

Wyspiański i tradycja. Na przykładzie witrażu ze św. Franciszkiem.

Wojciech Bałus

Dociekania

Wojciech BAŁUS

Wyspiański i tradycja.

Na przykładzie witrażu ze św. Franciszkiem

Jedną z głównych trudności, z jaką borykają się badacze twórczości Stanisława Wyspiańskiego, jest nieobecność jasno wyłożonego programu estetycznego i ideowego artysty. Wyspiański, kategoryczny i apodyktyczny w życiu, w słowie pisanim ujawniał daleko posunięty brak „ostrości i konsekwencji intelektualnej sformułowań ideowych”¹. Co prawda w usta protagonistów dramatów włożył wiele precyzyjnych i jednoznacznie brzmiących sądów, a w utworach teatralnych i rapsodach zarysował sceny i zdarzenia prowokujące do przydania im określonej światopoglądowej lub artystycznej etykiety, jednak właściwie nigdy nie ma pewności, czy zabiegi owe mają status wypowiedzi odautorskiej, czy są jedynie elementem wewnętrznej logiki dzieła. Oto czytając początkowe partie *Kazimierza Wielkiego*, stajemy wobec sugestywnego obrazu greckich przekonań o życiu pozagrobowym i znanego z platońskiego *Państwa* oraz *Króla Ducha* Słowackiego motywu palingenezy. Czy obraz ten może być jednak uznany za wykładnię osobistych poglądów Wyspiańskiego? Przeczy temu wypowiedź artysty w liście do Henryka Opieńskiego: „Dobrze, że nie jestem poganinem i nie będę musiał pić letejskiej wody, bo chyba długo bym pić musiał. – Skądinąd szkoda Hadesu, pół elizejskich”². Wyspiański po to wprowadził motyw wędrówki ducha Kazimierza Wielkiego ku rzece zapomnienia, by następnie, w oparciu o ideę reinkarnacji, uzasadnić powrót króla do

¹ E. Miodońska-Brookes „Zdobytaj co dzień Boga i siebie na nowo...” *Religijne aspekty dramatów Wyspiańskiego*, w tejsze: „Mam ten dar bowiem: patrzę się inaczej”. *Szkice o twórczości Stanisława Wyspiańskiego*, Kraków 1997, s. 11.

² *Listy Stanisława Wyspiańskiego do Józefa Mehoffera, Henryka Opieńskiego i Tadeusza Stryjeńskiego*, opr. M. Rydlowa, Kraków 1994, t. 1, s. 186.

Dociekania

kraju, spowodowany naruszeniem jego grobu. Chodziło więc o zabieg artystyczny, pozwalający nadać przypadkowemu z pozoru odkryciu szczątków ostatniego Piasta wymiar znaczący – zjawienia się wielkiego budowniczego polskiego państwa w tragicznym dla Polaków momencie po upadku powstania styczniowego i tym samym wezwania do narodowego „Czynu”. Gdy zaś Konrad na początku I aktu *Wyzwolenia* mówi:

Byłem gwiazdą,
gwiazdą stałą, niebios niewolnicą.
Tam hen, ujęty łańcuchem,
z wyprężonymi ramionami,
uwięzłem duchem,
gdzie gwiazd iskrzące skorpiońcy
świecą
w przestrzeni wiecznych głusz,
gdzie gniazda bogów i dusz³,

to wcale nie musi się jego słów traktować jako wykładni rzekomo hermetycznego światopoglądu malarza, czego chciał Zdzisław Kępiński⁴. W cytowanym już liście do Opieńskiego Wyspiański napisał: „Wierzę dziś w nieokreśloność jakąś flama-riońską, w jakieś au-delà stimmungowe, w nieśmiertelność strasznie samotną”⁵. Camille Flammarion, francuski astronom, był autorem wielu poczytnych książek, próbujących połączyć zdobycze nowoczesnej nauki z nastawieniem antymaterialistycznym. Boga pojmował jako siłę „duchową, która żyje w istocie rzeczy i rządzi światem”⁶. Przeciwny był koncepcji Boga osobowego, przy czym odżegnywał się od panteizmu. System jego nazwać należy raczej panenteizmem, gdzie „Świat istnieje w Bogu, lecz nie może być utożsamiony z Bogiem, który dzięki Swej transcendencji wykracza poza rzeczywistość przyrody”⁷. Wzmiankowana przez Wyspiańskiego „nieokreśloność” odnosiła się zapewne do szeroko opisywanego przez francuskiego uczonego odnajdywania śladów i znaków „Inteligencji rządzącej” w „świecie gwiazdzistym, w świecie nieorganicznym, w świecie roślin, w świecie istot ożywionych i w świecie myśli”⁸. Jednocześnie Flammarion był zwolennikiem

^{3/} S. Wyspiański *Wyzwolenie*, akt I, w. 42-50, w tegoż: *Dzieła zebrane*, t. 5, Kraków 1959, s. 9.

^{4/} Z. Kępiński *Stanisław Wyspiański*, Warszawa 1984, s. 132.

^{5/} *Listy Stanisława Wyspiańskiego do (...) Opieńskiego...*, s. 186.

^{6/} C. Flammarion *Bóg w przyrodzie*, Warszawa 1875, s. 462. Jako pierwsza na związki Wyspiańskiego z Flammarionem zwróciła uwagę Katarzyna Nowakowska-Sito w książce *Między Wawelem a Akropolem. Antyk i mit w sztuce polskiej przelomu XIX i XX wieku*, Warszawa 1996, s. 153-154.

^{7/} J. Życiński *Teizm i filozofia analityczna*, Kraków 1988, t. 2, s. 137.

^{8/} C. Flammarion *Bóg...*, s. 427, 462.

Bałus Wyspiański i tradycja

tezy zamieszkiwaniu kosmosu przez różnorakie istoty żywe⁹. Motyw powrotu Konrada z gwiazd może być więc echem tego ostatniego pomysłu francuskiego uczonego. Wyspiański wprowadził go dlatego, że dobrze zawiązywał akcję dramatu. Mickiewiczowski bohater jakoś pojawić się musiał w gmachu współczesnego teatru, a wizja Flammariona stwarzała warunki do sprowadzenia zmarłego na ziemię. Nie można zresztą przeceniać wiary Wyspiańskiego w teorię autora *Zagadnień duszy*. Zaraz po cytowanym wyznaniu artysta pisał Opieńskiemu: „Gotów jestem wymyślić religię nową i stworzyć cały nowy świat boski. [...] Nie idzie tu o sektę, ale o zebranie tych pojęć, z jakich się my dzisiejsi składamy i o danie im wyrazu, celem określenia rzeczy mniej łatwo dających się określić”¹⁰. Malarz – jak wynika ze wzmianek rozsianych po listach do Opieńskiego i Rydla – zamierzał stworzyć na wystawę światową w Paryżu w roku 1900 „nowy kościół” z „żelaza i szkła”, wypełniony witrażami ukazującymi owych bogów współczesności¹¹. Ale znów nowa religia bardziej miała być zapisem wiary ludzi końca XIX wieku niż własnym systemem wierzeń Wyspiańskiego. Zresztą jak dalece autor *Wesela* potrafił się wczuwać w istotę czyichś poglądów świadczy uwaga rzucona Tadeuszowi Żuk-Skarszewskiemu: „Wie pan, ja chciałbym objąć redakcję dzienników krakowskich [...] wszystkich od «Czasu» po «Naprzód». Chciałbym pokazać, jak każdy z nich winien być redagowany ze swego stanowiska”¹². A zatem miał rację Wiktor Weintraub, gdy stwierdzał: „Względnie łatwa to rzecz wychwycić z dramatu Wyspiańskiego pewne hasła, zawołania, sformułowania i potem, zestawiając je ze sobą, snuć ich logiczne konsekwencje i budować z nich ideologiczne konstrukcje. Kłopot z tym, że konstrukcje takie są z reguły pewną nadbudową tego, co tekst Wyspiańskiego w samej rzeczy mówi”¹³.

Próbując uchwycić istotę artystycznego programu Wyspiańskiego, zwrócić się więc trzeba, z jednej strony, do takich jego wypowiedzi, w których zawarte są okruczności osobistych rozważań i przekonań. Ale trzeba też, z drugiej strony, szukać dzieł pozwalających odtworzyć sposób postępowania twórcy, co również powinno rzucić światło na jego stosunek do ważnych problemów nurtujących sztukę przelomu

^{9/} Tenże *Wielość światów zamieszkiwanych*, przeł. J. Waga, Warszawa 1873.

^{10/} *Listy Stanisława Wyspiańskiego do (...) Opieńskiego...*, s. 186.

^{11/} *Listy Stanisława Wyspiańskiego do Lucjana Rydla*, opr. L. Płoszewski i M. Rydlowa, Kraków 1979, t. 1, s. 288-289. Uwagi o pomysły paryskim rzucone w liście z 14 stycznia 1896 r. Danuta Czapczyńska uznała niesłusznie za początek pracy nad witrażami franciszkańskimi (D. Czapczyńska *Witraże Stanisława Wyspiańskiego w kościele OO. Franciszkanów w Krakowie. Faktografia. Na marginesie prac nad monografią Krakowskiego Zakładu Witraży i Mozaiki Szklanej S.G. Zelenki*, w: *Sztuka witrażowa w Polsce*, red. J. Budyn-Kamykowska, K. Pawłowska, Kraków 2002, s. 54).

^{12/} T. Żuk-Skarszewski *W natchnieniu i w życiu codziennym*, w: *Wyspiański w oczach współczesnych*, opr. L. Płoszewski, Kraków 1971, t. 2, s. 116.

^{13/} W. Weintraub *Wyspiański i kompleks Mickiewicza*, w tegoż: *Od Reya do Boya*, Warszawa 1977, s. 374-375.

XIX i XX stulecia. Zadanie to przekracza oczywiście ramy niniejszego artykułu. Zajmiemy się w nim jednym tylko zagadnieniem, wobec którego badacz Wyspiańskiego nie może przejść obojętnie. Jest nim znaczenie tradycji i kultury zastanej dla *švora* autora *Wesela*.

II

Dziełem, które w praktyczny sposób pozwala zweryfikować stosunek Wyspiańskiego do tradycji, jest witraż ze św. Franciszkiem (il. 1), znajdujący się w wielobocznym zamknięciu prezbiterium krakowskiego kościoła Franciszkanów od strony południowej (II pd. w terminologii przyjętej przez *Corpus Vitrearum*). Odkładając szerszą prezentację dziejów dekoracji ścian kościoła i powstania witraży do obszernego studium będącego w przygotowaniu, przypomnę tylko, że Wyspiański udekorował chór, transept i pierwsze przęsło nawy świątyni (do łuku tęczowego) w roku 1895¹⁴. Witraże zaprojektowane zostały – na zlecenie gwardiana o. Samuela Reissa – w roku 1897 i wykonane w Innsbrucku w firmie *Tiroler Glassmalerei- und Mosaikanstalt*. Okno ze św. Franciszkiem zamontowane zostało w dniach 8–10 lipca 1899 r.¹⁵

Otwór okienny, restaurowany po pożarze w roku 1850, uzyskał nowe maswerki podczas kolejnej renowacji, prowadzonej pod kierunkiem Władysława Ekielskiego w roku 1895¹⁶. Podzielony został pionowymi laskowaniami na trzy rzędy, w poziomie zaś żelaznymi szynami na siedem szeregów, nie licząc partii maswerku. Witraż przedstawia wysmukłą, ascetyczną postać Biedaczyny z Asyżu w czarnym habicie przewiązanym sznurem, z głową uniesioną lekko w górę oraz rękami ugiętymi w łokciach i przedramionami wzniesionymi ku górze na wysokość szyi. Na bosych stopach i rękach święty ma stygmaty. Postać jego otoczona jest podwójną aureolą, pierwszą o formie błękitnego kola wokół głowy i drugą w kształcie trzech wąskich różnobarwnych okręgów, sięgającą pasa. Franciszek stoi na tle potężnego krzaka róży. Cierniste sploty konarów i gałęzi o brązowej, szafirowej i różowej barwie wyrastają u samego dołu okna z jednego pnia, poniżej osoby świętego rozgałęziając się w trzy wiązki, które następnie biegną pionowo w górę, każda w innym rzędzie okna. Pod stopami Franciszka i po obu jego bokach bezlistny krzak zakwita sześcioma kwiatami: pięcioma żółtymi i jednym różowym.

W górnej części witraża zjawia się postać Chrystusa na skrzydłach Serafina. Zbawiciel, o nagim torsie, wzniesionych rękach i twarzy z zarostem, wychyla się

^{14/} Prace odebrano 31 grudnia 1895 r., zob. *Polichromia kościoła OO. Franciszkanów*, „Czas” 1896 nr 1, s. 3.

^{15/} D. Czapczyńska *Witraże...*, s. 55-57. Dokładna data montażu na podstawie *Księgi prac (Arbeitsbuch)* *Tiroler Glassmalerei- und Mosaikanstalt* w Innsbrucku, *Ausgeführte Arbeiten*, Nr. XIV/1896-1898, s. 101. W druku w „Roczniku Krakowskim” znajduje się artykuł p. Danuty Czapczyńskiej-Kleszczyńskiej ostatecznie wyjaśniający dzieje franciszkańskich witraży Wyspiańskiego.

S. Tomkowicz *Kronika konserwatorska krakowska za rok 1895*, w: *Józefa Czecha Kalendarz Krakowski na rok 1896*, Kraków 1896, s. 81-82.



1. S. Wyspiański *Święty Franciszek*,
witraż w prezbiterium kościoła Franciszkanów w Krakowie, 1897 (fot. Adam Organisty).

spomiędzy sześciu wirujących czerwonych i pomarańczowych skrzydeł. Wrażenie ruchu potęguje zwrot ciała i uniesione ręce, jakby pomagające w utrzymaniu równowagi podczas kolejnych obrotów. Krzak róży wkomponowuje się w nadziemskie zjawisko. Środkowe gałęzie rozchylają się na boki, ustępując miejsca Chrystusowi, a wszystkie bądź przenikają się ze skrzydłami, wchodząc pomiędzy kolejne ich elementy, bądź zdają się płynnie przemieniać w pióra. Ten ostatni zabieg kompozycyjny szczególnie dobrze widoczny jest w obu skrajnych rzędach okna.

Krzak róży zjawia się raz jeszcze w górnej partii witraża pod samym maswerkiem. Tu zakwita on pięcioma różowymi kwiatami w zewnętrznych rzędach okna.

Partia maswerku różni się stylistycznie od całego witraża. Łuk tęczy i kwiaty wymodelowane zostały schematycznie, z widoczną pomocą cyrkla. Znać, że fragment ten nie pochodzi od Wyspiańskiego. Nie ma go w kartonie wykonawczym, który przesłany został do Innsbrucka (il. 2), a po odesłaniu znalazł się ostatecznie w Muzeum Narodowym w Krakowie. Z listu Władysława Ekielskiego do Tiroler Glasmalerei- und Mosaikanstalt z dnia 23 marca 1899 r. jasno wynika, że parte maswerków w witrażach prezbiterialnych miały zostać narysowane w austriackim zakładzie¹⁷.

Kompozycja witraża jest bardzo przemyślana i oparta z jednej strony na grze przeciwieństw, z drugiej zaś na wyraźnych paralelizmach składniowych. Siedem poziomych szeregów okna wyraźnie rytmizuje całe przedstawienie. Szereg najniższy zajmuje pień krzaka róży, dwa kolejne postać świętego. Jedyne zewnętrzna aureola otaczająca Franciszka przekracza granicę trzeciego szeregu, wybiegając w kolejny na wysokość 1/3 (co łatwo ustalić, bo z przyczyn konstrukcyjnych każdy z szeregów dzieli się w po-



2. S. Wyspiański *Święty Franciszek*, projekt witraża do kościoła Franciszkanów w Krakowie, 1897 (wg Stanisław Wyspiański. *Dzieła malarские*, Warszawa-Bydgoszcz 1925).

^{17/} *Ausgeführte Arbeiten...*, s. 101.

Balus Wyspiański i tradycja

ziomie jeszcze na trzy mniejsze pasy). Szereg czwarty wypada pośrodku całego witraża. Zajmują go – pomijając aureolę – wyłącznie sploty różanych gałęzi. Dwa kolejne mieszczą postać Chrystusa na skrzydłach Serafina, a najwyższy różowe kwiaty róży oraz zakończenia skrzydeł, wnikające weń znów na wysokość 1/3. W ten sposób cały witraż ma układ symetryczny, z wyraźnie wyznaczoną partią „wstępną” (szereg najniższy) i „końcową” (szereg najwyższy). Szereg natomiast środkowy (czwarty) spełnia funkcję osi symetrii.

Postacie św. Franciszka i Chrystusa usytuowane zostały symetrycznie w ramach całego okna i rytmicznie względem siebie. O symetryczności decyduje relacja względem szeregów dolnego, górnego i środkowego, o rytmiczności zaś przekroczenie granic szeregów o 1/3 w tym samym kierunku, do góry, czyli z zaburzeniem ułożenia względem osi symetrii. Symetryczność położenia nadaje obu postaciom charakter podobieństwa wynikający z analogicznego usytuowania względem osi symetrii. Rytmiczność układu wzmacnia to poczucie. Prowadzi ona jednak i do stworzenia wrażenia przeciwnego. Występujące ku górze partie aureoli i skrzydeł zmuszają do czytania całej kompozycji nie tylko jako podwojenia motywu, ale również jako układu wertykalnego. Takie ukierunkowanie lektury narzuca też wysmukły kształt okna, pionowe ciągi różanych gałęzi oraz stojąca, szczupła postać św. Franciszka o wzniesionych rękach i uniesionej głowie. Tym samym jednak konstytuuje się bardzo wyraźne poczucie podziału na górną i dolną część witraża sprzeczne z centralizującą funkcją osi symetrii, zakładającą całkowitą identyczność odbitych względem niej partii. Franciszek stoi u dołu, a Chrystus jest u góry. Franciszek dąży ku górze, co jest sugerowane przez ruch jego głowy i rąk, a wzmacniane przez układ gałęzi. Jego postać pozostaje jednak całkowicie bierna, statyczna, pozbawiona znamion ekspresji oraz napięcia mięśni i poruszenia ciała przywodzących na myśl przygotowanie do wykonania jakiegoś ruchu. Krzak róży właściwie go nie dotyka i trudno określić, czy święty ukazany został na jego tle, czy też pośrodku rośliny. Ale pleniące się wokół niego i za nim gałęzie zdają się go więzić. Otaczają go szczelnie. Z jednej strony dolna partia witraża wyraża więc wszechogarniający pęd w górę, z drugiej jednak święty pozostaje przykuty do swego miejsca, z wszystkich stron otoczony jeżącymi się kolcami. Natomiast Chrystus wiruje. Skrzydła Serafina „wkręcają się” w różane sploty, zdają się wchłaniać je we własny układ. Krzak jest Zbawicielowi wyraźnie podległy, co podkreślają gałęzie, w części centralnej piątego szeregu rozchylające się na boki i tym samym ustępujące przed wirującym zjawiskiem. Chrystus wpada w krzak, ale kolce nic mu nie robią. Jednocześnie ma się wrażenie, jakby łączył się On z różą w jedną całość. Zauważył to już Stanisław Lack, pisząc że postać Chrystusa „objawia się wśród krzewów”¹⁸.

Ze zderzenia z Chrystusem krzew wychodzi co prawda kwitnący, ale jakby przetrzebiony i wiotki. Ruch w górę utracił swój pierwotny impet.

^{18/} S. Lack *O malarskich dziełach Wyspiańskiego*, w teżej: *Wybór pism krytycznych*, opr. W. Głowała, Kraków 1979, s. 168.

Dociekania

Pomiędzy dolną a górną częścią witraża rysuje się też szereg innych przeciwieństw. Partia dolna utrzymana została w barwach ciemnych i zimnych. Budują ją brązy, szafiry i róże pnia i konarów, czarna barwa habitu świętego, jego blade dłonie, stopy i twarz oraz niebieska aureola. Natomiast w górze dominują gorące czerwienie i oranże skrzydeł oraz ciepła karnacja ciała Chrystusa. Duża aureola wokół Franciszka wyodrębnia z jego postaci partię głowy, rąk i torsu. Taką część ciała Chrystusa widzimy też w kolistym splocie skrzydeł. Ułożenie rąk Zbawiciela zbliżone jest do tego, które widzimy u Franciszka. Franciszek jednak pozostaje statyczny, choć zwrócony ku górze, Chrystus natomiast jest dynamiczny, aktywny.

Reasumując, można powiedzieć, że kompozycją witraża rządzą zasady symetrii, rytmiki, upodabniania części do siebie oraz przeciwstawiania ich sobie. Dolna partia okna utrzymana została w tonach zimnych, górna zaś w ciepłych. Franciszek stoi w bezruchu, a Chrystus wiruje. Święty co prawda nie został opleciony gałęziami różanego krzewu, ale nie ma on właściwie pomiędzy nimi żadnej możliwości ruchu, natomiast Zbawiciel, choć „wkręcony” skrzydłami w krzak, zachowuje całkowitą swobodę. Część dolna witraża ma wyraźne ukierunkowanie wertykalne, jednak kolisty ruch skrzydeł serafina skutecznie ów ruch blokuje i wytraca. Franciszek i Chrystus zajmują analogiczne miejsca w stosunku do osi symetrii, a ułożenie rąk oraz kolistą aureolą wokół świętego upodabniają go do Zbawiciela, sugerując ich wzajemną odpowiedniość czy pokrewieństwo. Ale przeciwstawiający się ściślej symetryczności motyw rytmicznego wysunięcia aureoli i skrzydeł sprawia, że znaczenia nabiera relacja góra–dół i tym samym Jezus dominuje nad świętym. Sprzecznością wreszcie są kwiaty wyrastające na bezlistnym krzewie.

|||

Tematem witraża jest stygmatyzacja św. Franciszka. Wydarzenie to, które miało miejsce w roku 1224 na górze Alwernii (*La Verna*), opisane zostało we wszystkich żywotach oraz w *Kwiatkach świętego Franciszka*. Trwając na nocnym czuwaniu i rozważając mękę Chrystusa, święty „zobaczył, że z nieba zstępuje Serafin o sześciu gorejących skrzydłach. Kiedy ów Serafin zbliżył się szybkim lotem, święty Franciszek zobaczył wyraźnie, że ma on postać ukrzyżowanego człowieka. Jego skrzydła były tak ułożone, że dwa rozpościerały się nad głową, dwa służyły do lotu, a dwa pozostałe spowijały tułów i nogi”. W trakcie kontemplacji niezwykle zjawiska „zostało mu objawione [...], że za sprawą Bożej Opatrzności otrzymał to widzenie właśnie w takim kształcie, aby zrozumiał, że nie mocą cielesnego męczeństwa, lecz pożaru umysłu ma zostać całkowicie przemieniony na podobieństwo ukrzyżowanego Chrystusa”. Gdy „cudowne widzenie znikło [...] na dłoniach i stopach świętego Franciszka zaczęły pojawiać się ślady gwoździ, w taki sam sposób, jak w Ciele ukrzyżowanego Jezusa”. W czasie trwania „tego cudownego widzenia cała Alwernia zdawała się płonąć wspaniałym płomieniem”¹⁹.

^{19/} *Kwiatki świętego Franciszka*, przeł. A. Dudzińska-Facca, Poznań 2000, s. 224-226.

Balus Wyspiański i tradycja

W sposobie zobrazowania sceny stygmatyzacji Wyspiański odchodzi zarówno od litery przekazu źródłowego, jak i od tradycji ikonograficznej. Przede wszystkim rezygnuje z postaci Chrystusa rozpiętego na krzyżu bądź na parze skrzydeł Serafina, choć taką możliwość rozważał w projekcie, będącym zapewne alternatywną wersją górnej partii witraża franciszkańskiego²⁰. Zastępuje ją wyobrażeniem sześciu kuliście ułożonych skrzydeł z torsem Zbawiciela pośrodku. Dawne sceny stygmatyzacji akcentowały następnie związek pomiędzy obydwojma protagonistami, zwracając klęczącego zazwyczaj Franciszka twarzą ku Chrystusowi, jak np. na tablicy Giotta ze sceną stygmatyzacji w Luwrze (ok. 1300) lub na pochodzącym z lat 1440–1450 malowidle ściennym w krużganku krakowskiego klasztoru Franciszkanów²¹. Wyspiański umieszcza obie postaci jedną nad drugą, przodem do widza. Chcąc jednak uniknąć statyczności takiego ujęcia, znanego sztuce wieku XIX, o czym przekonuje witraż na reklamówce Tiroler Glassmalerei- und Mosaikanstalt (il. 3) oraz samemu artyście, czego dowodem wzmiankowany powyżej wariant witraża krakowskiego, twórca zdynamizował postać Chrystusa na skrzydłach Serafina. Samo wyobrażenie Biedaczyny z Asyżu bliskie jest natomiast licznym ujęciom dawnym, gdzie



3. P.J. Klein *Stygmatyzacja św. Franciszka*, projekt witraża z reklamówki Tiroler Glassmalerei- und Mosaikanstalt w Innsbrucku, po 1875 r.

^{20/} Stanisław Wyspiański. *Opus magnum*, Kraków 2000, kat. IV.55. O funkcji i pierwotnym przeznaczeniu kartonu (wykonanego w szkłe w roku 1929 przez Krakowskie Zakłady Witrażów Stanisława Gabriela Żeleńskiego i umieszczonego następnie w oknie kaplicy Kurii Metropolitalnej w Katowicach) wiemy niewiele. Niektórzy badacze łączą go z pracami Wyspiańskiego dla Biecza, inni widzą w nim wariant witraża do kościoła Franciszkanów. Wydaje się, że stanowi on alternatywną wersję górnej części witraża krakowskiego. Przekonuje o tym przebieg gałęzi krzaku różanego dokładnie odpowiadający ich rozmieszczeniu w czwartym szeregu witraża zrealizowanego. Literaturę i hipotezy zbiera: -57. – Ks. H. Pyka *Witraż „Ukrzyżowany na skrzydłach serafina” Stanisława Wyspiańskiego w kaplicy Kurii Metropolitalnej w Katowicach*, w: *Witraże na Śląsku*, red. T. Dudek-Bujarek, Katowice 2002, s. 67-74.

^{21/} K. Krüger *Der frühe Bildkult des heiligen Franziskus in Italien. Gestalt- und Funktionswandel des Tafelbildes im 13. und 14. Jahrhundert*, Berlin 1992, kat. 8, il. 79; A.J. Blachut OFM *La stigmatizzazione di S. Francesco nella pittura sacra polacca*, „Archivum Franciscanum Historicum” 1982, 75, s. 423.



4. J. Matejko *Błogosławiony Jan z Dukli*, fragment projektu witraża do katedry lwowskiej, 1893 (wg „Światu” 1893).

świętego zawsze ukazywano jako bardzo szczupłego, o pociągłej i uduchowionej twarzy, w tradycji średnio-wiecznej zazwyczaj ogolonej, a w ikonografii potrydenckiej okolonej lekkim zarostem²². Frontalna poza Franciszka, wzniesione dłonie oraz duża aureola zaczerpnięte zostały z postaci bł. Jana z Dukli z projektu witraża dla katedry lwowskiej narysowanego przez Jana Matejkę w roku śmierci (1893). Reprodukcję projektu ze „Światu” (il. 4) przysłała Wyspiańskiemu do Paryża ciotka Stankiewiczowa, o czym wspominał w liście do Karola Maszkowskiego²³.

Największą różnicą tak w stosunku do *Kwiatków*, jak i tradycji obrazowej jest pominięcie góry Alwernii oraz wprowadzenie kolczastego krzaka róży. Zdaniem Kępińskiego w witrażu Wyspiańskiego zawiera się „potwierdzenie tożsamości Boga i Człowieka wedle nauk ezoterycznych”. Uwydatnieniu tej myśli służyć ma właśnie motyw krzewu: „Święty stoi w martwym, ciernistym krzaku różanym, ale przez krwawe stygmaty krzew, górą, poprzez wstąpienie Ducha i jego ofiarę, zakwita w duchowym eterze nowym, młodym kwieciami”²⁴. Można jednak znaleźć wyjaśnienie o wiele prostsze i lepiej pasujące do całej sceny. Swoją odczyt *Święty Franciszek z Asyżu i gotycyzm włoski*, wygłoszony w Akademii Umiejętności w Krakowie w roku 1893, Julian Klaczko rozpoczął słowami: „Pewnej nocy ponurej i burzliwej św. Franciszek rzucił się nagi w krzak cierniowy, o kilka kroków od małego kościółka *Portiuncula*. Chciał tym sposobem poskromić i umartwić swoje zmysły. Wtedy światłość wielka ogarnęła to jego dziwne łoże, a krzak cierniowy zakwitnął mnóstwem róż najpiękniejszych. Święty zebrał ich dwanaście, sześć białych, sześć czerwonych”²⁵. Zdarzenie to, zwane „cudem róż”, miało miejsce w roku 1215 lub 1216. Wspomina o nim je-

^{22/} Tamże; R. Wolf *Der heilige Franziskus in Schriften und Bildern des 13. Jahrhunderts*, Berlin 1996; M. Rzepińska *Obraz w kościele w Kalwarii Zebrzydowskiej. Przyczynek do potrydenckiej ikonografii franciszkańskiej*, „Folia Historiae Artium” 1987, 23, s. 25.

^{23/} *Liście Stanisława Wyspiańskiego do Karola Maszkowskiego*, opr. M. Rydlowa, Kraków 1997, s. 269.

^{24/} Z. Kępiński *Stanisław Wyspiański...*, s. 222.

^{25/} J. Klaczko *Św. Franciszek z Asyżu i gotycyzm włoski*, „Rocznik Akademii Umiejętności w Krakowie” 1892/3, s. 130. O odczycie: Z. Baran *Itaka Juliana Klaczki*, Kraków 1998, s. 44.

Balus Wyspiański i tradycja

den z tekstów pochodzących z I połowy XIV stulecia. W sztuce obrazowano je raczej rzadko, a przykładem może być fresk Johanna Friedricha Overbecka z roku 1830 w kościele Santa Maria degli Angeli koło Asyżu, umieszczony nad wejściem do kaplicy Porcjunkuli, koncentrujący się na wizji świętego i kwiatach u stóp ołtarza, a zupełnie pomijający motyw krzaku cierniowego²⁶. „Cud róż” znany był Wyspiańskiemu. Artysta, przygotowując się do projektu dekoracji ścian kościoła Franciszkanów (póki co z własnej woli i z celem zainteresowania nim ojca gwardiana, bo w grudniu 1894 r. konkurs, w którym zresztą nie brał udziału, był już dawno rozstrzygnięty²⁷), pisał do Lucjana Rydla: „Za czas niedługi będziesz w Krakowie, zobaczymy się, a szkoda że odjeżdżając nie zostawiłeś mi *Fiorettów*, bo się za nimi uganiam obecnie. – Kompozycje już całe do Franciszkanów ustalone mam – czytam życiorys St. Franciszka i w nim odnajduję legendy”²⁸. Efektem owych studiów były spisy scen z życia św. Franciszka. Wśród nich – obok stygmatyzacji („odbiera pięć ran Chrystusowych”) – pojawia się również temat: „tarza się w krzaku cierniowym”²⁹.

W witrażu krakowskim Wyspiański połączył więc dwa wydarzenia z biografii św. Franciszka. Taka kontaminacja wyobrażeń typowa była dla jego wyobraźni artystycznej. Chrystus-Apollo w *Akropolis* i reminiscencje wawelskiego Czarnego Krucyfiksu w witrażu *Apollo – system Kopernika* w gmachu Towarzystwa Lekarskiego są tej praktyki najlepszymi przykładami³⁰. Nie sam jednak fakt łączenia odrębnych scen, faktów i postaci jest istotny, lecz funkcja, której owo zespolenie miało służyć. Franciszek otrzymuje stygmaty. Upodabnia się tym samym ostatecznie do Chrystusa, a w szczególności do Chrystusa ukrzyżowanego. Staje się uczestnikiem męki Zbawiciela. Odnosząc się do konkretnego wydarzenia z życia Biedaczyny z Asyżu, obecność różanego krzewu uzmysławia więc, że droga do zjednoczenia z Bogiem nie była prosta. Franciszek najpierw pokonać musiał samego siebie, zniszczyć złe żądze i myśli. Dokonał tego m.in. w akcie bólu i okaleczenia, rzucając się w krzak ciernisty. I choć ostatecznie, jak napisano w *Kwiatkach*, stygmaty dostał „nie mocą cielesnego męczeństwa, lecz pożaru umysłu”, to jednak ów akt końcowy poprzedzony był rodzajem męki.

26/ G. v. 's-Hertogenbosch *Franz von Assisi*, w: *Lexikon der christlichen Ikonographie*, red. W. Braunfels, Rom-Freiburg-Basel-Wien 1974, t. 6, szp. 289-290; *Johann Friedrich Overbeck 1789–1869. Zur zweihundertsten Wiederkehr seines Geburtstages*, red. A. Blühm, G. Gerkens, katalog wystawy w Lubece, Lübeck 1989, kat. 22.

27/ Zob. *Protokół sądu konkursowego w sprawie polichromii wnętrza kościoła OO. Franciszkanów w Krakowie odbytego dnia 10 maja 1894 r.*, „Czas”, 1894, nr 115, s. 2.

28/ *Listy Stanisława Wyspiańskiego do (...) Rydla...*, t. 1, s. 266.

29/ *Plany i spisy*, w: S. Wyspiański *Pisma prozą. Juvenilia*, w tegoż: *Dziela zebrane*, t. 14, Kraków 1966, s. 167.

30/ K. Czerni *Witraż „Apollo” dla Domu Towarzystwa Lekarskiego w Krakowie*, „Folia Historiae Artium” 1993, 29, s. 140.

Ale w witrażu związek krzaka z cudem róż nie narzuca się w sposób oczywisty patrzącemu. Cierniste sploty postrzegamy przede wszystkim jako motyw pasyjny. Wyspiański wykracza jednak poza czysto zewnętrzne zestawienie atrybutu Męki ze sceną hagiograficzną. Dzieje się tak dlatego, że motyw ciernistej rośliny włączony został integralnie w scenę stygmatyzacji. Odpowiada za to płaszczyznowość kompozycji oraz sieć relacji formalnych łącząca krzew róży zarówno z Franciszkiem, jak i Chrystusem. W efekcie ciernie stają się rodzajem wizualnej metafory, rozumianej po arystotelesowsku jako „skrócone porównanie”³¹. Nie czyniąc fizycznej krzywdy Franciszkowi, otaczają go jednak, zestawiając fakt stygmatyzacji tak z cechującą go pobożnością pasyjną, jak przede wszystkim unaoczniając realność otrzymanych ran. Choć święty nie przeżywa bólu, pasyjne cierpienie obecne jest wokół jako sens przenośny wydarzenia. Ów sens metaforyczny uzupełniają kwiaty róż. Bezlistny krzak staje się symbolem ascezy, odrzucenia wszelkiego zewnętrznego powabu i ziemskiego życia. To uschnięcie wydaje jednak piękne kwiaty, jak Franciszek, który odrzuciwszy wszystko, co było życiem doczesnym, zakwitł dla nieba.

Stygmatyzacja jest więc dla Wyspiańskiego faktem paradoksalnym, opartym na sieci paralelizmów i kontrastów. Święty Franciszek upodabnia się do Chrystusa, co ukazują otrzymane rany, a w planie formalnym sugerują podobieństwa w układzie rąk, rytm partii kolistych (aureola – skrzydła Serafina) i ich wykroczenie w górę poza granice pasów okiennych. Jednocześnie jest od Zbawiciela „mniejszy”, bo znajduje się u dołu, nie rusza się, oczekując jedynie na to, co przyjdzie „z góry”. Fakt stygmatyzacji łączy w sobie ból i rozkosz, wyrzeczenie i pełnię, śmierć i życie. Ciernie nie ranią Franciszka, co z chwili otrzymywania ran zdejmuje znamiona cierpienia, czyniąc z niej wydarzenie nadziemskie. Kwiaty pomiędzy kolcami nadają wydarzeniu znamion słodczy. Jasne i ciemne róże na suchych gałęziach ukazują też przemianę opartą na paradoksie obumarcia i owocowania.

Znamiona obumierania widoczne są również w ascetycznym i bladym ciele Franciszka. Jak pisał Marian Stala: „Młodopolskie doświadczenie ciała jest wielostronne, wielopoziomowo negatywne. Od jakiegokolwiek bądź strony zaczęlibyśmy analizę, wciąż trafiamy na podobne struktury myślenia, odczuwania, wyobrażania – spokrewniające ciało z tym, co nierzeczywiste czy wręcz bliskie niemości”³². Ale – dodaje badacz – „jest to także doświadczenie paradoksalne, bez względu bowiem na stopień negatywności – ciało powraca wciąż jako problem, jako horyzont doznawania świata. I tam właśnie, gdzie jego doznanie jest najgłębiej, krańcowo negatywne, okazuje się ono czymś niemożliwym do ominięcia, realnym”³³. Franciszek obumiera cielesnie, staje się suchy jak otaczający go krzak róży, ale w tym samym

^{31/} O. Bätschmann *Einführung in die kunstgeschichtliche Hermeneutik. Die Auslegung von Bildern*, Darmstadt 1986, s. 150-152.

^{32/} M. Stala *Pejzaż człowieka. Młodopolskie myśli i wyobrażenia o duszy, duchu i ciele*, Kraków 1994, s. 266-267.

^{33/} Tamże, s. 267.

Balus Wyspiański i tradycja

momencie ożywa duchowo, tak jak krzew zakwita dorodnymi kwiatami. Droga do świętości prowadzi więc w sposób nieunikniony przez egzystencję cielesną. Co prawda ciało poddane zostaje wysuszającej je ascezie, ale jednocześnie to właśnie ono staje się znakiem wybrania. Wszak stygmaty realnie pojawiają się w materii rąk i nóg.

Tu jednak paradoksy się właściwie kończą. Skoro bowiem obumarcie prowadzi do zakwitnięcia, asceza staje się pełnią, a огоłocenie bogactwem, to w witrażu ostatecznie zwycięża życie. W warstwie formalnej potwierdzeniem owego witalizmu jest, typowa dla malarstwa okresu *fin-de-siècle*'u płaskość dzieła, prowadząca do przenikania się wszystkich zobrazowanych elementów, jakby ogarniętych wspólną zasadą istnienia³⁴. Dzięki temu to, co statyczne, splata się z tym, co dynamiczne, a ponieważ ruch jest tożsamy z życiem, jego zdecydowana dominacja udziela się całej scenie. Po raz kolejny okazuje się, że istotą twórczości Wyspiańskiego jest starcie życia i śmierci, w którym życie ostatecznie zwycięża³⁵.

W witrażu ze św. Franciszkiem widoczne jest też odniesienie do ognia. Taki charakter mają czerwopomarańczowe skrzydła Serafina. Być może mamy tu do czynienia z reminiscencją płomieni nad Alwernią, obserwowanych przez pasterzy. Złączenie postaci Chrystusa na skrzydłach Serafina z ciernistym krzakiem i nadanie skrzydłom „ognistej” barwy prowadzi jednak i w stronę innych skojarzeń. Eligiusz Niewiadomski pisał: „Witraż świętego Franciszka – utrzymany w gorących tonach czerwonych, rdzawych i żółtych – wygląda jak krzak gorejący”³⁶. Wydaje się, że Wyspiańskiemu nie chodziło jednak ani o literalne oddanie tekstu *Kwiatków*, ani o jednoznaczne zestawienie ze starotestamentowym wydarzeniem. Motyw gorejącego skrzydłami krzewu, absurdalny w warstwie materialnej rzeczywistości, ma znamiona hierofanii, objawienia *sacrum*, czyli ujawnienia się rzeczywistości ponadzmysłowej³⁷. Wywołując w odbiorcy skojarzenia bądź z wizją Mojżesza, bądź z ogniem nad Alwernią, ale w obu przypadkach z pożarem, który nie niszczy niczego, uwypukla tym samym nadnaturalny charakter sceny stygmatyzacji, czyniąc z niej wydarzenie cudowne.

Możemy teraz ostatecznie wyjaśnić, jaki był sens połączenia dwóch faktów z życia św. Franciszka w jednym dziele. Poprzez cud róż Wyspiański dookreślił istotę stygmatyzacji, metaforycznie unaocnił jej pełne paradoksy znaczenie. Artysta wysłał obrazami. Z nocnego „tarzania się” w krzaku cierniowym wydobyl cudowny skutek owego drastycznego i bolesnego wydarzenia. Odniesienie do cierpienia

34/ W. Rasch *Fläche, Welle, Ornament. Zur Deutung der nachimpressionistischen Malerei und des Jugendstils*, w: *Festschrift Werner Hager*, red. G. Finsch, M. Imdahl, Recklinghausen 1966, s. 136-160.

35/ T. Makowiecki *Poeta-malarz. Studium o Stanisławie Wyspiańskim*, Warszawa 1969, s. 176-178.

36/ E. Niewiadomski *Malarstwo polskie XIX i XX wieku*, Warszawa 1926, s. 289. Do tej interpretacji powraca ks. Pyka *Witraż...*, s. 72.

37/ M. Eliade *Traktat o historii religii*, tłum. J. Wierusz-Kowalski, Łódź 1993, s. 2.

pozostało tylko w kolicach, zmieniając swą wymowę z narzędzia ludzkiej męki na symbol Pasji Chrystusa. Jasne i ciemne róże, które pierwotnie zakwitły jako wynik zwycięstwa Franciszka nad jego cielesnymi żądzami, stały się ostatecznie znakiem pełnej świętości. Motyw „gorejącego krzaku” / płonącej góry dookreślił natomiast sakralny wymiar całej sceny.

Stanisław Lack napisał o św. Franciszku na omawianym witrażu: „Co uderza w tej postaci, to całość, jedność dążenia, tzn. że jest tu w jednym najznaczniejszym momencie cały bieg życia i cały wzrost i rozrost duszy aż do ostatniej chwili”³⁸. Wyspiański łączy w swym dziele różne epizody z życia świętego, by odnaleźć „jeden moment stanowczy ogarniający wszystkie inne”³⁹. Celem jego nie jest anegdota historyczna. Kreowane przez niego postaci z przeszłości jawią się „w ostatecznym kształcie, jak je idea całego życia urobiła, w kształcie nieśmiertelnym, świadome celu, do którego dążyły”⁴⁰. Artysta wykorzystuje wiadomości źródłowe o swych bohaterach nie po to, by je po raz kolejny opowiedzieć, lecz aby wyciągnąć z nich kwintesencję i stworzyć syntetyczny, a przy tym całościowy obraz przedstawianej osoby. Poszczególne fakty mogą w takim procesie ulec skróceniu lub przeinaczeniu, są bowiem jedynie budulcem, materiałem, bez którego co prawda nie powstałoby dzieło, ale jego kreacja następuje poprzez stapianie cząstkowych prawd w jedną całość, gdzie w sposób konieczny jednostkowe składniki zatracają swą samodzielność.

IV

Możemy obecnie odpowiedzieć na pytanie o stosunek Wyspiańskiego do tradycji. W witrażu ze św. Franciszkiem odnajdujemy ślady sumiennego studiowania faktów z życia Biedaczyny z Asyżu, które jednak nie zostały niewolniczo odtworzone i zrelacjonowane. Artystę interesowała wizja syntetyczna, uchwycenie istoty zjawiska, nie zaś historyczna anegdota. Taki stosunek twórcy zarówno do przeszłości, jak i do czasów mu współczesnych, potwierdza cytat: „mam ten dar bowiem: patrzę się inaczej” (w. 6)⁴¹ – wers z *Not do „Bolesława Śmiałego”*, tekstu o niewątpliwym charakterze wypowiedzi polemiczno-programowej. Wyspiański oddziela tu sztukę tworzoną przez ludzi z talentem od dzieł pospolitych. Talent ma ten, kto nie pozostaje w ramach szablonów i schematów (w. 8), kto tworzy nie z zasobów przeszłości, lecz z własnego ducha:

[...] nie wierzę, by jakiś duch żył w starych pudłach. [...]
(w. 28)

^{38/} S. Lack *Wyspiański (fragmenty)*, w te goż: *Wybór pism...*, s. 294.

^{39/} Tenże *O malarzkich dziełach Wyspiańskiego...*, s. 168.

^{40/} Tamże, s. 166.

^{41/} S. Wyspiański *Noty do „Bolesława Śmiałego”*, w te goż: *Rapsody, hymny, wiersze*, w: *Dzieła...*, t. 11, Kraków 1961, s. 145.

Balus Wyspiański i tradycja

sztuka jest z ducha, stwarza się, nie robi,
a raz stworzona duchem, jest pewnikiem.

(w. 31-32)

Prawdziwa twórczość jest więc rzeczą geniusza, który – co podkreślano już od XVIII stulecia – tym różni się od zwykłego umysłu, że nie opiera się na zastanych zasadach, prawach i dogmatach, lecz sam powołuje je do istnienia z mocą konieczności⁴². Sztuka staje się dla Wyspiańskiego budowaniem, kreacją nowych „światów”⁴³. Nie oznacza to przy tym całkowitego, na modłę futurystyczną, zerwania z przeszłością. *Noty* są przecież uzasadnieniem prawa do własnej wizji czasów wczesnopiastowskich. Wizji tyleż artystycznej, co i historycznej, bo za scenografią w szczegółach niezgodną z archeologiczną akrybią kryje się – zdaniem Wyspiańskiego – istotny obraz epoki. Obraz uzyskany co prawda nie w toku pozytywistycznego sumowania drobnych faktów, bo to dobre jest dla badaczy-mrówek (w. 39), lecz w geście indywidualnej syntezy, w której liczy się ostateczny efekt. Efekt ideowy, a więc starcie wielkich umysłów i poglądów uosobionych w postaciach św. Stanisława i króla Bolesława Śmiałego oraz efekt artystyczny – przeświadczenie o przetrwaniu w ludowej twórczości elementów odwiecznych, sięgających czasów najdawniejszych⁴⁴.

Noty do „Bolesława Śmiałego” głoszą więc pochwałę zerwania z pozytywistycznym „szperactwem”, całkowicie eliminującym zdolność widzenia całościowego i syntetycznego:

ergo to nie jest już historii wierność,
historii tej, co książek paginy rachuje.

(w. 53-54)

Dla Wyspiańskiego historia staje się dziedziną artystyczną, twórczą, gdzie „zmysł szerszy”, czyli talent i wyobraźnia, pozwalają na wykreowanie wielkiej panoramy przeszłości:

W architekturze stworzyłem monument
ludowej sztuce, skoro po raz pierwszy
sztuka budowę wzięła na instrument
poetyckiego kunsztu i zmysł szerszy
ogarnął motyw prastary, prostaczy.

(w. 1-5)

Twórczy, artystyczny stosunek do przeszłości pozwala na swobodne operowanie zdarzeniami z przeszłości, które nie pełnią roli samoistnej, lecz jedynie służą do

^{42/} E. Cassirer *The Philosophy of the Enlightenment*, Princeton 1951, s. 313-327.

^{43/} M. Popiel *Wyspiański i estetyka modernizmu. W kręgu pojęcia konstrukcji artystycznej*, „Ruch Literacki” 2003, 44, s. 283-284.

^{44/} S. Wrzosek *Świat historii Stanisława Wyspiańskiego*, Warszawa 1999.

wydobycia istoty osoby, zjawiska lub procesu dziejowego. Celem Wyspiańskiego było osiągnięcie prawdy, jednak nie prawdy pozytywistycznej, sprowadzonej do faktu, lecz prawdy artystycznej, wyrażanej obrazem, symbolem lub mitem⁴⁵. „Sztukę w ogóle – pisał Stanisław Estreicher – a tym samym sztukę swoją, pojmował Wyspiański jako identyczną z odtwarzaniem prawdy, ale nie tej prawdy powierzchownej, realistycznej, konwencjonalnej, tylko prawdy leżącej głęboko we wnętrzu rzeczy, prawdy zakrytej dla oczu rozsądnych i trzeźwych, a widzialnej tylko dla artysty. Wedle jego pojmowania sztuka ma zadanie odkrywania istoty rzeczy, a nie odkrywa jej ani doświadczenie pospolite rozsądnych ludzi, ani nawet mędrca szkiełko i oko”⁴⁶.

Na tym jednak odniesienia Wyspiańskiego do tradycji się nie kończą. Przywołana formuła „mam ten dar bowiem: patrzę się inaczej” zawiera jeszcze jedno istotne znaczenie. W pochwalie odmiennego i nowatorskiego widzenia, w sprzeciwie wobec poglądów, które przyjęły kształt szablonów i schematów kryje się zawalowany „lęk przed wpływem”, jeden z podstawowych wyznaczników nowoczesnej świadomości artystycznej⁴⁷. Wyspiański podkreśla swą inność, czyni z niej wielką cnotę, by tym mocniej uwydatnić niezwykle miejsce, jakie sam zajmuje w pantonie polskiej sztuki. Stara się w ten sposób odzębnić od zależności, jakie by go mogły łączyć z innymi artystami, tak wcześniejszymi, jak i współczesnymi.

To dążenie do nowatorstwa w witrażu ze św. Franciszkiem ujawnia się w profuzji młodopolskich splotów różanego kwiatu. Natomiast w ujęciu postaci świętego pozostaje on wierny utrwalonemu przez wieki typowi fizycznemu i fizjonomicznemu Biedaczyny z Asyżu. Wyspiański niewątpliwie chciał, by jego Franciszek był od razu rozpoznawalny przez wchodzących do kościoła. Można mieć jednak wątpliwości, czy broniłby owej swoistej „portretowości” za wszelką cenę. Przekonuje o tym historia z postaciami polskich klarysek z witraża symetrycznego względem św. Franciszka (II pd.). Według projektu z roku 1897, wśród kwiatów lilii i dziewanny, ukazane być miały trzy błogosławione: Salomea, Jolanta (Jolenta) i Kinga (Kunegunda) (il. 5). Zdaniem gwardiana Reissa postaci te jednak były „brzydkie” oraz „robiły wrażenie trupów”, dlatego ich nie wykonano⁴⁸. Linearne, płaskie, rytmicznie umieszczone wyobrażenia trzech starych zakonnic o bladych twarzach znakomicie wpasowywały się w „znakowy” nurt sztuki sakralnej końca

45/ S. Wrzosek *Świat historii...*, s. 52-53; M. Prussak *Paradoksalny sukces Wyspiańskiego*, „Znak” 2002 nr 562, s. 34. O roli faktu w pozytywizmie: B. Skarga *Kłopoty intelektu. Między Comte'em a Bergsonem*, Warszawa 1975, s. 13-113.

46/ S. Estreicher [*Poglądy Wyspiańskiego na sztukę i piękno*], w: *Wyspiański w oczach współczesnych...*, t. 2, s. 117.

47/ H. Bloom *Lęk przed wpływem. Teoria poezji*, przeł. A. Bielik-Robson, M. Szuster, Kraków 2002.

48/ *Prace Stanisława Wyspiańskiego w kościele OO. Franciszkanów w Krakowie w relacji franciszkanina o. Alojzego Karwackiego*, opr. A. Siwek, „Wiadomości Konserwatorskie Województwa Krakowskiego” 1997 nr 7, s. 30; W. Ekielski *Wspomnienia o Wyspiańskim*, w: *Wyspiański w oczach współczesnych...*, t. 1, s. 360.



5. S. Wyspiański *Błogosławione Salomea, Jolanta (Jolenta) i Kinga (Kunegunda)*, fragment projektu witraża do kościoła Franciszkanów w Krakowie, 1897 (wg Stanisław Wyspiański. *Dzieła malarskie*, Warszawa–Bydgoszcz 1925).

wieku⁴⁹. Odpowiadały też młodopolskiej wizji ciała odmaterializowanego, białego, bliskiego śmierci, łatwo przekształcającego się w dziełach poetyckich w kwiaty⁵⁰. Taka wizja była jednak nie do przyjęcia dla gwardiana franciszkanów, wychowanego na tradycji idealizowanej sztuki kościelnej, wywodzącej się jeszcze z koncepcji nazareńczyków⁵¹. Świętego Franciszka dobrze przyjęto niewątpliwie z uwagi na ujęcie zgodne z dotychczasową ikonografią. Wydaje się jednak, że Wyspiańskiemu w obu witrażach chodziło o to samo, a mianowicie o ukazanie paradoksu ciała obumarłego, którego życiem, symbolizowanym przez ruch i kwiaty, jest

^{49/} M.P. Driskel *Representing Belief. Religion, Art, and Society in Nineteenth-Century France*, University Park 1992, s. 227-252.

^{50/} M. Stała *Pejzaż człowieka...*, s. 222-270.

^{51/} W. Balus *Teoria i praktyka sztuki sakralnej w okresie pontyfikatu abpa Józefa Bilczewskiego*, w: *Błogosławiony Józef Bilczewski arcybiskup metropolita lwowski obrządku łacińskiego*, red. J. Wołczański, Kraków 2003, s. 49-62.

duch. I gdyby nie tradycja stale akcentująca ascetyczny wygląd Franciszka, błada i szczupła postać założyciela zakonu też stałaby się zapewne zarzewiem konfliktu.

Jak już wspominałem, postać św. Franciszka zapożyczona została przez Wyspiańskiego z projektu Matejki. Szkic ów artyście się nie podobał. W liście do Maszkowskiego pisał on: „Wczoraj ciocia St. przysłała mi wycięty ze «Świata» projekt Matejkowski na witraż dla katedry lwowskiej, który mię zasmucił, bo jest tak zupełnie pozbawiony myśli”⁵². W rysunku Matejki bł. Jan z Dukli spogląda w górę, ale nad nim znajduje się herb miasta, a powyżej postać św. Jozafata Kuncewicza. Spojrzenie w górę jest więc zupełnie nieuzasadnione. Wyspiański przejął pomysł swego mistrza, po to jednak, by go poprawić, bowiem wzniesione ręce i oczy św. Franciszka znajdują w witrażu krakowskim głębokie uzasadnienie tak kompozycyjne, jak i ideowe. Mamy więc w tym przypadku do czynienia z jedną odmian „lęku przed wpływem”, nazwaną przez Harolda Blooma *clinamen*, w której dzieło prekursora do pewnego momentu podąża właściwym torem, ale potem powinno się „odchylić” w kierunku wyznaczonym przez następcę⁵³. Podobnie statyczne ujęcie stygmatyzacji znane z reklamówki austriackiej firmy zostało przez artystę poprawione przez wprowadzenie wirującej postaci Chrystusa, co zdynamizowało całą kompozycję⁵⁴.

Strategią artystyczną Wyspiańskiego było zatem „inne spojrzenie”. Brało się ono z wiary w sztukę i jej zdolność do ujawniania prawdy – prawdy głębokiej, istotnej, niedostępnej zdrowemu rozsądkowi. Artysta był przy tym świadomy swoistości własnej wyobraźni twórczej, co pozwalało mu na malowanie i pisanie dzieł różniących się od prac innych twórców. Tę odmienność pielęgnował starannie w zgodzie z nowoczesną wizją geniusza samorodnego, nie ulegającego żadnym wpływom. W tych ramach tradycja oznaczała dla niego materiał do reinterpretacji: poprawiania dokonania poprzedników lub wyluskiwania z przeszłości zakrytej dotąd istoty w postaci prawdy artystycznej.

^{52/} *Listy Stanisława Wyspiańskiego do (...) Maszkowskiego...*, s. 269.

^{53/} H. Bloom *Lęk przed wpływem...*, s. 57.

^{54/} Jest możliwe, że Wyspiański znalazł projekt austriacki. 16 maja 1891 r. zwiedzał Tyroler Glassmalerei- und Mosaikanstalt (*Listy Stanisława Wyspiańskiego do (...) Rydla...*, t. 1, s. 209) i przy tej okazji mógł zabrać druk reklamowy.