

Klaudia Węgrzyn

## W KWIECIE DUSZA ZAMKNIĘTA. MOTYWY ROŚLINNE W TWÓRCZOŚCI STANISŁAWA WYSPIAŃSKIEGO

Wydział Polonistyki Uniwersytetu Jagiellońskiego

Poeta stworzył b e z w i e d n i e s a m t e n c z a r, t o p r z e k l e Ń s t w o.  
I t e r a z o n, t w ó r c a c z e k a w y z w o l e n i a o d o d b i c i a.  
S. Brzozowski<sup>1</sup>

Moje marzenie a rzeczywistość  
i z własnych cierpień chcę sobie złożyć bukiet  
i mieć złudzenie że jest ze świeżych kwiatów.  
S. Wyspiański<sup>2</sup>

### I. EPOKA I TOŻSAMOŚĆ

Dziewiętnastowieczne środowiska naukowe dokonały nie tylko podstawowego podziału na wiedzę nomotetyczną i idiograficzną, ale wypracowały też język wypowiedzi, który stał się osobną dyscypliną naukową, dzięki czemu dostarczył pełnoprawnego sposobu krytyki literatury i sztuki. Przeprowadzenie i usystematyzowanie sposobów myślenia, przede wszystkim posługiwania się filozofią, prowadziły do wyklarowania się syntez i konkretnych estetyk, zwłaszcza na gruncie francuskim, który w myśli romantycznej, odwołując się do protoplastów rozważań estetycznych, zaadaptował wiedzę zastaną do nowego uniwersum historii sztuki. Jednym z przedstawicieli na nowo organizowanej myśli, oraz stanowiących fundament tego tekstu, był wnikliwy badacz i teoretyk, niepospolity erudyta, „nieodrodne dziecko swojej epoki”, Hippolit Taine<sup>3</sup>.

<sup>1</sup> S. Brzozowski, *Legenda Młodej Polski*, Wrocław 1983, s. 557.

<sup>2</sup> *Listy Stanisława Wyspiańskiego do Lucjana Rydla*, cz. 1, *Listy i Notatnik z podróży*, oprac. L. Płoszewski, M. Rydlowa, Kraków 1979, s. 219, pisownia oryginalna.

<sup>3</sup> Por. J. Bodzińska, *Przedmowa* [w:] H. Taine, *Filozofia sztuki*, tłum. A. Sygietyński, Gdańsk 2010, s. 5.

Stworzona i stosowana przez niego metoda krytyczna [...] opiera się na przekonaniu, że żaden fakt kulturowy i historyczny nie może być rozważany w oderwaniu od kontekstu, w którym powstał. W tej perspektywie dzieła artystyczne swoją treść i formę zawdzięczają czynnikom zewnętrznym, nie są wynikiem zbiegu przypadkowych okoliczności czy nagłymi przebłyskami geniuszu, ale „produktami” ściśle określonych warunków, których badanie jest podstawowym zadaniem krytyka sztuki<sup>4</sup>.

Podążając tym torem krytyki historii sztuki, zanalizuję sylwetkę oraz twórczość Stanisława Wyspiańskiego – osadzając go w kontekście geograficznym, politycznym i społecznym, wyszczególnię także motywy przewodnie – sprowadzające się zazwyczaj do jednej dominanty, to jest motywu kwiatu.

Kontekst francuskiego zaplecza krytycznego nie pojawia się tutaj również zupełnie przez przypadek – paryski okres nauki Wyspiańskiego (1890–1893) miał znaczący wpływ na styl tego twórcy, przez co (bezpośrednio ukształtował Młodą Polskę. Zanim jednak o studiach i podróżach Wyspiańskiego do stolicy Francji, kilka faktów ustanawiających krakowską/polską tożsamość artysty.

„U stóp Wawelu miał ojciec pracownię”<sup>5</sup> – ujęty w wiersz opis pracowni ojca Stanisława Wyspiańskiego po dziś dzień oznacza kamienicę u wylotu ulicy Kanoniczej, w której młody artysta spędził lata dzieciństwa. Poczucie tożsamości i przynależności budowane było w małym chłopcu na nader znaczących fundamentach<sup>6</sup>. Tropy dotyczące historii i historiozofii kraju stanowią znaczącą dominantę twórczości, budują nie tylko odniesienia czy metafory – Wyspiański ponownie nadawał im prawo głosu, dosłownie – jak w przypadku *Akropolis*<sup>7</sup> – pobudzał je do życia. Sztuka sztandarowa i symboliczna, określana również mianem niemożliwej i „nieteatralnej”, stworzyła nie tylko zawiłą i potężną sytuację dramatyczną, ale posłużyła również jako przyczynek do innego projektu, to jest konceptu przebudowy Wawelu. Kiedy w 1905 roku Austriacy opuścili zabudowania wykorzystywane w celach militarnych, miasto odzyskało zdewastowany przez wojsko zamek. Wyspiański we współpracy z Władysławem Ekielskim stworzył projekt, w którym Wawel nie tylko odzyskuje dawny status, ale staje się jeszcze wspanialszym – jak feniks z popiołów, powstać ma jako nowsza i doskonalsza wersja. Wzgórze miało wzbogacić się między innymi o trzy bramy wjazdowe, plac Zwycięstwa z posągami Nike, odbudowane kościoły – św. Michała i św. Jerzego, gmach Sejmu, Muzeum Narodowego, Akademii Umiejętności oraz

<sup>4</sup> Ibidem.

<sup>5</sup> S. Wyspiański, *Dzieła zebrane*, t. 11, Kraków 1961, s. 148.

<sup>6</sup> Wyspiański przyszedł na świat w 1869 roku – to jest pięć lat po ostatecznym stłumieniu jednego z najtragiczniejszych powstań. Rany i straty zadane krajowi, dramatyczny upadek nadziei i kryzys moralności, śmierć dziesiątków tysięcy ludzi stanowiły tło dla budowania jego światopoglądu. Ciekawym zrzędzeniem losu, był to również rok, w którym w katedrze wawelskiej odkryto szczątki Kazimierza Wielkiego, ostatniego z Piastów. To właśnie ta postać i ten głos historii (symbol zjednoczonego Królestwa) pobrzmiewał będzie później w słynnym rapsodzie, a jego sylwetka zdobieć będzie projekt witrażu wawelskiego – por. W. Natanson, *Stanisław Wyspiański*, Warszawa 1976, s. 5.

<sup>7</sup> Dramat pisany w latach 1903–1904 to historia rozgrywająca się na Wzgórzu Wawelskim, w której osoby dramatu stanowią ożywione posągi oraz postaci z gobelinów.

liczący siedemset miejsc amfiteatr w stylu greckim<sup>8</sup>. Integracja Wawelu z Akropolem stanowić miała makrokosmos, w którym spotkać miały się przestrzenie symboliczne oraz wielkie koncepty architektoniczne – wpisywać miał się w europejską tradycję oraz historię, nieustannie i niezaprzeczalnie kultywując polskość. Oplecione ogrodami przestrzenie, również od wewnątrz ozdobione miały być ręką artysty, a zatem koncepty polichromii i witraży miały tam zakwitnąć w pełni.

Pozostaje taka oto możliwość ujęcia obrazu Wawelu wedle myśli i woli Wyspiańskiego: przemienienie go we własne wnętrze artysty, utożsamienie z własną biografią, wzajemne przeniknięcie w siebie człowieka i ruiny, a zarazem zespolenie tych energii, które są dla nich wspólne, a które wynikają ze zmagania się z nieodwołalnie upływającym, mierzonym biciem zegara, czasem<sup>9</sup>.

W aspekcie polifonicznej twórczości Wyspiański sam wpisywał się i został później wpisany w nieszczęlny krąg „autobiografizujących fragmentów”. Należał do twórców, którzy rozpisywali siebie na różne pola artystyczne, pozostawiając części siebie w kolejnych zapiskach, planach, sztukach, obrazach. Do teraz zauważyć można tendencję, w której nazwisko autora staje się synonimem do obrazów rysowanych pastelami, gdzie głównym i najbardziej rozpoznawalnym motywem są kwiaty. Rośliny to jednak nie tylko symbol czy pewnego rodzaju sygnatura – dzięki licznym świadectwom pozostawionym przez artystę, zauważyć można pewną prawidłowość i schemat. Wyimki z życia i obserwacje otoczenia stanowiły u Wyspiańskiego serie impresji, naładowane afektywnie cząstki – klisze, reprodukcje, ślady. „Pisać fragmentami: są one wtedy kamieniami na obwodzie koła: rozkładałam się kuliście: cały mój świat w kawałkach; a co w środku?”<sup>10</sup>. Rozłożysta budowa, wielokrotność, symboliczność i delikatność prowadzą do skojarzenia z budową kwiatu. „Z racji swej formy kwiat jest obrazem centrum, a więc archetypowym obrazem duszy”<sup>11</sup>. Zakorzeniony w szypułce słupek z pręcikami i okalające go płatki to metafora życia Wyspiańskiego – struktura o tyle piękna, co ulotna; funkcjonalna, ale i ozdobna; przemyślana, ale w swojej istocie nader delikatna. Kwiat to nie tylko motyw umieszczany na licznych obrazach, to nie tylko symbol polskości (archetyp łąki, sielskości, wesołości i wolności) – to przede wszystkim autoportret twórcy, wpleciony i nierozzerwalnie związany ze strukturą dzieł. Opowieść zawarta w twórczości Wyspiańskiego, wykracza poza codzienność, magiczność i historyczność – stanowi kodowanie jednostkowości silnie zakorzenionej w społeczności. Roślina i motyw kwiatowy to statystycznie dominująca struktura naznaczająca większość dzieł – pokazywana jako alegoria czy symbol, dodatek lub rekwizyt, jako główna bohaterka (jak w licznych pejzażach czy wierszach), czy w końcu

<sup>8</sup> Makieta na stałe wystawiona jest w Galerii Sztuki Polskiej XX wieku w Muzeum Narodowym w Krakowie.

<sup>9</sup> W. Szturc, *Dotkliwe przestrzenie. Studia o rytmach śmierci*, Kraków 2015, s. 90.

<sup>10</sup> R. Barthes, *Roland Barthes*, tłum. T. Swoboda, Gdańsk 2011, s. 105.

<sup>11</sup> J. E. Cirlot, *Słownik symboli*, tłum. I. Kania, Kraków 2011, s. 217.

jako osoba dramatu (*Wesele*) – staje się ostatecznie metaforą społeczeństwa, a w końcu reifikacją całego państwa – w nowym rozkwicie i zapowiedzi własnego piękna.

## II. NOWOCZESNOŚĆ I UNIWERSALNOŚĆ

Umieszczając nazwisko i fenomen Stanisława Wyspiańskiego na osi czasu – z dzienną dokładnością, zaznaczając datę narodzin, czas uczęszczania do szkoły, podróże, odnotowując okres rozwoju choroby, a wreszcie, samą śmierć – dostrzec będzie można, że człowiek ten (wy)tworzył swój dorobek artystyczny przez niecałą dekadę. To zaskakująco mało, a jednocześnie dużo – mało w sensie czasowym, dużo w sensie artystycznym.

Pomimo, a właśnie może dlatego, że Wyspiański działał na wielu polach artystycznych – wykształtował charakterystyczny i specyficzny modus, który trudno pomylić z innym artystą. Wyspiański jako uczeń konserwatywnego (a może raczej klasycznego) artysty Jana Matejki zdobył nie tylko podstawy teoretyczne pod działania artystyczne, ale wykształtował też swój styl – niejako w opozycji do modelowego malarstwa kulturowanego w XIX wieku<sup>12</sup>.

Komplikacja psychiczna Wyspiańskiego jest na wskroś nowoczesna! Ten twórca, który za pan brat obcował ze średniowieczem, z racjonalizmem francuskim, z prymitywizmem w sztuce, był zapowiedzią człowieka uniwersalnego. Był uniwersalnym artystą<sup>13</sup>.

Kiedy krakowskie, nader silne zwierchnictwo Matejki (uosabiającego sztukę klasyczną) ustąpiło swobodnej i samowolnej ekspansji świata paryskiego (spotkania z Chełmońskim, Manetem, Strindbergiem czy Gauguinem), ukształtowało się w Wyspiańskim zdanie na temat malarstwa olejnego:

nie ma nic obrzydliwszego niż te Rafaele tyrolskie i fraangeliki, te Rossery z 1830, Psamery itd... – naśladownictwo musi być albo zupełne albo żadne, nie powinno się modernizować. – Można przede wszystkim zachować własny styl, styl fantazji a rzeczy widziane powinny być niejako wytłumaczeniem dla niego. – Jakże rozbudzają fantazję plamy widziane na pustych ścianach<sup>14</sup>.

Wyjście poza modus klasyczny, kojarzony z ciężkością i mimetyzmem farb olejnych, zwiastuje nową epokę w postrzeganiu przestrzeni i czasu. Impresjonistyczne, lekkie, natchnione i pełne życia wizje Wyspiańskiego to jego codzienna dolegliwość – rów-

<sup>12</sup> Historia stylu Wyspiańskiego to nie tylko relacja na linii mistrz-uczeń, biorąc pod uwagę pewien niuans, okazać się może, że jest to raczej kwestia zupełnego przypadku. Na pewnym etapie studiów w Paryżu Wyspiański zorientował się, bowiem, że uczulony jest na biel cynkową – w skutek czego nie mógł malować farbami olejnymi. Wystawił wtedy w pracowni serię rysunków pastelami, niedługo później otrzymał zamówienie na projekt witraży w katedrze lwowskiej. Zob. W. Natanson, op. cit., s. 28.

<sup>13</sup> T. Terlecki, *Wkład Antoniny i Tymona Terleckich w prezentację Wyspiańskiego na Zachodzie* [w:] *Stanisław Wyspiański. Studium Artysty*, red. E. Miodońska-Brookes, Kraków 1996, s. 12.

<sup>14</sup> *Listy Stanisława Wyspiańskiego do Lucjana Rydla...*, s. 207.

niez w wielu listach zachowały się podobne objawienia i przymusy obrazowania. Białe ściany mogły doprowadzić Wyspiańskiego do białej gorączki – każdy fragment powierzchni winien być zamalowany i ozdobiony – nie ważne, czy ściana, którą akurat widział Wyspiański znajdowała się w kościele, w domu prywatnym czy na ulicy – przestrzeń powinna być okiełznana i ozdobiona, najczęściej za pomocą roślin.

### III. EKSLIBRIS

Wydania autorskie dramatów Wyspiańskiego zawierały nie tylko informacje o autorze oraz sam tekst – zawsze opatrzone były okładką czy stroną tytułową zaprojektowaną przez samego autora. Dla przykładu warto przypomnieć pierwsze wydania tekstów z 1899 roku: na karcie tytułowej *Meleagera* widniała winieta z różą, dramat kończył dzwonek pokrzywolistny (trzy łądźki z kwiatami); *Protesilas i Laodamia* wydana w ciemno-niebiesko-szarej okładce ozdobiona była koniczyną rozesłaną; a *Kłątwa* wydrukowana w czasopiśmie „Życie” zakończona była zawilcem (kwiatem potrójnym) – jej wydanie książkowe zdołał natomiast bieniec biały<sup>15</sup>. Powstałe później dramaty również przynależą poszczególnym kwiatom. Wydawnictwo Literackie, piastując zamysł artystyczny Wyspiańskiego, wydając serię *Dzieł Zebranych* również symbolicznie umieszcza na okładkach kwiaty. W ten sposób, teksty dramatów sygnowane są poszczególnymi kwiatami – ekslibrisem Wyspiańskiego jest zatem szkic kwiatu – każdy osobno jest wyjątkowy, ale dopiero wszystkie razem tworzą pełen bukiet, a może raczej wieniec – tworzony z zamysłem estetycznym, ale i użytkowym; o zaplanowanej strukturze, ale w pełni poddany momentowi kreacji i przypadkowi. Co ciekawe, wieniec nie musi odczytywany być jedynie w kluczu spontanicznej i sielankowej ozdoby głowy – w słowniku budowlanym, wieniec stanowi wzmocnienie ścian budynku – zapobiegając rozpadowi całości gmachu.

„Siedzę dniami całymi na Bielanych rysując rośliny, łączę po Panieńskich Skałach, nad Wisłą, po Krzemionkach, widzę i dostrzegam co to za świat olbrzymi i jak mało z niego się wie. Snują mi się znowu dramata po głowie”<sup>16</sup>. Czerpanie inspiracji z dziko rosnących kwiatów polnych nie dotyczy jedynie teksów dramatów. Studia kwiatów, wypełniające liczne karty zeszytów, stworzą Zielnik artysty. „Zestawione ze szkicami roślin wykonanymi przez Wyspiańskiego do winiet i okładek oraz z projektem pastelowym do polichromii franciszkańskiej, tworzą interesującą dla widza całość. Pozwalają na skonstruowanie dwóch różnych punktów widzenia na daną roślinę: spojrzenia botanika oraz spojrzenia artysty”<sup>17</sup>. Wyspiański planował wydać Zielnik jako *Studium roślin stylizowanych a materiałów dla celów zdobnictwa dekoracyjnego*.

<sup>15</sup> L. Płoszewski, *Dodatek krytyczny* [w:] S. Wyspiański, *Dzieła zebrane*, t. 2, red. L. Płoszewski, Kraków 1958.

<sup>16</sup> S. Wyspiański, op. cit., s. 327.

<sup>17</sup> M. Świszczowska-Piegoń, *Zielnik Wyspiańskiego*, „Alma Mater” 2007, nr 91, s. 10.

#### IV. GROTESKA, CZYLI OD-TWARZANIE

Utożsamianie i podpisywanie się wizerunkami kwiatów ustanawia specyficzny stosunek pomiędzy florą a Wyspiańskim. W roślinach drzemie jednak dużo więcej, niż personalna afektacja, estetyczność czy zdobniczość – kwiaty personifikują wartości i historie, teksty dawne i te dopiero napisane, stanowią esencję żywotności, witalności, wolności, piękna, a w końcu: polskości. Ornamenty projektowane przez Wyspiańskiego (w ilustracjach, witrażach, polichromiach) tworzą klasyczne (związane ze starożytnymi założeniami sztuki) wici roślinne – bardzo często występujące w towarzystwie postaci ludzkich. Multiplikacja, przenikalność i nierozzerwalność elementów tak komponowanych dzieł prowadzi nie tylko do utożsamiania pomiędzy danymi składowymi obrazu, nie tylko do tworzenia metafor, ale właśnie do metonimizacji – do zamiany, konwersji pomiędzy właściwościami i wyglądem – rośliny oraz człowieka.

Ornamenty roślinne w kompozycji z człowiekiem nawiązują do renesansowych grotesek, na których fizjonomie splecione zostają z gałęziami i pędami roślin. Tworzenie charakterystycznych ujęć portretowych prowadzi do tropu związanego z personifikacją – prozopopeją – czyli przydawaniem maski lub oblicza. „To fikcja apostrofy do istoty nieobecnej, zmarłej lub niemej, fikcja, która zakłada możliwość odpowiedzi tej istoty i przypisuje jej zdolność mówienia”<sup>18</sup>. Teoria zakłada poetykę głosu z a g r o b u, oraz, co ważne dla rozważań tej pracy, utożsamia i ustanawia łączność pomiędzy obliczem a nazwiskiem. „Imię staje się równie czytelne i pamiętne jak twarz. Zajmując się autobiografią, zajmujemy się nadawaniem i pozbawianiem oblicza, twarzą i odtwarzaniem, f i g u r ą, formą i deformacją”<sup>19</sup>. Od-twarzanie czytane w takim kluczu nabiera potrójnego znaczenia: artysta odczytywany jest przez odtwarzanie, to jest rekonstruowanie życia; również jako od-twarzanie, to jest zabierania twarzy/tożsamości; literackie i retoryczne znaczenie prozopopei oznacza ponadto narrację odautorską, nadającą możliwość wypowiedzi osobom/rzeczom, nie posiadającym takich praw czy zdolności. Wyspiański, poprzez metaforyzację i personifikację ogólnie pojętych roślin (a przede wszystkim kwiatów) pozwala im zabrać głos i wpisać się w wielką narrację i analogię.

#### V. FEMME FLEUR

Korespondencja Wyspiańskiego to kolejny rozdzwięk pomiędzy różnymi formami ekspresji, a w tym wypadku może raczej impresji. Sprawozdania i opisy rzeczowe przechodzą płynnie w liryczne objaśnienia przyrody i architektury, kolejno zamieniają się w sensualne i sprawiające wrażenie niedokończonych utworów poetyckich<sup>20</sup>. Przykładowo, listy pisane z Salzburga do Lucjana Rydla stanowią niedopowiedzianą

<sup>18</sup> P. de Man, *Autobiografia jako od-twarzanie*, tłum. M. B. Fedewicz, „Pamiętnik Literacki” 1986, z. 2.

<sup>19</sup> Ibidem, s. 69.

<sup>20</sup> Fragment listu do Rydla z Amiens, 18 VI 1890: „Jak mię będziecie tak wytrzymywać – to dalibóg że zacznę pisać wiersze. – a nie życzyć ci czytać moich wierszy, jeśli masz na uwadze swoje zdrowie” – *Listy Stanisława Wyspiańskiego do Lucjana Rydla...*, s. 107.

narrację znajdującą się na granicy rzeczywistości i snu. Nie jesteśmy pewni, czy opisywane miasto i poszczególne sytuacje to obserwacje, czy projektowane sceny. Jedno z (prze)widen dotyczy postaci kobiecej otoczonej kwiatami:

Jakże prześlicznie mogłaby wyglądać nagość kobieca na tle tych kwiatów i w tym słońcu; – gdyby się czepiała rękoma gałęzi obciążonych kwieciami, tonąc głową w ich cieniu; stopy okrywałyby ziola murawy – a pełnia kształtu kadłuba uwydatniałaby się na tle dalekiej żółtawej zieleni<sup>21</sup>.

Wyspiański widzi postaci przynależne konkretnym porządkom, pamięć detaliczna pozwala mu nakładać na siebie liczne obrazy, za każdym razem tworząc zupełnie nową jakość – podwójną ekspozycję. Bardzo często motywami przewodnimi tworzenia takich zmultiplikowanych obrazów stają się kobiety, szczególnie te w otoczeniu kwiatów.

*Vanitas*, to pastel o rozmiarach 79×65 cm, sygnowany „SW 1895” – wbrew pierwszym skojarzeniom z tytułem przedstawia bardzo młodą dziewczynę ubraną w soczyście zielony kubraczek, z opaską odgarniającą poplątane włosy znad czoła – wedle samego autora jest „głupawo uśmiechnięta”. Z pierwszego kontaktu z obrazem wynieść można wrażenie nieprzystawalności – gdzież *marność* wygląda jak zdrowa i pełna życia dziewczyna. Paradoks i dualizm, które ujawniają się w pęknięciu między tytułem a postacią tworzą podstawową interpretację. Opisując obraz dalej, Wyspiański dodaje jednak: „bawiąca się kwiatem stałości męskiej (mleczem puszystym)”<sup>22</sup>. Autor zakłada symbolikę zawartą w trzymanym przez dziewczynę kwiecie.

Portret Ireny Solskiej z 1904 roku stanowi kolejny ciekawy przykład kobiety związanej z kwiatem. Tym razem jednak, bohaterka nie będzie potrzebowała dodatku w postaci rekwizytu, sama przecież stanowiła fantasmagoryczny symbol:

Wprowadzała metafizyczny niepokój, miała ogromne predyspozycje do odtwarzania na scenie postaci uduchowionych, owianych tajemnicą, nadwrażliwych, chorobliwych czy historycznych. Wyrażała melancholię pokolenia. Jednocześnie uwagę przykuwała także jej postawa i ruchy komponowane na scenie z malarskim wyczuciem. Często grała zaznaczając nerwowość czy duchową szamotaninę bohaterki, ale potrafiła także kreować swoje postaci ze spokojem, dystansem, bardzo precyzyjnie i inteligentnie rysując ich kontury i psychiczne wnętrza<sup>23</sup>.

Solska na pastelu wykonanym przez Wyspiańskiego spowita jest w subtelną i jasną tkaninę. Amorficzność kształtów, falowania materiału, a przede wszystkim koloryt, stanowić mogą metaforę kwiatu. Aktorka, z lekko upiętymi włosami, dłońmi splecionymi na karku, spleciona w zwoje materiału sama przeistacza się w piękną, niezbadaną odmianę kwiatu, którym niewątpliwie była.

<sup>21</sup> Ibidem, s. 202.

<sup>22</sup> S. Wyspiański, op. cit., s. 450.

<sup>23</sup> M. Mokrzycka-Pokora, *Irena Solska* [on-line:] <http://culture.pl/pl/tworca/irena-solska> [07.11.2015].

Bardziej złożony przykład stanowi tak zwany „portret podwójny Elizy Pareńskiej” z 1905 roku:

Dwa konterfekty Elizy ściśle powiązane zostały z krzakami róży. Kokardy nie tylko nikną za kwiatami, ale i przybierają ich barwę – jedna jasnokremowa, druga zaś częściowo różowa. Bliższa postać zarówno ukryta jest za wertykalnym krzewem, jak też właściwie przez niego zbudowana, bo powtarza on niewidoczny kształt wolumenu jej tułowia. Młody pęd róży wygląda tak, jakby wyrastał z węzła kremowej kokardy. Lizka Pareńska raz staje się kremową, raz różową różą. Koło jej głowy przekwita bujny, nasycyony czerwoną barwą kwiat, sąsiadujący z młodymi, niedojrzałymi pędami. Cały obraz cechuje więc jakiś dualizm: dwa oblicza dziewczyny, jedno wypoczęte i drugie zmęczone, powiązane zostały z dwoma kolorami kwiatów w dolnej partii dzieła oraz dojrzewaniem i przekwitaniem czerwonej róży u góry [...]. Wyspiański włożył wiele wysiłku, by obu postaciom Elizy nadać ten sam stopień realizmu<sup>24</sup>.

Paralela odmiennych kolorów kwiatów oraz analogie w wyrazie twarzy dziewczyny – obrazują dwa osobne stadia – charakterystyczne dla Młodej Polski zestawianie procesu za- i przekwitania jako metafory ludzkiego życia<sup>25</sup>. Róża konotowana jest jako kobiecość – łączy w sobie dwa aspekty: delikatność duchową i zmysłową cielesność. Duplikacja jednej postaci rozumiana jest jako rozwarstwienie jaźni; przedstawienie przyrównuje żywot człowieka do kwiatu – zbudowany z tajemniczych warstw/płatów, przechodzący te same stadia rozwoju i obumierania.

Powołana w ten sposób do życia kobieta-kwiat odnosi się do dużo szerszego i starszego kręgu kulturowego. Już w *Ikonomologii* (1593) Cesare Ripy<sup>26</sup> – opisująca i obrazująca podstawowe pojęcia lista uosobień i utożsamień tworzy stałe konotacje, w których postać kobieca występuje nader często. Kobieta jest Wesołość, Przyjaźń, Harmonia, Sztuka, Jedność, Piękno, Natura, Zgodność, Demokracja, Edukacja, Siła, Hojność, Zwycięstwo, Miłosierdzie, Dobrobyt i Wyżywienie – wszystkie postaci występują w towarzystwie kwiatów, wieńców i laurów.

## VI. EJDETYZM

Podczas ostatniego pobytu Wyspiańskiego w Paryżu (w 1894 roku) wykształca się u malarza specyficzny i znaczący sposób percepcji:

W rozprawie psychologa, Wincentego Jana Ostrowskiego, z 1934 roku, nazwano ją „wyobraźnią ejdetyczną”. Ostrowski stwierdził u Wyspiańskiego „żywość, zmysłowość, ostrą i plastyczną spostrzegawczość” w przedstawianiu licznych postaci i scen „nierealnych”. Zjawiają się one w przestrzeni „obiektywnej”, materialnej, czyli tej samej, w której widzimy postacie poznane obserwacją i doświadczeniem. Zachowują się jak istoty żywe, nie

<sup>24</sup> W. Bałus, *Do granic tożsamości. O portretach zdwojonych Stanisława Wyspiańskiego*, „Przestrzenie Teorii” 2008, nr 9, ss. 25–26.

<sup>25</sup> Por. I. Sikora, *Symbolika kwiatów w poezji Młodej Polski*, Szczecin 1987, ss. 39–40.

<sup>26</sup> Por. C. Ripa, *Ikonomia*, tłum. I. Kania, Kraków 2011, *passim*.

abstrakcyjne. Nie są jednak duchami, gdyż poeta ma świadomość ich nierealności; wie, że ma do czynienia z tworam wyobraźni, z jej „ucieleśnionymi” syntezami<sup>27</sup>.

Tak charakterystyczne postrzeganie i wyobrażanie świata przez Wyspiańskiego było niewątpliwym udogodnieniem, bez większego wysiłku umiejscawiał szczegółowe postaci w przestrzeni, w której przebywał, albo o której myślał. Wyostrzony zmysł narracyjny i plastyczność percepcji jednakże może być również przeszkodą, a może nawet przekleństwem. „Śniąc, śnię tak wyraźnie i tak wrażliwie – że kiedy porównuję dzień, jakim żyję – ze snem – nie wiem właściwie gdzie jestem – i co jest snem – czy Francja czy Kraków i Wawel”<sup>28</sup>. W listach pisanych pod koniec życia Wyspiański opisywał będzie sceny rozgrywające się w jego pokoju i pracowni – według niego pomieszczenia pełne były postaci i głosów; a jego najwierniejszymi i najodpowiedniejszymi towarzyszami były kwiaty<sup>29</sup>.

## VII. CZY TEŻ TY WIERZYSZ KWIATOM?

„Chcę żeby [...] w upalny letni dzień, przede mną zżęto łąn, dzwoniących sierpów słyszeć szmer i świerszczów szept i szum. Chcę widzieć, słyszeć w skwarny dzień, czas kośby dobrych ziół i złych i jak od płowych zżętych pól ptactwo się podnosi na żer”<sup>30</sup>. Tęsknota Wyspiańskiego za krajobrazem i życiem wiejskim przejawia się w wielu aspektach twórczości. Historia związana z *Weselem*, chłopomanią, a w końcu z ożenkiem samego Wyspiańskiego wydaje się tworzyć dość spójną i zrozumiałą narrację. Jeżeli jednak przyjrzymy się dokładniej pewnym wzmiankom Wyspiańskiego i, zupełnie jak on, całą swoją uwagę skupimy na florze, może dostąpimy zaszczytu nawiązania z nią prawdziwego dialogu:

Opowiadał mi o tem jeden kwiat... był taki piękny. Wśród krzewów w zielonym lasku olszowym nagle wiatr rozchylił niedyskretnie gałązki i na łączce ujrzałem igrające wróżki i wily czarodziejki. – każdy ich ruch artystycznie piękny, każda postawa i wygięcie pozą, ale tak naturalnie oddaną, tak miluchnie i wdzięcznie okraszoną naturalnością uśmiechów i wesołym szczebiotem... że chciałbym je mieć, pochwycić, wyciągasz do nich ręce, przedzieras się do nich niebaczny przez zastęp krzaków – cóż bym dał za to, żebym mógł zostać z nimi duchem takim jak i oni<sup>31</sup>.

Epifanie związane z przebywaniem w przyrodą/w przyrodzie bardzo często przedostają się do utworów dramatycznych oraz poetyckich Wyspiańskiego, bo gdzie indziej znaleźć naturalne, czyste i piękne natchnienie, która z Muz dostarczy tak kataraktycznych emocji. Za odpowiedź niech posłuży tekst z 25 kwietnia 1905 roku:

<sup>27</sup> W. Natanson, op. cit., s. 38.

<sup>28</sup> S. Wyspiański, op. cit., s. 186.

<sup>29</sup> Por. *Listy Stanisława Wyspiańskiego do Stanisława Lacka*, oprac. J. Susuł, Kraków 1957.

<sup>30</sup> S. Wyspiański, *Wyzwolenie* [w:] idem, *Dziela zebrane*, t. 5, Kraków 1959, s. 134.

<sup>31</sup> *Listy Stanisława Wyspiańskiego do Lucjana Rydla...*, s. 157.

Poezjo – wiecznie cię po sprzętach szukać trzeba  
wśród zwiedłych kwiatów,  
gdy wesół wczoraj kwiat opada i omdlewa;  
czyliś ty tylko jest w tych głosach z oddalenia,  
w echach z innych światów,  
urokiem snów i czarem chwil omdlenia;  
czy nie ma ciebie tam, gdzie czas rozkwitu,  
gdzie walka i gdzie walki przesilenia...<sup>32</sup>

## VIII. WESOŁY JESTEM, WESOŁY...

Pogarszający się stan zdrowia Wyspiańskiego popchnął go do decyzji zakupu domu z dała od zgiełku centrum Krakowa. Po kilku przymiarkach i nieudanych próbach zakupu innych lokalizacji, Wyspiański, po sprzedaniu ponad trzydziestu obrazów stał się właścicielem gospodarstwa w Węgrzcach:

Czy Wyspiański był w Węgrzcach szczęśliwy? Wiele wskazuje, że początkowo tak. Sielskie otoczenie, dalekie odgłosy życia, mającące się w oddali wzgórza, poczerwieniałe sady i błękitna topiel nieba, o których tak pięknie pisał na marginesach swoich listów, dały schorowanemu artyście upragniony spokój<sup>33</sup>.

Na początku 1907 roku zaobserwowano poprawę zdrowia Wyspiańskiego, ustąpienie pola przez chorobę nie trwało jednak długo. Postępujące gnicie narządów wewnętrznych oraz prawej ręki – były dla artysty nader przykrym i dramatycznym doznaniem. Przyjaciele starali się usprawnić rękę, przymocowując do temblaka deseczkę z ołówkiem – kosztowało to jednak Wyspiańskiego zbyt wiele wysiłku.

Bolesny to był widok: twarz zniekształcona przez zapadnięcie się chrząstki nosowej, figurka wychudzona, małeńka, wymowa bełkocząca. Ale za to jaka świeżość umysłu. Mówił prawie bez przerwy, jakby chcąc powetować sobie stracony czas w samotności i milczeniu. Ten niegdyś milczący człowiek, oszołomił mnie swoją żywotnością i zainteresowaniem wszystkim co się działo w mieście. Opowiadał o swoich planach, o dwóch sztukach które układały mu się w wyobraźni<sup>34</sup>.

Wyspiański – młodopolski, pełen witalności i piękna kwiat przedwcześnie dociera do okresu przekwitania – los projektowany na niektórych portretach i postaciach dramatu zwraca się przeciwko niemu.

<sup>32</sup> S. Wyspiański, *Antologia*, red. H. Sułek, Warszawa 2010, s. 57.

<sup>33</sup> K. Podnieśńska, *Węgrzecki okres w życiu Stanisława Wyspiańskiego*, wykład wygłoszony z okazji Jubileuszu 65-lecia Biblioteki w Węgrzcach w 2011 r. [on-line:] <http://biblioteka.zielonki.org/historia/619-wegrzecki-okres-w-zyciu-stanislaw-wyspianskiego> [12.07.2015].

<sup>34</sup> S. Wysocka, *Moja bajka* [w:] *Wyspiański w oczach współczesnych*, red. L. Płoszewski, Kraków 1971, s. 353.

## IX. MĘKI TANTALA

Wedle mitologii Tantal, syn Zeusa, skazany został na wieczne męki: umierając z pragnienia, nie mógł napić się wody, w której był zanurzony; cierpiąc z głodu, nie mógł dosięgnąć owoców rosnących nad jego głową. W jego pobliżu znajdował się również głaz, w każdej chwili grożący mu zmiażdżeniem<sup>35</sup>. Wyspiański, w pełni świadom swoich wielkich dokonań, ale również pełen kolejnych zamiarów i konceptów skazany zostaje na okrutną i bezwzględną chorobę, powoli pozbawiającą go możliwości kreacyjnych, nieustannie grożącą mu śmiercią.

Zajmujący się teorią W. J. T. Mitchell nazywa jeden ze sposobów działania sztuki „efektem Tantara” – obrazy bowiem „w jednym geście dają widoczną obecność czegoś i zarazem ją odbierają”<sup>36</sup>. Mitologiczny i mistyczny zakaz spełnienia pragnień czy dokonania ucieczki zamienia Wyspiańskiego w Tantara, umierającego w męce i skupieniu na własnej niemożności.

Wieniec złożony na krypcie Stanisława Wyspiańskiego skomponowany jest właśnie z tak nacechowanych „kwiatów” – cieni i klisz jego Teatru Ogromnego, nieskończonego projektu, nieopowiedzianej Historii, nieustannej Myśli, nieokielznanego Ducha.

Wesoły jestem, wesoły,  
i śmieję się do łez;  
choć jesień już na poły,  
kwitnący czuję bez.

Wesoły jestem, jary,  
choć idą czasy burz; –  
widzę z otuchą wiary  
kwitnących ogród róż.

Wesoły jestem, świeży - - -  
- cóż to? na marach trup?  
To ciało tylko leży,  
lecz duch jak ognia słup.

Sierpień 1905 r.<sup>37</sup>

## BIBLIOGRAFIA

- Bałus W., *Do granic tożsamości. O portretach zdwojonych Stanisława Wyspiańskiego*, „Przestrzenie Teorii” 2008, nr 9.  
 Barthes R., *Roland Barthes*, tłum. T. Swoboda, Gdańsk 2011.  
 Brzozowski S., *Legenda Młodej Polski*, Kraków 1983.

<sup>35</sup> Por. np. R. Graves, *Mity greckie*, tłum. H. Krzeczkowski, Warszawa 1992, ss. 332 i n.

<sup>36</sup> W. J. T. Mitchell, *Czego chcą obrazy?*, tłum. Ł. Zaremba, Warszawa 2013, s. 111.

<sup>37</sup> *Wesoły jestem, wesoły* – list pisany do Adama Chmiela z Bad-Hall w sierpniu 1905; w dzień po śmierci Wyspiańskiego ogłoszony w „Czasie”.

- Bodzińska J., *Przedmowa* [w:] H. Taine, *Filozofia sztuki*, tłum. A. Sygietyński, Gdańsk 2010.
- Cirlot J. E., *Słownik symboli*, tłum. I. Kania, Kraków 2011.
- Graves R., *Mity greckie*, tłum. H. Krzeczowski, Warszawa 1992.
- Listy Stanisława Wyspiańskiego do Lucjana Rydla*, cz. 1, *Listy i Notatnik z podróży*, oprac. L. Płoszewski, M. Rydłowa, Kraków 1979.
- Listy Stanisława Wyspiańskiego do Stanisława Lacka*, oprac. J. Susuł, Kraków 1957.
- Man P. de, *Autobiografia jako od-twarzanie*, tłum. M. B. Fedewicz, „Pamiętnik Literacki” 1986, z. 2.
- Mitchell W. J. T., *Czego chcą obrazy?*, tłum. Ł. Zaremba, Warszawa 2013.
- Mokrzycka-Pokora M., Irena Solska [on-line:] <http://culture.pl/pl/tworca/irena-solska> [07.11.2015].
- Natanson W., *Stanisław Wyspiański*, Warszawa 1976.
- Okońska A., *Stanisław Wyspiański*, Warszawa 1975.
- Podnieśńska K., *Węgrzecki okres w życiu Stanisława Wyspiańskiego*, wykład wygłoszony z okazji Jubileuszu 65-lecia Biblioteki w Węgrzcach w 2011 r. [on-line:] <http://biblioteka.zielonki.org/historia/619-wegrzecki-okres-w-zyciu-stanislawawyspianskiego> [12.07.2015].
- Sikora I., *Symbolika kwiatów w poezji Młodej Polski*, Szczecin 1987.
- Stanisław Wyspiański. Studium Artysty*, red. E. Miodońska-Brookes, Kraków 1996.
- Szturc W., *Dotkliwe przestrzenie. Studia o rytmach śmierci*, Kraków 2015.
- Świschowska-Piegoń M., *Zielnik Wyspiańskiego*, „Alma Mater” 2007, nr 91.
- Wysocka S., *Moja bajka* [w:] *Wyspiański w oczach współczesnych*, red. L. Płoszewski, Kraków 1971.
- Wyspiański S., *Dzieła zebrane*, t. 2, Kraków 1958; t. 5, Kraków 1959; t. 11, Kraków 1961.
- Wyspiański w oczach współczesnych*, red. L. Płoszewski, Kraków 1971.

## SUMMARY

### THE SOUL WITHIN A FLOWER. FLORAL MOTIFS IN THE ART OF STANISŁAW WYSPIAŃSKI

The paper, in reference to the concept of criticism of art presented in *The Philosophy of Art* by Hippolyte Taine, analyses the work of Polish artist Stanisław Wyspiański. This sort of criticism implies that the piece of art is not only a result of the artists's free will but numerous circumstances such as environment and society. According to this mode of interpretation, Wyspiański's art contains the story of the past, present and future, and the country, people and art itself are presented as floral metaphors. All kinds of plants, especially flowers, are synonyms of beauty, identity, fragility, and paradoxically – the great power.