspólnej niechęci do bezdusznych, martwych, jednokierunkowych, mechanicznych lub zmechanizowanych wytworów i czynów. Podobnie jest w portretach i w szkicach kwiatów, podobnie i w witrażach.

W witrażach ukazywane są truchła, zjawy i mimo że kartony wawelskie wydają się być obrazem-apoteozą śmierci, przecież ujmują śmierć jako istnienie pozadoczesne w upiornych kształtach widm, a nie nicości, nie resztek martwej natury. W innych witrażach, szczególnie w witrażach świętych franciszkańskich, postaci ich zostały ujęte nie w chwili przypadkowego zdarzenia, ale na pograniczu życia ziemskiego i pozaziemskiego, w ekstazie jak św. Franciszek czy Salomea, widzący sprawy i tajemnice pozaziemskie, płonący w swym kształcie najbardziej istotnym i wieczystym pełnią swych mocy wewnętrznych, rozognieni na szklach prześwielonych słońcem.

Tu stajemy wobec problemu barwy. Gdy tematyka, treść dzieł malarskich Wyspiańskiego i ich kształt linearny, rysunkowy wysuwają się na czoło — mogłoby się wydać, że barwa jest czymś nieistotnym dla tego artysty. Tym bardziej że w obrazach zdaje się tak być rzeczywiście. Ogromna ich większość — to szkice węglowe i drobne rysunki pastelowe. Artysta nie dba ani o bryłę rzeczywiście, ani o barwę naturalną, a ponieważ ukazuje głównie twarze, gdzie nie ma zbytniego popisu dla efektów kolorystycznych, a akcesoria pomija, więc barwa nie ma gdzie odegrać swej roli. Nie jest jednak zupełnie lekceważona. Nakładana zwykle większymi płaszczyznami, witrażowo — jest przytłumiona i mętna, ale ciekawie i czasem niezwykle kombinowana.³⁰ Niekiedy dla kontrastu uderza jaskrawością jakiegoś wycinka obrazu, na ogół jednak schodzi do roli stłumionego akompaniamentu. Zgodne to jest zresztą z tendencją takiego malarstwa, które większy kładzie akcent na wyraz ekspresji motywu głównego niż na atmosferę nastrojową otaczającą ów motyw. Myliłby się jednak ktoś, kto by przytłumienie barw na palecie artysty uważał za cechę jego odczuwania i stylu malarskiego, a nie za właściwość raczej funkcjonalną, zależną od wysokiej roli czynników ekspresyjnych w jego obrazach. Inaczej bowiem jest na witrażach. Dosłownie palą się one barwami najżywszymi, najpłomienniejszymi. Wyspiański może dlatego (między

innymi np. poza zmysłem dekoracji wielkich wnętrz) tak ukochał twórczość witrażową, że nie stosuje się w niej barw imitujących rzeczywistość materialną, barw lśniących czy matowych — ale grać można kolorami odmaterializowanymi z ciężkości fizycznych ciał, prześwieconymi od wewnątrz półbarwami-półświatłami. Tutaj mógł dać postaciom czy kwiatom zjawiskową, półrealną, promieniącą wokół wizyjność, różną od najbarwniejszych nawet płócien.

Zjawy świętych i zmarłych bohaterów jawią się zawsze na pograniczu kształtów życia rzeczywistego, rozpalonego, płonącego i tajemniczego bytu pozadoczesnego, w liniach rozfałowanych, ale zbliżonych do rzeczywistości, w barwach uintensywnionych do szczytu o całą skalę widma słonecznego, nadającego im znamię ogniste. Stwórca wszechmocny, Bóg z witrażu *Stać się!* — jest już tylko płomieniem, strugami rozpalonych barw; tak tylko może się objawić początek wszelkiego istnienia — stworzyciel życia.

Gdy tak jako krzew ognisty objawił się najpełniej Bóg Wypiańskiemu w jego dziele malarskim — w dziele poetyckim ukazał się najpełniej w *Akropolis*, gdy mury świątyni mrocznej zaczęły pękać zalewane potopem barw, a Chrystus-Apollo, wcielenie mocy słonecznych, wjeżdża na złocistym rydwanie zaprzęgniętym w białe rumaki. Jako słońce, żywioł płonący, a przecież nie spalający się nigdy, gejzer płomieni wybuchami kosmicznymi płonący, a nieśmiertelnie jeden i niezmienny przez wieki wieczne — tak się ukazuje artyście — Bóg — siewca wszelkiego życia, wszelkiego płonienia w świecie:

Grajkowie gwarem złotych strun
w płomiennych strug powodzi
grają orkiestrą w ogniach łun,
bo dzień, bo dzień już wschodzi.
[.]
Skrzypkowie, grajcie, harfo, brzęcz,
w płomiennych zornych falach;
nad domem oto obręcz tęcz.
Hej, jego pierś w koralach.

Czy w malarstwie, w witrażu, czy w dramacie, czy w lirycie — Stworzyciel Życia, tego życia istotnego, które jest tylko ogniem, objawia się zawsze w „płomiennych zornych falach“ i zawsze wołanie poety ku Niemu pobrzmiwa słowami hymnu *Veni Creator*:

Zestąp, światłości, w zmysłów mrok —
płomieniem duszom piętno włóż.

IX DWA BODŹCE W TWÓRCZOŚCI

Fundamentalnym składnikiem osobowości Wyspiańskiego był instynkt życia, pojmowanego i odczuwanego jako istnienie płonące, w każdym fragmencie żywe i intensywne, i wynikająca stąd instynktowna obrona tych pierwiastków życia wszędzie: w narodzie, społeczeństwie, jednostce czy w sztuce, przed wszelką martwością i bezwładem. Chęć wyprowadzenia jednak z tego podłoża większości istotnych cech twórczości poety-malarza zbytnio upraszczałaby zadanie. Nastawienie wewnętrzne twórcy wobec życia należy uznać za główny, ale oczywiście nie jedyny składnik, leżący u podstaw osobowości Wyspiańskiego. Należy go odpowiednio połączyć z innymi.

Za dwa pierwiastki najbliższe odczuwaniu i pojmowaniu życia przez poetę-malarza, a zarazem z kolei za najważniejsze — uznaję instynkt docierania do istoty każdego zjawiska, które twórcą wstrząśnie, a zarazem dążenie do ujmowania całości konsekwencji z istoty tego zjawiska wypływających i przejawiających się w nim. Przy tym należy zaznaczyć dla uniknięcia nieporozumień, że ukazywanie pełni istoty jakiegoś zjawiska nie równa się bynajmniej ukazywaniu pełni tego zjawiska w ogólności wraz ze wszystkimi cechami nieistotnymi i przypadkowymi, ale wyłącznie możliwej pełni i s t o t y zjawiska.

Obie te dyspozycje: docierania do istoty rzeczy czy osoby i ukazywania jej możliwie najpełniej i najwypuklejš, dyspozycje spokrewnione zresztą ze sobą choćby przez dążność do przyswojenia sobie tą drogą danej rzeczy — ukażą swe oblicza najwyraźniej na przykładach różnych właściwości literackiej i malarskiej działalności Wyspiańskiego.¹

Właściwości te — pozornie sobie obce i odległe — łączą się przecież podziemnymi korzeniami, wyrastaniem z jednego podłoża.

Pierwsza narzuca się uwadze badacza grupa dzieł poświęconych tym samym osobom, czasom, zdarzeniom czy przedmiotom,

do których wielokrotnie nawracał autor to w dziełach poetyckich, to w malarskich, póki ich nie przyswoił i nie wyczerpał do dna.

Jeśli więc Wyspiański przeżył epopeję Homera głęboko i twórczo, to przeżyciom tym dał wyraz najpierw w długim cyklu ilustracji do *Iliady*, wykonanych i projektowanych; potem bogów homeryckich wprowadził do *Nocy listopadowej*; potem przełożył na język dramatu *Iliadę*, jako opowieść o Achillesie — w *Achilleis*, a jako opowieść o Hektorze — w II akcie *Akropolis*, wreszcie *Odyseję* przekształcił w *Powrót Odysa* i w dramat o Feakach. Nie wspominał o ciągłych refleksach świata Homerowego w słowach i obrazach innych dzieł, jak np. *Warszawianka* lub ze świata antycznego (*Meleager*), gdyż tam pojawiają się tylko echa.

W trzech dramatach o roku 1831 przekształcił i przerobił poeta świat historyczny jednej epoki, sięgając do początku, środka i końca tragicznej chwili dziejowej w *Nocy listopadowej*, *Warszawiance* i *Lelewelu*.

Świat wewnętrzny jednego człowieka, Mickiewicza, zaludnił szereg utworów Wyspiańskiego: najpierw pojawiają się projekty ilustracji do *Ballad* i *Dziadów*, potem dekoracja do apoteozy Mickiewicza podczas odsłonięcia pomnika w Krakowie; potem cień Mickiewicza padnie na dramat o Lelewelu. Następnie przez 12 obrazów *Legionu* sięgnie poeta w głąb działalności i osobowości wiejszcza u schyłku mesjanizmu; do jego walk i trudów wewnętrznych powróci wkrótce w *Wyzwoleniu*, gdy rzuci Konrada przeciw upiorowi Geniusza; raz jeszcze powróci do Mickiewicza, kreśląc jego profil, jak na kamei podwójnej, obok Goethego w małej scenie *Weimaru*. Wreszcie z pasją interpretującą przeorze gruntownie *Dziady*, dając własną inscenizację wszystkich ich części. Z tychże *Dziadów* weźmie pomysły do witrażów dla prywatnej kaplicy-mauzoleum.

Świat wewnętrzny jednego miejsca — Wawelu, oplątany tradycjami i legendami, może jeszcze częściej ukazywał się w twórczości Wyspiańskiego. Od albumu rysunków z VII klasy, wspólnie z Mehofferem ofiarowanych nauczycielowi Miklaszewskiemu², od zaginionego młodzieńczego dramatu *Podzamcze-Wawel*, poprzez *Legendę I* i *II*, rysunki i szkice drewnianego dworzyszczka Kraka, później Bolesława, przez pejzaże z Wawelu, widoki baszt i wieżyc, sięgnął Wyspiański ku wydobyciu istoty katedry wawelskiej, raz w kartonach witrażów do katedry, kiedy indziej w dziele literackim — w *Akropolis*. Łańcuch innych dzieł za tło dla swej akcji ma wzgórze wawelskie: *Bolesław Śmiały*, *Hedvigis*, częściowo *Zygmunt August* i *Kazimierz Jagiellończyk*, *Skalka*, także fragmenty *Zbo-*

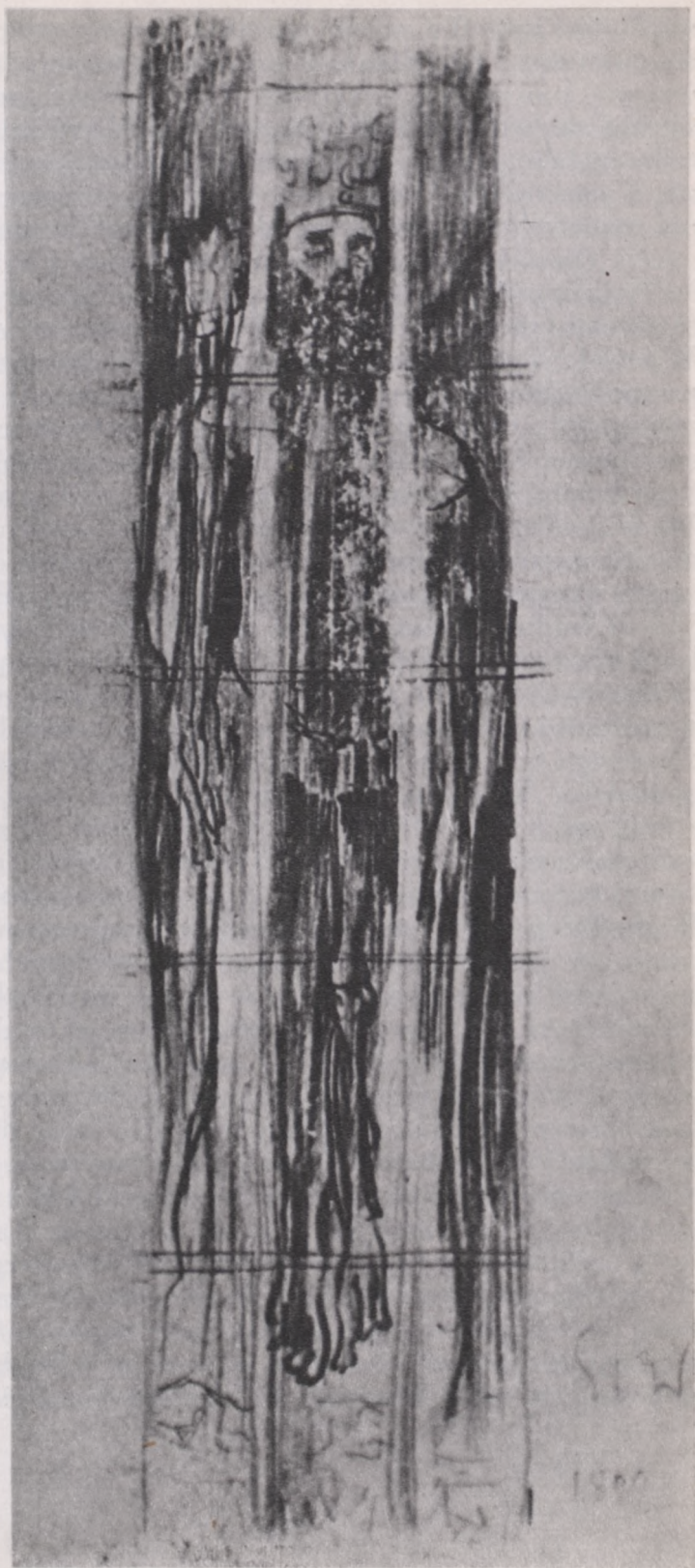
rowskiego. Gdy dzieła te tematowo są związane z tym miejscem, to jedynie jak z oprawą, tłem wiąże się z nim *Hamlet* i *Wyzwolenie*. Koroną działalności Wyspiańskiego w tym kierunku jest jednak wielki plan architektoniczny przebudowy i rozbudowy całego wzgórza wawelskiego, chęć wydobycia już nie w utworach artystycznych: literackich czy malarskich, ale w świecie rzeczywistości — wszystkich rysów istotnych Wawelu, ujawnienia jego „prawdy“, nadania głębszego, wewnętrznego sensu każdemu szczegółowi, ukazania wszystkich możliwych wartości, tkwiących potencjalnie w jego murach. Tam winien stanąć sarkofag Bolesława Śmiałego jako zadośćuczynienie i jako przeciwwaga relikwii Biskupa w katedrze; tam na stoku winien być teatr otwarty, grecki, dla wielkich widowisk-misteriów narodowych; tam winien być gmach akademii, skupiający elitę umysłową narodu itd. Tak winno powstać święte wzgórze polskie, Wawel, istotniejszy, prawdziwszy w swym kształcie zewnętrznym od dzisiejszego, rzeczywistego.

Poprzednio była mowa obszerniej o Matejce i o tym, jak długo i coraz głębiej przebywał Wyspiański w kręgu jego zagadnień i jego postaci. Wystarczy przypomnieć w malarstwie karton ze *Ślubami Jana Kazimierza* i portrety królów do witrażów wawelskich; w poezji — *Batorego pod Pskowem*, rapsody o Kazimierzu Wielkim i Henryku Pobożnym, *Wesele* i *Wyzwolenie*, *Hedvigis* i *Zygmunta Augusta*.

Jeśli więc ze zwierzeń Wyspiańskiego³ wynika, że czytał tylko rzeczy najwybitniejsze, a za to wgryzał się w nie całkowicie i upojony żył całymi dniami w ich świecie, to spostrzeżenie to stosuje się tym bardziej do koła zagadnień, w które wchodził nie jako odbiorca tylko, ale i jako twórca. Z bohaterami i sprawami z takich kręgów żył całe lata, wgłębiając się coraz zacieklej w ich istotę, interpretując i uzupełniając je coraz pełniej.

Poeta wyznał sam o sobie: „Nie sądzę wcale, aby wracanie do opisanych już tematów miało być przeżuwaniami podjętym dlatego, że się wśród znanych komnat łatwiej zachować i obracać, ale sądzę właśnie przeciwnie, że wiele jeszcze, bardzo wiele my dzisiaj mielibyśmy do powiedzenia nowego o tych pozornie już we wszystkim zużytych tematach.“⁴ „Bo piękno ma to do siebie — pisze kiedy indziej — że się go pragnie coraz więcej, nigdy go dosyć i nigdy dosyć jasne, dosyć wyraziste, dosyć bliskie.“⁵

Dążenie do przeżycia twórczego w pełni i bez reszty pewnego kompleksu wielkich wrażeń czy myśli, odbieranych z dzieł i zjawisk sztuki — łączyło się dla artysty z koniecznością ujmowania ich wzdłuż pewnych osi krystalizacyjnych, uznanych dla nich za



39 S. Wyspiański, *Kazimierz Wielki*,
szkic do witraża, 1899

najistotniejsze. To zaś krystalizujące ujmowanie pewnego materiału danego z zewnątrz było od razu załącznikiem i punktem wyjścia własnej koncepcji artystycznej tego zjawiska, prowadziło bezpośrednio do twórczości. A prowadziło tym bardziej, że występowało tylko wobec zjawisk czy zagadnień wielkich, wstrząsających artystę, a więc takich, które oprócz koncepcji artystycznej dawały jednocześnie odpowiednio silny ładunek emocjonalny.

Owo dążenie do przyswojenia sobie i ogarnięcia w pełni istoty jakiegoś zjawiska ujawniało się nie tylko powrotami do trwale aktualnych kompleksów, których w twórczości poety było kilka. Wyrażało się ono również jednorazowymi reakcjami twórczymi na pewne bodźce. Reakcje te nazwałem uprzednio (rozdział II) skłonnościami do ilustracji i interpretacji przeżywanych dzieł i zjawisk artystycznych; ujmował w nich poeta istotę odbieranych przeżyć i uzewnętrzniał w dziele sztuki własnej. Można powiedzieć, że Wyspiański percepował obce dzieło sztuki dopiero poprzez własne dzieło na ten sam temat i — inaczej — że własne dzieło sztuki było często wyrazem zewnętrznym percepcji obcego dzieła sztuki.

Takimi jednorazowymi reakcjami twórczymi, odpowiednikami dla bodźców z dziedziny plastyki, były dramaty: *Batory pod Pskowem*, *Akropolis*, pewne sceny *Juliusza II*, *Nocy listopadowej*, *Legionu* itd., o czym była szerzej mowa w rozdziale II. Oczywiście, do szeregu tych dzieł należy dołączyć wszystkie prawie przytoczone uprzednio. Były one na pewno także reakcjami jednorazowymi, a więc np. rysunki do *Iliady* były odpowiedzią twórczą na lekturę wówczas z pasją prowadzoną, a dramaty „wawelowe“ były rezultatami każdorazowego nowego przeżycia, związanego z Wawelem. Wszystkie te utwory są twórczym uświadamianiem sobie przeżywanych „na gorąco“ wrażeń, idei, uczuć zawartych w dziełach obcych przez krystalizowanie ich w dziele sztuki własnej. Niektóre zaś z nich są ponadto jeszcze podniesione jakby do wtórej potęgi, gdy twórca wielokrotnie do nich nawraca, ujmując za każdym nawrotem nowe ich strony, dając tym wzmożony wyraz skłonności do ujęcia istoty jakiegoś zjawiska, skłonności, która przejawia się jednak także i w tamtych reakcjach jednorazowych. Odmiennym jeszcze typem jest naświetlanie jednego zagadnienia w jednym utworze wielokrotnie, z różnych punktów widzenia. Tak np. rewolucja *Nocy listopadowej* przejdzie przez psychikę szeregu osób, „odbija się w kilku miejscach, załamuje w duszach rozmaitych i rozumach“⁶. Podobnie czyn Achillesa budzi ducha różnych bohaterów w kolejnych scenach *Achilleis*; analogicznie działa czar nocy chochłowej czy myśl Konrada w *Wyzwoleniu*. Dzięki tej metodzie

ujawnia się nie tylko wewnątrz poszczególnych jednostek, ale także i charakter bodźca: istota rewolucji listopadowej, istota działań Achillesa czy Konrada.

Omawiane szeregi utworów są reakcjami w stosunku przede wszystkim do dzieł i zjawisk artystycznych, ale istnieje niemal równie długi szereg reakcji na utwory i zjawiska historyczne. Całe fragmenty *Lelewela* są transpozycją sceniczną pewnych kart IV i V tomu *Historii powstania listopadowego* Barzykowskiego. Nieco słabiej zespolona jest ze źródłami *Noc listopadowa*. Natomiast *Legion*, zwłaszcza w scenach: I, III, IV, V, VI, związany jest ściśle i blisko z dokumentami epoki w postaci listów Zygmunta Krasińskiego, *Relacji O.O. Zmartwychwstańców*, *Uwag* Wł. Mickiewicza itd.⁷ Jeszcze wyraźniejszy jest związek w *Zygmuncie Augustie*, gdzie pewne fragmenty przemówień są z lekka tylko przestyliżowanymi odpisami autentycznych mów biskupów Maciejowskiego, Dzierzgowskiego, Tęczyńskiego i innych, znanych poecie z książek Balińskiego i Przeddzieckiego oraz z diariusza Sejmu Lubelskiego.⁸ Najmocniej charakter związku z historią występuje w *Kazimierzu Jagiellończyku* (związek z Długoszem).⁹ Nie może tu być mowy o takim typie twórczości, który by pewne własne, niezależne od historii, myśli, obrazy, nastroje tylko współświadomie wcielał w postaci i fakty historyczne, jedynie powierzchownie lub przypadkowo zbliżone do wymysłów własnej wyobraźni.

Typ twórczości Wyspiańskiego oddzielony jest przepaścią od takich pisarzy, jak Słowacki, którzy wydarzenia i postaci historyczne splatają na jednej płaszczyźnie z faktami i postaciami fikcyjnymi, jako z jednako ważnymi motywami dla artystycznej, fantastycznej całości. *Kordian* i *Anhelli*, *Mazepa* i *Horsztyński* nie są do pomyślenia w dorobku Wyspiańskiego. W dziełach Wyspiańskiego postaci i wątki nie tylko naczelne, ale i akcesorialne, noszą historyczne nazwiska i — co ważniejsze — wywodzą się z historii rzeczywiście. Obok nich pojawiać się mogą tylko zjawy wyraźnie fantastyczne. Ale bohaterowie są autentyczni: Lelewel i Chłopicki, Kazimierz Jagiellończyk i Zygmunt August, Mickiewicz i Goethe. Przy tym są to postaci nie tylko historyczne, ale i pierwszoplanowe — to nie jacyś bliżej nie znani konfederaci czy młodzieńcy, ale rzeczywiście wielcy królowie, wielcy wodzowie, wielcy poeci, a także wielkie wydarzenia dziejowe, ściśle określone. Dramaty historyczne Wyspiańskiego noszą wyraźne piętno reakcji interpretacyjnych na pewne wielkie zjawiska i wielkie postaci dziejowe, z którymi zetknął się twórca poprzez dokumenty lub książki historyczne. Skierowane są, tak jak poprzednie, ku ujęciu i po-

kazaniu istoty jakichś określonych, danych zjawisk, w tym wypadku zjawisk historii, nie tylko zjawisk sztuki. Poeta stara się je odgadnąć; nie zaś posłużyć się nimi do przebrania własnych, wymyślonych koncepcji w szaty i kształty cudze (por. rozdział VI). A zatem historyzm Wyspiańskiego-dramaturga jest właściwością jego ściśle rdzenną, zespoloną z głównymi skłonnościami.

Teraz stajemy wobec ważnego zagadnienia; jest nim sprawa instynktu dramatopisarskiego poety, wysuwana nieraz jako najznamienniejsza cecha twórcza Wyspiańskiego. Każdy prawdziwy dramaturg jest nim właśnie i przede wszystkim z racji tego instynktu — ale nie zawsze i nie bez wyjątków. Są twórcy, którzy tylko w formę sceniczną ujmują epizody z życia pewnych interesujących ich postaci czy epok; są inni, którzy dodają jeszcze żywą, „dramatyczną“ akcję. Wyspiański, jak każdy czystej krwi dramaturg, widzi swe postaci nie tylko w ramach widowiska teatralnego, ale najpierw i głównie — w konflikcie, w walce między sobą. A już niby dramaturg we wtórej potędze widzi ową grę sił wszędzie, naokoło; nie w ludziach jedynie, ale w posągach i malowidłach, chochołach i trumnach. To częste u poety ożywianie rzeczy martwych może mieć swe źródło w trzech skłonnościach różnych, choć pokrewnych. Jedna — to widzenie świata jako kłębowiska walk i związana z tym chęć sprowadzenia do tegoż mianownika również rzeczy statycznych. Druga — to instynkt życia, doszukujący się skier istnienia we wszystkim. Obie te skłonności wiążą się zgodnie ze spirytualizmem ontologicznym poety. Ale jest i trzecia możliwość tłumaczenia — przez chęć dotarcia do istoty wszelkiej (wartościowej) rzeczy. Poeta, gdy spotykał dzieło sztuki lub utrwalony pojedynczy fakt historyczny, gdy starał się odgadnąć go, pojąć możliwie w pełni, do dna, musiał sięgać do przyczyn, do wielu przyczyn, które wywołały dane zjawisko czy dany wyraz artystyczny, a także sięgnąć ku skutkom, jakie wywołały lub wywołać mogły. Trzeba było zatem każdy stan przetłumaczyć na proces, na grę sił, statykę na dynamikę, ogniwo na łańcuch. W ten sposób instynkt dramatyczny poety odsłania swe powinowactwo najbliższe z omawianą pasją do uzupełnień i interpretacji przy sięganiu ku istocie spraw i osób. To uzupełnianie faktu czy stanu przez wprowadzenie faktów poprzedzających i następczych, to ujmowanie jakiegoś zjawiska w postaci procesu dramatycznego znajduje dla siebie potwierdzenie w wielu miejscach twórczości Wyspiańskiego. Przede wszystkim w zagadnieniu „żywych obrazów“ i ich roli w ukształceniu wyobraźni artysty.



Należy tu choć na chwilę spojrzeć na genezę tego „kompleksu żywoobrazowego“. Wyspiański od lat szkolnych, najmłodszych, pasjonował się teatrem, był aktorem i reżyserem koleżeńskich teatrów amatorskich¹⁰, bywał niezmiernie często w teatrze prawdziwym, czasem statystował¹¹, jako student pomagał w układaniu żywych obrazów na cel dobroczynny i sam w nich występował (np. jako lutnista w orszaku Jadwigi¹²). Potem opracował malarsko apoteozę grobowca Mickiewicza na obchodzie w teatrze w r. 1898 — do tekstu Rydla.¹³ „Żywe obrazy“ odgrywano wówczas w Krakowie bardzo często z okazji ciągłych uroczystości narodowych. Przeżycie „żywych obrazów“ musiało wycisnąć swe piętno na wyobraźni twórcy. Jakież mógł być przebieg wrażeń „żywoobrazowych“? Najpierw grupa wrażeń, związana z krótkim tokiem akcji idącej szybko do swego apogeum, by zastygnąć w nieruchomym obrazie; potem — rzecz główna — ów żywy obraz, wizja trwająca bez zmian czas dłuższy, by wrazić się w pamięć widza; wreszcie faza końcowa — ważna dla aktorów — po zapadnięciu kurtyny moment rozchodzenia się zespołu do codziennego życia. Przeżywanie tych faz często w tym porządku następczym mogło wyrazić się chęcią uzupełniania brakujących elementów, gdy spotkało się tylko jedno ogniwo, a przede wszystkim ważny dla malarza moment środkowy — wizję obrazu.

Kiedy nieruchomy obraz sceniczny może, a nawet powinien wydawać się obrazem sztalugowym — to nastąpić może i odwrotnie procesu, kiedy jakiś obraz sztalugowy wyda się nagle unieruchomioną rzeczywistością, „żywym obrazem“ scenicznym, zastygłym na chwilę. A zachodzić ów proces będzie przede wszystkim wtedy, gdy kompozycja malarska będzie bogata w postaci i nieco teatralnie, widowiskowo ułożona. A taki właśnie charakter mają np. liczne wielkie płótna Matejki. Reakcje te uzupełniały obraz przede wszystkim fazą akcji poprzedzającą żywy obraz, jak jest w *Batorym*, *Ślubach Jana Kazimierza*, w pierwszym i ostatnim akcie *Zygmunta Augusta* i in., o czym była już mowa szerzej (w rozdziałach: II, V, VI). Były jednak i uzupełnienia obrazu fazą końcową, rozchodzeniem się zespołu. Najbardziej znana jest scena przedostatnia *Wyzwolenia*, gdy zapada kurtyna z gazy, a „nie kończy się myśl Konradowa“, inni wszyscy wychodzą z ról, wracają do codzienności, wywołując dramatyczne ocknienie Konrada. Zaś w I akcie *Akropolis*, gdy drzwi niby kurtyna oddzieliły wnętrze od widzów, anieli dźwigający trumnę św. Stanisława schodzą do życia, niby aktorzy „żywego obrazu“. Prężą znieruchomiałe mięśnie:

O ręce — ach, jak bolą,
dźwigamy całe dnie
wstrzymując dech,
by nie poznał kto z ludzi

(Warto podkreślić ostatnią znamioną uwagę). Anioły skarżą się na światło świec, jak na blask bijący od rampy:

Ach świece sądziłem, że zaduszą,
... w twarz mi świecono. ¹⁴.

Podobnie, acz w mniejszym stopniu, i inne postaci tegoż aktu noszą znamiona artystów, którzy, zdrętwiali po długim „żywym obrazie“, schodzą do normalnego życia. Tak przez poprzedniki dramatyczne bądź przez następniki uzupełniał poeta jakiś obraz centralny, który dominował potem w całości.

Uwagi powyższe poprzeć można jednym jeszcze przykładem, który ukazuje dobitnie przebieg powstawania dramatu Wyspiańskiego. *Zygmunt August* miał pierwotnie nosić tytuł *Zgon Barbary Radziwiłłówny* i ograniczał się do jednej tylko sceny, która była interpretacją dramatyczną znanego obrazu Simmlera. A więc pierwszy moment — to krótka scena wprowadzająca i tłumacząca „żywy obraz“, który ją zamykał, to niejako zinterpretowany dialogami jeden żywy obraz. „Dopiero później poeta powziął zamiar uzupełnić go scenami poprzedzającymi oraz scenami następującymi po tym tragicznym momencie w życiu Zygmunta Augusta.“ ¹⁵ Długo jednakże utrzymywał się jeszcze w rękopisach poety tytuł *Barbara*, związany z pierwszym rzutem dramatu. Przebieg powstawania utworu kreśli się wyraźnie jako stopniowy rozrost interpretacyjny jednego obrazu, który potem obejmie dwa dalsze obrazy z dziejów Zygmunta Augusta — ale stale i wyraźnie zdradza ów „kompleks żywoobrazowości“ przy genezie i rozwoju dzieła. *Zygmunt August* jest ostatnim dziełem Wyspiańskiego, oddalonym od przeżyć młodzieńczych poety przejściami wielu bolesnych lat, wieloma fazami rozwojowymi, a jednak zasadniczy charakter postawy twórczej poety-dramaturga zachował się w nim prawie nietknięty.

Wreszcie trzeba rozważyć jeszcze jedno zagadnienie, bardzo ważne, a mianowicie — realizm. Był on omawiany szerzej w rozdziale VI, dlatego tu wystarczy podkreślić jedną tylko jego stronę.

Już z rozważań nad historyzmem wynika, że większość dramatów Wyspiańskiego oparta była mocno na materiale wziętym z rzeczywistości historycznej. Wszystkie postaci, nawet drugorzęd-

ne, ośrodek swego bytu artystycznego mają realny, prawdziwy, wzięty z rzeczywistości. Ba, nawet postaci wyraźnie fantastyczne bardzo często powstawały i otrzymały swój charakter z rzeczywistych posągów i malowideł. To samo znamionuje dzieła o tematach współczesnych. Wiadomo, że w *Weselu* wszystkie bez mała postaci miały swe odpowiedniki wśród rzeczywistych osób. Wiadomo, że *Sędziowie* motyw swój zasadniczy i nawet nazwiska bohaterów (w pierwszej wersji, jak i nazwiska w pierwszej wersji *Wesela*) zawdzięczają rzeczywistości. W uwagach do *Kłątwy* poeta nawiązuje do wsi Gręboszowa pod Tarnowem, do okolic rodzinnych swej żony.¹⁶ Maski z II aktu *Wyzwolenia* w rękopisie też miały nosić nazwiska autentyczne.¹⁷

Pozostali bohaterowie i wydarzenia wzięte są w swych strukturalnych rysach z dziejów półlegendarnych Polski — jak Wanda, lub Grecji — jak Meleager czy Achilles, a więc z jakiejś półrzeczywistości; nie były uformowane przez poetę, ale gotowe i przekazane mu, tylko nie przez kroniki, lecz przez legendy czy poematy.

Organizacja twórcza poety nastawiona była przede wszystkim ku wydobywaniu istoty spotykanych zjawisk przez ich interpretację dramatyczną i uzupełnianie rysami lub procesami utajonymi dla zwykłego oka. A skoro tak było — a potwierdza to cała spuścizna literacka Wyspiańskiego — to nie można uzupełnić czegoś, czego by choć cząstki nie było, interpretować czegoś, co by nie było dane, sięgać ku istocie rzeczy czy spraw nie istniejących. Stąd pewien typ realizmu, realizmu upiornego (o którym była mowa w rozdziale VI) stojący przy genezie dzieł, spokrewnia się wyraźnie z innymi właściwościami twórczymi Wyspiańskiego, omawianymi uprzednio — jest poniekąd cechą pochodną pasji do interpretacji istoty rzeczy, zjawiska czy osoby.

Artyści tacy, którzy przyjmują wątki już znane, przekazane, walczą o nowe, głębsze umotywowanie i powiązanie rzeczy danych. Słusznie zauważa Kołaczkowski w związku z tym o tragedii greckiej: „Ponieważ bieg zdarzeń w przybliżeniu był znany, więc głównym zadaniem tragika greckiego było zbudowanie metafizycznego związku w tym biegu zdarzeń i tę główną rzecz mimo woli wysuwało się na czoło.“¹⁸ To odsłanianie sensu metafizycznego leży także u podstaw twórczości literackiej Wyspiańskiego.

Skłonności do uzupełnień i interpretacji, do ujmowania istoty zjawiska znajdowały sobie wyraz oczywiście także i w malarstwie Wyspiańskiego. Nie ma tu (i trudno, żeby było inaczej) ścisłych analogii z jego twórczością literacką, ale zbieżności jednak są. Odpowiednikiem pewnych dręczących tematów, do których często



nawraca Wyspiański-poeta, mogą być uparte nawroty malarskie do pewnych motywów. Te szczególnie upodobane motywy Wyspiańskiego-malarza są to dobrze znane widoki na kopiec Kościuszki, chaty w Gręboszowie, fragmenty Wawelu, macierzyństwo, dzieci, kwiaty, liczne autoportrety. Tylko Wawel jest wspólnym motywem dla obu dziedzin twórczości poety-malarza. Każda z wymienionych pozycji wyraża się kilku lub nawet kilkunastoma pozycjami. W jednym *Macierzyństwie* akcent malarza spoczął na czujnym, opiekuńczym wyrazie twarzy matki wobec bezbronnej bierności dziecka¹⁹, w innym dziecko rozbudzone poczyną się już rozglądać po świecie²⁰, a matka w półdrzemiąca daje tylko opiekę bierną, choć wierną; kiedy indziej samo przygarnięcie się małej istoty do piersi matczynej wypełnia sobą cały obraz²¹, to znów wprowadza artysta trzy młode dziewczyny i w wyrazach ich twarzy zamknie całą gradację uczuć do dziecka, od ciekawości naiwnej przez wtajemniczanie się w misterium macierzyństwa, po spokój i pewność władania nową istotą.²²

Jeszcze więcej zmian w nastrojach wprowadzał artysta w licznych pejzażach z kopcem Kościuszki, widzianym zimą i latem, rankiem i o zachodzie, po deszczu i w zieleni, w tonach ciemnych i jaskrawych. Tak samo do portretów niektórych osób wracał parokrotnie. Poza sobą i swą rodziną (co tłumaczyć się może dostępnością tych modeli) dał kilkanaście portretów Ireny Solskiej, Ludwika Solskiego, Lizy Pareńskiej, wreszcie — rzecz bardzo charakterystyczna — dał na jednym obrazie podwójny portret H. Opieńskiego, a na drugim podwójny portret Lizy Pareńskiej — tak dążył do ujęcia różnych aspektów tejże osoby.

Dla ścisłości, a zarazem uniknięcia możliwych zarzutów, godzi się zaznaczyć, że powody tych nawrotów mogły być różne. Widok na Kopiec z okna pracowni pociągał go zapewne głównie stroną kolorystyczną; macierzyństwo znów mogło działać raczej tematem bliskim twórcy w okresie jego małżeństwa; kwiaty mogły znów dogadzać wyłącznie zmysłowi dekoratorskiemu. Mimo wszelkie jednak różnice pobudek — w niezmożonym nawracaniu do jednego motywu żyje także pragnienie ujęcia pewnej strony, nie ujętej w wersji poprzedniej.

Inny kształt i kierunek tegoż instynktu docierania do istoty pewnych rzeczy, przybliżania ich i interpretowania, kierunek mający również analogię w twórczości literackiej, znajduje sobie wyraz w licznych dziełach, które poprzednio zostały nazwane ilustracjami interpretacyjnymi pewnych dzieł literackich. Wrażenia i myśli przeżywane w związku z lekturą dzieł cudzych autor przybliżał

i uplastyczniał sobie własnymi rysunkami. W rozdziale I prace te zostały szerzej omówione, tu (w rozdziałach końcowych, syntetyzujących) wystarczy wyliczyć je tylko i przypomnieć. Są tam pomysły ilustracji do Tassa, Ariosta, Mickiewicza, rysunki do *Iliady* i do liryk Maeterlincka. Do nich dołączyć należy rysunki do dzieł własnych, głównie do *Legendy* i *Bolesława Śmiałego*. W dziełach wykonanych i zachowanych z żarliwością skrupulatną twórca komentował i ilustrował każdy prawie wiersz *Iliady*, a każdą stronę poezji Maeterlincka pokrywał szeregiem postaci, przedmiotów i scen, mających swe odpowiedniki w każdym niemal zdaniu każdego wiersza. Dzięki tym rysunkom poeta-malarz jakby umożliwiał sobie gruntowne zrozumienie cudzego dzieła literackiego, które dopiero wtedy pojmie, gdy ujmie wrażenia i myśli z nimi związane w kształt dotykalny sztuki własnej.

Wiadomo ze wspomnień wielu osób, że Wyspiański czy to u siebie w domu, czy w kawiarni, gdy tłumaczył jakieś sprawy, chętnie posługiwał się ołówkiem, wywołując zdumienie współroz-mówcy, gdy zawiłe lub abstrakcyjne zagadnienia usiłował prze-łożyć na język plastyki. Są tu pokrewne dążności interpretacyjne i ilustracyjne docierania do istoty pewnych zagadnień i zjawisk przez ujmowanie ich w kształty plastyczne przez siebie ukształcone.²³

Jeżeli ilustrowanie własnymi rysunkami cudzych dzieł li-terackich występuje parokrotnie, to ilustrowanie dzieł i faktów hi-storycznych spotyka się o wiele rzadziej, tak że nawet trudno po-równywać historyzm w twórczości malarskiej Wyspiańskiego z hi-storyzmem tyłu jego dzieł literackich. Właściwie tylko młodzieńczy witraż, *Śluby Jana Kazimierza*, należy do zakresu malarstwa histo-rycznego; witraż ten powstał w pierwszym okresie prac artysty i jest raczej tworem atmosfery matejkowskiej, wyrazem sugestii mistrza na prace jego dwudziestodwuletniego ucznia niż wyrazem samodzielności ucznia, który wówczas bardziej w wizji *Polonii* szu-kał swoich dróg. Witraże wawelskie tylko połowicznie należą do malarstwa historycznego. Rysunki do *Bolesława Śmiałego* i nie-które do *Legendy* również tylko połowicznie zaliczyć można do dzieł ilustrujących postaci i zdarzenia z historii. Są one raczej uzu-pelnieniem własnych prac literackich, przy tym są świadomie i śmiało stylizowane, co podkreślał sam twórca. W rezultacie należy stwierdzić, że przebliski historyczne wprawdzie pojawiają się także w twórczości malarskiej Wyspiańskiego, są jednak o wiele słabsze niż w jego dziełach literackich: rapsodach i dramatach.

Z zagadnień, mających swój odpowiednik w twórczości literackiej, pozostaje jeszcze — realizm. Był on szerzej omawiany w rozdziale VI, dlatego tu wystarczy tylko przypomnieć parę momentów. Wyjąwszy młodzieńczy karton ze *Ślubami Jana Kazimierza* i parę zniszczonych później lub zagubionych kompozycji fantastycznych (z okresu *Skarbów Sezamu*), parę rysunków do *Iliady* czy Maeterlincka, wreszcie witraże franciszkańskie, cała pozostała reszta dzieł, a więc przygniatająca większość, u genezy swojej posiada obraz rzeczywistości. Portrety czy pejzaże, studia kwiatów czy studia dzieci — są zawsze malarską parafrazą rzeczy widzianych. Nawet upiorne wizje Króla i Biskupa w witrażach do katedry wyra-
stają z wstrząsającego realizmu szkieletu i trumny, a nie tylko z domniemań imaginacji. W portretach nerwowa, zaciekła, aż bez-
litosna linia wydziera spoza maski rysów oblicze wewnętrznej rze-
czywistości, interpretuje te rysy w głąb, ku temu, co wyrażają —
sięga ku istocie osobowości, z pominięciem akcesoriów. „Skutkiem
tego charakter figury w ten sposób odosobnionej jest swobodny,
niczym nieograniczony, można tę figurę umieścić w najrozmaits-
szych zdarzeniach i środowiskach.“²⁴

Na uboczu, bez analogij z dziedziną literacką, a jednak w pokrewieństwie z dotychczas omawianymi zagadnieniami, znaj-
duje się ważny dla twórczości malarskiej artysty jego dorobek de-
koratorski i stylizacyjny. Weźmy parę najznamienniejszych przy-
kładów. W kościele Franciszkanów w Krakowie dał Wyspiański wielki witraż *Stań się!* nad chórem, dwa duże i pięć mniejszych
witraży w prezbiterium, pokrył ściany prezbiterium polichromią
kwietną i paru kompozycjami figuralnymi (*Caritas*, *Strącenie anio-
łów*), kwiatami zappełnił ściany transeptu i mury między oknami,
i we wnękach, a ponad pasem kwiatów planował dać fryz z poli-
chromią z ptaków²⁵ (przecież to Franciszkanie); zakonnicy jednak
się nie zgodzili²⁶, nie doszła również do skutku polichromia reszty
kościola. W szkicach także pozostały projekty świeczników — pa-
jąków kościelnych ze stylizowanych lilii wodnych²⁷. Słowem
wszystko w kościele chciał malarz przepoić swoją wizją artystyczną,
stworzyć nastrój franciszkański, wśród kwiatów i ptaków dać istotę
„franciszkanizmu“. Podobnie polichromia kościoła w Bieczu miała
objąć każdy skrawek murów tej świątyni. „Dwie główne koncepcje
do Franciszkanów — pisze artysta przed podjęciem robót, a od-
nosi się to także do projektów dla Bieczu — są to: „ogród zupełnej
szczęśliwości, gdzie tak lubo, tak miło, i las zwątpienia, walki tru-
dów [...], gdzie pobyt jest straszny, przerażający.“ To rozplano-
wanie dekoracyjne obu głównych ścian kościelnych charakteryzuje



A. W. Pappalardo

18 g. h. 1700.

pragnienie artysty ogarnięcia całości pewną myślą, pewną zasadą. Dla kościoła Św. Krzyża miał jednolity plan polichromii. W parę lat później wystąpił Wyspiański z nowym wielkim planem, związanym w jednolitą całość, z planem witrażów do katedry wawelskiej. Trzeba pamiętać (jak pamiętać musiał doskonale Wyspiański) o dominującej roli witraży franciszkańskich dla nastroju i charakteru wnętrza franciszkańskiej świątyni w Krakowie, aby uprzytomnić sobie w pełni doniosłość zamiaru artysty, który w oknach katedry ukazać pragnął straszliwe i majestatyczne zjawy królów, świętych i bohaterów. Oprócz indywidualnych wartości miały te kartony wartość zbiorową, będąc składnikami wielkiego planu dekoracyjnego o zarysie monumentalnym. W ich ambicjach zawierała się przecież chęć owładnięcia i podbicia wnętrza królewskiej świątyni potężnymi wizjami, chęć stworzenia z katedry całości o pewnej jednolitej strukturze ideowej i artystycznej. A zarazem należy z naciskiem zaznaczyć, że wizje te nie były owocem tylko własnej imaginacji nie krępowanej niczym, ale przeciwnie, że wyrastały z wnętrza katedry, zespolone z nią jak najściślej. Przecież trumna św. Stanisława, która ukazywać się miała na szybach, stoi w samym sercu katedry, kości Kazimierza Wielkiego spoczywają w tumbie opodal — a na posadzce krzyżem leżała matka ks. Henryka po klęsce pod Lignicą; po wiekach wizja jego śmierci męczeńskiej miała uderzać w okna świątyni. Plan ten ujawnia ambicję artysty dotarcia do istoty wątków dziejowych, spoczywających bezsilnym popiołem w murach katedry, rozplómenienia ich i narzucenia wyobraźni narodu.

Wszystkie powyższe monumentalne plany dekoracji kościelnych znajdują się jeśli nie w centrum, to w każdym razie w orbicie dążności poety-malarza ku istocie zjawisk, ku wydobywaniu ich i ujawnianiu. W tym wypadku zjawiskami sztuki były nie cudze obrazy czy poematy, ale zabytki architektoniczne.

Do planów tych należy dołączyć dwa świeckie: dekoracje Izby Handlowo-Przemysłowej i Towarzystwa Lekarskiego w Krakowie (gdzie m. in. umieścił artysta witraż *System Kopernikański*). Że i te plany dekoracyjne dążyły do ogarnięcia całości wnętrza jednolitą koncepcją artystyczną, wyrastającą z zawartości tego wnętrza — dowodem fakt, że przy pracy nad Izbą Handlową, gdy zażądano od artysty pozostawienia wolnego miejsca naczelnego na ścianie dla portretu cesarza, Wyspiański odrzucił cały plan; zgrzyt natury ideowej przekreślił jednolitość projektu i uniemożliwił pracę. Tę indywidualną jednolitość każdego tworu stawiał artysta bardzo wysoko i przeprowadzał nieugięcie w swoich dziełach.

Spójrzmy obecnie na parę przykładów inscenizacji teatralnych Wyspiańskiego. Przed wystawieniem *Bolesława Śmiałego* zaprojektował artysta szczegółowo izbę na dworze wawelskim²⁸, podał kształt ław, stołów, wykroje drzwi i okien, nakreślił wzory strojów w *Lalkach bolesławowskich*²⁹, gdzie określił nawet desę wyszyć i kształt sprzączek. A nie czynił tego gwoili wierności archeologicznej, bo świadom był swego „nowatorstwa historycznego“³⁰, ale po to, by własna piastowska koncepcja dzieła przeniknęła wszelkie jego włókna i komórki. Podobnie jest w licznych rysunkach i makietach do *Legendy*³¹, a także do dzieł nielechickich, choćby w inscenizacji *Protesilasa i Laodamii*. Rysunek do tarczy Protesilasa sprowadzić kazał artysta z Muzeum w Berlinie, nie chcąc mieć jakiegś dowolnej tarczy z rekwizytorni teatralnej.

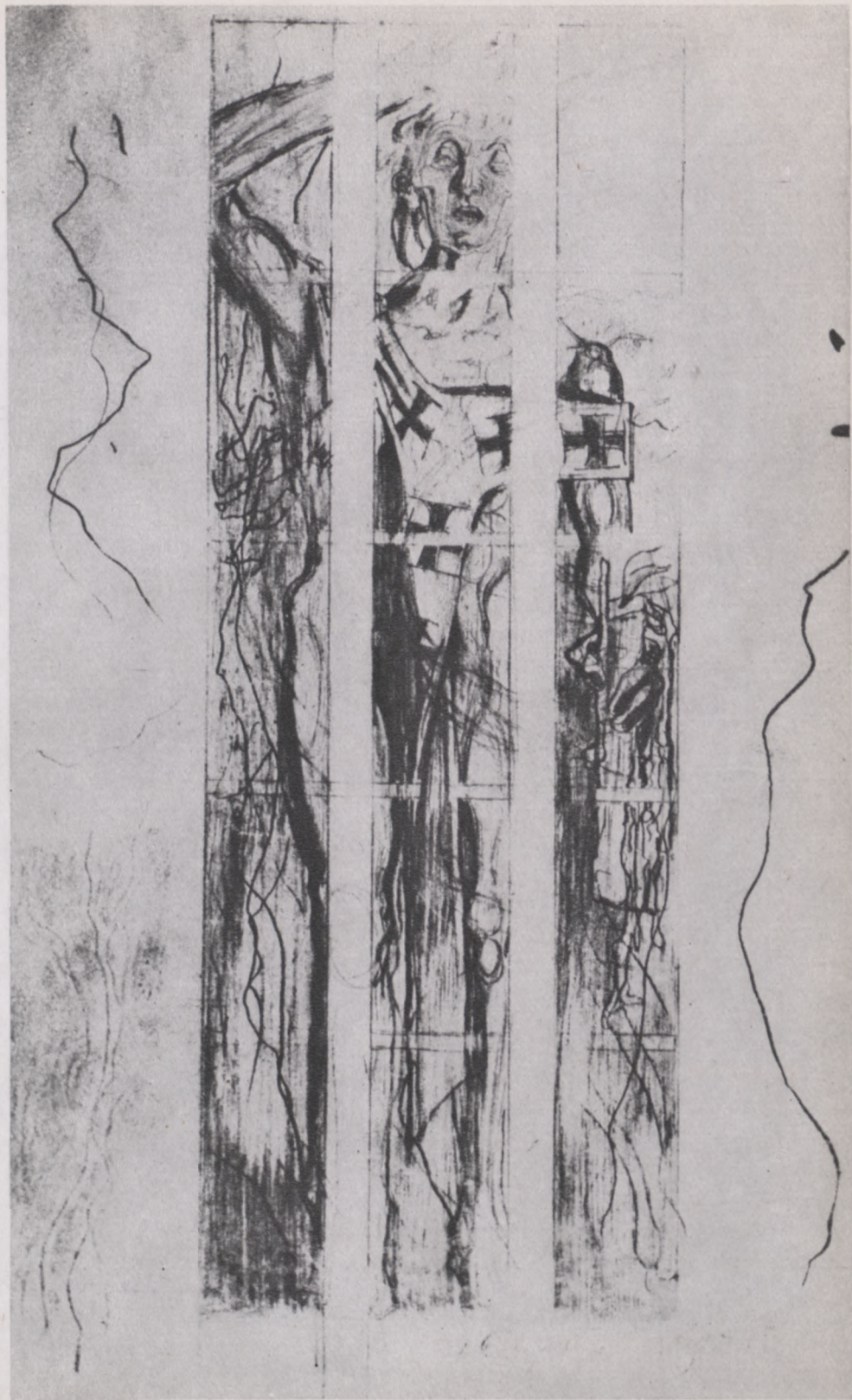
A gdy pod koniec życia, jako członek Rady Miejskiej Krakowa, zabrał głos na posiedzeniu — to przemawiał przeciw ogólnym dekoracjom, „idealnym parkom czy zamkom“, sprowadzanym z Wiednia i stosowanym do wszelkich sztuk, a na rzecz indywidualnego opracowania dekoracyjnego każdej sztuki i każdego aktu.³² Dziś wydaje się to truizmem — wtedy było rewelacją.

Wszędzie i zawsze twórca dążył do tego, aby do organicznej jedyności, do skomplikowanej indywidualności wszelkiego tworu, tak zawsze cennej i subtelnej, nie dopuścić obcych wtęretów w postaci martwych i wytartych szablonów, formuł, zużytych „klisz“ obrazowych czy pojęciowych, rekwizytów jakiegokolwiek bądź typu.

Gdy unikał ich w scenicznym ujęciu dramatów, musiał ich unikać także w formie książkowej, graficznej. Jak nikt z współczesnych mu autorów polskich wglębiał się poeta w arkana sztuki drukarskiej, twórczo przepracowując jej formy. Z milimetrem w rękę odmierzał światła i cienie każdej kolumny, rozmiary marginesów, układ czcionek, komponował stronicę tytułową, przerywniki, ilustracje, okładki; każda książka była oryginalną całością.³³ Tak opracowywał nie tylko własne utwory, ale i „Życie“, gdy był jego kierownikiem artystycznym, i pewne książki przyjaciół, np. *Liryki* Rydla itd. Opracowania te nie miały charakteru zmian zasadniczych; artysta brał pewne przekazane elementy, zmieniał nieco ich rolę w układzie, tworząc z nich nowy układ spoisty. Ta dziedzina zmian należy do kręgu stylizacyj. A stylizował artysta nie tylko kształt graficzny strony i nie tylko kwiaty czy liście w znanych swych przerywnikach graficznych: różach, ostach czy mleczech. Pasja stylizacyjna sięgała głęboko do jego malarstwa dekoracyjnego — monumentalnego, a także do malarstwa „czystego“,

do portretów czy pejzaży, na co należy zwrócić uwagę pod kątem obecnych rozważań.

Pewnie, można powiedzieć, że każde twórcze rozwiązanie czyjejs podobizny jest stylizacją; natężenie pasji stylizacyjnej w portretach i pejzażach Wyspiańskiego jest jednak szczególnie silne. W portretach w ogólności są bądź pewne stylizacje konwencjonalne, jak np. wydłużanie oczu, a skracanie linii ust w tzw. salonowych portretach bądź też możliwie najwierniejsze stosowanie się do rysów rzeczywistych. Przy tym poważną rolę gra barwa. Tymczasem w portretach Wyspiańskiego barwa jest na ostatnim planie, a króluje linia, tj. właśnie ten czynnik w plastyce, który jest podstawą stylizacji. Linia ta spełnia nie tylko funkcje ujmowania konturów pewnych elementów portretowanej postaci, ale i inne funkcje, np. światłocienie, podkreśla wklęsnięcia, głębie, zbliżenia. Splątana w gęstą sieć, układa się według każdorazowego rytmu w skomplikowane profile, które są odkształceniem rzeczywistych bądź przyjętych ogólnie linii, w ekspresyjności swej granicząc niemal z karykaturą, a prawie zawsze odkształcając rysy raczej w stronę charakterystycznej brzydoty niż ogólnikowej „ładności“. Niechęć do linii prostej, do symetrii, a ponadto i do niewolniczego kopiowania natury sprawiła, że artysta gwałcił każdą linię i skręcał do maksimum, tak jednak, by nie odeszła w zupełności od swego wzoru, lecz podkreślała pewne szczegóły charakterystyczne. Dla uniknięcia nieporozumień należy podkreślić naczelną różnicę prac Wyspiańskiego i ogromnej większości stylizacji, które starają się przede wszystkim sprowadzić wszystkie linie do odcinków linii geometrycznych ułożonych możliwie symetrycznie. Tymczasem Wyspiański dąży właśnie do maksymalnego odgięcia linii od torów geometrycznych, by w najdrobniejszym odcinku nawet przypominać nie mogły roboty cyrkla; a zarazem idzie ku zatraceniu symetrii. Dążności te są tak wyraźne, że trudno je nazywać stylizacyjnymi, w tradycyjnym pojęciu, bez wprowadzenia zastrzeżeń. Można przyjąć, że każda lub przynajmniej ogromna większość linii w naturze stoi na pograniczu przypadkowości krętej i pewnych zasad geometrycznych, do których się zbliża, jak jabłko do kuli, a lodyga kwiatu do linii prostej. Otóż prace stylizacyjne w przynajmniej większości idą w stronę geometrii, ku doprowadzeniu każdej nawet najbłahszej linii rzeczywistości do zasad wykresów cyrklowych. Stylizacje Wyspiańskiego natomiast dążą do pełnego odgeometryzowania linii; jako wzory nie przyświecają im ustalone, trwałe profile natury martwej, w szczególności geometrycznie zbu-



43 S. Wyspiański,
Henryk Pobożny,
szkic do witraża, 1900

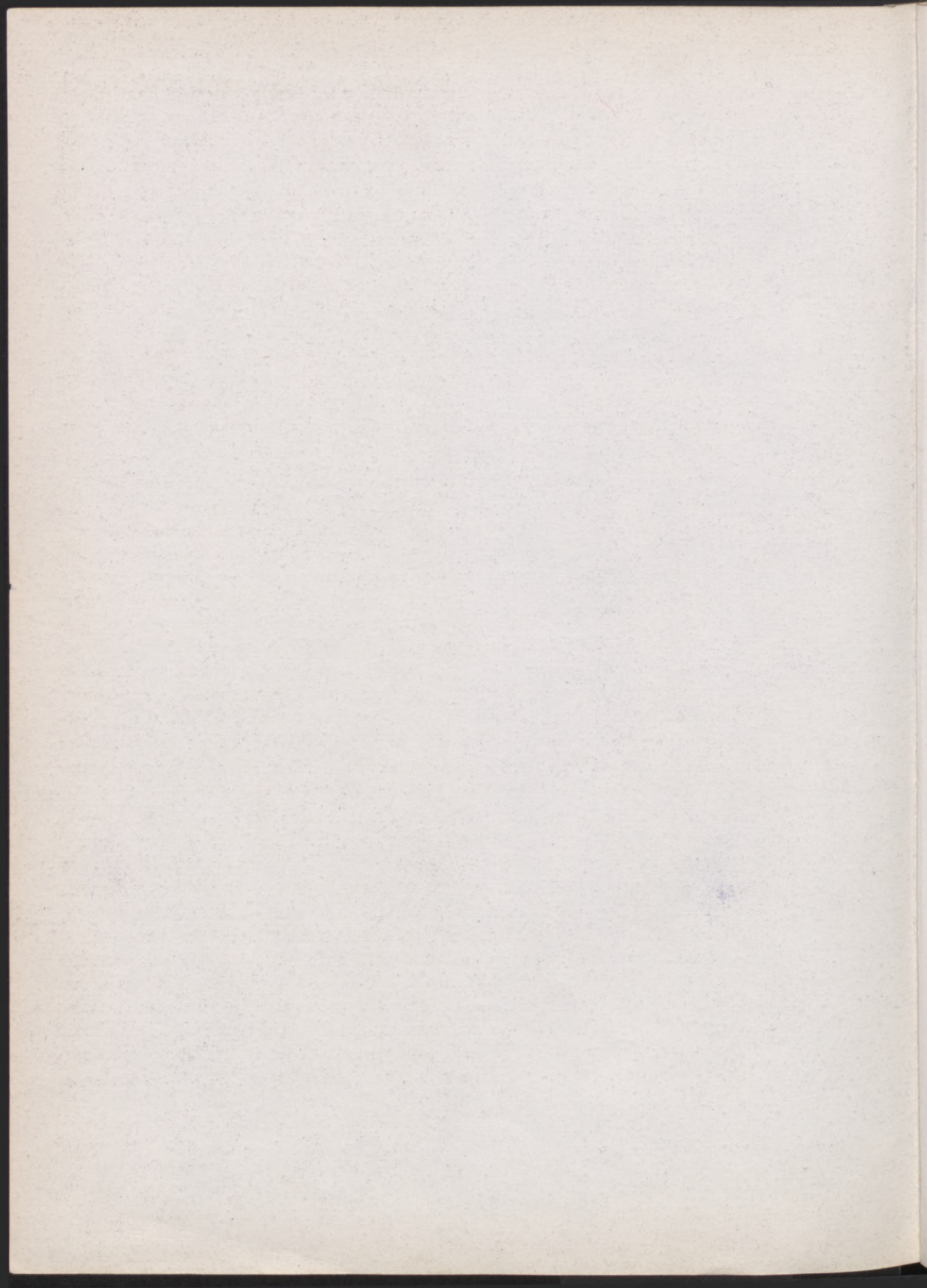
dowanych kryształów, ale profile świata roślinnego, w szczególności pnączów, jak powój, dzikie wino, chmiel, ostróżka polna czy ogrodowa, nasturcja, które wąsami, przyczepami i poskręcanymi łodygami rozpełzają się na wsze strony. Ku ich profilom odkształca artysta wszystkie, nawet najbłahsze linie rzeczywistości. Dlatego też tak zdecydowanie unika wprowadzania na obraz przedmiotów martwych, które nie dają się wyginać i splatać z żywymi rysami. Na portretach unika, jak wiadomo, sztywnych ubrań męskich (woli miękko fałdujące się stroje kobiece) i ściśle martwej natury, jak stoły, kolumny, okna. Każdą linię chce mieć możliwie żywą, rozdręganą, nie martwo szablonową, i chce mieć możliwie własną, ujętą indywidualnie w każdym najdrobniejszym odcinku.³⁴

Tak znajdujemy się znów w łożysku głównych nurtów twórczości Wyspiańskiego: wobec instynktu życia, rozrzucającego pełnią wibracji każdy składnik rzeczywistości, i wobec pasji interpretatorskiej nie szczędzącej najmniejszego fragmentu, byle go przyswoić w swoim odrębnym ujęciu. A zarazem linearyzm artysty dąży do najwyższej ekspresyjności w uchwyceniu istoty przedstawionego przedmiotu czy osoby; linia zresztą zawsze bliższa jest wyrazowi w sztuce, gdy barwa raczej jest związana z nastrojem.

Pasja stylizacyjna wyrażała się także w stylu i języku poety. Ale gdy np. Sienkiewicz stylizował język Trylogii według norm wieku XVII albo gdy Reymont język *Chłopów* usiłował oprzeć na pewnej gwarze — w założeniach ich tkwiła jednolita, konsekwentna zasada stylizacyjna, przy tym była to zasada przyjęta z zewnątrz. U Wyspiańskiego inaczej; język jego utworu jest mniej więcej jednolity (są oczywiście różnice między utworami młodzieńczymi i dojrzałymi), a zatem nie tak uzależniony od typu utworu i od przedstawionej epoki. Stąd pochodzą anachronizmy często podkreślane przez krytykę: język baroku w ustach króla Bolesława lub gwara podkrakowska w ustach Oleśnickiego, czy choćby — Odysa. Wyspiański ma po prostu swój język — lub inaczej: swoją zasadę stylizacyjną, którą stosuje stale; tyle tylko, że w utworach z okresów legendarnych, wczesnohistorycznych więcej używa archaizmów, a we współczesnych ludowych więcej — prowincjonalizmów gwarowych. W obu jednak wypadkach działa bez pedanterii, raczej instynktownie niż uczenie, stąd wynikają nieścisłości i przemieszanie słów różnego pochodzenia. O kilku właściwościach jego stylu wspomniałem w rozdziale poprzednim, tu warto omówić jeszcze jedną cechę.

Poeta, stosując wyrażenia gwarowe czy archaiczne, miał na celu nie jedynie oddanie charakteru epoki, otoczenia, a nawet po-





danie nastroju pewnej szorstkości, siły, czy po prostu dawności, ale coś więcej ponadto. Stosował je także dlatego, że podawały słowa w kształcie zbliżonym do dzisiejszego, ale jednak odmiennym, że nie powtarzały wytartych liczmanów, „klisz“ językowych. Dlatego prócz tych rzadziej używanych i spotykanych słów (nigdy jednak nie stosuje archaizmów zapomnianych, słów tylko książkowych) daje neologizmy, które nie oznaczają nowych pojęć, a tylko są nowym kształtem językowym. Wreszcie nieraz deformuje jakiś wyraz zupełnie bez potrzeby, poza tą jedną właśnie, by zdobyć nieco odrębny kształt dźwiękowy; stąd takie formy, jak „odwiązuje“ albo „łáže się“, albo „dzierżeją“, albo ten „ostrz“, albo „rozedzwonić“ itp. Tak samo w składni — np. „zmówię chochol“.³⁵ Jak w malarstwie każdą linię odginał od zwykłego toru, byle nie przypominała roboty cyrklowej, tak w poezji każde niemal słowo, tok każdego zdania odkształcał, byle nie przejmować wyrażen obiegowych, szablonowych, martwych.

Wnioskujmy. Liczne cechy twórczości Wyspiańskiego, równie w dziedzinie malarskiej, jak poetyckiej, mimo że wydają się różne i odrębne, łączą się przecież podziemnymi korzeniami nieraz bardzo blisko. Nawracanie częste do pewnych tematów — tak w literaturze, jak w malarstwie, skłonności ilustracyjno-interpretacyjne wobec obcych dzieł w obu tych dziedzinach, wreszcie pewne pierwiastki realistyczne — są wspólnymi właściwościami obu gałęzi twórczości artysty. Dołączyć do nich można instynkt dramatyczny i instynkt historyczny, przejawiający się przede wszystkim w dramatach poety oraz wyraźną pasję dekoratorską i stylizatorską, która znajduje sobie wyraz w jego pracach plastycznych. Różne te prądy, pozornie tak od siebie oddalone, łączą się przecież i krzyżują niejednokrotnie, podlegając presji silniejszych, wszechogarniających nurtów, które im wykreślają kierunek.

Oczywiście, nie tylko podlegają one wpływowi skłonności docierania do istoty zjawisk i ujawniania ich w obnażonym przez siebie kształcie, wiążą się one także z zasadniczą postawą wobec życia (o czym była mowa w rozdziale VII) i z postawą wobec rzeczywistości (rozdział VI). Byłoby bowiem urąganiem z bezpośredniego wycucia rzeczywistości, gdybyśmy analizowane i z konieczności dla badań wyodrębniane dyspozycje twórcze pełnego człowieka mogli dłużej niż na chwilę i dłużej, niż to konieczne do pewnych spostrzeżeń, wydzielić z pogmatwanego, ale i nie rozplątanego nurtu osobowości. Zastrzeżenie to konieczne, by nie grzeszyć zbytnią prostotliwością. Analiza spektralna wyróżnić pozwala w widmie badanej gwiazdy, jakie pierwiastki tam się spalają,

nie znaczy to jednak, byśmy wierzyli, że w owym kłębowisku ognistym płoną one oddzielnie wyodrębnione. Dlatego trzeba będzie owe wydzielone skłonności twórcze znów oddać całości indywidualnej — ale wprawd dobrze będzie jeszcze przyrzeć się im uważnie.

Obie omawiane skłonności znajdowały sobie bowiem wyraz i kształt równie w malarstwie, jak w poezji Wyspiańskiego, ale musiały znajdować sobie ujście — skoro były tak potężne i wszechogarniające — także w innych, nie tylko artystycznych dziedzinach życia i działalności twórcy. Przede wszystkim w stosunku do samego siebie. Jeszcze jako dwudziestoletni chłopiec — uderzył Wyspiański w skargę znamioną: „Po cóż się żyje, czyż ja żyję dla studiów, dla modeli i dla antyków? Gdzież jest to, co miałbym wydobyć z siebie?“³⁶ (Charakterystyczny jest zwrot: nie — dać komuś, nie — zdobyć sobie, ale — z siebie wydobyć.) W parę lat potem, gdy restauruje witraże dominikańskie, zamiast w oryginalnej twórczości wypowiadać siebie, wybucha znów skarga: „Co za okrucieństwo męczyć mnie jakimś kpem z XV wieku, który nie wart u mnie palić w piecu z całą swoją religijnością.[...] Ja — mój drogi czas, mój jedyny czas muszę wkładać w piec bez celu, który nie ogrzeje ani nie pocieszy nikogo, moją młodość, która mi się nie wróci, zagubiać.[...] Rozpacz moja jest z każdym dniem większa.“³⁷ A w parę tygodni później pisze: „Tak mi ciągle żal, że tak powoli rozwijać się muszę“; w pół roku potem: „Męczy mnie i boli niemożność dobywania ze siebie wszystkiego, co dobyć mogę.“³⁸ Ale skarga ta rozbrzmiewa wtedy, gdy niezadowolenie z powolnego tlenia się życia już milknie, a zostaje niemożność wypowiedzenia siebie w pełni; twórca czuje się już w „*Sturm und Drang* periodzie“ i to poczucie pełnego rozplómnienia towarzyszyć mu będzie potem stale. W styczniu 1897 r. pisze do Rydla: „Co najważniejsze, nie czuję się już wcale biedny, ale czuję się bogaty, wspaniale bogaty, i będę robić wszystko, co zechcę i robić muszę... Prawie że z nikim nie mówię, jak kto przyjdzie, zbywam go półsłówkami i czekam, rychło wyjdzie [...] bo jak jestem sam, to dopiero jestem nie sam. Moi goście skarżą się na zimno u mnie i zdjawszy futra — natychmiast je wdziewają, ja w letnim surducie i jest mi gorąco, duszno; nie pali się u mnie wcale, ale palić nie potrzeba — otwieram okna i słucham, jak dzwony biją[...] na polu mróz, ulice ciemne, siwe, szare, u mnie na górcie w pokój wpada słońce dwoma słupami, jest jasno, śmiejąco, letnio, katedralnie, patosowo.“ Od tam nigdy już czas i życie nie będą mu biegnąć za wolno, za bezwładnie, przeciwnie, za szybki będzie nurt życia wewnętrznego, za

wartki potok czasu; tłoczyć się będą i rwać w strzępy wizje dramatów, legend, witraży, polichromii, plany i pomysły. Zawołaniem życia stanie się to hasło własne:

Bądź jak meteor — jak błyskawice,
które pociska Zeus i Bóg,
bądź jak te gwiazdy — opętańce,
co same swych szukają dróg!
Chaosu lotem zmierz przestworza
i pał, i depc, i siecz, i pluź!³⁹

Całe życie i cała olbrzymia twórczość Wyspiańskiego we wszystkich dziedzinach urzeczywistniała sobą hasło własne. Z hasła tego wypływał także niejeden rys stosunku poety do przyjaciół. Żądał od nich szukania własnych dróg, szukania — żywiołowego, płomiennego, twórczego. „Mając sam poczucie swojej wartości, był w stosunku do innych apodyktyczny i wymagający. Przyjaciół swoich, o ile mieli aspiracje artystyczne, starał się podciągnąć do siebie i upodobnić.“⁴⁰

Takim był w stosunku do Henryka Opieńskiego. Gdy młodziutki Opieński zamierzał się ożenić i osiąść na prowincji, Wyspiański w liście pisanym niby w parę lat potem, niby z Konstantynopola, zjadliwą serdecznością godzi w przeczuwane rozleniwienie sieiankowe twórcy-muzyka. Pisząc niby o swych wielkich sukcesach na wystawach międzynarodowych w owym fikcyjnym roku, ciągle wspomina o miluchnej Pani, o milutkim cichym domku Opieńskiego, boleśnie wyszydając zadowolenie z domowego ciepła, w którym zamknąć się może przyjaciel-muzyk.⁴¹

Inaczej, o wiele energiczniej występował wobec młodszego od siebie kolegi, Karola Maszkowskiego. Karci go i strofuje, udziela rad, napomnień — troszczy się serdecznie o każdy krok młodego malarza za granicą; niemal codziennie wysyła list czy kartkę, której zadaniem jest sterować z oddali postępami kolegi, nauczyć go nie marnować chwil, nie tracić okazji poznania czegoś, nie głuszyć silnych wrażeń przez nadmiar słabszych. Uczy go, jak silne wzruszenie artystyczne wobec jakiegoś dzieła sztuki rozdmuchiwać przez kontemplację, jak utrwalac je i sięgać do istoty wrażeń przez zapisywanie swych uwag bezpośrednio w obliczu obrazu czy rzeźby, kontrolując ostrość, plastykę i godny tok swych myśli wielkością bodźca.⁴² Nawiasowo wspomnieć należy, że w tym dobywaniu pełni wzruszenia możliwego, zawartego potencjalnie w przeżyciu estetycznym, jest wiele z późniejszych dominujących tendencji psychiki poety.

Najsilniej jednak może postawa Wyspiańskiego wobec życia wyraziła się poprzez jego stosunek do Rydla. W latach np. około 1896 roku cieszył się twórca z każdego fragmentu literackiej produkcji przyjaciela, gdy jednak otrzymał całość, np. *Zaczarowanego koła*, wybuchł oburzeniem, że ono za płytko sięga, za mało wypowiada jego autora. „Jeszcze to nie jest S e r y o.“ A potem pisze wręcz: „Jeżeli czego chcę — to budzić, to obudzić to, co w Tobie śpi, czy to z ł e czy d o b r e, niech się bije, trzepece, szarpie i żyje, wstawszy na Twoją własną grozę i podziw. *Sturm und Drang!*“⁴³ Obudź się, rozpal, rozpal do czerwoności każde włókno swej duszy — wołać się zdaje poeta, a wnioskiem drugim — poza wezwaniem do roztrzepotania się i roztargania wewnętrznego jest konieczność wypowiadania się w wielu dziełach: „Powinieneś zostawić dramatów setkę, świat cały dramatów, legion, szwadron, kompanię, dopiero powiem, żeś miał co pisać i żeś co zrobił.“ Wszystkie te i liczne inne fragmenty z listów do Rydla świadczą wymownie, jak blisko wiążą się one z pasją Wyspiańskiego do rozpłomieniania wszystkiego wokół siebie tak, by dobyć pełni istoty czegoś czy kogoś i objawić ją „na grozę i podziw“. A tymczasem Rydel po dłuższym pobycie za granicą przysyła spragnionemu wielkich, odkrywczych dzieł przyjacielowi — baśń sceniczną o motywach ludowo-podkrakowskich. Wyspiański pisze: „Jestem wprost wściekły na Ciebie, że Ty z Paryża takie rzeczy przysyłasz i że sobie wszędzie wynajdziesz legowisko mniej więcej krakowskie — i poza to ani rusz. Proszę Cię, dopóki nie napiszesz *Zygmuntów*, nie chcę nic wiedzieć o Twoich utworach[...] to jest wstyd. Po co Ty żyjesz, do kroćset diabłów!“

W listach tych nie przybiera poeta kaznodziejskiej pozy, nie prawi morałów; przeciwnie, jest bardzo skromny i delikatny w podsumowaniu własnych pomysłów czy obrazów, których nie narzuca nigdy. Powściągliwość ta jednak dotyczy tylko narzucania własnych sugestii, własnych, przez siebie tylko stworzonych motywów. Ale gaśnie, zamienia się w gniew, sięga granicy patosu i oburzenia, gdy Wyspiański widzi małość i błahość pomysłów i obrazów przyjaciela, gdy spostrzeża, że ktoś wypowiada i wygrywa jedną tylko błahą strunkę swej osobowości. Poeta nie mówi nigdy: „pisz to i pisz tak, jak ja obmyśliłem“, czy też: „jak ja uważam za najśluszniesze“, ale już nie mówi, lecz woła: „pisz to, co w tobie śpi, czy to złe, czy też dobre, niech się bije, trzepece, szarpie“ — wszystko jedno, co to jest i jakie to jest, byle było istotne, twoje — jesteś przecie istotą nieśmiertelną, więc to, co najistotniej twoje, jest też wieczne i wielkie (i tylko to)⁴⁴. A wspominając



1100 more 1500

dzieła dramatyczne przyjaciela-poety, Wyspiański pisze: „Ja nie czytałem nigdy żadnej teorii o dramacie, a li tylko z mych wrażeń i po sobie sądę. Ja chcę się bać i drzeć, i litować na przemiany. A w komedii chcę się śmiać, śmiać, śmiać.“⁴⁵ Tak pełnię wyrazu, indywidualności chce wyczuwać poeta w dziełach twórców i w działalności ich życia. Młodzieńcze ambicje wobec młodych przyjaciół nie znalazły sobie zadośćuczynienia: może poeta nie umiał ich rozplomienić do dna, może nie było w nich tyle materiału palnego, by wystrzelić ogniem wysoko — ale ambicje pozostały i ujawniały się wciąż, nie tylko w twórczości artystycznej Wyspiańskiego. Przytoczę dwie znamienne rozmowy poety, które opisuje Tadeusz Żuk-Skarszewski:

„Było to pod koniec zeszłego wieku; młody Wyspiański przyszedł do Muzeum Narodowego w Krakowie oglądać świeżo urządzoną salę Matejki. Jak mu się podoba? Nieźle, ale on urządziłby inaczej, przerobiłby na kopyto własne. Wszak złośliwi mawiali, że już w pierwszym dniu stworzenia byłby przerwał Stwórcy wykrzyknikiem: «Nie tak, Panie Boże!» Ale Wyspiański nie ogranicza się do negatywnego «inaczej». Opowiada, jak być powinno: obrazy Matejki pośrodku, dobrze, ale w krąg ich zawiesić należy obrazy innych, na których tle wystąpiłaby wyraźniej odrębność twórcza Matejki. I jał określać każdy obraz z osobna: całą ich gamę. Ktoś zauważył, że takich obrazów znaleźć by można parę, lecz innych nie ma. Wyspiański wzruszył ramionami: taki drobiazg! Cóż łatwiejszego jak je wymalować. Bo i w chwili tak banalnej, jak zwiedzanie nowo otwartej sali, wiecznie działający aparat twórczy Wyspiańskiego nie spoczywał. I z bezwzględnością twórcy podporządkowuje zaraz myśli własnej wszystko: całe Muzeum z obrazami, wszystko to zagarnia dla siebie, jako własne tworzywo surowe, które wyobraźnia jego wnet przetapia na nową zjawę — na ścianę — obraz-dramat: duch Matejki, zmagający się ze sztuką i umysłowością współczesną.“⁴⁶ Widoczne jest, jak Wyspiański pragnie ująć w pełni istotę dzieła Matejki, ale nie przez narzucenie własnych, nowych motywów, lecz przez twórcze przerobienie ich układu i uzupełnienie kontrastowymi dziełami innych, przez tworzenie nowego układu spójnego w Muzeum, chce ożwicić, zdynamizować szablonowo rozwieszony szereg wielkich płócien mistrza. Jeszcze ważniejsza jest druga rozmowa.

„Minał lat dziesiątek. Wyspiański jest już złamany chorobą, lecz duchowo potężny jak nigdy. Spotkawszy go w tym czasie, zagadnałem go o politykę. Słuchał uważnie. po czym rzekł: «Wie pan, ja chciałbym objąć redakcję dzienników krakowskich». — «Które-

go dziennika?» — «Mówię: dzienników krakowskich, wszystkich, od „Czasu“ po „Naprzód“. Chciałbym pokazać, jak każdy z nich winien być redagowany ze swego stanowiska». Przytaczam takie drobne szczegóły, gdyż malują umysłowość Wyspiańskiego lepiej, niżbym to ja uczynić zdołał. Widzimy, jak w jego myśli na oczekaniu wszystkie dzienniki stają się *dramatis personae*, toczące z sobą o duszę polską bój zażarty w sposób, który artysta przemyślał, by był godny łupu, o który toczy się walka.⁴⁷

W rozmowie tej ważne jest nie tylko dramatyczne widzenie rzeczywistości i jej dramatyzowanie, ale także, i głównie, ów twórczy instynkt, dążący do wydobycia z wszelkiej rzeczy i zjawiska jej istoty możliwie zupełnej, ukazania jej i wplątania w układ z innymi rzeczami i zjawiskami, tak aby istotna treść pewnego większego działu rzeczywistości ze wszystkimi tkwiącymi w niej mocami i zagadnieniami objawić się mogła w żywym i godnym siebie kształcie. Przy tym nie o narzucenie poszczególnym elementom własnej, przez siebie wymyślonej treści walczyć chce artysta, ale o wydobycie sił tkwiących i utajonych w tych składnikach.⁴⁸

Na tle ostatnich rozważań nie wydadzą się dziwactwem uwagi Wyspiańskiego po powrocie z wycieczki w Tatry, gdy zwierzał się z pewnego rozczarowania, gdy mówił, że wystarczyłoby może nieco przesunąć łańcuchy gór, nieco inaczej ułożyć poszczególne ściany skalne, a powstać mogłaby całość wstrząsająca, bijąca wzruszeniem tysiąckroć silniejszym niż przypadkowe bodźce zawarte w rzeczywistości.⁴⁹ Na tle rozważań ostatnich o dążeniu do wydobywania zewsząd maksimum intensywności — uwagi poety nie wydadzą się kaprysem, ale jeszcze jednym szczerym wyrazem zasadniczej postawy twórcy wobec świata.

Gdy takie były reakcje Wyspiańskiego wobec rzeczywistości w życiu — nie dziw, że takie same widzieliśmy w jego twórczości, w jego sztuce. Gdy widział wzgórze wawelskie z katedrą i zamkiem, okolone przez oficyny i budynki pokoszarowe, zaludniał w swych projektach architektonicznych całość amfiteatrami, muzeami, akademiami, pomnikami. Katedrę na Wawelu zmienić zamierzył w świątynię dumy narodowej, wywołując widma królewskie z jej podziemi na szyby witraży, a potem w *Akropolis* poruszyć chciał marmury, brązy i gobeliny i ducha tchnąć w rzeczy już zmartwiałe, a tam w katedrze zamknięte.

Tak samo, gdy czytał suche sprawozdanie oo. zmartwychwstańców o szamotaniu się ducha Mickiewicza w Rzymie, porywała go chęć ujęcia tych walk w pełni plastyki, w ruchu, w intonacji wielkich słów — chęć sprzęgnięcia w jedną całość rzeczy rozrzuco-

nych, by sięgnąć po istotę dramatu, który rozegrał się w duszy wieszczka, i ukazać najwyższe szczyty i najstraszliwsze rozpadliny jego życia i prac.

Tak samo gdy czytał *Iliadę* i *Odyseję*, *Hamleta*, Długosza i Mochnackiego, gdy patrzył w tajemniczą Sadzawkę Skalki, w oczy przyjaciół czy małych dzieci, zawsze, wszędzie dobadywał się istoty ich losu, przeznaczeń przeszłych lub przyszłych, metafizycznego sensu ich istnienia. Tak samo było z epokami przeszłymi czy z teraźniejszą; jeszcze jako młody student pisał: „Gotów jestem wymyślić religię nową [...] nie idzie tu o sektę, ale zebranie tych pojęć, z jakich się my dzisiejsi składamy, i o danie im wyrazu, celem określenia rzeczy mniej łatwo dających się określić.“⁵⁰

Może wszystkie utwory Wyspiańskiego należałoby jeszcze raz przytoczyć, aby stwierdzić, że u podwalin ich leży w głębinie, daleko pod powierzchnią, a przecie w sercu fundamentów umieszczony kamień węgielny sztuki twórczej Wyspiańskiego; było nim pragnienie silne, jak mus — rozszarzenia pierwiastków życia, indywidualnych mocy nie dopalonych w żużlach i bryłach zjawisk, ludzi czy wydarzeń przeszłych albo tych, które nie mogły rozbłysnąć wśród teraźniejszości pełnią swjej istoty. Pragnienie to wybuchało wobec wszelkiej rzeczy czy postaci, do których zbliżył się twórca, które go przejęły, wzruszyły.

Daleki jestem od tego, by sądzić, że można sprowadzić olbrzymią twórczość wielkiego człowieka do jednej myśli podstawowej, z której dałoby się wyprowadzić wszystko bez reszty; nawet u najściślejszych rozumujących filozofów konsekwentna jedyno-założeniowość bywa pozorna tylko. Tym bardziej u twórców tak żywiołowych i nieprzewidywalnych jak Wyspiański. Sądzę jednak, że każda wielka indywidualność, przy tym im większa — tym silniej i wyraźniej, posiada pewną swoistą formułę algebraiczną dla biegu swych najczęstszych i najważniejszych (co należy podkreślić) przeżyć, dla rozwoju swych wewnętrznych prac; formułę algebraiczną, układ ogólny, nie wyznaczony. W różnych epokach swej działalności różne wartości, różne konkrety wstawia twórca na miejsce znaków ogólnych, czasem nawet modyfikuje układ, ale oś zasadnicza formuły pozostaje nie zmieniona. Powtarzam: nie piszę o konsekwencji myślowej wobec założeń myślowych, ale o typie głównych akcji i reakcji twórczych, jakie organicznie odbywają się w psychice danej osobowości, wszystko jedno — świadomie, półczy podświadomie, układając się w pewnych kategoriach i znajdując sobie wyraz i kształt w dziełach. Słusznie pisze Kołaczkowski: „Dawniej intelektualiści i moniści pisali o *idée-maitresse* jakiejś



45 S. Wyspiański, *Wernyhora*,
szkic do witraża, 1900

twórczości. Dużo głębiej sięgnęlibyśmy w samą sztukę, gdyby można było znaleźć jedną z zasadniczych form, w jakich się odbywają przeżycia twórcy badanych dzieł, coś, co dla swej charakterystyczności i typowości można by nazwać kategorią przeżyć danego twórcy.“⁵¹

Za taką podstawową tezę wewnętrznych procesów Wyspiańskiego uważam jego stosunek do zagadnienia życia w sobie i wokoło siebie, w ludziach i narodach, w dziejach i w otoczeniu najbliższym, w roślinach i w legendach. Obok tego do założeń w prawach rozwoju życia twórczego artysty należą jakby modyfikacje poprzedniego stosunku — pragnienie dotarcia do istoty wszelkiego zjawiska czy rzeczy oraz chęć ujęcia swych doświadczeń i percepcji we własne kategorie form i wyrazu, co było dla twórcy jedyną drogą do pełnego ujęcia i wydobywania ich istoty, do pełnego przyswojenia ich sobie.

Wszystko to wytwarza pewien zasadniczy typ twórczości. Ponieważ uważam, że tu znajduje się klucz do fundamentów, na których opiera się cała osobowość twórcza poety, malarza i człowieka, „*moi profond*“ Wyspiańskiego — raz jeszcze powtarzam bieg ostatnich rozważań.

Życie jest dla Wyspiańskiego płonieniem, spalaniem się: „każde włókno dowiaduje się o swym istnieniu“, kiedy płonie, gdy już się przepala. Tak samo, a raczej podobnie sztuka. Jest ona spalaniem w atmosferze arcyzmu i fantazji tego, co się paliło w atmosferze jednej rzeczywistości i nie wypaliło się do dna. W palenisku rzeczywistości — jakżeż niedoskonałym — palą się ludzie, narody, rzeczy, zjawiska, jak węgle w kotłach machin. Ale jak i tam — niedoskonałość ośrodka paleniska nie daje ujawnić się pełni ognistej treści, zawartej w tych rzeczach czy osobach, dobijając ledwie nikłą, ułamkową cząstkę energii. Po szybkim spłonięciu zostaje garść popiołu i bryły nie dopalonego, zmarnowanego żużlu. Tysiące, miliony kalorii żaru, energii, wartości bezcennych, jedynych i niepowtarzalnych nie dowiedziało się o swym istnieniu podczas życia — i już się nie dowie. Zadaniem sztuki jest przenieść te osoby, wydarzenia, zjawiska do alchemicznego pieca swego laboratorium i wydobyć z nich istotę, pełnię utajonych sił, ocalić je od zatury nieuchronnej, od zatury na zawsze. To jest najwyższy, niemal mistyczny cel i właściwe posłannictwo sztuki prawdziwej. A wydobywać te utajone moce można nie przez komentarze rozumowań, ale jedynie przez przeniesienie ich do innego świata, świata arcyzmu, by w czystej i dziesięciokroć stężonej atmosferze mogły zapalić się na nowo i spalić do dna. Postawić Mickiewicza

z Krasieńskim w Colosseum w nocy, kazać z daleka iść białemu duchowi Sławy i wtedy słuchać, co tamci dwaj sobie powiedzą, czego nie dopowiedzieli sobie za życia, a co było przecież ich prawdą najgłębszą — oto cel. Twórca winien — mówi studium o Hamlecie — uważnie słuchać i wypowiadać duszę bohatera, starać się, „jakby ją jeszcze odgadnąć, ją niezależną — a nie czyby tego lub owego, co gdzieś któremuś na myśl przyszło, do tej lub owej roli i postaci przyszyć“.

Najzarliwsze poczucie obowiązku i odpowiedzialności wobec wewnętrznej prawdy przedstawianej postaci czy chwili, wobec ich bytu — ciąży nad całą twórczością poety-malarza. Cięży wobec postaci przeszłych i zdarzeń minionych, które bez niego mogą zginąć już na zawsze i nieodwołalnie, ale ujawnia się także wobec dnia dzisiejszego twórcy. Oto zawiesza nad gronem weselników czar melodii Chochola, podpala lekkim zbłękitniałym światłem i patrzy, jak z nich poczną wyłaniać się i snuć jak dymy postaci Stańczyków, Rycerzy i Widm, słucha, co się komu w duszy gra. Poeta odsłania do rdzenia, do próchna istotę osób rzeczywistych, które na jawie realnego bronowickiego wesela działały i mówiły naprawdę, ale ujawniały tam i spalały tylko nieliczne, nikłe włókna swych istotnych, niewidzialnych dla oka możliwości, nie żyły pełnią swego istotnego życia. Poeta przenosi w całości ów światek bronowicki do swego laboratorium; w napięciu prądów jego sztuki postaci te zaczynają fosforyzować i świecić od wewnątrz, przebiegają między nimi iskry, wzbudzają się prądy magnetyczne, padają pioruny — widzimy zamknięte w nich niewiarygodne, nieobliczalne moce dobre i złe, porywy i upadki, najtajniejsze ambicje i najskrytsze obrazy; „czy to grzech, czy to śmiech“ na wesele przyjdzie w tan. Ukazał w nich poeta całe kłębowisko wielkich możliwości u tych ludzi, którzy nawet „nie chcom chcieć“. Maksimum kalorii żaru, sił i wartości wydobyl twórca z tego światka tańczącego, z tej chwili osobliwej, która by bez niego wraz z dymem z chaty weselnej rozeszła się bez znaczenia, bez śladu — jako nutka słaba, towarzysząca i ledwie brzmiąca w mało ważnej, drobnej uroczystości szarych ludzi.

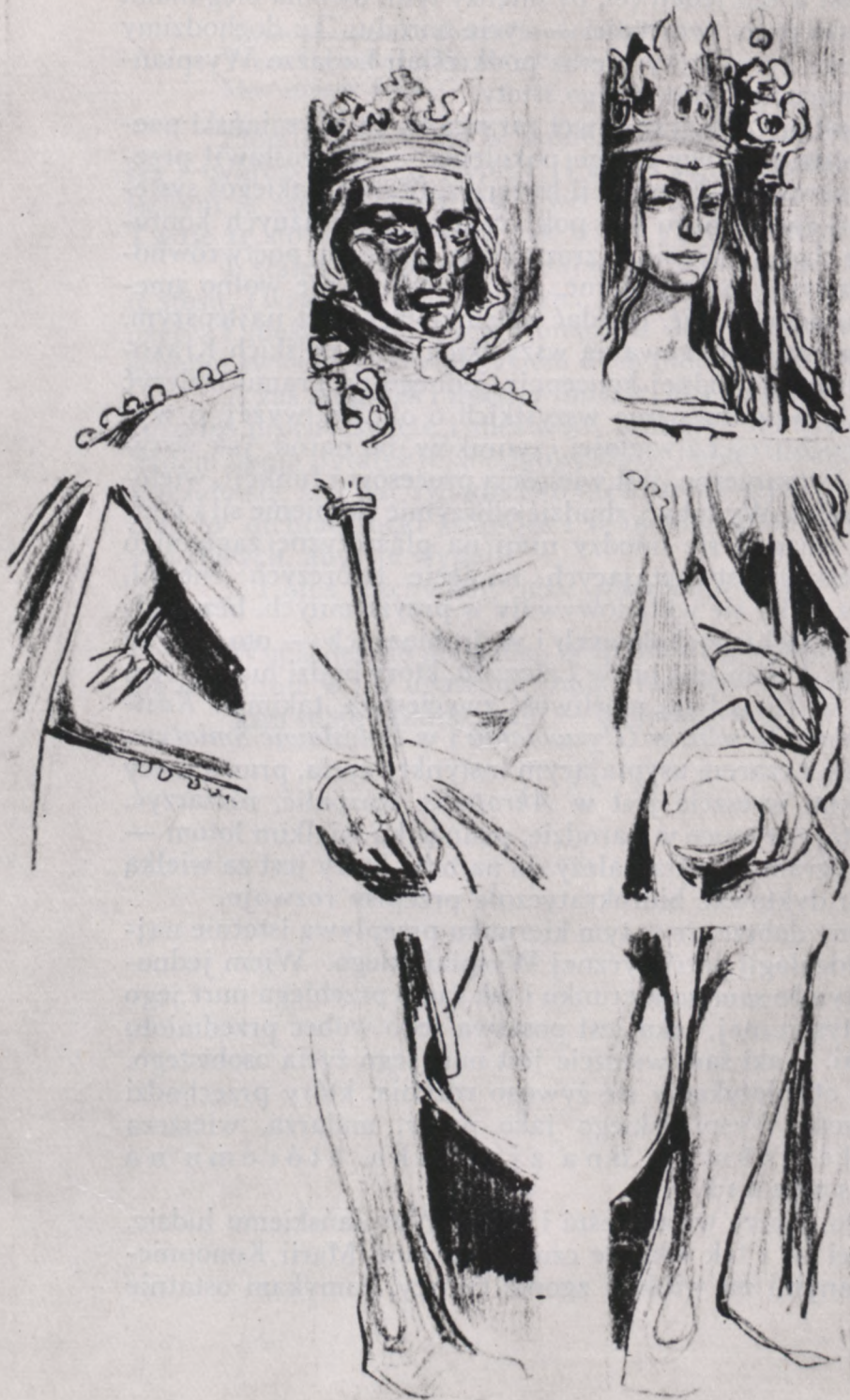
Takim jest poeta wobec terażniejszości i wobec przeszłości; słusznie pisał St. Lack, który może najgłębiej sięgnął w rdzeń indywidualności Wyspiańskiego: „Wyspiański tworzy przeszłość, tzn., że ta przeszłość, która jest u Wyspiańskiego, nigdy w rzeczywistości taka nie była, ale ta, która jest u Wyspiańskiego, jest prawdziwa. Wyspiański tworzy przeszłość monumentalną. Jak to? Więc przeszłość nie była już przez się monumentalna? Nie, tak samo jak

i obecność nie jest monumentalna. Trzeba ją stworzyć. Kto mówi o wskrzeszeniu przeszłości, musi mieć na myśli dopełnienie i spełnienie czegoś nie spełnionego. A dziedziną spełnień jest właśnie sztuka. Tak znamy dobrze ten aksjomat historii, polityki, filozofii: sąd o tym należy do przyszłości, przyszłość osądzi — ludzie i rzeczy mijają, nie wyzyskawszy swego życia do ostatnich granic. Wyspiański doszedł do pojęcia sztuki najszczytniejszego, najpoważniejszego: zmusić wszystko, co jest nie spełnione (a cóż, co jest życiem, jest spełnione?), tym samym niejasne, chaotyczne, sporne — do wydania o sobie jasnego sądu, zmusić wszystkie czasy do postawy monumentalnej. Ja, artysta, mówi, nie mogę sądzić, mogę sądzić jeno siebie, niechaj i oni siebie osądzą, przedstawiają, ukażą. Więc mogę ich zmusić do wysilenia się na te ostateczne konsekwencje, do których zmierzali, do których parły ich założenia, a których... nie zdobyli.⁵²

I znów musiałbym niemal wszystkie dzieła poetyckie i malarskie Wyspiańskiego przytoczyć i przypomnieć, gdybym chciał raz jeszcze udowodnić, że przejawia się w nich stale to podejście twórcy do tematu, do przedmiotu — jako do żużli tlejących, gdzie niszczyją siły i wartości indywidualne, niezwykle i niepowtarzalne, bezcenne, które trzeba ujawnić, wydobyć, ożywić, ocalić. Sądzę, że rozważania wszystkich poprzednich rozdziałów zwalniają mnie od tego.

Nie tylko najróżniejsze, pozornie bardzo sobie odległe cechy dzieł Wyspiańskiego wiążą się wewnątrz ze sobą wspólnym podłożem (tak wiąże się realizm, historyzm, dramatyzm, pęd do stylizacji, fragmentaryzm formalny, antydrobiazgowość itd., itd.), ale zasadniczy stosunek twórcy do przedmiotu i do pracy artystycznej jest jednolity i stały.

Tak czuł Wyspiański całym sobą, najgłębszym instynktem swej osobowości — posłannictwo prawdziwej sztuki i posłannictwo swoje własne jako twórcy. Nie tylko jednak — jako twórcy. Taki sam był — jak widzieliśmy — stosunek jego do siebie samego, do swego otoczenia, swych przyjaciół i kolegów: budzić, obudzić wszystko, co wewnątrz się tylko tli: „czy to z ł e, czy d o b r e, niech się bije, trzepece, szarpie i żyje“, albo głębiej i fatalniej, gdy mówił słowami Bolesława: „I niech się te rzeczy dzieją, których się tajemnica we mnie kryje“, albo słowami Hektora z *Achilleis*: „Żywota mego tajemnicę chcę zgadnąć.“ Takim samym był wobec otoczenia w szerszym sensie — wobec społeczeństwa i narodu. Jego ideologia patriotyczna miała dwa bieguny: jeden — to teza *Wyzwolenia*: „Polska to wielka rzecz“, drugi, ujemny — to teza *We-*



dr

sela: „Oni nie chcom chcieć.“ Cały trud, całe umęczone życie poety skierowane jest w ten jeden cel, by między tymi dwoma biegunami rozpalic ognisko prac, twórczości — życie narodu. Tu dochodzimy do znamienego rysu, który nieraz podkreślali badacze Wyspiańskiego, nie tłumacząc jednak jego istoty.

Podkreślano, a nieraz nawet zarzucano, że Wyspiański poeta-wieszcz, wódz duchowy swego pokolenia — nie zostawił przecież po sobie określonej koncepcji historiozoficznej, jakiegoś systemu, programu społecznego czy politycznego o wyraźnych konturach. Obecnie chyba staje się to zrozumiałe. Życie dla poety równoznaczne jest z tym, co organiczne, nie można go, nie wolno zmechanizować, ujednostajnić, poddać schematom nawet najlepszym. Przypominam myśl redagowania wszystkich pism polskich Krakowa: nie o narzucenie jednej koncepcji, jednego programu walczyć chce poeta, ale o podniesienie wszystkich o oktawę wyżej, o wydobycie istotnych treści z wielości czynników, bo naród, jak wszystko, co żywe i organiczne, jest wielością procesów i funkcji, wielością sił i zdolności. Wydobyc, zbudzić olbrzymie skupienie sił i podnieść poziom zmagania się między nimi na płaszczyznę zagadnień istotnych, wielkich, stwarzających napięcie twórczych energii, a nie dopuszczać, by się wyładowywały w przyziemnych, bezwładnych gmatwaninach chochołowych i w drobiazgach — oto jedyny program poety. Takim jest już w *Lelewelu*, który budzi lud i w tym przebudzeniu widzi jedyną możliwość zwycięstwa, takim w *Kazimierzu Wielkim*, *Weselu*, w *Wyzwoleniu* i w *Bolesławie Śmiałym*, gdzie zмага się z czarem usypiającym instynkty życia, prawa mocy i tężyzny, takim wreszcie jest w *Akropolis*. Rozpalić, rozżarzyć, rozpoteźnić utajone moce w narodzie, pchnąć ku wielkim lotom — oto jedyny program. Reszta należy do narodu, który jest za wielką rzeczą, by mu dyktować biurokratycznie przepisy rozwoju.

Czujemy dobrze, że w tym kierunku przepływa istotnie najgłębszy nurt ideologii patriotycznej Wyspiańskiego. Wiem jednocześnie, że w tymże samym kierunku i tak samo przebiega nurt jego twórczości artystycznej, taka jest postawa jego wobec przedmiotu w dziele sztuki. Taki sam wreszcie jest nurt jego życia osobistego. W tej chwili oto dotykamy się żywego rdzenia, który przechodzi przez osobowość Wyspiańskiego jako poety, malarza, wieszca i człowieka. **J e s t e ś m y u d n a z j a w i s k a , k t ó r e m u n a i m i ę : W y s p i a ń s k i .**

Czuli to dobrze współcześni i bliscy Wyspiańskiemu ludzie, czuli to i poeci — i tak właśnie czuli. Słowami Marii Konopnickiej⁵³, napisanymi na wieść o zgonie twórcy, zamykam ostatnie

rozważania: niech słowa jej, inne, na innych drogach myśli osiągnięte, przemówią o tejże prawdzie:

„Żywe płomienisko potężnej twórczości!
Takim Cię widzę, o Ty, jasny duchu!
Moc ognia w Tobie.

Płomiennosc życia w żadnej nie ugasła śmierci, jest pierwszą z twórczych potęg Twoich. I stałeś się sam sobie paliwem bolesnym, a żertwą ognia jest Twe własne serce. I buchnęły pieśni Twoje ze stosu Twej męki, jak wicher i jak płomień.

I stałeś się głosem wołającego płomienia. I zapaliły się u stosu Twego — serca mnogie, a które bliskie były śmierci — ożyły. I nieśli ludzie serca płonące w dom ucisku swego jak paschalne świece, iż powiał życiem dech mocny i dech odrodzenia.

A zaś zstąpiłeś i między umarłe, aby świadczyli żywym. Poruszyłeś prochy święte i nieświęte, szukając w nich iskry żywota. Sądem ognia pytałeś je, a odpowiadały Tobie. Rozpierzchłe kości złączyły się, aby dać świadectwo niezniszczalnemu płomieniowi życia. W otchłań męki zstąpiłeś i w otchłań przewiny; i dotknąłeś ran starych, abyś je wypalił.

... I otoś rozchwiany jest, płomieniu Boży, i na wiatr rzucony.

Wypaliłeś się potężnie. Wypaliłeś się królewsko. Wypaliłeś się tragicznie w nie ugaszonej żądzy rozżarzenia życia ludu swego. Sam sobie fatalny, nam — błogosławiony.“

R

X ZAKOŃCZENIE

ozważania poprzednich rozdziałów zmierzały ku poznaniu i określeniu stosunków między malarską i poetycką twórczością Wyspiańskiego — to bowiem i tylko to, zgodnie z zapowiedzią rozdziału wstępnego, stanowi temat pracy niniejszej. Przy tym określane były jedynie zbieżności między obu działami twórczości: tematowe, treściowe i formalne, a także zbieżności między jednym działem twórczości własnej a innym działem twórczości obcej; zawsze jednak tematem były związki między literaturą i malarstwem.

Czas przecież zwrócić uwagę i na rozbieżności istniejące między poetycką i plastyczną twórczością Wyspiańskiego. Rozwidlanie się bowiem nurtu w pewnych okolicznościach określa nie mniej dobitnie charakter obu prądów niż zbliżanie się ich, czy nawet łączenie w innych warunkach i z innych względów. Zawsze jednak tematem uwag będzie nie charakterystyka jednego tylko prądu, ale określanie wzajemnego położenia wobec siebie obu. Kontrast jest bowiem niemal równie uprawnioną podstawą do porównywania, jak analogia. A o kontrasty między obu ramionami twórczości Wyspiańskiego — nietrudno; są może nawet łatwiej uchwytnie niż analogie.

Przede wszystkim rzucają się w oczy różnice tematowe. Ogromna większość dzieł literackich Wyspiańskiego należy do typu „wielkotematowych“; zagadnienia życia i działalności wielkich postaci bądź obraz wielkich okresów, przekazanych przez historię lub legendą historyczną — oto podstawowe i najczęstsze tematy dzieł literackich poety. Natomiast ogromna większość dzieł malarskich Wyspiańskiego należy do „drobnotematowych“; kwiaty, dzieci, przygodni znajomi, zwykle motywy krajobrazowe — oto najczęstsze tematy dzieł malarza. Rozróżnienie wielko- i drobnotematowości nie zawiera w sobie oczywiście charakteru wartościującego; może być wielki malarz drobnych tematów i odwrotnie. Rozróż-

2

nienie to zmierza jedynie do najogólniejszej charakterystyki tematy-
cznej większości dzieł jednej i drugiej dziedziny twórczości. Wielkotematowość dzieł cechują przede wszystkim tematy odległe
od potoczności dnia codziennego, a związane z ludźmi, wypadkami,
ideami wyrastającymi wysoko ponad poziom przeciętny, a dalej —
fakt, że składają się one przeważnie z wielu elementów samodziel-
nych. Utwory drobnotematowe natomiast chętnie zwracają się do
osób i przedmiotów z bliskiego otoczenia, najczęściej mało efek-
townych, przy tym składają się raczej z drobnej liczby elementów
samodzielnych. Poza tą najogólniejszą charakterystyką można
stwierdzić dalej, że większość dzieł literackich Wyspiańskiego szu-
ka tematów w przeszłości, a większość dzieł malarskich — w teraź-
niejszości. Oczywiście we wszystkich uwagach powyższych jest
mowa o większości dzieł w każdej z obu dziedzin, a nie o wszyst-
kich; mniejszość posiada inne cechy, o których już była lub będzie
jeszcze mowa.

Różnice treściowe są trudniej uchwytnie, ze względu choćby
na swoją istotę. Co chciał powiedzieć autor przez swe dzieło (zwła-
szcza dzieło sztuki plastycznej), co zamknął w jej kształtach, jaką
nadał jej treść wewnętrzną — to pole do zgadywania raczej niż
poznawania. Można jednak odpowiedzieć na pytanie, z jakiego
ogólnego kręgu zagadnień zdają się pochodzić zagadnienia treści-
we większości dramatów Wyspiańskiego. Nie są to zagadnienia
i związane z nimi przeżycia typu poznawczo-intelektualnego: jakieś
spostrzeżenia i wnioski psychologiczne czy historyczne; nie mają
one również charakteru rozważań czy wskazań z zakresu etyki. Leżą
one w dziedzinie czegoś, co można by niejasno, niestety, nazwać
metafizyką dziejów i losu narodu, człowieka lub epoki. Poprzez ele-
menty rzeczywistości, najczęściej historycznej, ma się objawić ich
wewnętrzna istota, ich treść metafizyczna, która dopracowywuje
się pewnego jedyne, właściwego tylko sobie kształtu krystalizu-
jącego, wiecznego. Metafizyka dziejów i losów narodu nie jest
jednak równoznaczna z historiozofią narodu, która jest zawsze
pewnym systemem intelektualnym, obejmującym całość dziejów.
Tu twórca sięga ku wewnętrznej, ukrytej treści pewnego tylko wy-
darzenia czy epoki, nie systematyzując ich w jakiś łańcuch przy-
czyn i — co najważniejsze w historiozofii — celów. „Nie cele histo-
ryczne, ale postawy moralne względem życia, względem przezna-
czenia wysuwa poeta na plan pierwszy“¹, na czoło. Jeszcze wy-
raźniej występuje ten typ treści dzieła, gdy poświęcone jest ono
ujęciu wewnętrznej istoty dziejów i losu jednego człowieka: Mic-
kiewicza, Achillea czy Hamleta. Jest to jakaś — jeśli tak wolno

nazwać — biografozofia, sięgająca poprzez elementy życiorysu do metafizycznych prawd i praw założonych u podstaw każdej pełnej osobowości.

W malarstwie treść większości portretów zdaje się pochodzić z tegoż kręgu: nawet w portretach dzieci ukazuje malarz przedstawiane postaci bądź w zapatrzeniu, gdy z szeroko rozwartymi oczami wybiegają daleko w nieokreśloną przestrzeń, bądź w zamyśleniu z wpróżnionymi powiekami; zawsze ukazane są w chwili, gdy jakby zaczynały się im objawiać tajemnicze prawdy ich życia. Słusznie pisał Lack: „...te postaci — św. Stanisław, św. Franciszek, św. Salomea, nigdy takimi w życiu nie były. Atoli w każdym momencie ich życia tkwił niedobyty formą, nie zrealizowany ten pierwiastek ogarniający całość i panujący nad całością życia, który się domagał formy, realizacji, spełnienia. Tu (w obrazach) dochodzą do tej pełni, swobody i nieograniczoności, której w życiu nie osiągnęły — dochodzą do momentu najwyższej świadomości.“²

Treścią zdaje się być zawsze (lub prawie zawsze) zamyślenie nad wewnętrznym przeznaczeniem, nad istotą duchową portretowanych postaci. Treściowo zatem raczej bliskie są sobie dzieła poetyckie i malarskie Wyspiańskiego — zakres treści jest podobny. Różni je zakres tematów i przede wszystkim skala treści. Wydaje się mianowicie, że gdyby (jeśli wolno puścić cugle fantazji) był w otoczeniu współczesnym Wyspiańskiego wielki człowiek, którego on sam by za takiego uznawał — i gdyby Wyspiański go portretował, to po paru studiach portretowych — napisałby o nim dramat. Treść bardziej skomplikowana, bogata i wielka wypowiedziałaby się raczej przez słowo. Portrety są jakby tylko szkicami, pobieżnymi studiami ludzi, przy tym ludzi zwykłych. Wielkie wykończone portrety jednostkowe i zbiorowe, wielkie malowidła historyczne z wielkimi postaciami, tworzone są w ramach — teatru, a więc sztuki tylko przez pół plastycznej, z pełną grą barw, światła, dekoracji, układu grup, wyrazistością gestu, a ponadto przy pomocy głębi i wyrazistości słowa — a także w ruchu i akcji.

Z treścią wiążą się różnice formy. O różnych pokrewieństwach, choćby o nerwowości w urywanych liniach i urywanych dialogach, była już mowa. O różnicach charakterystycznych pisać trudniej. Dwie bowiem tak bardzo, tak zasadniczo różne dziedziny sztuki, działające całkowicie odrębnym materiałem, odrębnymi środkami wyrazu, muszą się „formalnie“ różnić zasadniczo między sobą. Dlatego nie mogą być wzięte pod uwagę wszelkie różnice form, które zawsze istnieją, gdyż istnieć one muszą między dziełem

malarskim i poetyckim w ogólności, lecz jedynie te, które są właściwe tylko dla dzieł Wyspiańskiego. I tu znów trzeba przede wszystkim stwierdzić różnice w skali. Utwory malarskie Wyspiańskiego w większości (należy podkreślić, że tylko w większości) są niewielkie rozmiarami i robione szkicowo, dorywczo — dzieła poetyckie Wyspiańskiego (znów w większości) mają rozmiary poważne i robione są częstokroć po przeprowadzeniu licznych studiów i prac przygotowawczych. O skali rozmiarów może być mowa oczywiście tylko porównawczo, a więc utwory malarskie Wyspiańskiego (w większości) w porównaniu z obrazami innych malarzy, choćby Matejki, należą do drobniejszych, mniejszych — należą raczej do typu studiów i szkiców; natomiast jego dramaty, w porównaniu z dramataми innych, choćby Słowackiego, należą do równie wielkich. Rozważania ostatnie mogą się wydać nieistotne dla charakterystyki stosunku między obiema dziedzinami — tak jednak mimo wszystko nie jest. Pomimo wszelkie, bodajże konieczne niejasności w charakterystyce — musimy chyba przyznać, że odpowiednikami formalnymi drobnych studiów i szkiców rysunkowych w plastyce mogą być w literaturze raczej drobne, dorywcze wiersze liryczne, kreślone paru słowami, nie dbające zbyt o kunsztowność rytmów, rymów i strof niż wieloaktowe, wieloosobowe potężne dramaty. Dramatom znów — z dwojga rzeczy dalekich — stosunkowo bliższe, bardziej pokrewne wydają się wielkie kompozycje figuralne, a choćby witraże, wykończone i poprzedzone wielu szkicami i studiami, niż notatki z natury, robione w szkicowniku. Wiemy, że wobec tysiąca kilkuset stron pism dramatycznych wiersze liryczne Wyspiańskiego zajmują stron kilkadziesiąt, miejsce ilościowo bardzo skromne; wiemy także, że wielkie kompozycje witrażowe bardzo są rzadkie w stosunku do mnogości rysunków i szkiców Wyspiańskiego. Tak więc to, co ze względu na szkicowość, pobieżność i niewielkie rozmiary cechowało większość utworów jednego działu twórczości Wyspiańskiego, to cechowało mniejszość dzieł drugiej dziedziny — i odwrotnie.

Co więcej, jego malarstwo swym charakterem różniło się nie tylko od dramatów jego w ogólności, ale nawet od typowych jego kompozycji scen. „Rzeczą dającą się uwidocznic jest fakt, że malarstwo Wyspiańskiego nie jest podobne do obrazowości scenicznej Wyspiańskiego. Obrazy jego scen przypominają raczej wielkie wpływy malarskie, jakim ulegał, podczas gdy malarstwo jego wykazuje zupełne wyzwolenie się z nich.“³

Wszystkie uwagi powyższe odznaczają się ogólnikowością, mówią one bowiem o całokształcie malarskiej i literackiej spuści-

zny Wyspiańskiego, a tymczasem artysta rozwijał się i zmieniał w przebiegu lat; dlatego dokładniejsze, bliższe scharakteryzowanie stosunków między obu działami twórczości będzie możliwe dopiero w obrębie okresów, gdy nie będzie skrepowania przez najogólniejsze tylko cechy, właściwe wszystkim lub choćby większości utworów każdej z dwu dziedzin. Okresów tych zresztą w krótkim życiu artysty wyróżnić można niewiele.

Pierwszy okres twórczości młodzieńczej trwa mniej więcej od roku 1892 do 1897 — to okres malarstwa. Wyspiański, od najwcześniejszego dzieciństwa związany z ołówkiem i kredką, kształcony na malarza w Akademii pod kierunkiem osobistym Matejki, prowadzący w pierwszej młodości odpowiedzialne prace nad polichromią, wyjeżdżający na studia malarskie do Paryża — jest w tych latach typowym młodym malarzem. Bierze udział w wielu różnych konkursach malarskich, krajowych i zagranicznych, organizuje wystawy, interesuje się żywo ruchem artystycznym zagranicą i Warszawy, studiuje dzieła o wielkich malarzach (np. Dürerze), projektuje szereg ilustracji (np. do *Iliady*). A w licznych listach do przyjaciół pisze o sobie tylko jako o malarzu. Mogłoby się słusznie wydawać nawet bliskim kolegom, że to jest jedyna dziedzina jego prac. Przecież w latach szkolnych czy uniwersyteckich Wyspiański, choć wiedział o różnych kółkach literackich, do których należeli najbliżsi jego koledzy, nie brał w nich udziału, „widział przyszłość swoją wyłącznie w malarstwie“⁴, a jeszcze w r. 1897 pisał do Rydla o literatach: „jak wy macie pisać i co macie pisać, to ja nie wiem, nie znam ani nawet jestem w to wtajemniczony“⁵.

Artysta nie był jednak już wtedy wyłącznie malarzem, świadczy o tym nie tylko parę zachowanych utworów dramatycznych, jak *Daniel*, *Legenda I*, *Królowa Korony Polskiej*, nie mówiąc o jeszcze szkolnym *Batorym pod Pskowem*, ale ponadto około 15 sztuk scenicznych wówczas napisanych, a później zniszczonych. W listach do niektórych najbliższych kolegów nieśmiało i bardzo ostrożnie przemycił czasem, bardzo rzadko, wiadomość, że ubocznie „zabawia się“ piórem, że kreśli — ot, libretta do oper Opieńskiego. Nie przywiązuje do nich znaczenia, nie wiąże z nimi swych ambicji i planów. Zupełnie wyraźnie i w rzeczywistości, i w świadomości autora ówczesne jego próby literackie noszą jedynie charakter amatorski, są marginesowymi szkicami rzucanymi od niechcienia, w przerwach, na brzeżku właściwych jego prac, zajęć, studiów i wielkich projektów, zawsze wyłącznie malarskich.

Przy tym owe nieliczne prace, a raczej próby literackie Wyspiańskiego cechuje w tych latach malarskość; objawia się ona



1915
26

nie tylko częstym reagowaniem na bodźce wzrokowe i przetwarzaniem schematów konstrukcyjnych pewnych obrazów w kompozycjach swych scen — bo to cechuje i późniejsze jego dzieła, ale także, i to bardzo silnie, statycznością obrazów scenicznych. Są to niemal że „mówiące“ obrazy malarskie, o ugrupowaniach osób często unieruchomianych, szczegółach zdeterminowanych linearnie i kolorystycznie, oświetlanych wyraźnie. Malarskość przejawia się i w koncepcji poszczególnych utworów, i w formalnym opracowaniu, gdy autor baczna uwagę zwraca na stronę wzrokową.

Należy podkreślić, że charakter oprawy scenicznej, utrwalony w uwagach inscenizacyjnych poety, odpowiada w ogólnych rysach ówczesnym cechom jego obrazów. W rozdziale IV stwierdziliśmy, że kompozycje sceniczne młodzieńczych dramatów Wyspiańskiego wyróżniają się skomplikowaniem kompozycyjnym, dużą liczbą szczegółów akcesoryjnych oraz wyrazistością linii i barw, niekiedy wiązanych jedną tonacją. Mniej więcej to samo da się powiedzieć o większości młodzieńczych obrazów. Witraże — *Śluby* i *Polonia* — są bardzo skomplikowane i pełne drugorzędnych akcesoriów; wiele szczegółów jest także w portretach z tych lat, np. Henryka Opieńskiego z 1894 roku i z tegoż roku Honoraty Leszczyńskiej jako poskromionej złośnicy. Pianino, rozrzucone nuty, dzbanki z kwiatami, posążki, dokładne opracowanie ubrań — zdarzają się często w tych obrazach. Barwy ich również są przeważnie rozbite, nie ujęte ze stanowiska jednego czy paru tonów naczelných. Później i w tym względzie zapanuje większa rozbieżność między obu dziedzinami twórczości.

Uogólniając charakterystykę stosunku malarstwa do poezji w młodzieńczym okresie twórczości Wyspiańskiego można stwierdzić, że malarstwo i malarskość dominują potężnie i pod wieloma względami. Literatura i ilościowo, i jakościowo stoi skromnie na marginesie obfitej działalności plastycznej artysty, a także na uboczu jego świadomości, co odbija się w listach i planach. Ponadto kompozycje sceniczne ówczesnych dramatów wyjaśniają i komentują pewne obrazy (*Batory*, *Królowa Korony Polskiej*), układają sceny według schematów znanych obrazów obcych (*Daniel a Uczta Veronese'a*), szczegółowo i czysto po malarsku utrwalają stronę wzrokową widowiska (*Protesilas i Laodamia — Meleager*), chętnie unieruchamiają pewne momenty (wszystkie wymienione utwory i *Warszawianka*); bujna imaginacja (głównie wzrokowa) jest w niektórych utworach (najwyraźniej w *Legendzie I*) zasadniczym źródłem twórczości. Owa imaginacja chętnie sięga do świata baśniowego (obrazy z cyklu *Sezam — kwiaty — Legenda*), przy tym

w obrazach panują raczej tematy ogólne, gdy dramat ma charakter wółfolklorystyczny. Niektóre dzieła (zagubiony dramat *Podzamcze-Wawel*) za temat mają życie artysty-plastyka. Poza tym, innym świadectwem wątlności ówczesnych dramatycznych poczynań może być fakt, że bardzo poważna liczba zachowanych i nie zachowanych utworów z tych lat miała charakter niesamodzielny; wiązały się one bądź z pewnymi obrazami, jak to podkreślono wyżej, bądź też były projektowane jako libretta do muzyki Opieńskiego (*Daniel*, a również i *Legenda I* ma operowy charakter; według wszelkiego prawdopodobieństwa i większość zniszczonych utworów należała do tego typu).⁶

Marginesowo — ponieważ wychodzi to poza temat pracy niniejszej — należy zaznaczyć związek, bardzo różnostronny, twórczości literackiej Wyspiańskiego z muzyką. Poza wymienionymi kilku utworami komponowanymi wyraźnie jako libretta⁷ należy wymienić te dzieła poety, w których motyw muzyczny staje się osią dramatu. Są to: *Warszawianka* z pieśnią Delavigne'a, *Wesele* z muzyką Chochoła i podźwiewkami wiejskiej kapeli, *Sędziowie* z grą Joasa, hymny organowe, pieśni i melodie dzwonów w *Akropolis*. Muzyka nie jest w tych dziełach tylko akompaniamentem, ale — mimo skąpość rozmiarów — czynnikiem równorzędnym ze słowem, z tokiem akcji, z plastyką ruchów czy dekoracji. Na niej, nieraz w najważniejszych momentach, leży akcent kompozycyjny utworu. Dalej, wśród bohaterów Wyspiańskiego w znacznych ilościach występują: lirnicy (w *Legendzie I* i *Legendzie II*), rapsody (w *Bolesławie Śmiałym*, *Skalce*, *Legionie*, *Weselu* — Wernyhora), harfiarki (*Wyzwolenie*), harfiarze (*Akropolis*), chóry (fale w *Achilleis*) itd. *Veni Creator*, acz niezupełnie dostosowany do melodii, jest bądź co bądź tekstem — hymnu. Najciekawsze i najważniejsze w tym dziale są oryginalne kompozycje programowe Wyspiańskiego do muzyki (muzyka do *Nocy listopadowej* i *Legendy* oraz tekst znaczeniowy symfonii *Requiem*)⁸ — a także pod jego opieką pisane ilustracje muzyczne przez Raczyńskiego.

Przechodząc do związków stylu literackiego z muzyką — wymienić należy takie momenty w utworach Wyspiańskiego, jak ballady i pieśni rusalek w *Legendzie* lub onomatopeiczne strofy o dzwonach krakowskich w *Kazimierzu Wielkim* czy w *Akropolis*. Do pokrewnego typu związków należą liczne powtarzania pewnych słów i zwrotów oraz refreny (głównie w *Legionie*, *Weselu* i rapsodach), które mają również charakter wybitnie muzyczny. Także wśród porównań i przenośni znajduje się bardzo dużo wziętych ze świata wrażeń akustycznych, a w szczególności — z zakresu muzyki.

Stąd zwroty takie jak: „Co się w duszy komu gra“, „Na jakąż nutę będę nucić, melodię Zgonu mą wyprawną“ — i dziesiątki pokrewnych.

Głębiej w istotę kompozycji dramatycznych poety sięga sposób splatania przez autora różnych wątków: fantastycznych i realnych, uczuciowych i wyobrażeniowych. Wątki te różne, o różnym „tonie“ nastrojowym, wiąże autor nie na zasadach jakichś ciągów konsekwencji psychologicznych, historycznych czy historiozoficznych — ale raczej zbliża się do typu wiązania motywów muzycznych w symfoniach czy koncertach (zwłaszcza w muzyce programowej).⁹ Zbliża się tu poeta do typu twórczości Wagnera w jego misteriach operowych, z tym oczywiście zastrzeżeniem, że zasadniczą rolę muzyki w utworach Wagnera — u Wyspiańskiego wypełnia słowo. Zbliżony jest tylko typ wiązań różnych wątków w jedną kompozycyjną całość. Na tym kończę krótki wypad poza zakres pracy niniejszej.

Chciałem tu jedynie podkreślić, że w twórczości Wyspiańskiego, oprócz związku słowa z malarstwem, istnieje równie bogaty związek z muzyką. Związek ten, omawiany przez różnych krytyków¹⁰, wymaga szczegółowego i oddzielnego opracowania. Jednakże i pobieżne uwagi powyższe wystarczą, by uświadomić raz jeszcze, jak różnorodną i skomplikowaną jest twórczość Wyspiańskiego.

Ponadto chciałem choćby dotknąć sprawy wpływów Wagnera, którą się często przecenia. Twórczość Wyspiańskiego, poety-malarka, obdarzonego przy tym instynktem muzyka, tyłoma momentami stwierdza swą skomplikowaną, ale i nierozzerwalną całość, że wyłącza możliwość zewnętrznego pochodzenia tej wielorakości twórczej. Tym bardziej że epoka neoromantyzmu i symbolizmu, zwracając się ku stanom „niwyrażalnym“ i ku ujmowaniu przeżyć w kształty plastyczne symbolu, zmusza twórcę, by różnymi drogami starał się ująć swe przeżycia. Dopiero na trzecim planie znajduje się, niewątpliwy zresztą, wpływ Wagnera. Oddziałal on swymi dziełami i poglądami na poszczególne motywy i utwory Wyspiańskiego, pogłębił związki między różnymi dziedzinami jego twórczości, ale ich nie wywołał. Zanadto blisko, zanadto wielorako i organicznie wiążą się różne dzieła Wyspiańskiego, by można było przesadnie oceniać wpływ obcy na wzajemne ich związki między sobą.

Twórczość malarska rozwija się szybko, nawet gwałtownie, sięga coraz wyżej i dalej, uświadamia sobie cele i drogi — twórczość literacka żyje w jej cieniu (bądź w cieniu muzyki), ma charakter wybitnie marginesowy, niemal nie zauważona nawet przez samego twórcę.



50
1905

Już jednak około r. 1897 wyczuwa się proces idący w innym kierunku, przygotowujący poważne przemiany. W listach i rozmowach z tych lat widać wzrost poczucia mocy twórczej; dzieła malarskie — zwłaszcza projektowane — poczynają sięgać coraz dalej i wyżej. Jak wiemy, *Grunwald* staje się miarą wielkości; drobniarstwo artystyczne nie wystarcza — „bije w ten wyraz: m o c n e”. Artysta, zrażony miałością codziennego życia i dotychczasowych prac, pragnie kolosalności i monumentalności. „Tak mi się ręce rwą do jakichś olbrzymich obrazów, rzeźb, światów” — pisał w r. 1897. Na przełomie tegoż roku stworzył największe swe dzieło malarskie — witraż *Stań się!* A tymczasem właśnie te lata kładą tamę rozwojowi wielkich planów dekoracyjnych Wyspiańskiego. Polichromia kościoła Franciszkanów zatrzymała się w połowie; dekoracja Św. Krzyża, gotowa w rulonach i kalkach — upadła; równie ostro odepchnięto realizację niemal gotowych szkiców do polichromii kościoła w Bieczu. Wkrótce potem najwyższy wysiłek twórczy Wyspiańskiego-malarza — kartony do witrażów wawelskich — znajdują dla siebie bramy katedry na głucho zatrzęsnięte. Wzrostowi wewnętrznej potęgi twórcy towarzyszy zamykanie dróg do wielkiej twórczości malarskiej. Twarde łańcuchy nakładała współczesność krakowska na porywy artysty. To jedna para ważkich czynników, które działały w tych latach; że nie doprowadziły one do dramatycznej katastrofy i załamania — w tym objawia się działanie innych sił.

W tych latach, jak wiemy, wystąpił renesans Matejki w twórczości Wyspiańskiego. Renesans ten objawiał się wielokrotnie i w listach, i w malarstwie, i w poezji (*Witraże wawelskie* — *Juliusz II*, rapsody, *Wesele*, *Wyzwolenie*, *Legion*). W atmosferze Matejkowskiej, w której wyrastał artysta, dominowały: do gorącości rozpalone uczucia patriotyczne, myśl historiozoficzna, wyrastająca z analizy przeszłości narodowej, oraz pragnienie — ambicja przemówienia i oddziaływania swymi wizjami na teraźniejszość i przyszłość narodu. Wielka treść i wielkie tematy były ujęte w formę wielkich malowideł, nieco widowiskowo-teatralnie, a przy tym monumentalnie rozplanowanych. Renesans Matejki objawić się musiał i u Wyspiańskiego silnym oddźwiękiem tematyki i treści dzieł mistrza. A tymczasem uczeń przeszedł był przecież przez Paryż ówczesny, Paryż Cézanne’a, Gauguina, Degasa. Nie tylko widział, ale przeżył głęboko. Bez żadnych wahań i wątpliwości stanowisko jego estetyczne, malarskie było po stronie współczesności. Obciążanie obrazów literacko opisową treścią i historyczną tematyką, apelującą do wielofigurowych kompozycji — stało na krań-

cowo przeciwnym biegunie prądów Młodej Europy i rozpoczynającej się Młodej Polski. Na drodze malarskiego kontynuowania działalności Matejki działały niezawodne hamulce-oporniki zasadniczo odmiennego stanowiska estetycznego wobec dzieł sztuki plastycznej. Co innego widział Wyspiański — czego innego pragnął w swych obrazach. A ponadto działać musiał i autokrytycyzm. Pierwsze wielkie kompozycje artysty: *Śluby Jana Kazimierza* i *Polsonia*, oparte były na kanonie konstrukcyjnych dzieł Matejki, ale pozbawione jego rozmachu, plastyki i siły. Autor mozolił się nad tymi kartonami długo i bez wewnętrznej pasji, twór wyszedł sztuczny, schematyczny, niejasny. Jury wydało sąd nieprzychylny. Późniejsze swe kompozycje — obrazy fantastyczne, jak *Moczar* czy *Zamki na lodzie* — osądził najostrzej sam twórca, gdy je zniszczył. Głębokie żarliwe przekonania estetyczne, zdobyte wysiłkiem paru lat w zetknięciu ze sztuką współczesną, i poczucie własnych możliwości, a raczej „niemożliwości“ artystycznych — stawały na drodze do wielkich kompozycji sztalugowych, programowo-tematowych, na pewno jeszcze silniej niż poprzednio w zakresie wielkiego malarstwa dekoracyjnego — intrygi artystów i ograniczone zakazy władz kościelnych. Tak sprzęgły się ze sobą wówczas te dwie pary sił, napierających w jednym kierunku, w którym właśnie działały jednocześnie opory wewnętrzne i zewnętrzne.

Ale tymczasem inne poczynwały oddziaływać sprawy. Kraków w tych latach stał się ośrodkiem ruchu literackiego. Przecież w tych właśnie latach (1897—1899) powstaje „*Życie*“, ukazują się artykuły Artura Górskiego i polemiki Szczepanowskiego, wiersze Micińskiego i Brzozowskich, szkice Kisielewskiego, a przede wszystkim występuje płomienny, niespokojny, bojowy — Przybyszewski. W tych latach (ok. 1898) przez Polskę przechodzi głęboki wstrząs, związany ze stuleciem Mickiewicza i odsłonięciem pomnika wieszcząca przed Sukiennicami. Wyspiański zabiera głos w sprawie pomnika¹¹, projektuje dekoracje do napisanej przez Rydla apoteozy w teatrze. Postawienie wielkiej poezji na szczycie narodowych wartości musiało przyczynić się do wzmożenia pierwiastków literackich. W tymże czasie rozkwita kult Słowackiego; nad horyzontem kulturalnym ukazuje się dziwna, oszałamiająca blaskami i mistyczną grozą polarna zorza poezji *Króla-Ducha*. A jednocześnie teatr pod dyrekcją Pawlikowskiego uderza w mieszczański świat Krakowa pociskami niepokojących nowych dzieł Młodej Europy literackiej: Maeterlinck i Hauptmann, Strindberg i d'Annunzio mówią ze sceny.

Wszystko to musiało oddziaływać na twórcę, który był przecież także literatem. Gdy do bujnego rozrostu wielkiej, monumen-

talnej twórczości malarskiej nie było warunków wewnętrznych i zewnętrznych — zewnętrzne warunki literackie właśnie sprzyjały najpełniej i popychały twórcę w stronę poezji i dzieł scenicznych.

Sprzyjały temu i czynniki wewnętrzne. Z zespołu tych sił, o których była już mowa, wyodrębnić należy jeden szczególnie motyw, który wówczas pochłaniał twórcę — to problemat „rządu dusz“. Wzmaganie się mocy wewnętrznych twórcy wiązało się z tym problematem. Wiązał się z nim także „kompleks Matejki“. Po śmierci trzech wieszczów rząd dusz, władanie sumieniem narodu przeszło z rąk poezji do malarstwa, do rąk Matejki. On w swych wielkich kompozycjach przemawiał do całego narodu, podnosił dumę, jątrzył sumienie, uskrzydlał wolę. On trafiał pod strzechy; wiązały się z tym ambicje oddziaływania na „dzisiaj“. Wzmoczenie się wpływu „kompleksu Matejki“ musiało szczególnie nasilić problemat — rządu dusz. Problemat ten jest centralnym zagadnieniem dramatu Wyspiańskiego o Lelewel. Przez cały czas walka toczy się o prawo i istotę „wodzostwa narodu“. Lelewel mówi w dramacie: „We mnie jest duch narodu [...], duch, co się odmladza, co się budzi, co szuka swych dróg, swoich wierzeń, szuka bytu i prawdy.“

Oparcie prac i życia narodu na twórczej wartości duszy ludzkiej, jak na punkcie dźwigni Archimedesesa — oto w czym widzi Lelewel istotę Polski:

A to jest polska myśl, myśl nie zwodnicza!
myśl o królestwie ducha, boska, tajemnicza. ¹²

Zagadnienie dramatu o Lelewel w swej istocie wyrosło z przeżycia związanego z Mickiewiczem, o którym jest mowa w utworze i który raz po raz przypomina się w wierszach dramatu. *Lelewel* powstał w rok po odsłonięciu pomnika wieszca; jeszcze w rok później powstaje *Legion*. W utworze tym wgryza się poeta w treść idei posłannictwa, w tragizm walki o władzę nad pokoleniem, w tyranie wodzostwa. Ten sam zakres zagadnień panuje w tymże roku w rapsodach, choć wyrosły one raczej na glebie poezji Słowackiego. Królowie-duchy, władcy sumień, wyznaczający drogi losu narodu, losy górne lub dramatyczne, ludzie w swojej osobie rozwiązujący zagadnienia bytu zbiorowisk — oto krąg spraw *Kazimierza Wielkiego*, *Henryka Pobożnego*, *Św. Stanisława*, *Bolesława*. Z tegoż kłębowiska spraw zrodzi się w rok jeszcze później *Wyzwolenie*; Konrad mickiewiczowski staje do walki z Geniuszem o masce Mickiewicza z pomnika, walczy o władzę żywą. To w tym, to w innym kształcie — zwycięstwa i przewycięzania, problemat rządu nad

duszymi dominuje w tych latach. Dominuje i w twórczości Wyspiańskiego i nad twórczością Wyspiańskiego aż po *Bolesława Śmiałego*. Żądza przekształcenia społeczeństwa, żądza urabiania narodowego „dzisiaj“ i narodowego „jutro“ — są tymi końmi, które w kwadrydze twórczej artysty zaczynają ponosić, nadawać bieg i kierunek. Siły te najnaturalniejszą drogą zwracały się do dziedziny słowa jako dziedziny dynamiki; słowo przemawia wprost do woli człowieka — to nie jest statyczny obraz podawany do kontemplacji. A zatem i zewnętrzne, i wewnętrzne czynniki parły do wielkich dzieł słowa. Ponadto olbrzymi rezonans *Wesela*, które od razu samo dokonało więcej niż cała poprzednia działalność malarska Wyspiańskiego, i co do rozległości wpływu społecznego, i co do głębokości wstrząsu — wszystko musiało oddziaływać na przechylenie się twórcy w stronę literatury, którą już poprzednio się przecież zajmował. Tym bardziej że i samopoczucie twórczych możliwości objawiło się artyście w pełni również dopiero przez *Wesele*. Działalność literacka Wyspiańskiego w tych latach (1898—1902) rozrasta się i wystrzela ku górze z bezprzykładnym impetem. Autor sztuk skromnie dotąd przechowywanych po szufladach — od razu przez *Wesele*, *Legion* i *Wyzwolenie* staje na czele literatury; jemu przecież, a nie komu innemu z tylu wówczas znakomitych pisarzy ofiarowano po *Weselu* wieniec z napisem „imię jego Czterdzieści Cztery“. On przez Tetmajera obwołany został następcą trzech wieszczów. Twórczość literacka wysuwa się na czoło gwałtownie i bez wątpliwości.

A ówczesna twórczość malarska? Ilościowo jest znacznie słabsza niż poprzednio; widoczny jest zwrot ku innym typom twórczenia i zaniedbanie tej dziedziny, choćby wobec niemożności ofiarowania jej pełni czasu. Jakościowo — stoi bardzo wysoko, ale jest nierówna. Z tych lat pochodzą kartony do wawelskich witrażów: potężny rozmach twórczy malarza. Poza tym jednak powstają tylko szkice portretowe, rysunki węglem czy ołówkiem robione pośpiesznie na kolanie, nie wykończone, nie dbające o efekt malarski całości, raczej znakomite notaty portretowe w szkicowniku, jakiś nowy „zielnik twarzy ludzkich“, niż obrazy. Uchwycenie treści „istoty“ portretowanych osób — oto cel. Oczywiście, byłoby zbyt prostym uproszczeniem, gdyby sądzić, że odsunięcie na rzecz literatury zainteresowań malarskich z centrum widzenia bliżej ku obwodowi — było jedyną przyczyną „szkicowego“ charakteru większości ówczesnych prac rysunkowych Wyspiańskiego. Coraz większe koncentrowanie się uwagi artysty na istocie, na wyrazie postaci portretowanych łączyło się z wzrastającym już wówczas coraz więk-

szym lekceważeniem szczegółów nieistotnych, drugorzędnych, akcesoryalnych.

Ze względu i na ilość, i na charakter większości ówczesnych prac malarskich Wyspiańskiego — można stwierdzić, że, przynajmniej w znacznej większości, nie stoją one w centrum twórczych prac i ambicji autora, że są wyraźnie zepchnięte na plan drugi przez nagły i potężny wzrost twórczości literackiej.

Gdy weźmiemy teraz pod uwagę te utwory w obu dziedzinach, które mają wspólną treść i temat, to zauważymy również różnicę wobec analogicznych dzieł okresu poprzedniego. Tam literatura sięgała po tematy do twórczości malarskiej obcej lub własnej (*Batory, Królowa Korony Polskiej*), do dzieł już stworzonych; co ważniejsze, była ich ilustracją, czyli podporządkowywała się utworom malarskim, tak jak każda ilustracja stosuje się do dzieła ilustrowanego. Tu natomiast (witraże wawelskie — rapsody) występuje równoczesność, przynajmniej w tym stopniu, że dzieła malarskie nie są jeszcze ukończone, gdy powstają dzieła poetyckie, a dalej równorzędność, gdyż trudno stwierdzić, które by miało być komentarzem drugiego — raczej są podwójnym wyrazem artystycznym tegoż samego przeżycia. Tak więc w utworach z obu dziedzin o wspólnych tematach — literatura zdobywa samodzielność, choć nie posiada supremacji, jak poprzednio malarstwo. Co więcej, malarstwo jak i literatura zaczynają ulegać tematyce historiozoficznej, ciężeniu ideologii patriotycznej.

Działalność literacka owych lat Wyspiańskiego, mimo że impetem swego rozwoju wybiła się na plan pierwszy, przygłuszając nieco malarstwo, nie była jednak od razu tak bardzo silna. *Leleweł* jest — formalnie patrząc — niezaprzeczoną potomką tradycji klasycznego dramatu polityczno-historycznego Francji, którego tytuł reprezentantom przyglądał się tylokrotnie Wyspiański podczas swych wieczorów spędzonych w Comédie Française i „Odeonie“. Rapsody znów znajdują się pod sugestiami oktaw *Króla-Ducha* niedawno przez poetę czytanych. Dopiero *Legion, Wesele* i *Wyzwolenie* ukazują pełnię indywidualności twórczej Wyspiańskiego w dziedzinie literatury.

Lata następne nakreślają coraz mocniej indywidualność twórczą Wyspiańskiego. Trzeci okres jego działalności można by w przybliżeniu oznaczyć datami: 1902—1907. W tych latach poeta objawia się w pełni swej potęgi. Epokę tę znaczą przede wszystkim te dzieła: *Bolesław Śmiały, Achilleis, rzecz o Hamlecie, Powrót Odysa, Akropolis, Skalka, Zygmunt August*. Od dzieł z okresu poprzedniego różni je jedna naczelna cecha. W tamtych utworach

dominowały zagadnienia polityczne, w głębokim sensie tego słowa; takimi były *Wesele* i *Wyzwolenie*, a także *Legion*, *Lelewel*, *Noc listopadowa* i *Rapsody*. Uczucia patriotyczne poety, zainteresowania sytuacją całego narodu w pewnej chwili dziejowej, teraźniejszej lub przeszłej, wreszcie ambicja rządu dusz, działanie przez wstrząs zbiorowym sumieniem na przyszłość Polski — oto główne przesłanki do tytułu Wyspiańskiego: wieszcz narodu. Godność tę zdobył poeta w tamtych latach, w następnych tylko ją utrzymywał.

W dziełach późniejszych tony te jako dominanty bledną — są, istnieją, ale już nie wyłącznie i nie na pierwszym planie. Na czoło wysuwają się sprawy ogólnoludzkie — nie jeno tylko narodowe, sprawa człowieka — nie tylko Polaka. Metafizyczny sens istnienia, istota pewnych osiągnięć duchowych, pewnych postaw wobec przeznaczenia, budzenie się duszy indywidualnej i zbiorowej, dopracowywanie się najwewnętrzniejszych wartości życia — oto problematyka tych lat. Sprawy wieczne, ważne nie tylko dla jednego człowieka, narodu czy chwili dziejowej — wyłaniają się coraz wyraźniej. Oczywiście istniały one i w latach poprzednich, zwłaszcza w *Legionie* i *Nocy listopadowej*, ale tam były w tle, później wchodzi na proscenium jako bohaterowie główni, prawdziwi.

Bohaterowie ostatnich lat życia poety są mniej skrupulatnie historyczni niż poprzednio. Typowymi postaciami z lat około 1900 są: Lelewel, Mickiewicz, Michał Anioł i Rafael, Chłopiczki, ks. Konstanty — *last not least* Tetmajer czy Rydel w *Weselu*, ludzie bliscy, rzeczywiście istniejący. Typowymi bohaterami lat późniejszych będą: Achilles, Hamlet, Odys, Jakub, św. Stanisław — postaci raczej mityczne niż historyczne. To drugi rys znamieny, związany zresztą z poprzednio ukazaniem przejściem od spraw jednostkowo-aktualnych do ogólnowiecznych. Wiąże się z tym mniejsze akcentowanie akcesoriów, aktualności przypadkowych, przejściowych, nieistotnych — na rzecz cech zasadniczych, jedynych, najważniejszych. Objawia się to i w liryce, i w spojrzeniu na siebie samego:

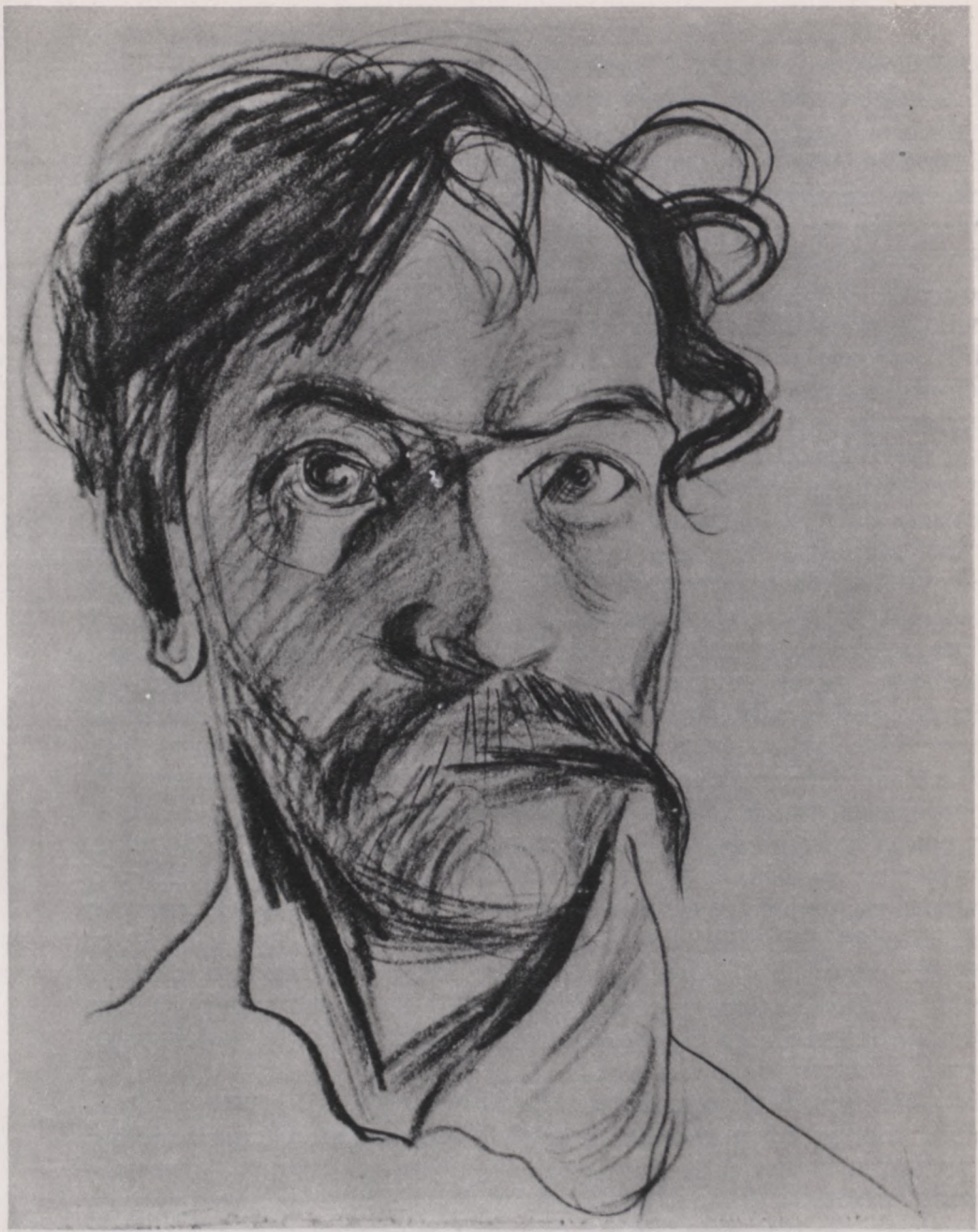
Ach, któryż jestem żywy? —
Czy ten, co skrzydeł loty
przez życie miał związane —
czy ten, co ciska groty
o krzemień gwiazd krzesane?

ten, który „zbywa zbyt rych piór“ i idzie w krąg swobody? Nie ten człowiek, związany przypadkowościami życia — ale ten drugi, istotny, wewnętrzny, duch „co niezatrwożon na sąd ma stanąć z Bogiem“ — ten jedynie staje się bliski twórcy, staje się ważny.

Z przemianą treści, tematyki i typu bohaterów, z innym spojrzeniem na samego siebie występują zarazem i zmiany stylistyczne, zmiany w formach wyrazu. Jak wiemy (z rozdziału IV) obraz sceny w dramatach staje się coraz mroczniejszy, roztopiają się w cieniu akcesoria, szczegóły ubiorów, tła, światła tylko migocą, gesty i postawy bohaterów stają się mniej statyczne, są bardziej płynne, zmienne, nerwowe, jedynie podkreślają treść dialogów i monologów. Zupełnie widocznie wzrasta znaczenie słowa. Nie znaczy to, by bladły bodźce wzrokowe w późnych dramatach, ale nie mają one już tej niby autonomicznej roli jak dawniej, we wcześniejszych dziełach, gdy tło nieruchome, a określone szczegółowo, trwało przez wiele scen aktu bez zmian, a malownicze ugrupowania postaci rozmyślnie były wstrzymywane na dłużej, aby zostać w oczach widza jako obraz. Nie. Obecnie akcesoria mają tylko najczulej współdrgać z tokiem istotnej myśli twórcy, która płynie głównie przez słowo; nie wolno im dla efektów plastycznych supremować nad tym, co jedynie istotne — nad wewnętrznym przebiegiem dramatu. Wolno im tylko dopomagać w stającej się tragedii.

Wraz ze wzrostem roli słowa w późniejszych dramatach wzrastają też fragmenty liryczne, wyraźne, oczywiście głównie w monologach.¹³ Ostatnie akty *Odysa*, *Akropolis*, *Skalki*, liczne sceny w *Achilleis* i najliczniejsze w *Zygmuncie Auguście* świadczą o tym dowodnie. Monologi pojawiają się coraz częściej i na coraz dłużej. Niemniej dowodnie przemawia za tym fakt, że znaczna większość samodzielnych wierszy lirycznych Wyspiańskiego powstała w latach 1903—1905. Wiersze te są nabrzmiałe nutami najbardziej osobistymi; również osobiste nuty dają się wyczuć i w lirycznych partiach dramatów¹⁴, choćby w *Zygmuncie Auguście*, gdzie skargi umierającej Barbary boleśnie przypominają, wśród jakich męczarni żył Wyspiański w okresie, gdy pisał ten swój ostatni dramat, podobnie jak i dźwiganie się króla z padolów rozpacz i bólu najpewniej sięga korzeniami tych chwil, gdy poeta przewycięzał cierpienia i zmagał się z nimi, by tworzyć dalej.

W lirykach i w lirycznych partiach dramatów pierwiastki „widowiskowości“ i malarskiej plastyki musiały oczywiście przygasać i schodzić na plan nawet nie drugi, ale dziesiąty. Tak zatem w twórczości poetyckiej z lat ostatnich występowało pewne „odmalarstwo“, związane z wzrostem wartości słowa, którego rola i walory coraz częściej poczęły się rysować w dziełach. Natomiast w twórczości malarskiej Wyspiańskiego z tychże lat zachodzi proces wprawdzie analogiczny, ale w przeciwnym kierunku: następuje „odliteratczenie“ obrazów i wzrost walorów czysto malarskich.



49 S. Wyspiański, *Portret własny*, 1907

W najwcześniejszym okresie temat „literacki“ miał duże znaczenie w obrazach Wyspiańskiego: dość wspomnieć *Śluby Jana Kazimierza* i *Wizję Polonii*, potem cykl obrazów fantastyczno-symbolicznych, jak *Skarby Sezamu*, *Zamki na lodzie*, *Troski młodości*, ilustracje do *Iliady*, projekty rysunków do Ariosta i Tassa, wreszcie witraże o treści religijnej, jak *Św. Salomea* czy *Św. Franciszek*. Wszystkie te dzieła poza tym, że coś wyrażają, jakąś treść wewnętrzną, przeżycie czy wrażenie, coś nam także opowiadają, apelując do skojarzeń i wiedzy wychodzącej poza treść bezpośrednio podaną w obrazie. A wielkie kartony do witrażów wawelskich z lat 1900 pragną wstrząsnąć widzami i do nich przemówić. Natomiast tematyka obrazów późnego okresu upraszcza się coraz bardziej, porzucając dziedzinę historii i literatury: zostają kwiaty, dzieci i krajobrazy. W dziełach z tych lat wpływ Matejki (poza ogólną charakterystyką linii) znika zupełnie, nawet odgadnąć byłoby trudno, że to utwory jednego z najbliższych jego uczniów. Oprócz linii, która wikłając się coraz bardziej nerwowo, poczyną tracić swą ostrość i siłę konturową dawniejszą, pojawia się w tych obrazach kolor, który zaczyna coraz więcej znaczyć, inaczej niż w okresie poprzednim, gdy posłusznie i dyskretnie zabarwiał płaszczyzny wykreślone przez linię. Zwłaszcza w krajobrazach z widokiem na Kopiec Kościuszki skala kolorystyczna wzbogaca się i rozszerza ogromnie; malarz zaczyna grać coraz pełniejszymi akordami, jednocześnie wprowadzając wciąż subtelniejsze i ciekawsze gry odcieni. W ostatnich latach, już bardzo ciężko chory, notuje w raptularzu: „Patrzę w słońce — pierwszy raz widzę słońce.“¹⁵ Zupełnie widocznie odsłaniają się przed artystą nowe horyzonty możliwości twórczych, związane przede wszystkim z barwą. Podczas choroby nie przestaje kreślić pastelami i najstraszliwiej się męczy tym przede wszystkim, że nie może malować... „Zgodziłby się cierpieć jeszcze dziesięć razy więcej, gdyby tylko mógł malować.“¹⁶ Przy tym nie tematyka go pociąga, ale coraz silniej budzące się instynkty czysto malarskie.

Gdy więc w poezji słowo coraz pełniejszych i czystszych nabiera tonów, aż przechodząc z obrazów-dramatów w monologi i w lirykę, w malarstwie pierwiastki literackie bledną — zostaje linia i barwa. Wydaje się, jakby działał jakiś filtr psychiczny, który nie dawał jednej dziedzinie zabarwiać drugiej, natomiast istotne dla nich wartości wydobywał na jaw wciąż silniej.

Jedna dziedzina twórczości poety-malarza coraz bardziej i coraz wyłączenie wiąże się ze światem wewnętrznym człowieka (autora zaś w szczególności — np. w lirykach), z przeżyciami z kręgu

uczuc, instynktów czy przemyśleń; druga — odpowiada ściślej przeżyciom związanym z bodźcami z zewnątrz, z kręgiem wrażeń płynących ze świata.

Odpowiednio też różnią się tematy obu dziedzin — jedne ukazują ludzi jakby w przekroju, ludzi pewnych typów żyjących bardzo rozbudzonym życiem wewnętrznym, ludzi pogrążonych w sobie, zmagających się z przeznaczeniem, idących ku zerwaniu zasłon z metafizycznych, tajemnych głębin swego istnienia (przykładem przede wszystkim Hamlet, a dalej budzący się Achilles, Zygmunt August, biskup ze *Skalki* itd.). Dzieła plastyki oddane przeżyciom związanym bezpośrednio ze światem zewnętrznym, z naturą — wybierają ją chętnie bez udziału człowieka: stąd częste krajobrazy, kwiaty, a studia i portrety dzieci ukazują je raczej przytulone do piersi niż zindywidualizowane i wyodrębnione; raczej pierś żywotodajna, raczej związaną najbliższą z naturą jest ich treścią niż podkreślanie cech lub procesów duchowych. Jedna dziedzina, jak już podkreślaliśmy wyżej, czerpie z motywów niecodziennych, wielkich, tragicznych i wiecznych, druga — z motywów zwykłych, drobnych i przemijających, codziennych — i przez to dopiero wiecznych. Tu obrazy chwili przedwieczornej, mglistość zadymki czy pęk kwiatu, a tam — problemy grzechu, cierpienia, czynu, moralnych praw bytu jednostki, narodów, epok.

Dwa kręgi różne i dalekie.

A jednak...

A jednak dzieła tak bardzo różne z dziedzin tak bardzo różnych podlegają jakby wyższemu od nich jednolitemu rytmowi przemian ogólniejszych, ważniejszych.

I twórczość malarską, i poetycką Wyspiańskiego znamionowała w latach około 1900 przewaga uczuć patriotycznych. *Wesele*, *Legion* i rapsody z jednej, a witraże wawelskie i projekty dalszej serii *Królów Duchów* — z drugiej, świadczą o tym niedwuznacznie. Pierwiastki te w okresie pierwszym i ostatnim są słabsze. Przy tym w okresie pierwszym są one stosunkowo silniejsze w malarstwie: *Słuby Jana Kazimierza*¹⁷ i *Polonia* (wpływ Matejki), a w ostatnich latach w poezji: *Akropolis*, *Zygmunt August*.

Niemniej ważny jest stosunek do akcesorii i szczegółów anegdotycznych. Z początku i w dramatach, i w malarstwie zajmowały one wiele miejsca. Następnie niemal wszystkie szczegóły akcesoryjne odpadają, za to wielokrotnie wzmacniają się te rysy, które są znamienne dla ukazywanej osobowości czy zjawiska. Przy tym i w poezji, i w malarstwie dąży twórca do wydobywania tych rysów z bardzo określonych postaci czy zjawisk. W dramatach będą

to bądź postaci historyczne, bądź autentyczne z bliskiego otoczenia (*Wesele*) — w malarstwie owych lat kwitnie szkic portretowy, dziesiątki szkiców węglem znajomych Wyspiańskiego — zamierzony cykl ludzi Krakowa. Dominuje rola drapieżnej linii chwytającej wyraz.

Wreszcie w latach ostatnich nie jakieś rzeczywiste, zewnętrzne rysy, nawet znamienne dla przedstawianej osoby czy rzeczy — ale postawa wewnętrzna, duchowa staje się najważniejsza. Stąd pewien zmierzch autentyzmu, stąd też w dramatach przewaga bohaterów o charakterze mitycznym, a nie historycznym, a w malarstwie mniej drapieżne wychwytywanie charakterystycznych rysów — a za to poszukiwanie głęboko istotnych. Ująć tę różnicę można by twierdzeniem, że np. liczne obrazy z tego okresu można tytułować jako *Macierzyństwo*, a nie jako *Portret Pani X z dzieckiem*, choć podobieństwo pewne portretowanych istniało.

Gdy spojrzymy jeszcze z innego punktu, dostrzeżemy inne jeszcze etapy przemian. Najpierw wyobraźnia wzrokowa bujna, niespokojna, pełna barwnych dziwnych, fantastycznych wizji panuje i w malarstwie Wyspiańskiego (okres *Skarbów Sezamu*), i w jego dramatach (*Legenda*) — malarskość dominuje wszędzie. Potem w latach około 1900 poezja wiąże się najmocniej z malarstwem. (rapsody i witraże, dziesiątki sceno-obrazów w *Legionie* i *Nocy listopadowej*). Mimo jednak, że malarskość w tym okresie dochodzi szczytu swej siły i sugestywności — stoi ona równie w dziedzinie twórczości plastycznej, jak dramatopisarskiej pod panowaniem ideologii historiozoficznej twórcy, która rysuje się coraz wyraziściej w tych właśnie latach. Niespokojnego pegaza fantazji okiełznała rycerska wola i myśl twórcy; odtąd mimo niezwykle loty i skoki tego pegaza — kierunek najfantastyczniejszym nawet jego biegiem nadaje wola. A w swym wieszczym charakterze stoi ona przecież bliżej wielkiej twórczości słowa niż barwy czy linii. Wreszcie później następuje — jak wiemy — jakby rozszczepienie obu dziedzin: coraz to mocniejszy akcent pada na czyste słowo w jednym dziale twórczości i coraz mocniejszy na czystą linię i barwę (bez „tematowości“) — w drugiej. Coraz to subtelniej, głębiej i bezpośredniej dociera twórca na obu drogach do istotnych, ukrytych wewnętrznych prawd człowieka i świata.

Czyż trzeba dodawać, że dzieła, nawet te najdalsze, obu gałęzi twórczości Wyspiańskiego wyrastają z pnia głównych dyspozycji, o których była mowa w rozdziałach poprzednich? Z postawy wobec życia przede wszystkim, życia pojmowanego jako płomień — a potem z instynktu docierania do istoty zjawisk i ujmowania ich

V
w pełni? Wykazaliśmy przecież, że takim był Wyspiański — twórca-artysta. To „człowiek, którego wszystkie gesty, czyny, dzieła mówiły, że biada tym, którzy znając prawdę nie obwieszczą, lecz się z nią kryją gnuśnie a beczynnie, i z niewiarą nie zmagają się do ostatka, do śmierci; prawdę jakąkolwiek: małą czy wielką. Biada tym, którzy mając słowo — nie powiedzą. Ta wiara, w połączeniu z mocą i możliwością, tworzy wielkich ludzi.“¹⁸

I takim przeszedł Wyspiański przez krótkie swe życie, przekształcając wokół siebie prądy literackie, zmieniając prawa teatru i sceny, dając nowe typy dramatu, tworząc nowe, nie znane literaturze polskiej typy ludzi, wskazując nowe linie malarstwu, nowe horyzonty — grafice książki, a ponadto, a ściślej — przede wszystkim regenerując sumienie i wolę pokolenia, dając impuls życiu ideowemu całego narodu. Takim był, mimo wszelkie niedociągnięcia twórcze, mimo iż w sztuce swej dekoracyjnej często nie mógł się wywikłać z płątaniny linii secesyjnej, a w inscenizacjach — z sugestii naturalizmu, mimo że w słowach (acz jeszcze rzadziej niż w malarstwie) potykał się niekiedy o nutę młodopolszczyzny, a w ideologii swej ciągle musiał staczać boje z ciężarem martwego historyzmu. Był takim, bo był człowiekiem swej epoki, a zarazem tym, który wybiegał w przeszłość i przyszłość epok narodów, cywilizacji, dążył do ogarnięcia wszystkiego wokół siebie i w sobie. To nie kaprys, nie fantazjowanie, tworzenie mar z niczego, ale mus wewnętrzny, twórcze wychwytywanie i ujarzmianie prawdy świata w jej milionkroć tysięcy odcieniach, umiowanie wszelkimi drogami: słowem i ruchem, linią i barwą, myślą, analizą i nastrojem — byle zdobyć wizję wewnętrzną, najprawdziwszą, najistotniejszą wszystkiego, co było i jest.

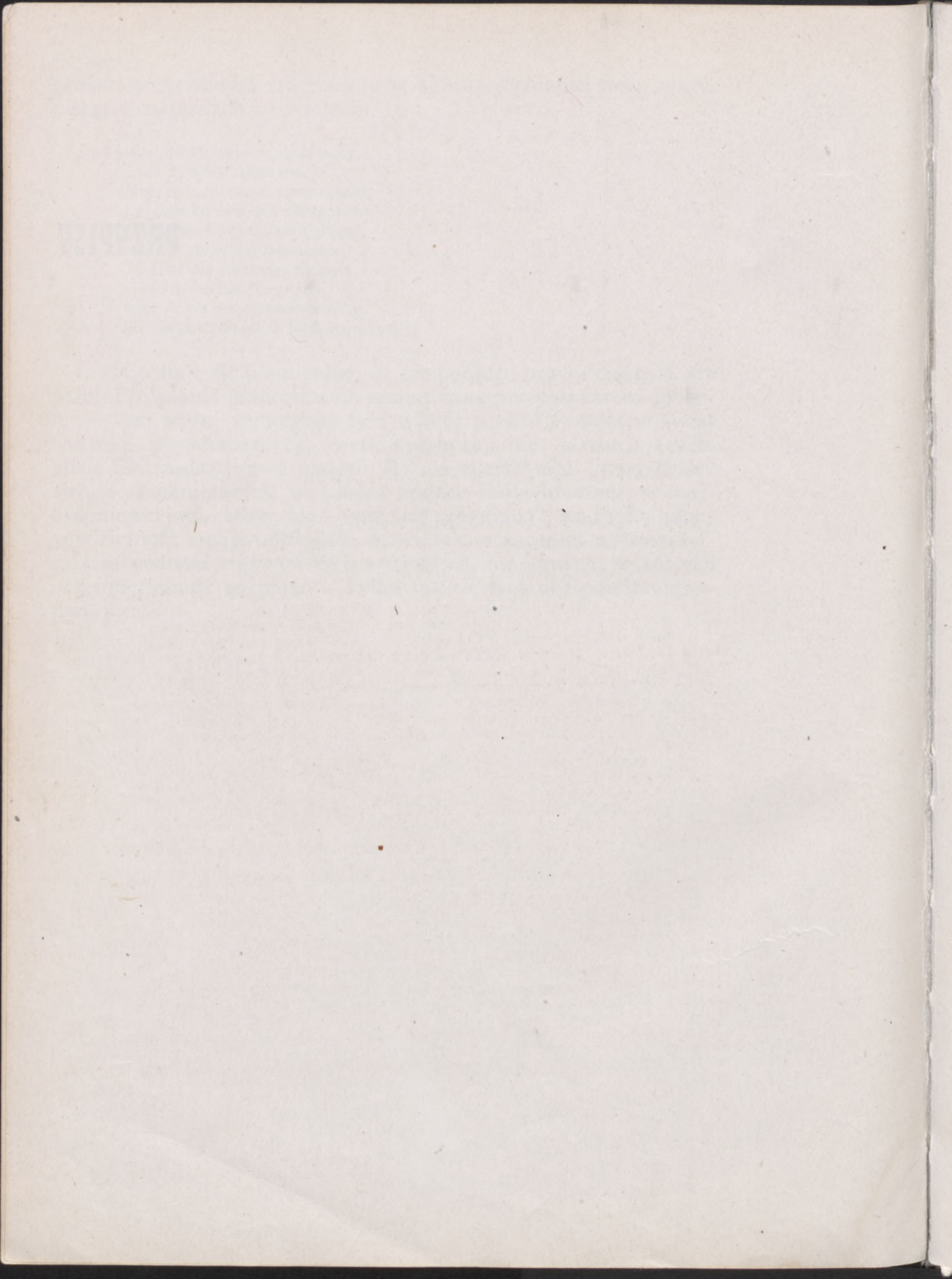
I gdy patrzeć na wolę i na etykę twórczą Stanisława Wyspiańskiego, to wydać się musi, że ów imperatyw kategoriyczny jego życia i jego sztuki wyrastał z podłoża metafizyki i wiary w ducha. We wszystkim na świecie od największych postaci historii po najmniejsze, najbłaższe byty indywidualne tkwi iskra nieśmiertelności, każda jest częścią i zarazem niepowtarzalnym, jednym odbiciem wszechświata, wszechbytu. Każda skazana jest na ztratę, na nieuchronny kres. I każda ocalić się może, gdy rozplonie pełnią zamkniętego w sobie ducha — sama w swym życiu, czynach i dziełach lub kiedy dotknie ją stygmat sztuki prawdziwej, artyzmu prawdziwego. To, co stanie w kategoriach ducha, nie podlega prawom materii, a więc i prawu zniszczenia. Już na łożu śmierci, powalony przez okrutne cierpienia, konający z pełnym odczuciem, że graży się w cień nadchodzący wczesnej, nieuchronnej nocy, kreśli Wys-

piański w urwanym fragmencie te słowa, wyznanie swej wiary, pisząc o gwiazdach i światłach:

Nas mroki kryją ciemnią nocy,
a one żyją światłem mocy.
Noc, co zatracą nas cmentarnie,
nie sięże ku nim, ich nie zgarnie;
gdy wokół wszystko mre ginące,
nad noc powstają panujące.
To znać nie ciała tam się palą,
ale to dusze ludzkie płoną,
więc się po nocy skrami trwałą,
bo nieśmiertelność w nich zogniono.

Co staje się płomieniem — nie podlega prawu ciężenia. Im pełniej rozplonie jednostka, im szerszy krąg przepali żarem dookoła — tym wyżej wybiegnie, tym więcej porwie ze sobą w świat wartości pozadoczesnych, metafizycznych, nie przemijających, gdzie nie rządzą prawa materii. Bo nieśmiertelność, „wszystkość“ świata zamknięta jest w każdej części indywidualnej, w najdrobniejszej monadzie, ale — nie jest „zogniona“, stąd taka odpowiedzialność i najtrudniejszy obowiązek, a zarazem najzaszczytniejsza godność ciąży na tych wszystkich, nielicznych, w których „nieśmiertelność zogniono“. Tylko tak się nad noc powstanie — panując.

PRZYPISY



Książka niniejsza jest wznowieniem pierwszego wydania (1935). Przedrukujemy również *in extenso* przypisy autora, aktualizując je w miarę możliwości w zakresie informacji rzeczowych. Uzupełnienia te podajemy w nawiasach kwadratowych.

¹ W. Trojanowski, *Wyspiański. Artysta — człowiek — życie*, Warszawa 1928.

² S. Lack, *Studia o Stanisławie Wyspiańskim*, Częstochowa 1924.

³ T. Szydłowski, *Stanisław Wyspiański*, Warszawa 1930.

⁴ Por. J. Cohn, *Die Anschaulichkeit der dichterischen Sprache*, „Zeitschrift für Aesthetik” 1907, s. 189; K. Groos, *Das anschauliche Vorstellen beim poetischen Gleichnis*, „Zeitschrift für Aesthetik” 1914, s. 186; J. Segal, „Przegląd Filozoficzny” 1911, s. 407; Fr. Kainz, *Zur dichterischen Sprachgestaltung*, „Zeitschrift für Aesthetik” 1924, XVIII; R. Ingarden, *Das literarische Kunstwerk*, Halle 1931, s. 272—276; St. Ossowski, *U podstaw estetyki*, Warszawa 1933, s. 88—91.

⁵ Por. np. fragment listu do Rydla z Fécamp: „Brzeg [morza] cały zasnuty żwirem grubym o barwach liliowych i żółtych. Słychać rzechot toczonych kamieni — fale uciekają i wiadać pod ich szklaną powłoką, za arabeskami piany, dno ziarniste, dalej zieleń jasna, tak jasnozielona, jak piękne barwy trujących płynów. Szum — fale wracają, huk — w podskokach białych pian rzucają się na pochyłość brzegu i srebrzystymi koronkami gramolą się pod górę.” Lub w innym liście do Rydla: „Jaki ten mak czerwony — trzeba go zerwać — patrzmy na barwy: wszystkie błyski na nim są niebieskie, plamy najjaskrawsze są silnie żółte, tak silnie, że z liliowym i niebieskim dają na tle zielonej trawy pełen siły kolor czerwony” (rkps). (Wszystkie cytaty z listów Wyspiańskiego oznaczone sygn.: „rkps”, są odpisami z rękopisów — bądź kopij — będących własnością śp. Włodzimierza Żuławskiego, użyczonych mi życzliwie przez niego w r. 1932.)

⁶ O. Walzel, *Wechselseitige Erhellung der Künste*, Berlin 1917, oraz *Gehalt und Gestalt*, Berlin 1932.

⁷ J. Strzygowski, *Kunde, Wesen und Entwicklung*, Wien 1922, *System und Methoden der Kunstforschung*, por. także Coriolan Petranu, *Inhaltsproblem und Kunstgeschichte*, Wien 1921.

⁸ H. Cysarz, *Wesensforschung und Literaturwissenschaft* (dod. do cyt. książki Strzygowskiego, *Kunde, Wesen und Entwicklung*).

⁹ E. Kucharski, *O metody estetycznego rozbioru dzieł literackich*, „Pamiętnik Literacki” 1913, t. XX.

¹⁰ O. Walzel, *Shakespeares dramatische Baukunst. Das Wortkunstwerk*, Leipzig 1926.

¹¹ Również częste, jak połączenie zdolności matematycznych z umiłowaniem muzyki.

¹² Por. drobne uwagi O. Walzla we wspomnianej książce: *Wechselseitige Erhellung der Künste* oraz W. Waetzoldt, *Deutsche Wortkunst und deutsche Bildkunst*, Berlin 1916.

¹³ R. Eschollier, *Victor Hugo artiste*, Paris 1926. (Oczywiście szereg bardzo subtelnych i trafnych uwag — ale marginesowych (!) — na ten temat napisali liczni uczeni i pisarze francuscy, np.: L. Aguetant, *V. Hugo — paysagiste*, Lyon 1901; F. Brunetière w swej *L'Évolution de la poésie lyrique en France, au XIX-e siècle* (1894); T. Gautier we wstępie do *Dessins de V. Hugo*, Paris 1862; A. Poulet, *V. Hugo dessinateur*, Paris 1885; E. Huguet, *Les Métaphores et les comparaisons dans l'oeuvre de V. Hugo* i in.).

¹⁴ P. Margis, E. T. A. Hoffmann, *Eine psychographische Individualanalyse*, Leipzig 1911.

¹⁵ Np. Karol Baliński, Leon Kapliński, J. I. Kraszewski, T. Lenartowicz, C. K. Norwid, J. Słowacki, Syrokomla, a z późniejszych — poza Wyspiańskim — Wł. Tetmajer, W. Kossak, S. Noakowski, J. Rembowski, S. Witkiewicz, J. Malczewski, następnie synowie obu: St. Ignacy Witkiewicz i Rafał Malczewski; a z połączeń nie w jednej osobie, ale w jednej rodzinie: Rajnold i January Suchodolscy, Henryk i Józef Weyssenhoffowie, a dalej Juliusz Wojciech i Tadeusz Kossakowie — malarze, a córki, Zofia Szczucka, Maria Pawlikowska-Jasnorzewska i Magdalena Samozwaniec — pisarki; odwrotnie znów: córka Zeromskiego, Monika — jest ma'arka; Julian Ejsmond, bajkopisarz, był synem Franciszka — malarza.

¹⁶ Własność Muzeum ks. Lubomirskich we Lwowie i Muzeum Ordynacji Krasieńskich w Warszawie.

¹⁷ I. Matuszewski, *Słowacki i nowa sztuka*, Warszawa 1911, t. I, s. 142.

¹⁸ J. Kleiner, *Juliusz Słowacki*, Lwów 1923, t. II, s. 119.

¹⁹ Większość rysunków Kraszewskiego znajduje się w Bibliotece Narodowej w Warszawie.

²⁰ W Muzeum Narodowym w Krakowie, w Muzeum im. Bartoszewiczów [obecnie Muzeum Sztuki] w Łodzi, w Muzeum Narodowym w Warszawie.

²¹ W. Gerson, *Źródło J. I. Kraszewskiego na niwie sztuk pięknych i plastycznych*, „Biesiada Literacka”, 1879, nr 204.

²² Aralogiczną zmianę w sposobie kreślenia obrazów literackich Kraszewskiego, od scen krótkich, urywanych, pełnych bystrej obserwacji, dających jednak opis suchy, a często karykaturalny, aż po rozwinięcie w dojrzałej twórczości strony opisowej „z prawdziwym zamiłowaniem malarza rodzajowego”, w obrazach ciepłych, barwnych a bogatych — ciekawie podkreśla P. Chmielowski, *Artyzm Kraszewskiego*, wstęp do *Wyboru pism Kraszewskiego*, 1890, t. VI, str. XII—XIII.

²³ Znów należy zauważyć, że w obrazach literackich zachodzi podobna ewolucja: „Wspólną cechą początkowych powieści Kraszewskiego jest słabe reagowanie na piękności przyrody; w pierwszych jego obrazach albo nie ma wcale widoków natury, albo są tylko ogólnikowe wzmianki”; K. Wojciechowski, *Kilka uwag o zadaniu i technice pierwszych obrazów (literackich) Kraszewskiego*, „Pamiętnik Literacki” 1912, s. 409. Jakżeż zamiennie inaczej jest w późnych utworach, wystarczy wymienić choćby *Starą Baśń* i *Kunigasa*.

²⁴ „To moja jedyna pasja — pisał Kraszewski do Grabowskiego — a istna pasja, bo o wszystkim zapominam, kiedy siedzę za trójnogiem i pędzle mam w ręku... a dodaj Pan, że znam, iż maluję bardzo miernie. Ale to śledzenie natury, to zgłębienie jej ma swoją rozkosz, a drugą taką jest odtwarzanie jej, a raczej tłumaczenie”, por. A. Bar, *Michała Grabowskiego listy literackie*, Kraków 1934, s. 170.

²⁵ Reprodukacja w t. C. *Pism zebranych* Norwida (w wyd. Miriama), Warszawa 1911, s. 176.

²⁶ W piśmie „L'Artiste”, por. F. Kopera, *Nieznaną autobiografią Cypriana Norwida*, „Wiadomości Numizmatyczno-Archeologiczne” 1897, nr 4 (34).

²⁷ T. Makowiecki, *Z lat szkolnych Cypriana Norwida*, „Ruch Literacki” 1926, nr 4.

²⁸ Raz w New Yorku w latach 1853—1855 (por. *Listy do M. Trembickiej*, „Chimera” VIII, s. 363—368), potem w latach 1866—1869 w Paryżu (por. A. Krechowicki, *O C. Norwidzie*, Lwów 1909, s. 235 i in., oraz J. Ujejski, *Listy Norwida do Augusta Cieszkowskiego*, Lwów 1927, s. 25 i in.).

²⁹ Reprodukacja w t. A. *Pism zebranych* Norwida, Warszawa 1912, s. 240—241.

³⁰ Reprodukacja w t. VII „Chimery”.

³¹ Reprodukacje w „Tygodniku Ilustrowanym” 1903, s. 63—68; 1907, s. 603; 1920, nr 49.

³² O antymonumentalnym podejściu do rzeźby świadczą m. in. głowa umierającego powstańca (w Muzeum Narodowym w Warszawie) oraz głowa św. Jana na misie, gdzie artysta akcent chciał położyć na dekoracjach tej misy: „Będą tam ornamentacje i sceny historyczne, medaliony, dziwy, dziwy — powiadam Wam” — jak pisał w liście z 1870 r.; por. H. Biegeleisen, *Lirnik mazowiecki*, Warszawa 1923, s. 147—150.

³³ J. Matuszewski, *Twórczość i twórcy*, Warszawa 1904, s. 330.

³⁴ L. Gillet, *Stanisław Noakowski. Visions d'architecture*, Paris 1930, s. II.

³⁵ S. Noakowski, *Architektura polska. Szkice kompozycyjne*, Lwów—Warszawa 1920, s. IV.

³⁶ M. Wallis, *Stanisław Noakowski malarz i poeta architektury*, „Robotnik” 1928, nr 286.

³⁷ S. Kołaczkowski, *O Stanisławie Noakowskim*, „Droga” 1928, nr 11,

II. ILUSTRACJE I INTERPRETACJE

- ¹ Stanisław Wyspiański, *Dziela Malarskie* (Tekst napisali Stanisław Przybyszewski i Tadeusz Żuk-Skarszewski, Indeks opracował dr Stanisław Świerz.), Warszawa—Bydgoszcz 1925, s. 103—105. [Rysunki te zachowały się, są własnością Karola Estreichera w Krakowie.]
- ² W. Trojanowski, *Wyspiański. Artysta — człowiek — życie*, Warszawa 1928, s. 21 (także Stankiewiczowa); por. T. Sinko, *Antyk Wyspiańskiego*, Warszawa 1922, s. 25.
- ³ W. Trojanowski, *Wyspiański*, s. 31.
- ⁴ J. Kotarbiński, *Pogrzebowiec romantyzmu*, Warszawa 1909, s. 116, oraz J. Dürr, *Nieznana karta z życia Wyspiańskiego*, „Przegląd Warszawski” 1925, nr 50.
- ⁵ List do L. Rydla z kwietnia 1893 r. (rkps).
- ⁶ W. Trojanowski, *Wyspiański*, s. 85.
- ⁷ List do L. Rydla z 16 listopada 1894 r. (rkps).
- ⁸ List do L. Rydla z 29 lipca 1894 r. (rkps).
- ⁹ Stanisław Wyspiański, *Dziela malarskie, Exegi monumentum* (Przybyszewski), s. 112.
- ¹⁰ Trzy stronicie są w zbiorach po śp. Włodzimierzu Żuławskim, jedna jest własnością dra J. Lachsa w Krakowie.
- ¹¹ Podkreślenie moje.
- ¹² Listy do L. Rydla z czerwca 1896 r. (rkps).
- ¹³ Tamże.
- ¹⁴ Por. W. Trojanowski, *Wyspiański*, s. 115—116.
- ¹⁵ „Życie” 1897, nr 13.
- ¹⁶ „Tygodnik Ilustrowany” 1897, nr 10, 31; 1898, nr 4.
- ¹⁷ J. Nowak, *W świetle wielkiej legendy (Wspomnienia o St. Wyspiańskim)*, „Kurier Literacko-Naukowy” 1932, nr 48 (dodatek do „Ilustrowanego Kuriera Codziennego” nr 330).
- ¹⁸ Katalog Towarzystwa Zachęty Sztuk Pięknych w Warszawie, nr 84 — maj 1933 r., s. 29.
- ¹⁹ List do L. Rydla; por. A. Grzymała-Siedlecki, *Wyspiański. Cechy i elementy jego twórczości*, Warszawa 1918, s. 154.
- ²⁰ S. Wyspiański, *Dziela*, t. I, Warszawa 1924, s. 12.
- ²¹ S. Kolbuszewski, *Stanisław Wyspiański a romantyzm polski*, Poznań 1928, s. 9.
- ²² Podobnie na dwóch obrazach: z wazy greckiej i z kompozycji Böcklina *Centaur w kuźni*, opartą Hofmannstahl swą *Idyllę*, por. W. Waetzoldt, *Deutsche Wortkunst und deutsche Bildkunst*, Berlin 1916, s. 17.
- ²³ S. Wyspiański, *Dziela*, t. VI, Warszawa 1931, s. 133—139.
- ²⁴ S. Wyspiański, *Dziela*, t. IV, Warszawa 1927, s. 543.
- ²⁵ T. Sinko, *Antyk Wyspiańskiego*, s. 224—246.
- ²⁶ O różnych rolach tych zjaw pisał W. Borowy, *Łazienki a „Noc listopadowa”*, Warszawa 1918, s. 6—12, oraz W. Barbasz, *Wyspiański na tle romantyzmu*, Lwów 1932, s. 335.
- ²⁷ Z. Markowicz, *Pojęcie dramatu u Wyspiańskiego*, Poznań 1924, s. 142.
- ²⁸ S. Przybyszewski, *O dramacie i scenie*, Warszawa 1905, s. 29.
- ²⁹ S. Wyspiański, *Dziela*, t. IV, s. 301.
- ³⁰ S. Wyspiański, *Dziela*, t. V, Warszawa 1929, s. 336 i 372.
- ³¹ S. Kołaczkowski, *Stanisław Wyspiański*, Poznań 1923, s. 172—173.
- ³² S. Wyspiański, *Dziela*, t. VI, s. 295—297 (przypisy L. Płoszewskiego).

III. WSPÓLZALEŻNOŚĆ POEZJI I MALARSTWA

- ¹ S. Wyspiański, *Dziela*, t. I, s. 304 (przypisy Sinki).
- ² Stanisław Wyspiański, *Dziela malarskie* (spis dzieł — s. 108).
- ³ S. Wyspiański, *Listy do Joanny i Kazimierza Stankiewiczów*, „Maski” 1918, z. XXXV.
- ⁴ Stanisław Wyspiański, *Dziela malarskie*, repr. na s. 50, 51, 52, V, VIII. [*Śluby Jana Kazimierza i Polonia* — własność Muzeum Narodowego w Krakowie.]
- ⁵ S. Wyspiański, *Dziela*, t. I, s. 65.
- ⁶ Tamże, s. 65—67.
- ⁷ Ta sama grupa postaci składających do grobu Polonię pojawi się w scenie X *Legionu*, wspomina o tym już T. Sinko, *Antyk Wyspiańskiego*, s. 162.
- ⁸ W. Trojanowski, *Wyspiański*, s. 88.
- ⁹ Listy do L. Rydla (rkps).

¹⁰ Zielnik ten był ostatnio własnością śp. Wł. Żuławskiego w Krakowie. [Obecnie wł. Muzeum Narodowego w Warszawie.]

¹¹ *Listy do L. Rydla*, „Czas” 1909, nr 82.

¹² Listy do L. Rydla (rkps).

¹³ Tamże.

¹⁴ Tamże.

¹⁵ Tamże.

¹⁶ Tamże.

¹⁷ L. Rydel, *Ze sztuki*, „Tygodnik Ilustrowany” 1896, nr 37. [Kartony do polichromii franciszkańskiej znajdują się obecnie w Muzeum Narodowym w Krakowie; por. katalog: *Stanisław Wyspiański. Wystawa jubileuszowa*, t. I *Biografia — plastyka*, Muzeum Narodowe w Krakowie, 1958, s. 63—72.]

¹⁸ Listy do L. Rydla (rkps).

¹⁹ *Epilog uroczystego przedstawienia w teatrze krakowskim w dniu 27 czerwca 1898 na cześć A. Mickiewicza* — przez Lucjana Rydla i Stanisława Wyspiańskiego.

²⁰ „Czas” 1898, nr z 29 czerwca.

²¹ T. Sinko, *Pierwszy wlot orli Wyspiańskiego*, „Ilustrowany Kurier Codzienny” 1928, nr 99.

²² S. Wyspiański, *Dziela*, t. I, s. 115, 124, 135.

²³ S. Wyspiański, *Dziela*, t. I, s. LV i 306.

²⁴ List do L. Rydla (rkps).

²⁵ Rys. piórkiem w Zbiorach Państwowych w Warszawie, pierwowzór tejże kompozycji, rys. kredka, w zbiorach prof. A. Kostaneckiego w Warszawie.

²⁶ Por. W. Trojanowski, *Wyspiański*, s. 176.

²⁷ Listy do L. Rydla (rkps).

²⁸ Lepsza od oryginału [obecne miejsce przechowania nieznane] jest obecnie reprodukcja pomieszczona w „Życiu” 1898, nr 47.

²⁹ Z. Parvi, *Sztuki plastyczne*, „Przegląd Tygodniowy” 1897, nr 24.

³⁰ W. Trojanowski, *Wyspiański*, s. 124.

³¹ L. Szczepański, *Stanisław Wyspiański*, „Życie” 1897, nr 13.

³² „Nowa Reforma” 1907, 29 listopad.

³³ K. Ł[aganowski], *Stanisław Wyspiański*, „Goniec Wieczorny” 1907, nr 551.

³⁴ *Z korespondencji Stanisława Wyspiańskiego*. Zebrał i wydał Leon Płoszewski, Warszawa 1933, s. 14—16.

³⁵ S. Wyspiański, *Dziela*, t. I, s. 124, 136.

³⁶ W zbiorach Wł. Żuławskiego znajduje się szkic ołówkowy, bardzo pobieżny, w którym domyślać się można postaci Kraka i przepływającej obok Rudawianki.

³⁷ Por. S. Wyspiański, *Dziela*, t. I, s. 133, 179 oraz Wstęp s. LXII.

³⁸ Tamże.

³⁹ Niezaprzeczony i ciekawy wpływ Böcklina jest bodaj tylko na żartobliwą kompozycję nimf i wodników do panneau dekoracyjnego dla „Paoru”, kawiarni Turlińskiego, który to obraz jest obecnie własnością S. Ungra w Warszawie (por. Przewodnik Towarzystwa Zachęty Sztuk Pięknych w Warszawie, Warszawa 1933, nr 84, s. 27).

⁴⁰ Wpłynąć mógł także znany Wyspiańskiemu obraz Fantin-Latoura z muzeum luksemburskiego: *Les Filles du Rhin*, powstały zapewne również pod wpływem motywów Wagnera.

⁴¹ Np. W. Barbasz, *Wyspiański na tle romantyzmu*, s. 70, 76.

⁴² List do H. Opieńskiego (rkps) z 1895 r.

⁴³ W zbiorach śp. Włodzimierza Żuławskiego w Krakowie, częściowo reprodukowane w „Maskach” 1918, nr 1. [*Piast, Kinga, Jagiello i Jadwiga oraz Zawisza Czarny* — w Muzeum Narodowym w Warszawie, miejsce przechowania pozostałych nieznane.]

⁴⁴ Własność J. Liebeskinda w Krakowie. [W zbiorach Muzeum Uniwersytetu Jagiellońskiego w Krakowie.]

⁴⁵ Własność (w r. 1932) Salonu Sztuki K. Wojciechowskiego w Krakowie. [W zbiorach Muzeum Narodowego w Krakowie.]

⁴⁶ Własność W. Feldmanowej w Krakowie. [Wł. Muzeum Narodowego w Krakowie.]

⁴⁷ Własność B. Steinberga w Krakowie. [Wł. Muzeum Uniwersytetu Jagiellońskiego w Krakowie; szkic jest datowany: „11 marca 1900”.]

⁴⁸ Ustne informacje M. Szukiewicza oraz notatka A. Górskiego w *Glossach o ludziach i ideach*, Warszawa 1930, s. 25.

⁴⁹ S. Wyspiański, *Dziela*, t. VII, Warszawa 1932, przypisy s. 350—351.

⁵⁰ Wł. Żuławski, *Witraże wawelskie Wyspiańskiego*, „Maski” 1918, nr 13.

⁵¹ Por. T. Sinko, *Rapsody historyczne Stanisława Wyspiańskiego*, Kraków 1923, s. 22.

⁵² S. Wyspiański, *Dziela*, t. VII, s. 363 (przypisy L. Płoszewskiego).

⁵³ Por. rysunek Wyspiańskiego do *Iliady: Achilles, którego Pallada za włosy wstrzymała*, 1897. S. Wyspiański, *Dziela malarskie*, s. XX [il. 8 w niniejszej książce].

⁵⁴ Owa wizja Matki Boskiej, panującej nad wyobraźnią bohatera i nad jego losem, miała być zapewne uwidocznioma w wyjaśniającym dolnym witrażu, i stąd w notatce tytuł tego witrażu: *M. B. Częstochowska Królem*.

⁵⁵ Ta dominanta czerwieni kojarzyła się z obrazem Lignicy nieraz; ciekawe, że gdy na dziesięć lat przed rapsodem Wyspiański zwiedzał Lignicę, podkreślił w liście do Tadeusza Stryjeńskiego z 29 VIII 1890: „wschód słońca czerwonny” nad pobojewiskiem (J. Dürr, *Wyspiański w Wielkopolsce*, „*Tęcza*” 1933, nr 2).

⁵⁶ W strofie II: „Zapomnieć, żem był ręką klnącą”, w III: „Sądów strasznych regimentarz”, w IV: „Archanioł sądu”, w V: „Mnie, com waszą zgubę śmiał kłać”, w VI: „Potępiony ty, my potępieńce [...] przekleństwu twoim nie masz końca”, w VII: „Przekleto hasła, sztandary, pałasze [...], przeklęty duchem ty, przetrwaj, przeklęty”, w VIII: „Cmentarz ten ku mnie wołaniem przeklinał”, w IX: „I przeklinam ciebie, nieogarniony, gdy łaski nie wyproszę”, w X: „Przekląłem króla, ja niepomny”, w XIII: „Oni przekleli, jak ja przekląłem, serce mi podeptali.”

⁵⁷ Poeta analizował wtedy ornamenty ludowe, głównie góralskie: sprzączki, agrafy, łyżniki itd., opierając się na zbiorach i książkach Matlakowskiego (o architekturze drewnianej i zdobnictwie ludowym) oraz Dzieduszyckiego (Huculsczyzna) i wydawnictwach Muzeum Przemysłowego we Lwowie, a także ornamentykę średniowieczną, opierając się na studiach Koperly, T. Wojciechowskiego, Piekosińskiego i innych. Por. A. Chmiel, *Archeologia dramatu „Bolesław Śmiały”*, „*Czas*” 1903, nr 116.

⁵⁸ Własność sukcesorów śp. Wł. Żuławskiego.

⁵⁹ Własność Fr. Macharskiego w Krakowie.

⁶⁰ Wyspiański trzykrotnie wracał do tej roli Solskiego: w szkicu z r. 1898 (własność R. Szereszowskiego w Warszawie), w szkicu z r. 1901 i portrecie pastelowym z r. 1904 (oba własność L. Solskiego w Warszawie).

⁶¹ Własność sukcesorów śp. Wł. Żuławskiego w Krakowie.

⁶² Własność inż. Rudowskiego w Krakowie.

⁶³ Własność (oba ostatnie obrazy) — Janiny Michelisowej w Warszawie.

IV. KOMPOZYCJE SCENICZNE

¹ M., *Setne przedstawienie „Wesela”*, „*Głos Narodu*” 1911, 18 października.

² A. Chołoniewski, *Ze wspomnień o Wyspiańskim*, „*Świat*” 1907, nr 52.

³ Ten konwencjonalizm podkreśla T. Sinko, *Antyk Wyspiańskiego*, s. 127 i in.

⁴ Współcześnie podobnie rzeźbiarsko ujął Wyspiański Duszę Narodu w inscenizacji apoteozy Mickiewicza do słów L. Rydla (Kraków 1893): „Po schodach zstępuje postać niewieścia przyodziana w powłóczyście białe szaty. Zarzucona na głowę czarna zasłona zacienia jej oczy i czoło, spływa z ramion w szerokich fałdach i ciągnie się za nią po stopniach. W rękę jej dopala się gasnący kaganiec. Schodząc powoli, ogląda się poza siebie.” I tak stale. Również niezwykle obficie grał poeta w tej inscenizacji barwami kwiatów, zasłon, nieba itd.

⁵ S. Wyspiański, *Dziela*, t. V, s. 396.

⁶ Tamże, s. 421, 422.

⁷ Tamże, s. 460—461.

⁸ S. Wyspiański, *Dziela*, t. IV, s. 445, 446.

⁹ Kamienna statyczność generała może się spokrewniać, poza znanymi portretami Chłopickiego, z posągiem gen. Florkiewicza w kościele Św. Piotra w Krakowie, dłuta Franciszka Wyspiańskiego; tę rzeźbę ojca znał na pewno bardzo dobrze — Stanisław Wyspiański.

¹⁰ Najjaskrawszym bodaj znakiem przemian artystycznych, jakie wówczas zachodziły, jest *Legion*, gdzie mimo barwność i skomplikowanie kompozycyjne bije w oczy dynamizm inscenizacji: „Wizje plastyczne idą na widza tak nieodpartym atakiem, że otrzymuje wrażenie jak gdyby żywych poruszających się obrazów przy muzyce słowa, wrażenie zgoła odrębne.” (W. Noskowski, „*Legion*”, „*Kurier Warszawski*” 1911, nr 334.)

¹¹ Oświetlenie tutaj jest pokrewne z omawianą sceną IV w *Nocy listopadowej*.

¹² S. Wyspiański, *Dziela*, t. IV, s. 236, 240.

¹³ Por. rysunek Wyspiańskiego do dramatu Maeterlincka *Wnętrze* — z r. 1897, reprodukowany w *Dzielach malarskich*, s. XXVIII; *Królowa Korony Polskiej* powstała w r. 1894.

¹⁴ S. Wyspiański, *Dziela*, t. IV, s. 451.

¹⁵ B. H. Zielińska, „*Legenda*” I i II St. *Wyspiańskiego*, Warszawa 1918.

- 16 S. Wyspiański, *Dzieła*, t. I, s. 221.
 17 Tamże, s. 196.
 18 Tamże, s. 200.
 19 Tamże, s. 202.
 20 H. Wölfflin, *Kunstgeschichtliche Grundbegriffe*, München 1921, s. 31.

V. ZWIĄZEK KOMPOZYCJI SCENICZNYCH ZE SZTUKĄ OBCA

- ¹ Rzeźby łażeniowskie odgrywają i inne role w tym dramacie, por. W. Borowy, *Łazienki a „Noc listopadowa”*, s. 9—12.
² Por. W. Trojanowski, *Wyspiański*, s. 188; T. Sinko, Wstęp do *Dzieł* Wyspiańskiego, t. III, s. CXXIII.
³ W. Barbasz, *Wyspiański na tle romantyzmu*, s. 152; P. Mączewski, „Pamiętnik Literacki” 1932, nr 1.
⁴ Własność córki artysty, p. H. Chmurskiej w Krakowie. [Miejsce przechowania nieznane.]
⁵ S. Wyspiański, *Dzieła*, Wstęp do t. VI.
⁶ S. Wyspiański, *Dzieła*, t. IV, s. 3—9.
⁷ S. Wyspiański, *Dzieła*, t. I, s. 20, 21.
⁸ Listy do L. Rydla (rkps).
⁹ A. Grzymała-Siedlecki, „Cyd” *Wyspiańskiego* (*Garść wspomnień przed premierą*), „Rzeczpospolita” 1922, nr 308, por. S. Wyspiański, *Dzieła*, t. VII, s. 370.
¹⁰ W. Trojanowski, *Wyspiański*, s. 185.
¹¹ S. Wyspiański, *Dzieła*, t. V, s. 165—167.
¹² Wspomina o tym m. in. S. Kołaczkowski, *Stanisław Wyspiański. Rzecz o tragediach i tragizmie*, Poznań 1922, s. 226.
¹³ S. Wyspiański, *Dzieła*, t. III, s. 431—432.
¹⁴ Możliwość innych wpływów plastyki, a mianowicie licznych w średniowieczu *Kół Fortuny*, szczególnie ze znanych artystów katedr w Bazylei i w Chartres podkreśla W. Barbasz, *Wyspiański na tle romantyzmu*, s. 306.
¹⁵ Wśród dzieł malarskich Wyspiańskiego znaleźć można także pewne, zresztą słabe, zbieżności z Burne-Jonesem, a mianowicie widać pewne analogie między pastelami zatytułowanymi *Caritas* a tymże tytułem obdarzonymi i pokrewnie nawet skomponowanymi dziełami angielskiego malarza (por. obraz i witraż w kościele w Dundee).
¹⁶ S. Wyspiański, *Dzieła*, t. I, s. 179. (Ten böcklinowski fragment poeta w II, późniejszej, *Legendzie*, gdy wyrósł z sugestii młodzieńczych — pominął.)
¹⁷ Tamże 147—148.
¹⁸ Obraz ten obecnie jest własnością St. Ungra w Warszawie.
¹⁹ Przypomina on również *Szatana*, płaskorzeźbę Vigelanda, reprodukowaną przez „Życie”, którą napiętnowała cenzura austriacka (por. Boy-Żeleński, *Znaszli ten kraj*, Warszawa 1932, s. 141).
²⁰ „Życie” 1898, nr 43/44
²¹ W. Trojanowski, *Wyspiański*, s. 187.
²² Tamże, s. 188.
²³ „Tygodnik Ilustrowany” 1895, nr 40.
²⁴ Por. T. Sinko, *Antyk Wyspiańskiego*, s. 51.
²⁵ S. Wyspiański, *Dzieła*, t. I, s. LXXI.
²⁶ S. Estreicher wspomina o innej grupie rzeźbiarskiej, *Wistły i Krakusa*, która była „najcelniejszym dziełem ojca Wyspiańskiego” (S. Estreicher, *Lata szkolne Stanisława Wyspiańskiego*, „Przegląd Współczesny” 1932, z. 128, s. 293). Nie znając tej rzeźby, trudno sądzić o jej wpływie, oddziaływanie jej jednak jest wysoce prawdopodobne.

VI. ZWIĄZKI Z MATEJKĄ I Z MALCZEWSKIM

- ¹ K. Broniewski, *Wyspiański jako malarz*, „Goniec Poranny” 1907, nr z 1 grudnia.
² Własność prof. S. Estreichera w Krakowie. [Przemysław w zbiorze Karola Estreichera w Krakowie.]
³ Własność prof. J. Mehoffera w Krakowie.
⁴ W zbiorach po Wł. Żuławskim w Krakowie.
⁵ Pamiętniki M. Stankiewiczowej, por. T. Sinko, *Antyk Wyspiańskiego*, s. 38.

- ⁶ J. Dürr, *Lata uniwersyteckie Wyspiańskiego*, „Przegląd Warszawski” 1924, z. 39, oraz S. Estreicher, *Lata uniwersyteckie Wyspiańskiego*, „Przegląd Współczesny” 1933, z. 129.
- ⁷ *Lawna polichromia kościoła Św. Krzyża w Krakowie* („Rocznik Krakowski” 1898, t. I). *Witraże dominikańskie* (tamże 1899, t. II).
- ⁸ A. Heydel, *Jacek Malczewski*, Kraków 1893, s. 57—69.
- ⁹ *List do Tadeusza Stryjeńskiego*, „Gazeta Literacka” 1932, nr 3.
- ¹⁰ *Listy do Tadeusza Stryjeńskiego* (wyd. Wł. Żuławski), „Czas” 1932, z 27 listopada.
- ¹¹ W. Husarski, *Malarstwo nowoczesne*, Warszawa (1924), s. 125.
- ¹² J. Dürr, *Witraz Wyspiańskiego*, „Myśl Narodowa” 1928, s. 469 i in.
- ¹³ T. Makowiecki, *Stanisław Wyspiański jako malarz*, Warszawa 1933 (odb. z „Przewodnika Towarzystwa Zachęty Sztuk Pięknych w Warszawie”, nr 84, s. 6).
- ¹⁴ *Listy do Karola Maszkowskiego*, „Lamus” 1909, s. 238—250.
- ¹⁵ *Listy do Karola Maszkowskiego*, tamże.
- ¹⁶ *Listy do Kazimierzostwa Stankiewiczów*, „Maski” 1918, XXXV.
- ¹⁷ Por. W. Trojanowski, *Wyspiański*, s. 48—62.
- ¹⁸ W tym czasie Wyspiański kazał sobie przesłać do Paryża galerię portretów królewskich Matejki: „Królów jeszcze potrzebuję Matejkowskich” (list z 3 września 1893 r., rkps).
- ¹⁹ Przykłady: *Główka dziewczynki*, 1890 (własność Aleksandra Neumana w Warszawie), główka *Staszka i Ciastonia*, 1891 (własność Janiny Radeckiej-Mikulicz w Nowogrodzkiem), szkic dekoracyjny reprodukowany przez J. Dürra w „Przeglądzie Warszawskim” 1925, nr 50, oraz rysunki z wycieczki w Poznańskie (reprodukowane przez J. Dürra, „Tęcza” 1933, nr 2).
- ²⁰ Własność Andrzeja Rotwanda w Warszawie.
- ²¹ W zbiorach po śp. Wł. Żuławskim w Krakowie.
- ²² Własność Towarzystwa Zachęty Sztuk Pięknych w Warszawie.
- ²³ Własność R. Raczyńskiego w Rogalinie.
- ²⁴ Własność J. Regulskich w Warszawie.
- ²⁵ Własność E. Natansona w Warszawie.
- ²⁶ Własność L. Goldberga w Warszawie. [Jako *Dziewczynka z fiołkami* w Muzeum Narodowym w Warszawie.]
- ²⁷ Własność Muzeum Narodowego w Krakowie.
- ²⁸ *Widok na Barbakan* (własność Wł. Żuławskiego w Krakowie), *Krzemionki w ziemi* (własność M. Rechtschafena w Warszawie), *Widok na Skałkę przez Wisłę* (*Krajobraz z drzewem* — własność I. Landszteina w Warszawie), *Chocholy na Plantach* (własność Muzeum Narodowego w Warszawie — dar prof. Krzyształowicza).
- ²⁹ *Skarby Sezamu* (własność pp. Chmurskich w Krakowie), *Topiel*, *Zamki na lodzie*.
- ³⁰ Listy do L. Rydla (rkps).
- ³¹ *Album rysunków Wyspiańskiego* (dar p. Ehrenpreisowej), własność Muzeum Narodowego w Krakowie.
- ³² S. Tarnowski, *Mowa ku czci Matejki podczas pogrzebu*, „Czas” 1893, nr 255.
- ³³ Reprodukacja — „Maski” 1918, z. 15, s. 281.
- ³⁴ Notatka rkps — w zbiorach Stefana Dembego w Warszawie.
- ³⁵ Świadectwem pewnego krytycyzmu są liczne karykatury postaci ustalonych przez Matejkę (w *Albumie* p. Ehrenpreisowej oraz w zbiorach prof. Estreichera). [Siedem cykli karykatur historycznych jest w zbiorach Muzeum Narodowego i Muzeum Uniwersytetu Jagiellońskiego w Krakowie (zob. katalog *Stanisław Wyspiański...* 1958, s. 108—110, poz. 134—140).]
- ³⁶ W zbiorach śp. Wł. Żuławskiego w Krakowie. [*Piast*, *Błogostawiana Kinga*, *Zawisza Czarny*, *Wernyhora*, *Jagiello i Jadwiga*.]
- ³⁷ Takim tytułem obdarzył autor swój projekt w notatce rkps — własność dyr. Dembego (por. S. Wyspiański, *Dziela*, t. VII, s. 350).
- ³⁸ Obraz ten zbliża się także do obrazu Matejki *Wyjazd Henryka Pobożnego z Lignicy*.
- ³⁹ Jeszcze jednym echem był projekt Wyspiańskiego umieszczenia płaskorzeźbnej kopii *Grunwaldu* nad wejściem do Świątyni Sławy, narodowej Walhalli, w szklach do zabudowania wzgórza wawelskiego (por. J. Kotarbiński, *Pogrobowiec romantyzmu*, Warszawa 1909, s. 32), bodaj ostatni ze znanych refleksów tego obrazu w twórczości Wyspiańskiego.
- ⁴⁰ Cyt. za: „Słowo Polskie” 1907, z 6 grudnia.
- ⁴¹ S. Wyspiański, *Dziela*, t. VI, s. 4—9.
- ⁴² S. Lack, wychodząc z innych założeń — pokrewieństw w łatwości tworzenia Rafaela i Wyspiańskiego — konkluduje: „Wyspiański musiał zdawać sobie dokładnie sprawę z tego stosunku, skoro rozpoczął dramat o Juliuszu II. Rafael w tym dramacie to byłby niewątpliwie sam Wyspiański.” Lack nie spostrzegła tu stosunku do Matejki i przesadza, gdy mocno podkreśla identyfikowanie się poety z Rafałem, źdźbło prawdy jednak w tym tkwi (S. Lack, *Studia o Wyspiańskim*, s. 338).

- ⁴³ S. Wyspiański, *Dzieła*, t. VI, s. XVII (Wstęp).
- ⁴⁴ P. Grzegorzczak, *Rozmowy z Jackiem Malczewskim*, „Gazeta Warszawska” — por. 9 I 1927.
- ⁴⁵ Wyznanie to powtórzy Malczewski Preidlowi, por. „Ilustrowany Kurier Codzienny” 1930, nr 118.
- ⁴⁶ Podkreśla to m. in. i A. Heydel, *Jacek Malczewski*, s. 140.
- ⁴⁷ Boy-Zeleński, *Plotka o „Weselu”* (*Flirt z Melpomeną*, wieczór IV, Warszawa 1924), oraz L. Płoszewski, *Wstęp do Wesela* (wyd. Wielkiej Biblioteki, 1928).
- ⁴⁸ Por. Preidl, „Ilustrowany Kurier Codzienny” 1930, z 28 IV.
- ⁴⁹ S. Wyspiański, *Dzieła*, t. III, s. 150.
- ⁵⁰ Spostrzegł to już J. Kotarbiński, *Pogrobowiec romantyzmu*, s. 88.
- ⁵¹ A. Niemojewski, *Stanisław Wyspiański. Studium literackie*, Warszawa 1903, s. 50.
- ⁵² Trafnie podkreśla to R. Bergel w pracy *Do źródeł dramaturgii Wyspiańskiego*, „Pamiętnik Literacki” 1931, z. III.
- ⁵³ J. Kotarbiński, *Pogrobowiec romantyzmu*, s. 104.
- ⁵⁴ T. Szydłowski, *Drogi sztuki Jacka Malczewskiego*, „Przegląd Warszawski” 1925, nr 243.
- ⁵⁵ Wyjątkiem jest młodzieńczy, w Paryżu robiony (1893), portrecik chłopca z kwiatem fuksji (własność G. Górskiej w Warszawie).
- ⁵⁶ Por. W. Trojanowski, *Wyspiański*, s. 120.
- ⁵⁷ Por. A. Heydel, *Jacek Malczewski*, s. 195.
- ⁵⁸ „Życie” (Kraków) 1889, nr 4.

VII. WIDMOWOŚĆ I REALIZM

- ¹ S. Wyspiański, *Dzieła*, t. VIII, Warszawa 1932, s. 76.
- ² A. Grzymała-Siedlecki, *Wyspiański*, Warszawa (b.d.) s. 299.
- ³ Por. także W. Barbasz, *Wyspiański na tle romantyzmu*, s. 403—406.
- ⁴ S. Wyspiański, *Dzieła*, t. VIII, s. 77.
- ⁵ Analogicznie świątynię grecką miał zmienić poeta dopiero podczas pisania *Wyzwolenia* na katedrę wawelską (por. J. Kotarbiński, *Pogrobowiec romantyzmu*, s. 168).
- ⁶ „Wynosząc sprawę z kręgu określonego czasu i miejsca uczynił ją Wyspiański zagadnieniem przez wieki się wążącym, tchnął w nią grozę stuleci i przeniósł w sferę symbolów” — pisze o *Skalce* S. Kołaczkowski (*Wyspiański*, s. 206).
- ⁷ S. Lack, *Studia o Wyspiańskim*, s. 296.
- ⁸ Tamże, s. 304.
- ⁹ List z 19 II 1896 (rkps).
- ¹⁰ J. Dürr, *Witraż Wyspiańskiego*, „Myśl Narodowa” 1928, s. 469.
- ¹¹ L. Rydel, *Ze sztuki* (sprawozdanie z polichromii w kościele oo. Franciszkanów) „Tygodnik Ilustrowany” 1896, nr 37.
- ¹² Tamże.
- ¹³ S. Lack, *Studia o Wyspiańskim*, s. 57, 100, 105, 134, 135 i in.
- ¹⁴ Rozróżnienie tematu od treści dzieła sztuki przyjmuję w znaczeniu W. Witwickiego (*Psychologia. Do użytku słuchaczy wyższych zakładów naukowych*, t. II, Lwów, 1933, s. 284).
- ¹⁵ A. Grzymała-Siedlecki, *Wyspiański*, s. 190.
- ¹⁶ Z informacji i notat śp. Wł. Żuławskiego.
- ¹⁷ H. Balk, *Z badań nad wyobraźnią artystyczną Stanisława Wyspiańskiego*, Lwów 1927.
- ¹⁸ S. Kolbuszewski, *Stanisław Wyspiański a romantyzm polski*, Poznań 1928, s. 16.

VIII. KONSEKWENCJE ARTYSTYCZNE POGLĄDU NA ŻYCIE

- ¹ S. Wyspiański, *Dzieła*, t. II, s. 60.
- ² Tamże, t. IV, s. 403.
- ³ S. Brzozowski, *Życie i śmierć w twórczości Wyspiańskiego* [w:] *Stanisław Wyspiański*, Stanisławów 1912.
- ⁴ S. Wyspiański, *Dzieła*, t. V, s. 78.
- ⁵ S. Lack, *Studia o Wyspiańskim*, s. 303.
- ⁶ S. Kołaczkowski, *Wyspiański*, s. 62.

- ⁷ Słusznie T. Sinko nazywa Wyspiańskiego poetą życia i życiorodnej śmierci (*Antyk Wyspiańskiego*, s. 194 i in.).
- ⁸ A. Górski, *Glossy o ludziach i ideach*, s. 24.
- ⁹ Kora, władczyni tamtego świata, „jest postacią najbardziej bodaj podmiotową w literaturze Wyspiańskiego” — słusznie zauważa A. Grzymała-Siedlecki, *Wyspiański*, s. 231.
- ¹⁰ S. Kołaczkowski, *Stanisław Wyspiański*, s. 24 i 29.
- ¹¹ Tamże, s. 71.
- ¹² T. Makowiecki, *Rząd dusz w „Lelewele” Wyspiańskiego*, „Ruch Literacki” 1928, nr 10.
- ¹³ W. Barbasz, *Wyspiański na tle romantyzmu*, s. 97.
- ¹⁴ Jak jej nienawidził — tego jeszcze jednym przykładem znane słowa: „A tu pospolitość skrzeczy, a tu pospolitość tłoczy, włazi w usta, uszy, oczy” (*Wesele*, zob. *Dziela*, t. IV, s. 51).
- ¹⁵ S. Kołaczkowski, *Stanisław Wyspiański*, s. 55.
- ¹⁶ Tamże, s. 75.
- ¹⁷ S. Lack, *Studia o Wyspiańskim*, s. 2.
- ¹⁸ Tamże, s. 99 i 180.
- ¹⁹ Różne cele i zasady artystyczne powtarzań w utworach literackich przedstawił m. in. H. Pongs, *Das Bild in der Dichtung*, Marburg 1927, s. 122 i in.
- ²⁰ Poeta np. często opuszcza „się”, pisze np. „ocknij”, „ulitu” — co podkreślił już K. Tetmajer, por. P. Chmielowski, *Stanisław Wyspiański*, Lwów 1902, s. 169.
- ²¹ Z. Klemensiewicz, *O niektórych osobliwościach języka Wyspiańskiego*, „Język Polski” 1927, z. I.
- ²² H. Balk, *Z badań nad wyobraźnią artystyczną Wyspiańskiego*, s. 40, 129 i in.
- ²³ W. Barbasz, *Wyspiański na tle romantyzmu*, s. 118.
- ²⁴ W. Barbasz, tamże, s. 120. Podkreśla to również P. Chmielowski, *Stanisław Wyspiański*, s. 172—177 oraz A. Niemojewski, *Z teatrów*, „Myśl Niepodległa”, 1917, nr 401.
- ²⁵ Np. portrety Kryształowiczów [Kryształowiczów].
- ²⁶ S. Lack, *Studia o Wyspiańskim*, s. 305.
- ²⁷ Własność Muzeum Narodowego w Krakowie.
- ²⁸ Tamże.
- ²⁹ Własność Muzeum Narodowego w Warszawie.
- ³⁰ Por. np. *Portret I. Solskiej przy szyciu*, [Przy szyciu — portret Ireny Solskiej, własność Muzeum Pomorskiego w Gdańsku], szkic do *Macierzyństwa*, pejzaże z Kopcem.

IX. DWA BODŹCE W TWÓRCZOŚCI

- ¹ Dyspozycję rozumiem w znaczeniu S. Sterna: *Disposition ist der gemeinsame und ständige Erklärungsgrund für eine zusammengehörige Gruppe von Akten (Differentielle Psychologie)*, 1926 s. 26.)
- ² S. Estreicher, *Lata szkolne Stanisława Wyspiańskiego*, „Przegląd Współczesny” 1932, z. 128.
- ³ List do H. Opieńskiego z 28 I 1896 r. „Ja mam pasję do książek i kocham się w książkach [...], nie biorę byle czego do ręki, ale te rzeczy, które wybiorę, które podejmuję do czytania, bardzo kocham i upijam się nimi” (rkps).
- ⁴ F. Hoesick cytuje fragment listu Wyspiańskiego w swej książce *Sienkiewicz i Wyspiański*, Warszawa 1918, s. 60.
- ⁵ List do L. Rydla z 11 VII 1897 (rkps).
- ⁶ S. Lack, *Studia o Wyspiańskim*, s. 156.
- ⁷ S. Wyspiański, *Dziela*, t. III, s. LXX—LXXV (przypisy T. Sinki) oraz P. Mączewski, „Pamiętnik Literacki” 1932, z. 1.
- ⁸ S. Wyspiański, *Dziela*, t. VI, s. L, VIII i in. (przypisy L. Płoszewskiego).
- ⁹ S. Wyspiański, *Dziela*, t. VI, s. XLII—XLV.
- ¹⁰ H. Opieński, *Ze wspomnień młodości Wyspiańskiego*, „Nowa Gazeta” 1907, s. 367.
- ¹¹ S. Estreicher, *Z lat szkolnych Stanisława Wyspiańskiego*, „Tygodnik Ilustrowany” 1907, nr 51.
- ¹² J. Oksza, *Z młodzieńczych lat Wyspiańskiego*, „Przegląd Naukowy” 1909, s. 328.
- ¹³ L. Rydel i S. Wyspiański, *Epilog uroczystego przedstawienia...*, 1898.
- ¹⁴ S. Wyspiański, *Dziela*, t. IV, s. 457 i in.
- ¹⁵ S. Wyspiański, *Dziela*, t. VI, s. LV (Wstęp L. Płoszewskiego).
- ¹⁶ S. Wyspiański, *Dziela*, t. II, s. XXXIII (Wstęp T. Sinki).
- ¹⁷ A. Grzymała-Siedlecki, *Wyspiański*, s. 299.

- s. 28.
- ¹⁸ S. Kołaczkowski, *Ryszard Wagner jako twórca i teoretyk dramatu*, Warszawa 1931, s. 28.
- ¹⁹ Z r. 1902 (własność J. Glassa w Warszawie) [obecnie własność Muzeum Narodowego w Warszawie].
- ²⁰ Z r. 1904 (własność J. Liebeskinda w Krakowie).
- ²¹ Ok. r. 1900 (własność S. Dziewulskiego w Warszawie).
- ²² Z r. 1905 (własność Muzeum Narodowego w Krakowie).
- ²³ A. Chmiel, *Nieco ze wspomnień o Stanisławie Wyspiańskim 1869—1907*, „Sztuki Piękne” 1925, nr 1.
- ²⁴ S. Lack, *Studia o Wyspiańskim*, s. 296.
- ²⁵ Pozostały szkice ptaków, m. in. własność A. Chmiela, J. Lachsa, Wł. Malinowskiego, B. Steinberga.
- ²⁶ „Imaginuj sobie — ptaków nie może być w kościele Franciszkanów” — pisał Wyspiański do Rydla 23 X 1895 (rkps).
- ²⁷ W zbiorach po śp. Włodzimierzu Żuławskim w Krakowie.
- ²⁸ Projekt ten łączył się z planem „Świetlicy” na wystawę „Sztuki” w r. 1904, gdzie artysta podał bardzo szczegółowe rzuty i przekroje monumentalnych ław, odrzwi, supraport — ba, nawet gwoździ i guzów, którymi nabijane miały być deski, wymalował fryz, dał wzory kotar i tkanin. [Wnętrze Świetlicy reprodukowane w *Dzielałach malarzkich*, s. 56, 57; meble i projekty dekoracji obecnie: w Muzeum Narodowym w Krakowie, w Akademii Medycznej w Krakowie i w Akademii Sztuk Plastycznych w Krakowie.]
- ²⁹ 14 w Muzeum Narodowym w Krakowie, 6 w zbiorach dra Lachsa w Krakowie.
- ³⁰ S. Wyspiański, *Dziela*, t. VII, s. 268—270.
- ³¹ W Muzeum Narodowym w Krakowie i w zbiorach po śp. Wł. Żuławskim.
- ³² Życzenia wypowiedziane pod adresem projektu kontraktu (4 IV 1905) i przemówienie w Radzie Miejskiej (10 VII 1905), cyt. w książce *Wyspiańskiemu — Teatr Krakowski*, b.m. i d. (1932), s. 94 i 126.
- ³³ P. Smolik, *Zdobnictwo książki w twórczości Wyspiańskiego*, Łódź 1928.
- ³⁴ Obszerniejsze uwagi o linii — por. T. Szydlowski, *Stanisław Wyspiański*, Warszawa 1930, a także T. Makowiecki, *Stanisław Wyspiański jako malarz*, s. 14—16.
- ³⁵ Por. Z. Klemensiewicz, *O niektórych osobliwościach języka Wyspiańskiego*, „Język Polski” 1927, z. 1, s. 13 i nn. (o stylizacji językowej ciekawe uwagi podał J. Saloni, *Język dzieł Wyspiańskiego*, „Gazeta Literacka” 1932, z. 3).
- ³⁶ List do K. Maszkowskiego z 23 XII 1890, „Lamus” 1909, s. 249.
- ³⁷ List do L. Rydla z 4 II 1896 (rkps).
- ³⁸ List do L. Rydla z 8 V 1897 (rkps).
- ³⁹ S. Wyspiański, *Dziela*, t. VII, s. 295.
- ⁴⁰ S. Estreicher, *Lata szkolne Stanisława Wyspiańskiego*, „Przegląd Współczesny” 1932, z. 128, s. 310.
- ⁴¹ J. Dürr, *Wyspiański w Paryżu i Konstancynopolu*, „Ruch Literacki” 1927, nr 7.
- ⁴² Listy do K. Maszkowskiego (jest to tylko część listów opublikowana przez adresata), „Lamus” 1910, z. VII.
- ⁴³ List do L. Rydla (rkps).
- ⁴⁴ Było to zresztą najpełniej zgodne z epoką, gdy Przybyszewski zaczynał głosić swe teorie nagiej duszy: „Sztuka jest celem sama w sobie, jest absolutem, bo jest odbiciem absolutu — duszy. Jest odtworzeniem życia duszy we wszystkich jej przejawach, niezależnie od tego, czy są dobre lub złe, brzydkie lub piękne [...] jest odtworzeniem tego, co jest wiecznym — odtworzeniem istotności, tj. duszy” (*Confiteor*). Artur Górski (Quasimodo) w programowych artykułach w „Życiu” zacznie wołać: „Szczerości, szczerości, odwagi we własną duszę, we własne natchnienie”, podobnie przemawiać zacznie Jan August Kisielewski przez swe dramaty i szkice, a L. Szczepański, pierwszy redaktor „Życia”, napisze: „Tylko taka sztuka ma wartość, w której twórca daje nam całą treść swego ducha.”
- ⁴⁵ Listy do L. Rydla z lat 1896—1897 (rkps).
- ⁴⁶ S. Wyspiański, *Dziela malarzkie*, Wstęp s. 26.
- ⁴⁷ Tamże, s. 27.
- ⁴⁸ Pokrewne intencje zdradza już młodzieńczy artykuł Wyspiańskiego o pomnikach Mickiewicza, gdy aprobuję różne pomysły pisząc: „Dziś nam trzeba nie jednego już pomnika, ale kilku, i to każdego w osobnym rodzaju, aby dziś stało się zadosyć epoce, w której żyjemy, i aby poprzednich epok luki i braki uzupełniły się poniekąd” („Życie” 1897, nr 2).
- ⁴⁹ Por. W. Trojanowski, *Wyspiański*, s. 167.
- ⁵⁰ List do H. Opieńskiego z listopada 1895 r. (rkps).
- ⁵¹ S. Kołaczkowski, *Ironia Norwida*, „Droga” 1933, s. 995.

⁵² S. Lack, *Studia o Wyspiańskim*, s. 316—322.

⁵³ M. Konopnicka, *Jego Duch*, „Tygodnik Ilustrowany” 1907, nr 50.

X. ZAKOŃCZENIE

¹ S. Kołaczkowski, *Stanisław Wyspiański*, s. 207.

² S. Lack, *Studia o Wyspiańskim*, s. 344.

³ A. Grzymała-Siedlecki, *Wyspiański*, s. 180.

⁴ S. Estreicher, *Lata szkolne Wyspiańskiego*, „Przegląd Współczesny” 1932, nr 128.

⁵ List do L. Rydla z 9 II 1897 (rkps).

⁶ Słusznie zauważył A. Grzymała-Siedlecki: „Libretto, dając upust potrzebie tworzenia scenicznego, zakreśliło jednak jego odpowiedzialności artystycznej zadanie niejako pomocnicze, a więc nie tak śmiałe, mniej odpowiedzialne” (*Wyspiański*, s. 66).

⁷ W parę lat później planuje Wyspiański przeróbkę *Lilij* Mickiewicza na libretto do opery Szopskiego, por. R. Bergel, *Do źródeł dramaturgii Wyspiańskiego*, „Pamiętnik Literacki” 1931, s. 400.

⁸ S. Wyspiański, *Dzieła*, t. VIII, s. 41.

⁹ F. Szopski, *Wyspiański i opera polska*, „Tygodnik Ilustrowany” 1907, nr 50. K. Stromenger, *Skrzypce Chochola*, „Tygodnik Ilustrowany” 1932, nr 50. B. Raczyński, *Muzyka w dramatach Wyspiańskiego*, „Gazeta Literacka” 1932, z. 3.

¹⁰ Poza cytowanymi wyżej artykułami por. także: H. Opieński, *Jego harfa muzyczna*, „Nowa Gazeta” 1907, nr 31 (list); L. Różycki, *Wyspiański a muzyka*, „Dziennik Polski” 1909; B. Raczyński, *Wyspiański w życiu codziennym*, „Głos Prawdy” 1929, nr 307; P. Mączewski, *Wyspiański i Wagner*, „Myśl Narodowa” 1929, a przede wszystkim liczne uwagi W. Borowego w jego studium o Łazienkach (*Łazienki a „Noc listopadowa”*) oraz we wstępie do *Protesilaos and Laodamia* w odb. z „The Slovanic Review” 1933; o muzyczności w słowie pisał też J. Saloni w szkicu o języku dzieł Wyspiańskiego („Gazeta Literacka” 1932, z. 3).

¹¹ St. W[yspiański], *Pomniki Mickiewicza*, „Życie” 1898, nr 2.

¹² Zob. T. Makowiecki, *Rząd dusz w „Lelewelu” Wyspiańskiego*, „Ruch Literacki” 1928, nr 10.

¹³ „Większa część dramatów Wyspiańskiego sprawia wrażenie, jakby tworzyła je spółka: poeta liryczny i reżyser” — zauważa A. Grzymała-Siedlecki (*Wyspiański*, s. 197).

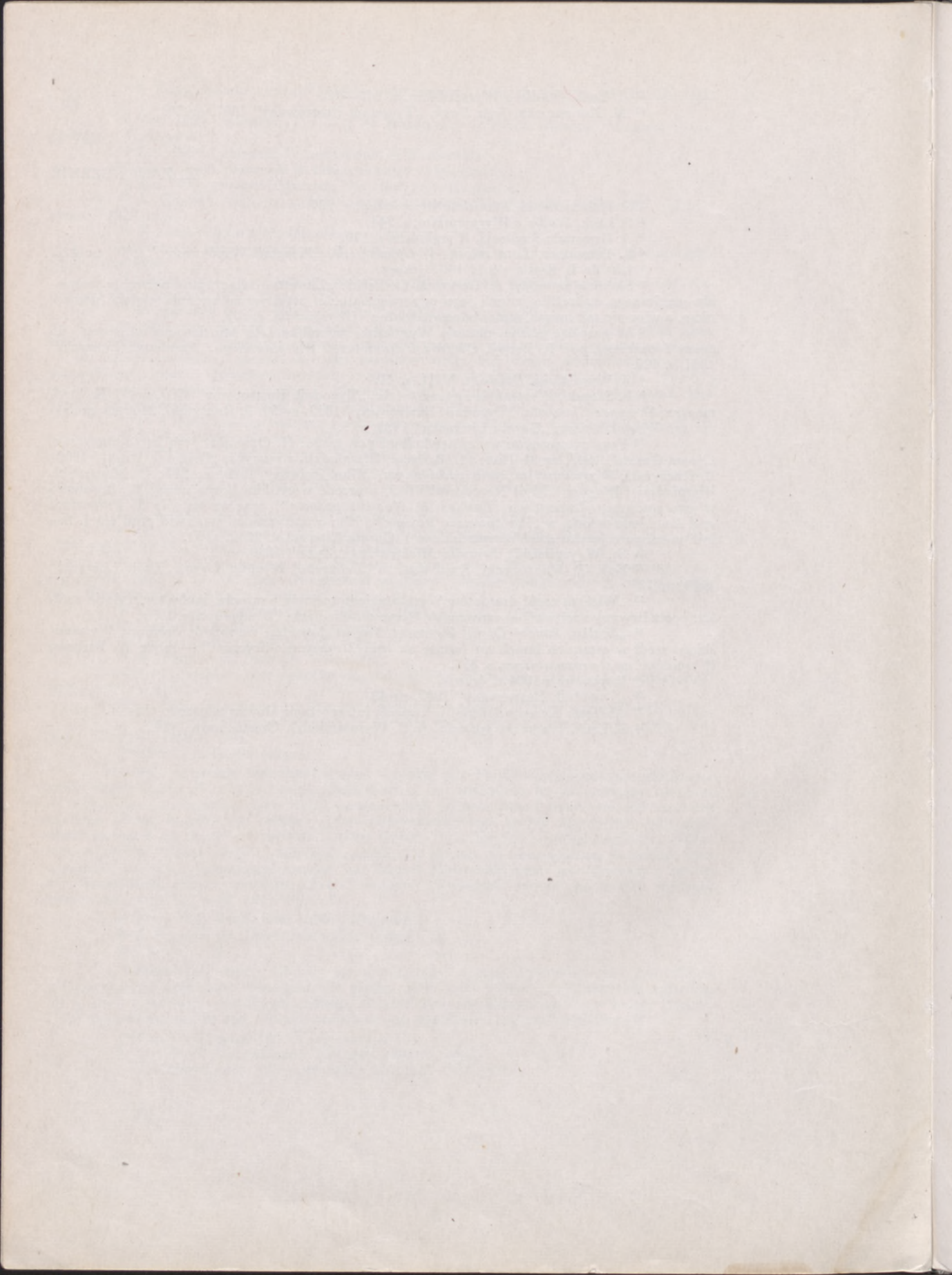
¹⁴ „Skatka, Śmierć Ofelii, Zygmunt August dowodzą, że rozwój dramatu Wyspiańskiego szedł w ostatnich latach ku formie na wskroś muzyczno-lirycznej” — pisze W. Barbasz, *Wyspiański na tle romantyzmu*, s. 356.

¹⁵ Raptularz z 1904 r. (rkps).

¹⁶ „Tygodnik Ilustrowany” 1907, nr 49.

¹⁷ *Królowa Korony Polskiej* jest raczej interpretacją słowną własnego obrazu.

¹⁸ S. Lack, *Fragment powieści* (o S. Wyspiańskim), Częstochowa 1924, s. 24.



SPIS ILUSTRACJI

Ilustracje umieszczone przez autora w pierwszym wydaniu tej książki (1935) zachowano również w wydaniu obecnym — dodając nowe, których wyboru dokonał Wiesław Juszcak.
(Z wyd. I pochodzą ilustracje: 1, 2, 3, 4, 8, 10, 15, 17, 18, 19, 20, 21, 22, 23, 24, 26, 27, 28, 29, 37, 38, 45, 47, 49).

	obok str.
S. Wyspiański. <i>Portret własny</i> , 1894, pastel. Muzeum Narodowe w Warszawie	3

ILUSTRACJE BARWNE

I. S. Wyspiański. <i>Chocholy</i> , 1898—1899, pastel na papierze. Muzeum Narodowe w Warszawie . . .	40
II. S. Wyspiański. <i>Św. Stanisław</i> (z cyklu kartonów do witraży wawelskich), 1900—1902, pastel na papierze naklejonym na płótnie. Muzeum Narodowe w Krakowie	88
III. S. Wyspiański. <i>Henryk Pobożny</i> (z cyklu kartonów do witraży wawelskich), 1900—1902, pastel na papierze naklejonym na płótnie. Muzeum Narodowe w Krakowie	160
IV. S. Wyspiański. <i>Kazimierz Wielki</i> (z cyklu kartonów do witraży wawelskich), 1900—1902, pastel na papierze naklejonym na płótnie. Muzeum Narodowe w Krakowie	232

ILUSTRACJE W TEKSCIE

	str.
1. J. Słowacki, <i>Widok znad Nilu</i> , 1836, rys. ołówkiem. Reprod. wg: T. Makowiecki, <i>Poeta-malarz. Studium o Stanisławie Wyspiańskim</i> , Warszawa 1935	9
2. J. I. Kraszewski, <i>Dąb</i> . Reprod. wg: T. Makowiecki, <i>Poeta-malarz. Studium o Stanisławie Wyspiańskim</i> , Warszawa 1935	13
3. C. K. Norwid, <i>Melancholia</i> . Reprod. wg: Cypriana Norwida <i>Pisma Zebrane</i> , tom A, Warszawa—Kraków 1911	15
4. T. Lenartowicz, <i>Z Arką Przymierza</i> . Reprod. wg: T. Makowiecki, <i>Poeta-malarz. Studium o Stanisławie Wyspiańskim</i> , Warszawa 1935	18
5. S. Wyspiański, <i>Bolesław Szczęśliwy w Niepolomicach</i> , ilustracja do <i>Boleszczyc</i> J. I. Kraszewskiego, 1884, rys. ołówkiem. Wł. Karol Estreicher, Kraków	21
6. S. Wyspiański, <i>Król Olch</i> , ilustracja do ballady Goethego, 1884, rys. ołówkiem. Wł. Karol Estreicher, Kraków	23

7. S. Wyspiański, <i>Hermes wieździe duchy bohaterów do głębin Hadesu</i> , ilustracja do <i>Iliady</i> , ok. 1897, rys. ołówkiem. Muzeum Narodowe w Warszawie	27
8. S. Wyspiański, <i>Achilles, którego Pallas za włosy wstrzymała</i> , ilustracja do <i>Iliady</i> , ok. 1897, rys. czarną kredką. Ze zbiorów Instytutu Sztuki PAN w Warszawie	33
9. S. Wyspiański, <i>Apollo i Melpomene</i> , ok. 1897, rys. czarną kredką. Reprod. wg: Stanisław Wyspiański — <i>Dziela malarzkie</i> . Tekst napisali Stanisław Przybyszewski i Tadeusz Żuk-Skarszewski. Indeks opracował dr Stanisław Świerż, Warszawa—Bydgoszcz 1925	39
10. S. Wyspiański, <i>Skarby Sezamu</i> , ok. 1897, pastel na papierze naklejonym na karton. Reprod. wg: T. Makowiecki, <i>Poeta-malarz. Studium o Stanisławie Wyspiańskim</i> , Warszawa 1935	49
11. S. Wyspiański, <i>Polonia</i> , wariant projektu witraża dla katedry lwowskiej, ok. 1894, pastel na kartonie. Muzeum Narodowe w Krakowie	55
12. S. Wyspiański, <i>Śluby Jana Kazimierza</i> , projekt witraża dla katedry lwowskiej (szkic — część górna), 1892, rys. kredką. Muzeum Narodowe w Krakowie	63
13. S. Wyspiański, <i>Śluby Jana Kazimierza</i> , projekt witraża dla katedry lwowskiej (szkic — część dolna), 1892, rys. kredką. Muzeum Narodowe w Krakowie	63
14. S. Wyspiański, <i>Ordonówna jako Krasawica w „Bolesławie Śmiałym”</i> , 1903, pastel. Wł. inż. Radowski, Kraków	81
15. S. Wyspiański, Rysunek kostiumu do <i>Bolesława Śmiałego</i> (Król), 1904. Reprod. wg: T. Makowiecki, <i>Poeta-malarz. Studium o Stanisławie Wyspiańskim</i> , Warszawa 1935	87
16. S. Wyspiański, <i>Tarasiewicz jako Protesilas w „Protesilasie i Laodamii”</i> , 1904, pastel. Muzeum Teatralne w Warszawie	94
17. H. Vernet, <i>Rafaël w Watykanie</i> . Reprod. wg: T. Makowiecki, <i>Poeta-malarz. Studium o Stanisławie Wyspiańskim</i> ; Warszawa 1935	102
18. P. Veronese, <i>Uczta w Kanie Galilejskiej</i> . Reprod. wg: Antoine Orliac, <i>Uéronèse</i> , Paris 1939	105
19. P. P. Rubens, <i>Apoteoza zwycięzcy</i> . Reprod. wg: Jacob Burckhardt, <i>Rubens</i> , Wien 1938	109
20. E. Burne-Jones, <i>Kolo Fortuny</i> . Reprod. wg: T. Makowiecki, <i>Poeta-malarz. Studium o Stanisławie Wyspiańskim</i> . Warszawa 1935	112
21. A. Böcklin, <i>Sielanka morska</i> . Reprod. wg: H. Macfall, <i>Historia malarstwa</i> , t. VIII, <i>Malarstwo współczesne</i> (przekład Jana Kasprowicza), Lwów 1918	115
22. P. Bartholomé, <i>Pomnik na Père-Lachaise „Aux Morts”</i> . Reprod. wg: T. Makowiecki, <i>Poeta-malarz. Studium o Stanisławie Wyspiańskim</i> , Warszawa 1935	117
23. J. Matejko, <i>Kazimierz Wielki</i> . Reprod. wg: <i>Poczet królów polskich. Zbiór portretów historycznych</i> . Rysunki Jana Matejki tekstem objaśniającym zaopatrzył Stanisław Smolka, Wiedeń 1890	124
24. S. Wyspiański, <i>Kazimierz Wielki</i> (fragment), 1900—1902, karton witraża dla katedry wawelskiej, pastel na papierze naklejonym na płótnie. Muzeum Narodowe w Krakowie	125
25. J. Malczewski, <i>Melancholia</i> (fragment), 1890—1894, olej na płótnie. Muzeum Narodowe w Poznaniu	139
26. J. Malczewski, <i>Melancholia</i> (fragment), 1890—1894, olej na płótnie. Muzeum Narodowe w Poznaniu	147
27. S. Wyspiański, <i>Portret H. Opieńskiego</i> . Reprod. wg: T. Makowiecki, <i>Poeta-malarz. Studium o Stanisławie Wyspiańskim</i> . Warszawa 1935	155

28. S. Wyspiański, <i>Portret panny K.</i> Reprod. wg: T. Makowiecki, <i>Poeta-malarz. Studium o Stanisławie Wyspiańskim</i> , Warszawa 1935	163
29. S. Wyspiański, <i>Główka dziecka</i> , 1900, pastel. Zdjęcie ze zbiorów Instytutu Sztuki PAN	171
30. S. Wyspiański, <i>Żywiol wody, Żywiol powietrza, Żywiol ognia</i> , projekt witraża do kościoła Franciszkanów w Krakowie, 1897—1902, pastel na papierze naklejonym na płótnie. Muzeum Narodowe w Krakowie	177
31. S. Wyspiański, <i>Jaskierek (z Zielnika)</i> , 1896, rys. ołówkiem podkolorowany akwarelą. Muzeum Narodowe w Warszawie	181
32. S. Wyspiański, <i>Trzewiczki Matki Boskiej (z Zielnika)</i> , 1896, rys. ołówkiem podkolorowany akwarelą. Muzeum Narodowe w Warszawie	185
33. S. Wyspiański, <i>Dmuchawiec (z Zielnika)</i> , 1896, rys. ołówkiem. Muzeum Narodowe w Warszawie	193
34. S. Wyspiański, <i>Dziewanna (z Zielnika)</i> , 1896, rys. ołówkiem. Muzeum Narodowe w Warszawie	199
35. S. Wyspiański, <i>Trawa</i> , ornament do polichromii kościoła Franciszkanów, 1895—1896, pastel na kartonie. Muzeum Narodowe w Krakowie	202
36. S. Wyspiański, <i>Nasturcje</i> , ornament do polichromii kościoła Franciszkanów, 1895—1896, pastel na kartonie. Muzeum Narodowe w Krakowie	205
37. S. Wyspiański, Motyw dekoracyjny, szczegół zdobniczy poręczy schodów w Domu Towarzystwa Lekarskiego w Krakowie (1904)	207
38. S. Wyspiański, Motyw dekoracyjny (liść kasztanu). Reprod. wg: T. Makowiecki, <i>Poeta-malarz, Studium o Stanisławie Wyspiańskim</i> , Warszawa 1935	209
39. S. Wyspiański, <i>Kazimierz Wielki</i> , szkic do witraża wawelskiego, 1899, rys. ołówkiem i kredkami na papierze naklejonym na karton. Muzeum Narodowe w Krakowie	215
40. S. Wyspiański, <i>Piast</i> , szkic do witraża wawelskiego, 1900, rys. ołówkiem na papierze naklejonym na karton. Muzeum Narodowe w Warszawie	219
41. S. Wyspiański, <i>Błogosławiona Kinga</i> , szkic do witraża wawelskiego, 1900, rys. ołówkiem i żółtą kredką na papierze naklejonym na karton. Muzeum Narodowe w Warszawie	223
42. S. Wyspiański, <i>Zawisza Czarny</i> , szkic do witraża wawelskiego, 1900, rys. ołówkiem. Muzeum Narodowe w Warszawie	227
43. S. Wyspiański, <i>Henryk Pobożny</i> , szkic do witraża wawelskiego, 1900, rys. ołówkiem i kredką. Muzeum Uniwersytetu Jagiellońskiego w Krakowie	231
44. S. Wyspiański, <i>św. Stanisław</i> , szkic do witraża wawelskiego, 1900, rys. ołówkiem i kredkami. Muzeum Uniwersytetu Jagiellońskiego w Krakowie	237
45. S. Wyspiański, <i>Wernyhora</i> , szkic do witraża wawelskiego, 1900, rys. ołówkiem i kredką. Muzeum Narodowe w Krakowie	241
46. S. Wyspiański, <i>Jagiello i Jadwiga</i> , szkic do witraża wawelskiego, 1900, rys. ołówkiem. Muzeum Narodowe w Warszawie	245
47. S. Wyspiański, <i>Widok z okna pracowni na Kopiec Kościuszki (w okresie roztopów)</i> , 1905, pastel na kartonie. Muzeum Narodowe w Warszawie	253

48. S. Wyspiański, *Widok z okna pracowni na Kopiec Kościuszki (w zadymce śnieżnej)*, 1905, pastel na kartonie. Muzeum Narodowe w Krakowie 257
49. S. Wyspiański, *Portret własny*, 1907, rys. kredką na papierze naklejonym na tekturę. Muzeum Narodowe w Krakowie 265

Na obwolucie: S. Wyspiański, *Apollo (System astralny Kopernika)*, 1904, pastel na papierze. Muzeum Narodowe w Krakowie.

Na okładce: S. Wyspiański, *Wanda* (karton do witraża), 1902. Reprod. wg: „Maski“ 1918, nr 13, s. 241 (mylnie określony jako *Polonia*). Miejsce przechowania obrazu nieznane.

Zdjęcia wykonali

Archiwum fot. Instytutu Sztuki PAN w Warszawie 8, 11, 15; Janusz Czarnecki tabl. I—IV, frontispis; Stefan Deptuszewski 29; Tadeusz Kazimierski 9; Krzysztof Klinowski 43; Jerzy Langda 30; Zbigniew Malinowski 12, 13, 14, 16, 35, 36, 39, 45, 48; Stanisław Michta zdjęcie na obwolucie; Janina Mierzecka 47; Anna Pietrzak 7, 8, 32, 33, 34, 40, 41, 42, 46. Pracownia fot. Muzeum Narodowego w Poznaniu 25, 26; Leonard Sempoliński zdjęcie na okładce; Stanisław Turski 1, 2, 3, 4, 10, 17, 18, 19, 20, 21, 22, 23, 27, 28, 37, 38; Witalis Wolny 5, 6, 24, 44, 49.

252

254 i. 255

268

Printed in Poland
Państwowy Instytut Wydawniczy,
Warszawa 1969

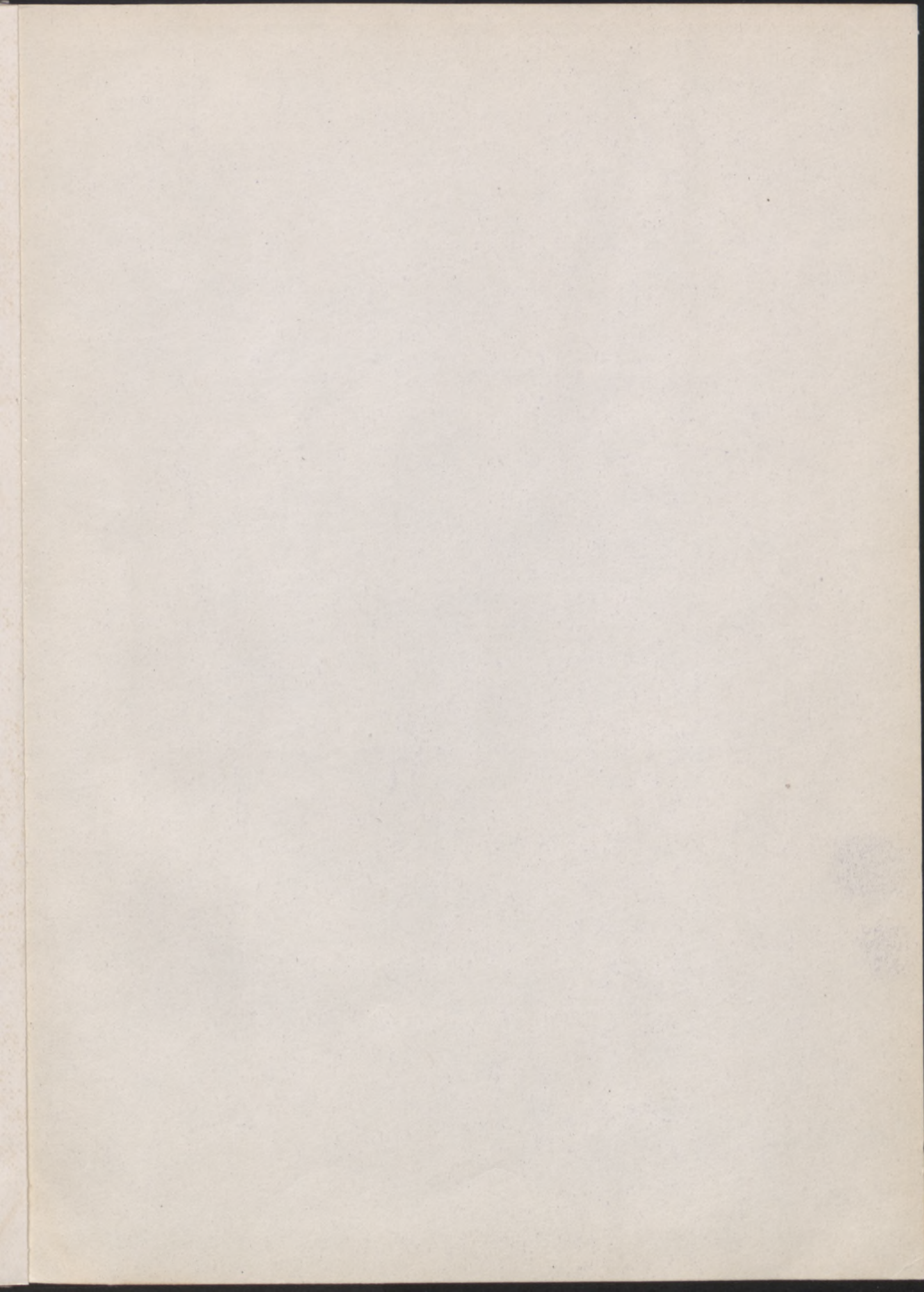
Wydanie pierwsze

Nakład 10 000 + 258. Ark. wyd.
21. Ark. druk. 18,25. Papier
rotogr. kl. III, 100 g format
75 × 100/16 z Fabryki Papieru
w Kluczach. Oddano do składa-
nia 15 stycznia 1969 r. Podpisa-
no do druku w listopadzie 1969 r.
Druk ukończono w grudniu 1969 r.

Poznańskie Zakłady Graficzne
im. M. Kasprzaka w Poznaniu

Nr zam. 228/69 — G-3/1171

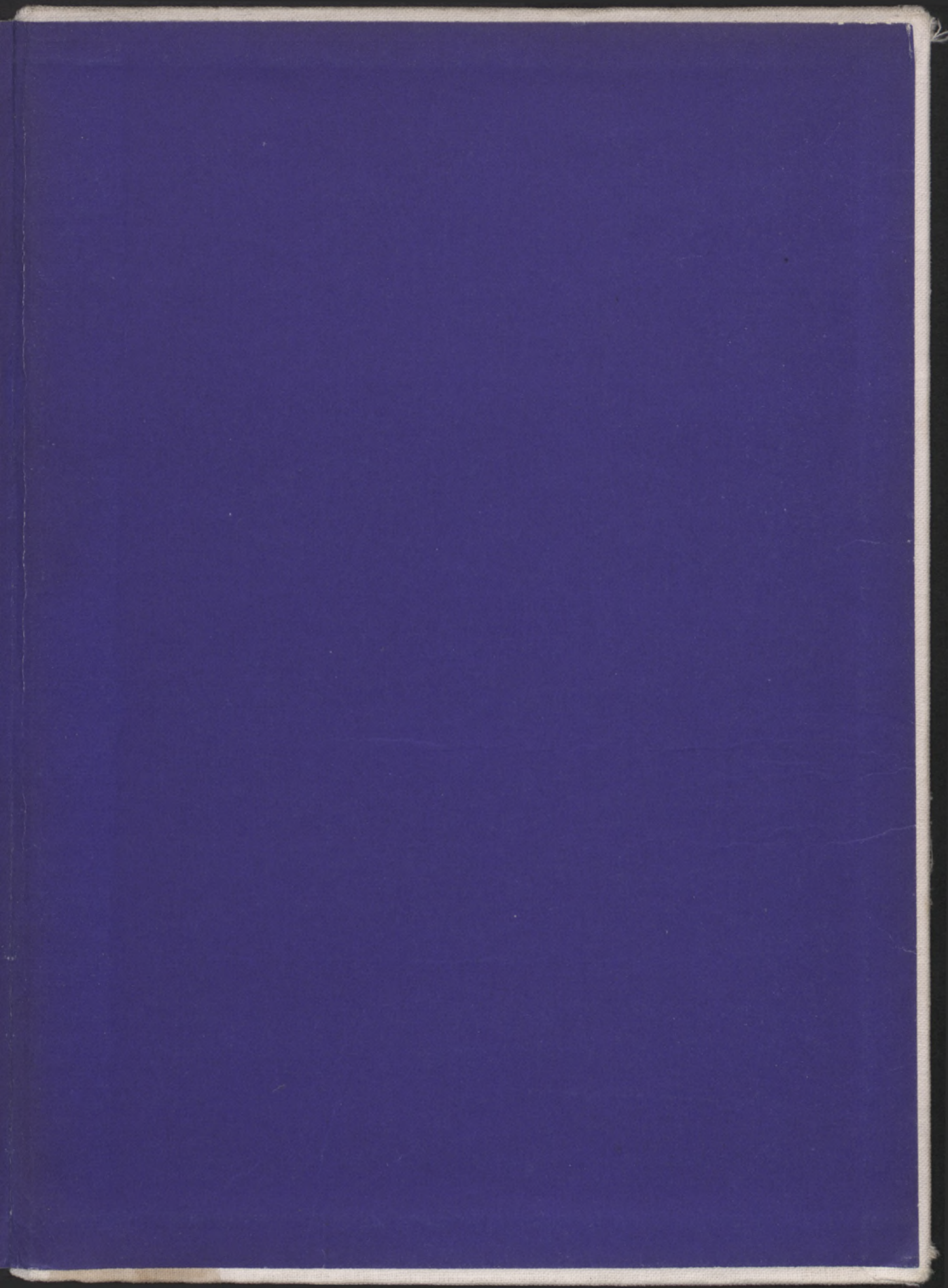
Cena zł 50,—



Biblioteka Główna UMK



300041905392



Cena zł 50,-

Biblioteka Główna UMK



300041905392