

## WESELE WYSPIAŃSKIEGO JAKO WIZJA MALARSKA Komentarz historyka sztuki

Książka Tadeusza Makowieckiego *Poeta-Malarz. Studium o Stanisławie Wyspiańskim*, wydana w roku 1935 (wznowiona w 1969), była pionierską próbą przeprowadzenia porównania między twórczością literacką a malarską wielkiego twórcy<sup>1</sup>. Makowiecki ukazał przenikanie się obu dyscyplin, zachodzące między nimi uderzające podobieństwa, a także istotne różnice. W części VI, zatytułowanej *Związki z Matejką i z Malczewskim* pisze szerzej o *Weselu* w kontekście inspiracji obrazami tych dwu czołowych krakowskich malarzy<sup>2</sup>. Wymienia dzieła Matejki, które były bądź bezpośrednimi pierwowzorami „osób dramatu”, w pierwszym rzędzie *Stańczyka* i *Wernyhorę*, bądź kompozycjami pośrednio oddziałyującymi na treść dramatu: *Bitwę pod Grunwaldem* z występującym w niej Zawiszą Czarnym (opisaną przez Rycerza w scenie 9 aktu II), *Zawieszenie Dzwonu Zygmunta*, o czym mówi Stańczyk: „Dzwon królewski: –/ Siedziałem u królewskich stóp” (II, 315-316)<sup>3</sup> oraz *Tadeusza Kościuszkę pod Raclawicami*.

Makowiecki stawia i udowadnia wypowiedziami ludzi współczesnych artystów tezę o rozwinięciu w *Weselu* idei zawartych w dwu obrazach Jacka Malczewskiego: *Melancholii* i *Błędnym Kole*. Obie te kompozycje stanowią podskórne źródło ostatnich scen dramatu: zastygnięcia gości weselnych i chłopów z kosami w bezruchu oraz na koniec ich chocholego tańca. Zwrócił uwagę na to sam Malczewski: „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*”<sup>4</sup>.

Zarysowana przez Makowieckiego problematyka oddziaływań prac malarzkich na dramaty Wyspiańskiego, a w szczególności na *Wesele*, a także problematyka przenikania się w jego twórczości obu uprawianych przez niego dyscyplin – poezji i plastyki, została rozwinięta w obszernej rozprawie Marii Januszewicz: *Malowany dramat. O związkach literatury z malarstwem w „Weselu” Stanisława Wyspiańskiego*<sup>5</sup>. Autorka opierając się na bazowej, ukazanej między innymi przez

<sup>1</sup> T. Makowiecki, *Poeta-Malarz. Studium o Stanisławie Wyspiańskim*, Warszawa 1969.

<sup>2</sup> Zob. *tamże*, s. 119-150.

<sup>3</sup> S. Wyspiański, *Wesele*, [w:] *Dzieła zebrane*, t. 4, Kraków 1958. Wszystkie cytaty z *Wesela* na podstawie tegoż wydania. W nawiasie obok cytatu cyfra rzymska oznacza akt, cyfry arabskie numery wersów.

<sup>4</sup> Zob. T. Makowiecki, *dz. cyt.*, s. 146.

<sup>5</sup> M. Januszewicz, *Malowany dramat. O związkach literatury z malarstwem w „Weselu” Stanisława Wyspiańskiego*, Zielona Góra 1994.

Makowieckiego, wiedzy na temat tych infiltracji, znacznie ją poszerza, bardzo dogłębnie prezentując i interpretując wszelkie możliwe wątki dotyczące tejże problematyki. Można powiedzieć, że wyczerpała temat obecności malarstwa w *Weselu*, a więc albo należałoby streścić tutaj jej książkę, albo zakończyć dalszy dyskurs, odsyłając zainteresowanych do lektury jej rozprawy.

Myślę jednak, że kwestia komparatystyki, analogii i różnic między językiem a obrazowaniem, nie jest jeszcze zamknięta. Szczególnie wdzięcznym – że tak powiem – materiałem badawczym związków literatury i malarstwa (oraz rzeźby i grafiki) pozostaje dzieło tych twórców, którzy uprawiali oba rodzaje kreacji. Wyspiański na gruncie polskim jest klasycznym przykładem takiego artysty, dlatego mówiono o nim jako o polskim Michale Aniele, który był, jak wiadomo, i rzeźbiarzem, i malarzem, i architektem, i wreszcie poetą<sup>6</sup>. Należy jednak podkreślić bardzo wyraźnie, że Wyspiański był w sensie czysto profesjonalnym wykształconym malarzem, posługującym się określonym warsztatem i repertuarem formalnym, wyuczonym podczas studiów w Krakowie i w Paryżu, na który składały się zarówno oddziaływania rodzime, jak i obce. Przy czym wypracował sobie bardzo charakterystyczny własny styl malarski. Jego doświadczenia malarskie, podobnie jak później u Witkacego czy Tadeusza Kantora, przeniknęły do twórczości literackiej i teatralnej w postaci pewnego typu obrazowania, opartego na doświadczeniach wizualnych.

W tym miejscu należałoby wtrącić, że tzw. malarskość dramatów Wyspiańskiego stała się od początku pewnego rodzaju stereotypem dla odbiorców i zaważyła negatywnie na fałszywych interpretacjach i inscenizacjach jego sztuk<sup>7</sup>. Przede wszystkim dlatego, że zarówno na jego malarstwo, jak i na jego twórczość dramatyczną, patrzono zwykle poprzez fałszywą optykę sentymentalno-naturalistyczną. (Przerysowując nieco sprawę można uogólnić, że rzesze odbiorców, także rekrutujących się z kręgów badawczych, wzruszały się jego ślicznymi dziełami, miłością do rodzimej przyrody z pejzaży i zielników, oraz głębią myśli jego witraży i polichromii). Analizując utwory literackie Wyspiańskiego koncentrowano się na wyszukiwaniu opisów dzieł zarówno jego samego, jak i innych artystów. Natomiast historycy sztuki skupiali się nazbyt na interpretacji symbolicznej dzieł plastycznych, traktując je jako ilustracje poszczególnych fragmentów jego tekstów literackich. Nie uniknął tego przerysowania również Zdzisław Kępiński w swojej znakomitej i inspirującej, lecz bardzo kontrowersyjnej książce o Wyspiańskim, nazbyt sprowadzając jego twórczość do roli ilustracji filozofii orfickiej, wyłożonej

---

<sup>6</sup> W ten sposób określił Wyspiańskiego Władimir Samojłow w rosyjskim dzienniku „Warszawskoje Slowo” w recenzji krakowskiej inscenizacji *Legionu* w 1911 r.; zob. M. Prussak, *Legion na rocznicę*, [w:] *Studia o dramacie i teatrze Stanisława Wyspiańskiego*, red. J. Błoński, J. Popiel, Kraków 1994, s. 193.

<sup>7</sup> Zob. M. Prussak, *tamże*, s. 198.

w *Wielkich wtajemniczonych* Eduarda Schuré<sup>8</sup>. Gdyby jednak Wyspiański był utalentowanym ilustratorem, nie byłby wielkim artystą.

Warto w tym miejscu wspomnieć o innej interesującej próbie spojrzenia na *Wesele* poprzez obrazy epoki Młodej Polski i prace samego Wyspiańskiego, która dokonała się na gruncie siostrzanej sztuki dla dramatu i malarstwa, jaką jest film. Myślę tutaj o porywającej ekranizacji dramatu Wyspiańskiego, dokonanej przez Andrzeja Wajdę, który wbudował weń cały szereg ożywionych dzieł malarskich, poczynając od *Trumny chłopskiej* Aleksandra Gierymskiego. *Nota bene* Gierymski, licząc na zatrudnienie w krakowskiej Szkole Sztuk Pięknych, przebywał u Włodzimierza Tetmajera w Bronowicach, gdzie obok wspomnianego obrazu, namalował szereg interesujących pejzaży oraz *Chłopca niosącego snop siana*, będącego – jak niektórzy uważają – pewnego rodzaju zapowiedzią postaci Chochola z *Wesela*.

Mimo wielu udanych analiz *Wesela* pod kątem jego malarstwa, zawartych w bardzo obfitej literaturze badawczej o Wyspiańskim, nadal odczuwa się pewien niedosyt analizy formy jego dzieł plastycznych. Także – co sugeruje i częściowo przeprowadza Makowiecki – w studiach komparatystycznych zbyt mało jeszcze podejmuje się prób analizy formalno-strukturalnej. *Wesele* rozgrywa się bowiem w dwu integralnie zespolonych ze sobą warstwach – jest przepływem wyrażanych przez osoby idei i potokiem nawarstwiających się obrazów. W niniejszym referacie chciałbym spróbować podążyć tą ścieżką, zdając sobie sprawę z ograniczeń czasowych i mojej literaturoznawczej niekompetencji.

Najważniejszym środkiem wyrazu dla malarza pozostaje kolor. Wyspiański był wybitnym kolorystą. Również *Wesele* posiada własną, specyficzną gamę barwną, podobnie jak kompozycja malarska. Można zatem dramat próbować analizować jak obraz, tyle tylko, że malowany słowami.

Już poprzedzająca pierwszy akt *Dekoracja* jest zakomponowanym według reguł malarskich i zgodnym z indywidualnym stylem autora obrazem: „Izba wybielona siwo, prawie błękitna, jednym szarawym tonem półbłękitu obejmująca i sprzęty, i ludzi, którzy się przez nią przesuną”<sup>9</sup>. Siwy kolor, ulubiony kolor Wyspiańskiego, a także epoki Młodej Polski, który powstaje z rozbielenia zmieszanej z błękitem czerni, przewija się w całości kompozycyjnej *Wesela*. Wyspiański posługuje się również regułami refleksu barwnego, który wprowadzili do malarstwa impresjoniści. W scenie 6 aktu II Marysia powie: „To światła sie takie kładą/ po twarzy...” Błękitne światła i błękitne cienie kształtują nie tylko wraźniowy obraz, ale także budują kolorem nastrój: „niebieskie to Światło wypełnia jakby Czarem izbę i gra kolorami na ludziach pochyłonych w pół-śnie, pół-zachwycie”<sup>10</sup>. Błękit i półmrok oddają oniryczną, nierealną atmosferę: „na ścianie głębnej: drzwi do alkie-

<sup>8</sup> Zob. Z. Kępiński, *Stanisław Wyspiański*, Warszawa 1984.

<sup>9</sup> S. Wyspiański, *Wesele...*, s. 6.

<sup>10</sup> *Tamże*, s. 225.

rzyka, gdzie łóżka gospodarstwa i kołyska, i pośpione na łózkach dzieci”<sup>11</sup>. W marlarstwie Wyspiańskiego odnajdujemy liczne przykłady wizerunków śpiących w półmroku dzieci, na których światło dzieli powierzchnię na partię oświetlonych tonów ciepłych i na sferę zimnego jak lód cienia, przykładowo w portrecie *Śpiącego Mietka*.

Z zimnym, siwym tłem, z martwą, błękitną atmosferą „izby-sceny”, kontrastuje koloryt niewidocznego wesela, którego odgłosy dochodzą przez „drzwi z boku”, gdzie odbywa się „ten tan, na polską nutę, ...wirujący dookoła, w półświecie kuchennej lampy, tancie kolorów, krasnych wstążek, pawich piór, kierezyj, barwnych kaftanów i kabatów...”<sup>12</sup>.

Wyspiański buduje kolorystykę dramatu, podobnie jak jego formę sceniczną, na zasadzie ostrych kontrastów. Czerń kontrastuje z bielą, wielobarwność z szarością, wewnątrz ze stroną zewnętrzną. Wnętrze domu cechuje intymna przytulność, o zszarzałym, kameralnym kolorycie: „Na środku izby stół okrągły, pod białym, sutym obrusem [...]. Około stołu proste drewniane stołki kuchenne z białego drzewa; [...] w głębi sofa wyszarzana. [...] W innym kącie piec bielony, do maści z izbą, [...] skrzynia [...] wytarta już i wyblakła”<sup>13</sup>.

Nasuwa się skojarzenie z kolorystyką obrazów intymistów francuskich, Pierra Bonnarda i Eduarda Vuillarda, z których twórczością zetknął się Wyspiański podczas swojego pobytu w Paryżu, choć oczywiście w ich kompozycjach nie ma polskich rodzimych atrybutów, chłopskich lub szlacheckich, takich jak „w krzyż szable, flinty, pasy podróżne, torba skórzana” itp. Wnętrze „izby-sceny” dopełniają obrazy: „fotografia Matejkowskiego Wernyhory i litograficzne odbicie Matejkowskich Raclawic”, „portret pięknej damy w stroju z lat 1840”, „ogromny obraz Matki Boskiej Ostrobramskiej” oraz „ogromny obraz Matki Boskiej Częstochowskiej”<sup>14</sup>.

Kameralną i zimną scenerię izby ożywiają, w sensie kolorystycznym, barwne stroje wkraczających do niej postaci w pstrokatych strojach ludowych – Pan Młody: „jak cię widzę z tą koroną/ z tą koroną świecidełek,/ w tym rozmaitym gorsecie,/ jak lalkę dobytą z pudełek/ w Sukiennicach, w gabilotce:/ zapaseczka, gors, spódnica,/ warkocze we wstążek splotce” (I, 318-324).

Natomiast z jasnym wnętrzem domu weselnego kontrastuje mroczna przestrzeń zewnętrzna – Rachel: „ta chałupa rozświecona/ z daleka, jak arka w powodzi,/ błoto naokoło, potopy” (I, 525-527). Między dwoma przestrzeniami – wewnętrzną i zewnętrzną, pośredniczy okno, motyw obarczony w historii sztuki bardzo rozległą symboliką: „okienko przysłonię białą muślinową firaneczką; nad

<sup>11</sup> *Tamże*, s. 6.

<sup>12</sup> *Tamże*.

<sup>13</sup> *Tamże*, s. 6-7.

<sup>14</sup> *Tamże*, s. 7.

oknem wieniec dożynkowy z kłosów; – za oknem ciemno, mrok: – za oknem sad, a na deszczu i słońcu krzew otulony w słomę<sup>15</sup>.

Na kontraście, także w sensie psychologicznym, między jasnym wnętrzem, a pogrążoną w mroku stroną zewnętrzną, opierał się dramat Maurycego Maeterlincka *Wnętrze*. Tyle tylko, że inaczej niż w *Weselu* rozgrywającą się tam akcją w wnętrzu domu, obserwujemy przez okna z zewnątrz. Do krakowskiej inscenizacji dramatu Maeterlincka, w roku 1899, Wyspiański – jak wiadomo – projektował plakaty, z najbardziej spopularyzowanym wizerunkiem dziewczynki w oknie, opierającej dłoń o szybę. Ten obraz wpisany jest w różne epizody *Wesela*, egzystując niejako podskórnie w przestrzeni i czasie scenicznym tego dramatu.

Zasada kontrastu obowiązuje także w doborze innych, występujących opozycyjnie w dramacie motywów, na przykład, kiedy w scenie 23 aktu III Pan Młody powie: „Stado mi białych gołębi/ wyfurknęło przed sam nos”, (III, 814-815) to później – Poeta (*wbiegając*): „Huragan się czarnych wron/ zerwał z pola” (III, 831-832).

Również kompozycja kolorystyczna *Wesela* opiera się na kontraście dwu tonacji: szarej, stłumionej, zimnej, z dominacją błękitu, przejętego z impresjonistycznego cienia i ostrej, barwnej z dominacją agresywnej czerwieni – Pan Młody: „Żyłem dotąd w takiej cieśni,/ pośród murów szarej pleśni:/ wszystko było szare, stare,/ a tu naraz wszystko młode/[...] teraz patrzę się i patrzę/ w ten lud krasny, kolorowy” (I, 568-575).

Na podstawie tego fragmentu widzimy, że kolorystyka *Wesela* jest podporządkowana kodowi znaczeniowemu. Gorące kolory: czerwień i żółć, posiadają pozytywną konotację, symbolizując życie i aktywność, zaś szarość i błękit wyrażają krytykę martwoty i bierności. Kolor pełni tu, podobnie jak w malarstwie Wyspiańskiego, nie tylko funkcję estetyczną i ekspresyjną, lecz także symboliczną, zgodnie z duchem epoki wczesnego modernizmu.

Martwemu nokturnowi jesiennego, listopadowego, zewnętrznego pejzażu, w którym dominuje czerni, przeciwstawiony jest rozświetlony słońcem obraz wiosennego ogrodu, utrzymany w rozbielonej gamie impresjonistycznej, do którego tęsknią bohaterowie dramatu – Rachel: „Jak od kwiatów, od jabłoni,/ od chmur, słońca, żabek, gadu,/ jak od kwitnącego sadu”(I, 625-627).

Wyspiański w swoim tekście powołuje się wielokrotnie na kontekst obrazowy. Przyjmuje krytyczną, ironiczną pozycję w stosunku do modnych nurtów malarskich i konwencji obrazowych – Dziennikarz: „To sprawka/ pani wdzięku, pani jest bardzo miła,/ pani tak główkę schyliła...” – Zosia: „[...] pan redaktor dużego dziennika/ przypatruje się i oczy przymyka na mnie,/ jak na obrazek. – Dziennikarz: A obrazek malowany, bez skazek,/ farby świeże, naturalne,/ rysunek ogromnie prawdziwy,/ wszystko aż do ram idealne”(I, 42-53). W *Weselu* spotykamy się

<sup>15</sup> *Tamże*, s. 6.

również z krytyką malarskiej szkoły patriotyczno-historycznej z motywami folklorystycznymi, określonej ustami Dziennikarza (w scenie 8 aktu II) ironicznie, jako „obrazeczki, sceny narodowe”. Tego typu twórczość uprawiał m.in. Włodzimierz Tetmajer, Gospodarz z *Wesela*, stąd dialog Poety z Czepcem – Poeta: „Jeśli potrzebował do obrazu/ kosi – postawcie ją w kącie – /jak się zbudzi...” – Czepiec: „Aha, bratku, mom cie./ Juz sie obrazy skończyły;/ panom ino obrazy, płótna” (III, 635-639).

Odnośniki do historii sztuki rozsiane są w całym tekście *Wesela* – Żyd: „a włosy nosi w półkole,/ jak włoscy w obrazach anieli/ ala...” – Pan Młody: „A la Botticelli”(I, 503-505). Spotykamy się w tym miejscu z charakterystyczną dla epoki dekadentyzmu modą na Botticellego, wylansowanego przez angielskich prerafaelitów, których kontynentalna recepcja datuje się na czasy przełomu wieku XIX i XX. Kanon urody kobiecej, wzorowanej na Botticellim szczególnie jest uchwytny w obrazach, bardzo popularnego wówczas prerafaelity Dante Gabriela Rossettiego. Bezpośrednim przywołaniem wizerunku kobiecego z obrazu innego, czołowego angielskiego prerafaelity, którym był sir Edward Burne-Jones, jest *passus* – Poeta: „Ujrzę panią rad,/ błędzącą przez mroczny sad,/ niby zakochaną i błędną,/ pół dziewicą, pół aniołem,/ pochyloną nad chochołem,/ jakby z obrazu Bern-Dżonsa” (I, 1243-1248).

Obok kodu impresjonistycznego, Wyspiański wprowadza ciąg fantasmagorycznych obrazów, odnoszących się do drugiego zasadniczego nurtu epoki, którym był symbolizm. Tutaj przywoływane są obrazy, nawiązujące do prac malarzy symbolistów, do których zalicza się w pierwszym rzędzie obrazy Jacka Malczewskiego, takie jak chociażby – obok wspomnianych *Błędnego koła* i *Melancholii* – cykl *Zatrutych studni* – Poeta: „dawny rycerz w pełnej zbroi,/ [...] zaklęty u źródła stoi/ i do mętów studni patrzy,/ i przegląda się we studni”(I, 747; 752-754).

Jeżeli w przypadku przywoływanych i ożywianych obrazów *Matejki* lub *Malczewskiego* mamy do czynienia z historyzmem, realizmem lub symbolizmem o przedmiotowym, naturalistycznym i literackim charakterze, w tekście *Wesela* pojawiają się obrazy, w których występuje ukryty pod powierzchnią realizmu symbolizm, tak jak w późnej twórczości Józefa Chełmońskiego w cyklu *Żurawi* – Poeta: „Jestem sobie pan, żurawiec”(I, 907). W cytowanej kwestii, wypowiedzianej przez Poetę, Wyspiański przywołuje inny obraz z innej, grubo wcześniejszej od modernizmu epoki: „Rośnie wtedy wszystko u mnie,/ jak na próchnie, jak na trumnie;/ pełno wszelakiego ziela,/ które słońca żar aż spopiela –/ przy tym ta ogromna skala:/ jak w cmentarzu Ruisdala (I, 914-919). Porównanie z XVII-wiecznym pejzażem holenderskim potrzebne było Wyspiańskiemu zarówno ze względu na wartości kolorystyczne (spopielacona zieleń), jak i przestrzenne (ogromna skala).

W dramaturgii *Wesela* obsesyjnie powraca motyw lampy, obarczony swą istotą i wieloznaczną symboliką, podobnie jak inne obrazy i sceny tego utworu – Rachel: „przybiegłam jak ćmy, jak motyle,/ co biegą – gdzie zapalona/ lampa”

(I, 1218-1220). Inny sens posiada scena z aktu drugiego, przedstawiająca Isię z lampą naftową: „Po ich odejściu chwilę Isia sama bawi się rozkręcaniem i przykręcaniem lampki i patrzy we światło”<sup>16</sup>. Poza względami znaczeniowymi i nastrojowymi, ważną rolę pełnią względy swoistej estetyki kolorystycznej. Ciepłe światło lampy, oświetla najbliższej znajdujące się postaci i przedmioty – jak na obrazie Pierra Bonnard – oraz wyznacza krąg świetlny, poza którym kontrastowo pograżona jest w chłodnym mroku pozostała przestrzeń pomieszczenia.

Ożywający obraz Matejkowskiego *Stańczyka* uzupełnia inny programowy obraz ze Stańczykiem – kompozycja Leona Wyczółkowskiego, z motywem teatryku lalkowego, szopki, do którego wydają się odnosić słowa Gospodarza: „Orły, kosy, szable, godła./ pany, chłopcy, chłopcy, pany:/ cały świat zaczarowany (II, 1420-1422), [...] a ot, co z nas pozostało:/ lalki, szopka, podłe maski” (I, 1460-1461).

Natomiast kiedy Pan Młody mówi o „widziadłach w lesie” nasuwa skojarzenie z obrazem Wyspiańskiego *Skarby sezamu*. Pan Młody dalej przedstawia w tej scenie swoją wizję rajskiego ogrodu, podobną do namalowanej później przez Józefa Mehoffera w obrazie *Dziwny ogród*. Posiłkuje się przy tym analogią do obrazów Jana Stanisławskiego, mówiąc: „ja wołę gaik spokojny,/ sad cichy, woniami upojny:/ żeby mi się kwieciły jabłonie/ i mlecze w puchów koronie,/ i trawa schodziła zielona,/ kręciła się przy mnie żona,/ żebym miał kąć z bożej łaski,/ maleńki jak te obrazki,/ co maluje Jan Stanisławski,/ z jabłonią i z bodiakiem/ we złotym słońcu takim.../ żeby mi tam było cicho, spokojnie,/ a jeśli gwarno i rojnie,/ to od brzęczących pszczół, błyszczących much” (III, 605-618).

Idylliczny, wielobarwny, pełen słonecznej atmosfery obraz wiosennego lub letniego ogrodu o proveniencji impresjonistycznej, którego liczne przykłady możemy odnaleźć w malarstwie polskim lat 90. XIX wieku, na przykład w pracach Władysława Podkowińskiego lub samego Wyspiańskiego, odnajduje swój kontrobrar w jesiennym krajobrazie sadu otaczającego „Tetmajerówkę” – Poeta: „tam mnie porywa/ ten sad, gdzie drzewa ogromnieją/ i ponurość się rodzi straszliwa/ z krzewów i pni, i liści – co rdzewieją/ w ciemni, jak majaki” (III, 313-317). Wyspiańskiego szczególnie interesuje platanina gałęzi pozbawionych liści, dynamizująca ekspresję obrazu, podobnie jak w pracach malarskich przedstawiających *Planty*: *Planty w nocy*, 1900, *Planty o świcie*, 1894, i szczególnie *Chocholy*, 1898-99. W najsłynniejszej serii pejzażowej Wyspiańskiego, jakimi są jego *Widoki z pracowni*, stworzone w 1904 roku, a więc później niż *Wesele*, również przeważają krajobrazy jesienne lub zimowe, w których konfrontowane są syntetyczne, szerokie plamy zdecydowanej barwy, w przedstawieniach kopca Kościuszki i nieba, z elementami linearnymi, takimi jak ostre, nerwowe, gałęzie drzew i proste, perspektywicz-

<sup>16</sup> *Tamże*, s. 82.

nie zbiegające się w jednym punkcie kolejowe tory. Estetyka postimpresjonistyczna miesza się tam więc ze stylistyką secesjonistyczną.

Tekst *Wesela* pełen jest malarstwa pejzażowego. Obok gamy impresjonistycznej pojawiają się elementy symbolistyczne, a nawet protoekspresjonistyczne (używając określenia Wiesława Juszczaaka). Szczególnie w akcie trzecim dramatu pejzaż wschodzącego poranka pełni szczególną funkcję, kształtującą nastrój zbliżającego się nadzwyczajnego zdarzenia. Służy temu opis obserwacji chmur i barwnego światła nieba, oświetlanego przez wschodzące słońce. Kształty chmur bohaterom dramatu, którzy obserwują tzw. znaki na niebie, kojarzą się z różnymi postaciami i przedmiotami – Poeta: „Na chmurach się dziwy stroją”. – Pan Młody: „Z daleka już widać róż;/ przypatrz się, tak oczy zmruż;/ co za gra tych pierwszych zórz!” – Poeta: „Z chmur się stawia jakby tron/ i jakieś zjawiska skrzydeł/ koło tronu” (III, 838-844).

Realizując zalecenie Leonarda da Vinci, aby rozwijać inwencję twórczą poprzez obserwację chmur lub zacieków na murze, w malarstwie krajobrazowym końca wielu XIX i początku wieku XX, powraca obsesyjnie motyw skłębionych ekspresyjnie chmur, konfrontowanych z płasko traktowaną glebą – jako symbole dwu opozycyjnych żywiołów ziemi i powietrza. Krajobraz rodzimy, przedstawiany z wykorzystaniem modernistycznej, impresjonistycznej gamy barwnej, uprawiany był w licznych środkowoeuropejskich koloniach artystów, do których należały takie małe miejscowości, jak niemieckie Dachau i Worpswede, węgierska Nagybanya lub właśnie podkrakowskie Bronowice. Rodzimy pejzaż, lubujący się w motywach folklorystycznych i floralnych, występujących pod kopułą nieba wypełnioną bryłami barwnych chmur, czerpał motywy na Mazowszu (Józef Chełmoński), Litwie (Ferdynand Ruszczyk), Ukrainie (Leon Wyczółkowski, Jan Stanisławski) lub ziemi krakowskiej (Stanisław Wyspiański).

Analizę wszystkich powyższych wątków, można byłoby poszerzyć i uzupełnić eksplikacją zawartych w dziele treści ideowych i znaczeniowych, zaczerpniętych z myśli filozoficznej i tradycji literackiej końca XIX wieku. Świadomie nie poruszam tych zagadnień. Wyspiański, jak to powiedziano na wstępie, potrafił wznieść się ponad konkret, naturalistyczne odwzorowanie, akademicko-warsztatowe kanony i niewolniczy, ilustracyjny stosunek do tematu. Formę jego dzieł, którą trudno jednoznacznie powiązać z jakąś konwencją epoki, cechuje znaczny stopień wysublimowania i uabstrakcyjnienia. Bazując na współczesnych tendencjach, jego twórczość zapowiada ekspresjonizm, opierający się na zdecydowanych kontrastach i przeciwstawieniach, a więc wybiega w przyszłość.

Gdyż, jak napisał przed laty Tadeusz Makowiecki, w przytaczanej już książce, Wyspiański „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 tysięcznych odcieniach, ujmowanie wszelkimi drogami: słowem i ruchem, linią i barwą, myślą, analizą i nastrojem – byle zdobyć wizję wewnętrzną, najprawdziwszą, najistotniejszą wszystkiego, co było i jest”<sup>17</sup>.

Tomasz Gryglewicz – profesor, kierownik Zakładu Historii Sztuki Nowoczesnej Instytutu Historii Sztuki Uniwersytetu Jagiellońskiego.

---

<sup>17</sup> T. Makowiecki, *tamże*, s. 269.

