

WPLYW ŚREDNIOWIECZA NA TWÓRCZOŚĆ STANISŁAWA WYSPIAŃSKIEGO

W odniesieniu do Stanisława Wyspiańskiego wielokrotnie podkreślano wpływ antyku, romantyzmu czy sztuki współczesnej na jego twórczość. Mniej zastanawiano się nad inspiracjami średniowiecza, a przecież ten okres, jego kultura i historia, w dużej mierze zaważyły na twórczości Wyspiańskiego. Datuje się to zresztą od okresu młodości, kiedy krystalizowały się poglądy i zainteresowania przyszłego autora „Wesela”.

M Ł O D O Ś Ć

Historia, szczególnie polska, urzekła młodego Wyspiańskiego. Już wtedy lubił okres średniowiecza. Zacztywał się w „Dwudziestu czterech obrazach z dziejów Polski” Anczyca, wielokrotnie wznawianego podręcznika dziejów ojczystych dla najmłodszych. W niższych klasach gimnazjalnych (I do IV) uczył się z podręcznika H. Sawczyńskiego „Dzieje średniowiecza”, w wyższych (klasy V do VIII) z „Dziejów powszechnych dla wyższych klas szkół średnich” A. Gidely, w tłumaczeniu M. Markiewicza, którego t. II dotyczył dziejów średniowiecza¹. Znał historyczne powieści J. I. Kraszewskiego, w szkolnych czasach wykonał rysunek Bolesława Szczodrego do „Boleszczyc”.

W gimnazjum Nowodworskiego nauczycielem historii był Michał Chiliński, późniejszy redaktor „Czasu”, a następnie Juliusz Miklaszewski. Stopni z tego przedmiotu Wyspiański nie miał najlepszych, zdarzały się niedostateczne, najczęściej były to dostateczne lub zadowalające², ale przyczyną był zły stan zdrowia młodego Stasia, częste choroby, stąd i trudności w nauce. Przecież historią ojczyzny interesował się. Czytał nawet rozprawę S. Smolki „Mieszko Stary i jego wiek”, Kubali „Szkice historyczne”, dzieła Szujskiego, Zakrzewskiego, Smolki i Bobrzyńskiego³. Na maturze miał za jedno z zadań „Rycerstwo w wiekach średnich”.

Te zainteresowania okresem średniowiecza występują i w czasie wyższych studiów. Między innymi czytał Władysława Łuszczkiewicza „Malarstwo cechowe z w. XV i XVI”⁴ czy Mariana Sokołowskiego „Badania archeologiczne na Rusi”⁵. Średniowiecze pociągało go, ale trudno byłoby mówić, że wyłącznie. Również i inne okresy historyczne zajmowały jego umysł.

W Ę D R Ó W K I

Ważną rolę w kształtowaniu osobowości Wyspiańskiego odegrały jego wycieczki i podróże krajoznawcze, w czasie których poznawał zabytki i dzieła sztuki rodzimej i zagranicznej. Jako student Szkoły Sztuk Pięknych i historii sztuki jeździł po najbliższej okolicy, odbywał także dalsze wypra-

wy. Znał Mogiłę z jej cysterskimi zabytkami, Świątniki i Raciborowice. Jeździł do Lwowa, Halicza i Drohobycza. Podróżował po kielecczyźnie i Podkarpaciu. Był w Kalwarii Zebrzydowskiej, która wywarła na nim szczególne wrażenie i wykonał czternaście szkiców. Ciekawe, że nie interesował się odbywającymi się tam co roku w Wielkim Tygodniu przedstawieniami pasyjnymi, wywodzącymi się z teatru średniowiecznego.

Po Podkarpaciu Wyspiański jeździł jako członek zespołu inwentaryzacyjnego studentów Szkoły Sztuk Pięknych, którym kierował wybitny historyk sztuki prof. Władysław Łuszczkiewicz. Zwiedził zabytki w Nowym Sączu, Starym Sączu, Bieczu, Binarowej, Libuszy, Sękowej, Grybowie, Korzennej, Krużlowej, Ptaszkowej, by wymienić chociażby te w których mógł podziwiać sztukę gotycką. Zawsze ze sobą miał szkicownik notując w nim architekturę kościołów, fragmenty i detale wnętrz. Jego rysunki często brał Łuszczkiewicz na posiedzenia Komisji do Badań Historii Sztuki w Polsce, ilustrując niemi swoje wywody.

W r. 1890 wyjechał Wyspiański zagranicę, gdzie mógł zapoznać się ze sztuką europejską, również średniowieczną, w takich miejscowościach jak Wenecja, Padwa, Mediolan, Chartres, Rouen, Amiens, Reims, Strassburg, Worm, Frankfurt nad Menem, Paryż, Ulm, Augsburg, Monachium, Praga⁶. Oglądając różne style, zachwycił się wówczas sztuką średniowieczną, która robiła na nim duże wrażenie swą tajemniczością, nastrojem i silną ekspresją. Pod wrażeniem gotyckiej rzeźby w katedrze w Reims pisał do Lucjana Rydla:

„W twarzy tej tyle wyrazu i tajemniczości, także w niej znać zamyslenia poważne, że można pojąć, że on snuje plany rozległe jakiejś olbrzymiej budowli, gmachu, który ma zadziwić tłumy, a którego on jeden zna i rozumie warunki, potrafi obliczyć propozycje i stosunek sił ciężkości”⁷.

Postać ta kojarzyła mu się z budowniczym katedry. Natomiast o włoskiej architekturze Wenecji i Padwy pisał:

„Tu wszystko jest malownicze — te balustrady, ganki, schody, łuki, baptysteria, ambony”⁸.

Duży wpływ wywarła na nim gotycka architektura Paryża, na co już zwracano uwagę⁹.

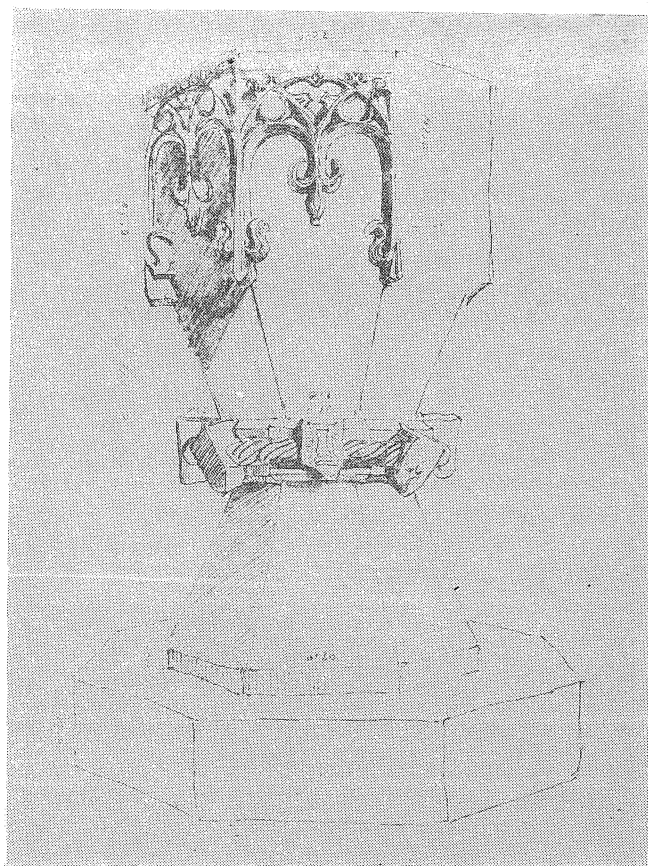
Ale nie tylko podziwiał te zabytki sztuki średniowiecznej, patrząc na nie widział rozgrywające się wydarzenia, orszaki i tłumy.

„Snują się przy tym w głowie postaci niewyraźne, perłę, że z daleka idą bogate w szaty, błyskają ich złotogłowia, zbliżają się strojnym orszakiem, konnym i barwnym. Jaki to tłum!”¹⁰.

Tegoż roku, w drodze do Krakowa, zwiedził również zabytki na Śląsku, był we Wrocławiu, Legnicy gdzie szcze-



Fotografia portretowa Stanisława Wyspiańskiego



S. Wyspiański. Rysunek kamiennej chrzcielnicy z r. 1486 z kościoła parafialnego w Wilczysku (Ziemia Sąddecka) z r. 1869

gólnie interesowała go postać Henryka Pobożnego i w innych miejscowościach posiadających dzieła sztuki średniowiecznej¹¹. Później Przybyszewski napisze o nim „Namiętnie kochał architekturę i to wyłącznie gotycką”¹², co może nie jest w pełni słuszne, bo podziwiał i inne style, ale istotnie romanizm i gotyk pasjonował go. Studiował nawet encyklopedię sztuki gotyckiej Violett-Le-Duca, wykonywał liczne szkice, starał się wniknąć w sens sztuki średniowiecznej. Zbliżyło go to do teorii i poglądów prerafaelitów, a także Morrisa, Ruskina i Pugina jr.¹³. Ale jego podejście było głębsze, gotyk uważał za szczytowe i niepowtarzalne osiągnięcie. Unika więc później naśladownictwa, dąży do uzyskania nastroju, atmosfery, a nie podobieństwa. Uwidacznia się to w jego stosunku do wnętrza kościelnego.

KRAKOWSKIE KOŚCIOŁY

Z krakowskim średniowieczem stykał się Wyspiański od najmłodszych lat. Z okien pracowni ojca patrzył na wawelskie wzgórze, później chodził z nim do katedry, a także i innych krakowskich kościołów pomagając w odlewach najcenniejszych zabytków. Zamiłowania do tej architektury uczył go także jego mistrz i nauczyciel Jan Matejko.

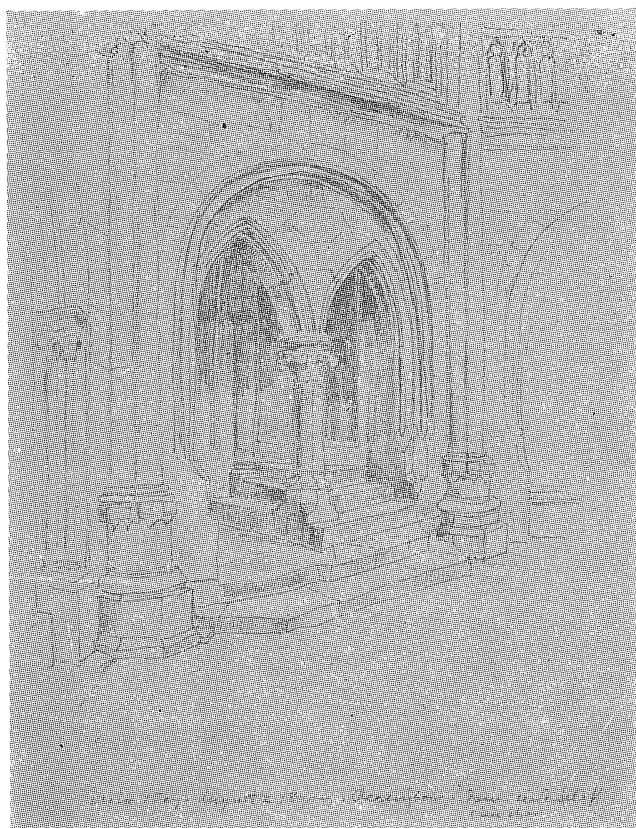
W r. 1888 przystąpiono do restauracji prezbiterium Kościoła N. Marii Panny. W lutym następnego roku komitet wykonawczy w składzie Paweł Popiel – przewodniczący oraz

członkowie: ks. Gruszecki, Władysław Łuszczkiewicz, Marian Sokołowski, Karol Zaremba, Tadeusz Stryeński, Józef Lempicki oraz zaproszony specjalnie Jan Matejko, uzgodnił metody postępowania i zakres prac¹⁴. Zapewne też we wrześniu 1889 r. Wyspiański rozpoczął pracę przy polichromii pod kierunkiem Matejki. Interesowało go wszystko co się w kościele działo, zarówno prace konserwatorskie jak i malowanie polichromii, a także zachowane w świątyni dzieło sztuki. Wykonał liczne szkice, a Łuszczkiewicz kilka z nich dołączył do swojego artykułu „Nowa karta z dziejów architektury XV wieku w Polsce”¹⁵. W latach 1889–90 wykonał Wyspiański na 75 kartonach szkice rysunkowe z wnętrza i fragmenty kościoła Mariackiego¹⁶. Myślał także o własnej dekoracji „Rzecz pomyślana anegdotycznie, jakby ją sobie dowolnie przedstawił wesóły a zmyślny czeladnik malarski wieków średnich”¹⁷. Architektura kościoła Mariackiego wywarła olbrzymi wpływ na twórczość Wyspiańskiego. Ale nie wyłączny.

W r. 1890 wyburzono zabudowania poszpitalne, klasztor i kościół św. Ducha, celem przygotowania miejsca pod teatr miejski. Automatycznie odsłonięto gotycki kościół św. Krzyża, wówczas mocno zaniedbany i opuszczony. Konserwator Krakowa Stanisław Tomkiewicz usilnie zabiegał o fundusze na konserwację tego cennego zabytku średniowiecznej architektury. W końcu Kasa Oszczędności Miasta Krakowa przyznała je i architektce Tadeusz Stryeński i Zygmunt Hendel mogli rozpocząć prace. Wyspiański interesował się niemi, a nawet współpracował. Już w listopadzie 1888 r. sporządził opis inwentaryzacyjny wnętrza kościoła św. Krzyża, cenny bo dokonany przed jakimikolwiek pracami restauracyjnymi¹⁸. W czasie późniejszych konserwacji, po zdjęciu barokowych zapleceków usta-



S. Wyspiański. Rysunek rzeźby prorokini Anny z katedry w Reims z 1890 r.



S. Wyspiański. Szkic wnętrza katedry w Regensburgu
z r. 1890

wionych na stalach gotyckich pod chórem muzycznym, ukazały się resztki malarskiej dekoracji, i to wcale w dobrym stanie. Wyspiański był świadkiem tego odkrycia i ową polichromię przerysował pastelem na papierze. Późniejsze prace w dużej mierze zniszczyły i zniekształciły to malowidło. Tak więc zachowane rysunki Wyspiańskiego posiadają znaczenie dokumentu. Co ważne, przerysował on je bardzo wiernie. Były tam sceny pasyjne: Cierniem koronowanie, Ecce Homo, Niesienie krzyża, Ukrzyżowanie, Opłakiwanie, Złożenie do grobu, Zmartwychwstanie¹⁹.

We wrześniu 1896 r. zaproponowano Wyspiańskiemu przygotowanie konserwacji polichromii. Dał on projekt przemyślany, konsekwentny, możliwie wiernie zachowujący zabytkowe malowidła. Ale wykonanie jego powierzono Tuchowi, biegłemu rzemieślnikowi, lecz dalekiemu od problemów konserwatorskich. Protesty Wyspiańskiego nie na wiele się zdały, wobec czego wycofał się, patrząc z daleka jak jego projekt jest nieumiejętnie wykonywany przez Tucha²⁰. Bolało go nie tylko zepsucie wnętrza kościoła św. Krzyża, ale bezpowrotne zniszczenie wspaniałego fragmentu starej architektury średniowiecznego Krakowa, jakim był kompleks budynków św. Ducha i św. Krzyża. Podobne zespoły zachowały się w Belgii jak zabudowania Beginek w Brugge i Leuve, i wywierają po dzień dzisiejszy duże wrażenie. Kraków, mając zespół może i lepszy lekomyślnie stracił go.

Pod wpływem architektury kościoła św. Krzyża ogłosił Wyspiański dwa artykuły, jeden w „Życiu”, drugi w „Roczniku Krakowskim”²¹.

Jednak otrzymał Wyspiański możliwości zaprojektowania

całego średniowiecznego wnętrza. Stało się to w związku z ogłoszeniem konkursu na polichromię kościoła Franciszkanów w Krakowie. Zamierzał tam wykonać cykl fresków ze scenami z życia św. Franciszka, św. Kingi, bł. Salomei oraz z dziejów zakonu Franciszkanów, zapewne na wzór fresków w Asyżu²². Obmyślił całościową koncepcję zarówno jeśli chodzi o freski jak i witraże, bowiem wszystkie elementy dekoracji układały mu się w całość, w widowisko rozgrywające się przed zebranym tłumem wiernych. Do ogłoszonego konkursu w r. 1894 nie stanął, przebywał wówczas w Paryżu. Ale wkrótce po powrocie zainteresował się tym zagadnieniem. Przystąpił do studiowania życiorysu św. Franciszka, zapoznał się z dziejami zakonu, szczególnie na ziemiach polskich, wielokrotnie dyskutował z przeorem. Coraz bardziej wnętrze tego kościoła widział jako średniowieczne teatrum w którym odbywa się franciszkańskie misterium.

Polichromia miała wraz z witrażami tworzyć jedną całość, niestety koncepcja autora nie została w pełni zrealizowana. Wyspiański zaprojektował i wykonał freski w prezbiterium oraz w nawie transeptu, nawę główną wykonał już później Tadeusz Popiel. Projekty witraży uległy też zmianom. Kompozycja bł. Salomei nie odpowiada pierwotnej koncepcji. Miała na nim być ta święta wraz z Kingą i Jolantą, idące razem w wielkim smutku. Zmiany nastąpiły niezależnie od artysty. W zamierzeniu artysty święci widoczni na witrażach mieli jakgdyby stąpać po kwiatkach namalowanych techniką freskową na ścianach. Zmieniające się światło dzienne nadawałoby im ruch i życie. Byłoby to istne widowisko. Cała ta interesująca koncepcja została tylko połowicznie zrealizowana. Wystawiony później witraż Boga Ojca, potężne dzieło wzorowane na Michał Aniele, może nam dać pogląd jak zamierzał ożywić Wyspiański całe wnętrze kościoła.

Średniowiecznymi witrażami zainteresował się Wyspiański przy okazji konserwacji i odbudowy wnętrza kościoła Dominikanów w Krakowie. Pożar miasta w r. 1850, który strawił całe wnętrze tego kościoła, oszczędził większość witraży. Uległy okaleczeniu, ale ocalały. Wyspiański podjął się ich konserwacji, ale praca ta przysparzała mu wiele kłopotów, nie mógł znaleźć właściwego sposobu naprawy, napotykał na coraz to nowe trudności.

„Coś okropnego ze mną się dzieje, nie mogę sobie dać rady nad tą obrzydliwą pracą z witrażami” – skarżył się²³. Obrzydził sobie ich anonimowego autora, ale przecież same witraże fascynowały go, starał się wniknąć w ich strukturę, w sposób wykonania. W „Roczniku Krakowskim” opublikował artykuł „Witraże Dominikańskie”²⁴, zamierzał napisać poważniejszą rozprawę „Przy czym całą pracownię sztuki średniowiecznej XIV, XV, XVI w. poruszę i przedstawię”²⁵. Pracy tej nie napisał, ale nabyte doświadczenia wykorzystał przy projektowaniu i wykonaniu cyklem witraży z życia Chrystusa i Marii, nad którymi pracował wspólnie z Mehofferem.

W A W E Ł

Całe wzgórze wawelskie, zamek królewski, katedra, wszystkie zabudowania odegrały dużą rolę w kształtowaniu myśli Wyspiańskiego. Sam przyznawał, że młodość spędził w cieniu polskiego panteonu. Z pracowni ojca patrzył na wieże wawelskie, chodził tam i pomagał przy od-

lewach gipsowych z królewskich pomników. Rysował fragmenty tamtejszej architektury. Był świadkiem przejęcia przez miasta wszystkich zabudowań i opuszczenia wzgórza przez wojska austriackie, a także wreszcie przygotowań do konserwacji. Pierwszy zajął się tym w r. 1886 Sławomir Odrzywolski przystępując do restauracji katedry. W tymże roku Wyspiański zwiedzał ją jako student ósmej klasy gimnazjalnej pod kierunkiem swego profesora historii Juliusza Miklaszewskiego²⁶. Oglądali wówczas wnętrze, byli w kryptach królewskich. To oprowadzanie uczniów przez Miklaszewskiego trwało przez kilka lekcji i było wspianym wykładem historii i patriotyzmu.

W roku następnym na posiedzeniu Komisji Restauracji Katedry na Wawelu, Jan Matejko wysunął projekt wstawienia w gotyckie okna naw bocznych witraży z przedstawieniami świętych patronów Polski²⁷. Po kilku latach, kiedy odnowa katedry wawelskiej dobiegała końca, sprawa witraży stała się znowu aktualna. Wyspiański z własnej inicjatywy zaczął szkicować projekty dla Katedry. Zamierzał w oknach ukazać wielkich świadków naszej przeszłości. Niestety nie zachowały się wszystkie projekty, autor pod koniec życia spalił tekę rysunków i szkiców zawierającą również witraże wawelskie. Z kilku zachowanych, a także notatek, możemy stwierdzić, że zamierzał ukazać postacie z historii, legendy czy nawet literatury narodowej, ukazane w dramatycznych pozach, pełne ekspresji, napiętnowane tragicznym losem. Miały to być: Wanda, Bolesław Śmiały, biskup Stanisław, królowa Kinga, Kazimierz Wielki, Piast, Henryk Legnicki, Władysław Łokietek, Zawisza Czarny. Pokazani w teatralnych gestach zamarli w swych pozach. Wyspiańskiemu brakowało zapewne tekstu dla nich i napisał rapsody, poematy uzupełniające kompozycje witrażów. Obraz i słowo wzajemnie się uzupełniały, tworząc właściwą wizję, pełne ekspresji widowisko.

Także ten projekt Wyspiańskiego nie został zrealizowany. Witraże były zbyt śmiałe jak na kościelne wnętrza, a idea poety nie została zrozumiana. Projekty wywołały wielkie oburzenie, sam kardynał Puzyna nie zezwolił na ich realizację. Ale wnętrze katedry wawelskiej nadal inspirowało wyobraźnię poety. On w nim dostrzegał dawne tragedie, wielkie wydarzenia związane z rozwojem państwa. W tej katedrze rozegrał akt III swego „Wyzwolenia”, jednego z najbardziej oryginalnych i nowatorskich utwo-

rów w całej literaturze dramatycznej. Poeta wykonał szkic scenografii²⁸ przedstawiając widok na wnętrze katedry od strony Kaplicy Świętokrzyskiej, po lewej widoczna arkada chóru muzycznego, po przeciwnej fragment konfesji św. Stanisława. Na planie pierwszym zaznaczył płytę zakrywającą ówczesne zejście do grobów królewskich. W prapremierze „Wyzwolenia” dekorator Spitziar zmienił nieco kompozycję tej odsłony. Arkady ustawił równolegle do portalu sceny.

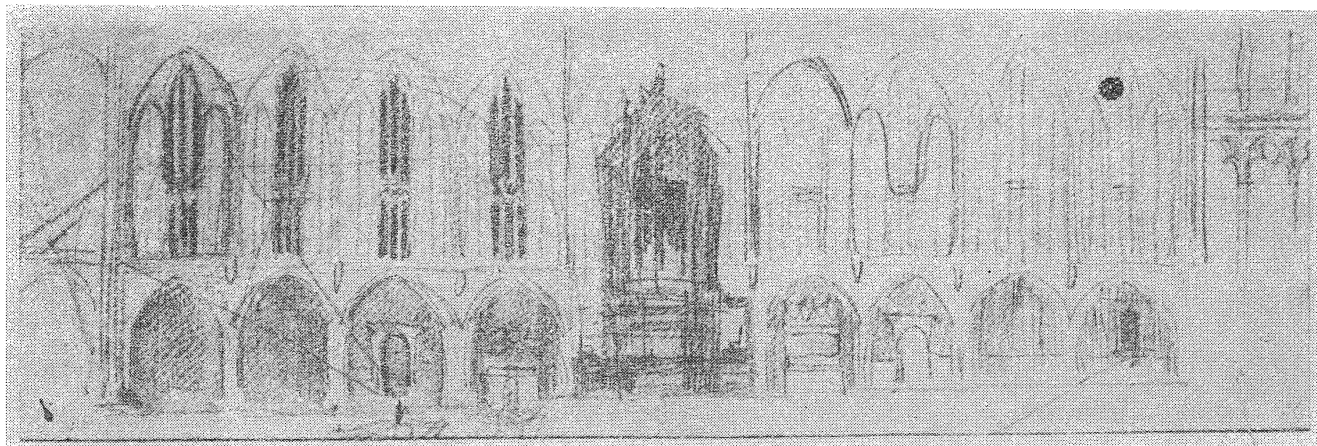
W katedrze rozgrywa się również „Akropolis”, akt I i IV w jej wnętrzu, akt II i III to ożywione gobeliny katedralne²⁹, wiszące wówczas w prezbiterium, z tym że akt III dzieje się na schodach od strony zachodniej. W ciągu akcji utworu ożywają posągi, rzeźby, postacie z gobelinów, ukazują się publiczności wynurzając z wnętrza kościoła, odkrywając swoje dziejowe role. Tak właśnie musiało wyglądać średniowieczne widowisko. Aktorzy grający role ukazywali się, niby postacie z zaświatów, widowni siedzącej w nawie głównej. W wydaniu książkowym „Akropolisu” autor zamieścił szereg ilustracji ułatwiających zorientowanie się w miejscach akcji. Na okładce umieścił widok średniowiecznego Wawelu, własnoręcznie przerysowany z fragmentu miedziorytu Mateusza Meriana i Vischera de Jonge z początku w. XVII. Przedstawiał on Wawel z widokiem na katedrę i był reprodukowany w wydanej w r. 1900 pracy Tadeusza Wojciechowskiego „Kościół katedralny w Krakowie”. Wymiary obu są identyczne stąd wniosek że na ilustracji z pracy Wojciechowskiego wzorował się Wyspiański.

Do tekstu „Akropolisu” zamieścił poeta pięć reprodukcji, z czego dwie to fragmenty katedry, a trzy przedstawiają katedralne gobeliny. Jeśli chodzi o te pierwsze to są to:

1. Fragment wnętrza katedry widoczny spod pierwszej arkady. Widoczne są grobowce i epitafia jak tablica ku czci Długosza, pomnik Stanisława Ankwicza czy biskupa Piotra Trzebieckiego. Obecny wygląd jest nieco zmieniony.

2. Zachodnie wejście do katedry.

Istnieje jeszcze jeden szkic dotyczący scenografii do tego utworu³⁰. W „Katalogu plastyki teatralnej Wyspiańskiego” określiłem go jako szkic do aktu I „Akropolisu”. Leon Płoszewski w „Uwagach do tekstu Akropolis”³¹ zakwestionował związki tego rysunku z dramatem poety, uwa-



S. Wyspiański. Szkic do makiety scenicznej dla I aktu „Akropolis” z 1904 r.

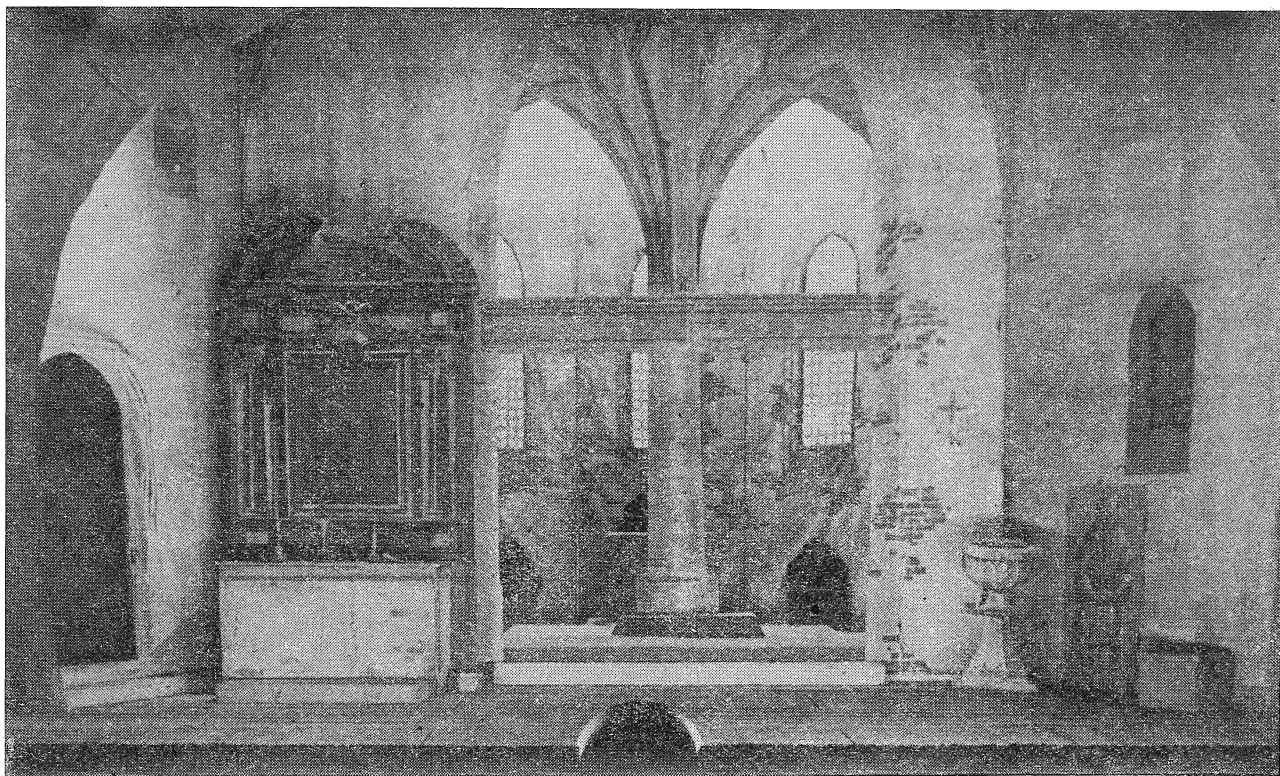
zając że obejmuje on zbyt duży fragment katedry, jak na potrzeby akcji dramatu i jego realizacja wymagałaby gigantycznej sceny. Uważał, że rysunek ten wiąże się raczej z przygotowaniami do cyklu witraży i jest poprostu szkicem przekroju katedry ze zwróceniem uwagi na okna przeznaczone dla nowych witraży, które zamierzał wykonać Wyspiański.

Argument o zbyt gigantycznej scenie, wobec pomysłów Wyspiańskiego, nie wydaje się przekonujący. Myślał on, o czym dalej, o jeszcze większej scenografii. Ale wówczas istotnie ów rysunek budził szereg wątpliwości. Jeśli jest to przekrój katedry wawelskiej z pośrodku widoczną konfesją św. Stanisława, to nie zgadza się ilość okien w nawie i prezbiterium. Wyspiański nie mógł zrobić takiego błędu, zbyt dobrze znał katedrę. Wyjaśnienie przeznaczenia tego szkicu przyszło nieco później. Jest to rysunek wykonany do inscenizacji – zresztą niedosłej – „Akropolisu”, ale przedstawia wyłącznie prezbiterium. Miał on służyć do wykonania makiety scenicznej. Pośrodku został zaznaczony ołtarz główny, po bokach lewe i prawe obejście. Wyspiański na scenie, być może obrotowej, zamierzał zbudować całe wnętrze katedry, tak by widz czuł, że znajduje się w jej wnętrzu. Obracając się ukazywałyby się poszczególne części katedry, to z widokiem na ołtarz główny, to znowu na chór muzyczny. Trudne to do zrealizowania na krakowskiej scenie, ale pomysł był fascynujący. Scenę obrotową zapewne Wyspiański poznał w czasie podróży po Niemczech. Teraz myślał o jej praktycznym wykorzystaniu w swoim utworze³². A przy tym w koncepcji krakowskiego autora było w tym coś ze średniowiecznego widowiska wewnątrz kościoła. Przypomnijmy, że w drugiej połowie

XIX wieku wielu historyków sztuki czy literatury zajmowało się problemem teatru średniowiecznego. W r. 1860 wybitny znawca sztuki Springer w „Die Dramatische Mysterien und die Bildwerke des Späteren Mittelalters” łączy pewne elementy wyposażenia kościoła z rozgrywającymi się w nim przedstawieniami. W r. 1882–83 ks. P. Keppler w „Historische Jahrbuch” wydawanym w Monachium publikuje pracę „Pasionspredigt des Mittelalters” próbując zanalizować przedstawienia liturgiczne. Wreszcie w latach 1884–90 toczyła się wielokierunkowa dyskusja na temat powiązań kościoła z teatrem. Szukano wzajemnych związków, wyjaśnień, próbowano zrekonstruować te przedstawienia. Również i w Krakowie zajmowano się tym zagadnieniem. Na Zjeździe Naukowym im. Jana Kochanowskiego w r. 1884 wiele uwagi poświęcono temu zagadnieniu³³. W dyskusję włączali się tacy krakowscy uczeni jak Stanisław Tomkowicz, Władysław Łuszczkiewicz czy ks. Polkowski. Taka interpretacja średniowiecznego widowiska i zaangażowanie w nie całego wnętrza kościelnego pociągało wyobraźnię Wyspiańskiego. Była zgodna z jego odczuciem. Tak też widział swoje „Wyzwolenie” i „Akropolis”.

T E A T R

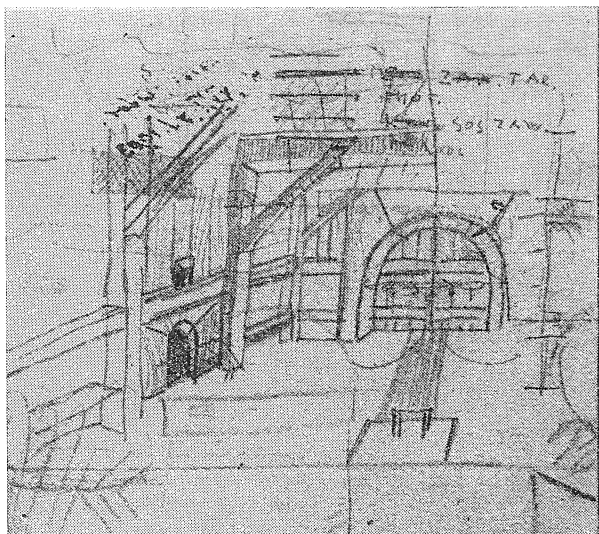
Swoje zamiłowania do sztuki średniowiecznej wykorzystał Wyspiański w pracach inscenizatorsko-scenograficznych. W r. 1901 ówczesny dyrektor Teatru Miejskiego w Krakowie, Józef Kotarbiński, zaproponował mu inscenizację „Dziadów” Adama Mickiewicza, wówczas przedsięwzięcie tyle trudne co ambitne. Krakowski poeta zaczął



Dekoracja do 2 sceny „Dziadów” A. Mickiewicza w inscenizacji i scenografii S. Wyspiańskiego, Teatr Miejski, Kraków 1901 r.

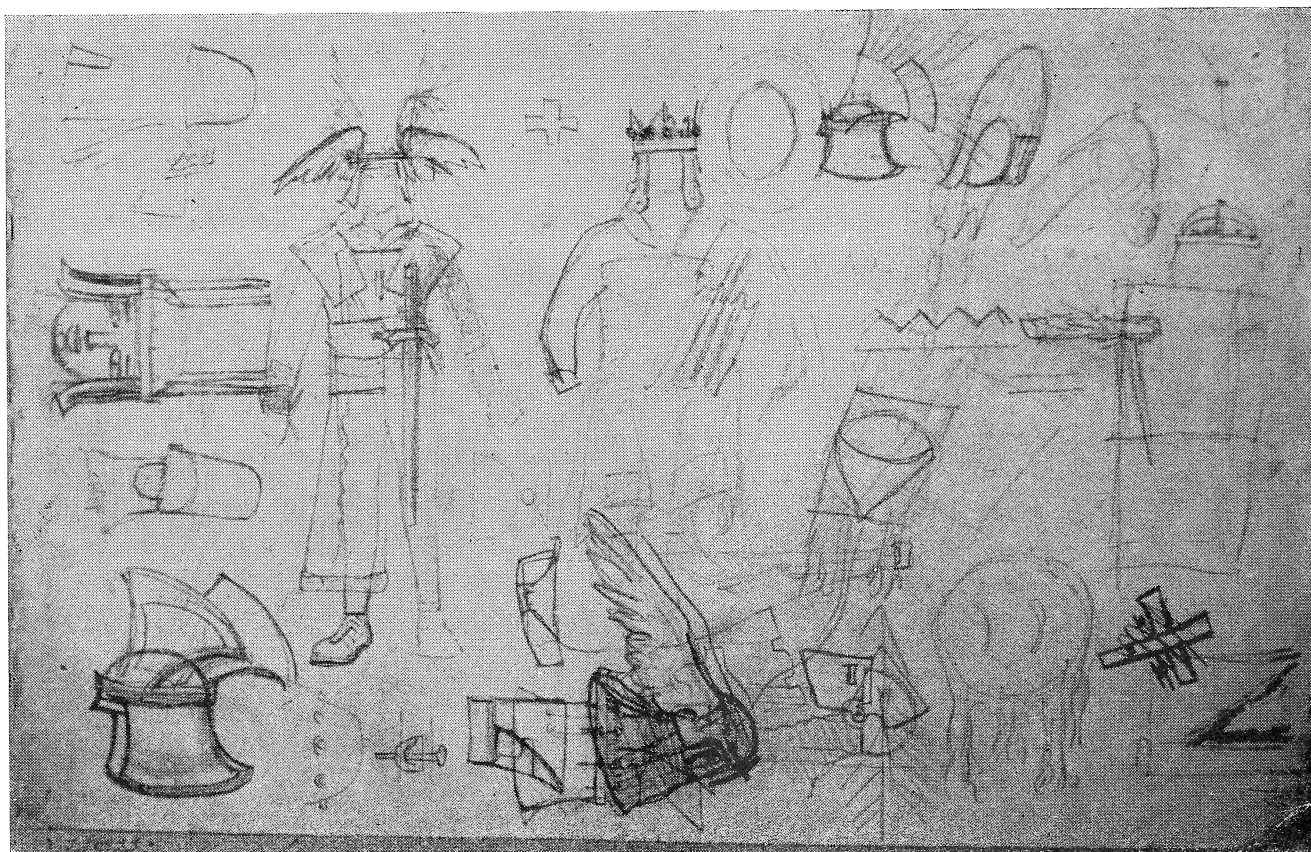
od adaptacji tekstu, a później sam skomponował scenografię i zajął się inscenizacją. Do sceny 2 rozgrywającej się w czasie obrzędu Dziadów, zakomponował wnętrze gotyckiego kościółka, wzorowanego na krakowskim św. Idzim. Dawniej miało ono jeden filar pośrodku, jak u św. Krzyża³⁴. Wyspiański zastosował pewną zmianę. Filar zamiast w nawie głównej ustawił w prezbiterium. Nie znamy podobnego rozwiązania w architekturze kościelnej. Takie ustawienie zasłaniałoby ołtarz główny, byłoby więc niezgodne z liturgią. Ale Wyspiański musiał liczyć się z wymogami sceny. Filar postawiony na pierwszym planie dzieliłby scenę na dwie części i zakrywał środek. Nie pasowało to do inscenizacji. Natomiast postawiony filar w tyle nadawał kompozycji scenicznej głębie, czynił ją malowniczą i oddawało charakter średniowiecza. Bowiem dla Wyspiańskiego scena obrzędku Dziadów stanowi właśnie średniowieczne misterium.

Wkrótce poeta zajął się wystawieniem własnego dramatu „Bolesław Śmiały”. Ten władca szczególnie go fascynował. Już w witrażach wawelskich próbował odtworzyć jego konflikt z biskupem Stanisławem, pisał o tym także w rapsodach. Na scenie cała historia nabrała nowego wyrazu. Biskup św. Stanisław był patronem Polski, a wydarzenia które rozegrały się w w. XI pociągały zarówno naukowców jak i artystów. Kult świętego był bardzo rozpowszechniony na ziemiach polskich, a nawet wykraczał poza granice, o czym świadczy chociażby fresk w kościele Franciszkanów w Asyżu. W w. XIX powstały na ten temat dramaty Antoniego Hofmana, J. N. Kamińskiego, W. Sierakowskiego, F. Wężyka, W. Dzieduszyckiego, Druckiego-Lu-

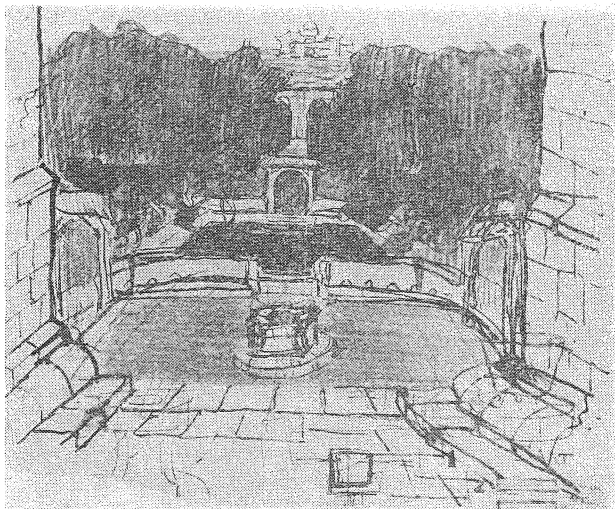


S. Wyspiański. Szkic scenografii do „Bolesława Śmiałego” z 1903 r.

belskiego. Tragedię ową próbowali wyjaśnić badacze. W czerwcu 1904 roku wyszły drukiem „Szkice historyczne jedynastego wieku” Tadeusza Wojciechowskiego, w którym autor daje interpretację konfliktu król – biskup. Wywołała ona duże zainteresowanie. Wojciechowski nie był pierwszym historykiem, który na ten temat pisał, poprzednio czynili to Aleksander Sikorski, Franciszek Stefczyk,



S. Wyspiański. Szkice rekwizytów do „Bolesława Śmiałego” z 1903 r.



S. Wyspiański. Szkic dekoracji do „Skalki” z 1904 r.

Maksymilian Gumpłowicz, Wacław Sobieski. W r. 1900 ukazał się reportaż Ludwika Stasiaka z Osjanu, gdzie król przebywał na wygnaniu, a w r. 1903 o grobowcu Bolesława pisał Stanisław Zalewski. Wojciechowski dał najbardziej wnikliwą, jak na ówczesne czasy, interpretację i w pełni naukową.

Wyspiański studiował prace na ten temat, a w szczególności Wojciechowskiego. Ale w istocie nie chodziło mu o wierność historyczną³⁵. Pisząc tworzył ożywiony obraz malarski, kinetyczne kompozycje. Szukając źródeł przeglądał kroniki Galla i Kadłubka, legendy z życia świętego, a szczególnie „Vita S. Stanislai”, chodziło mu przede wszystkim o zrozumienie przyczyn konfliktu, o wydobywanie atmosfery tamtych lat.

W lipcu 1904 roku pisał do Radzikowskiego:

„Książkę Wojciechowskiego miałem już na drugi dzień i zaraz przeczytałem (po przyjeździe). Nie doносиłem Ci, bo nie wiedziałem, że zaraz będziesz czytać. Aleć teraz przypominam sobie, że i wszystkie poprzednie rzeczy odnosne znasz, więc i ta musiała Cię żywo interesować. Mnie ta książka obchodziła ze względu na dramat. Konstatuję, że dramat mój nie tylko wobec książki może się ostać, ale że nią jest poparty bardzo silnie. Zgrupowanie ludzi – jest takie same. A to jest najważniejsze. W dramacie zaś zajmowałem się wyłącznie królem i Stanisławem, bo moment, kiedy Bolesław opuszcza Kraków, uważam za zupełnie inny dramat. Wszakże to, co się dzieje u mnie w trzech aktach, dzieje się w jednym dniu, nie można więc naraz wszystkiego wpakować. Ale do sprawy tej wrócę, gdyż pisać będę o tym Mieszku, Bolesławowym synu, jak wraca z Węgier i ginie na zamku krakowskim w dniu swego wesela. I jeszcze nieraz kiedy indziej powrócę.

Jest jednak w dziele Wojciechowskiego wiele miejsc niejasnych i nie tłumaczących się, nawet sprzecznych”³⁶.

Zaś do Adama Chmiela:

„I ciągle widzę ich twarze
Ustawnie w oczy im patrzę
Ich nie ma – myślę i marzę
Widzę ich w duszy teatrze”³⁷

Kiedy indziej znowu:

„Konstrukcja dramatu podobna jest do konstrukcji obrazu, tak samo trudna. Dramatopisarz – zanim rozpocznie realizować swój pomysł dramatyczny, musi mieć cały dramat w szczegółach co do ostatniej sceny”³⁸. On sam najpierw kreślił szkic sytuacyjny poszczególnych scen, później je zabudowywał akcją, tekstem, dialogiem i ruchem.

„Miałem dziś w nocy śliczny sen – byłem we śnie na Wawelu i widziałem cały dwór Bolesława, jak się poruszał, rozmawiał, jednym słowem żył – widziałem i samego króla – wspaniała postać, to wszystko było cudownie barwne, tak, że nie mogę jeszcze ochłonąć z wrażenia”³⁹.

Studiując epokę, nie dążył do archeologii, co było zresztą powszechne w ówczesnym teatrze. Jemu chodziło o uzyskanie atmosfery, ukazanie charakterów, zrozumienie przyczyn i skutków i przekazania tego widowni.

„I niekoniecznie chodzi o to, aby dekoracja miała być kosztowna i mozolnie wymalowana, bogata architektonicznie, więc np. jeśli romańska, to tyle w sobie mieszcząc romanizmu, że aż dziesięciokrotnie przeładowana”⁴⁰.

Na scenie zbudował monumentalną izbę drewnianą, dworzyszczę. Już dominujące barwy ciemno-zielona ścian i czerwona dywanu prowadzącego do tronu sugerowała atmosferę. Była to jego wizja dawnego Wawelu. Ale ukazując w tle widok Skalki, zaczerpnął go z gotyckiego tryptyku Stanisława Stwosza ze scenami z życia św. Stanisława, znajdującego się w kościele Mariackim.

Jeśli chodzi o rekwizyty i kostiumy to sięgnął po wzory ludowe. Wydawały mu się najbliższe tym czasom, niefałszowane. Większość ich zaczerpnął z pracy Matlakowskiego o budownictwie i zdobnictwie Podhala oraz z wzorników L. Wierzbickiego⁴¹. Ale czerpał także z innych źródeł. Hełmy mają kształt klobuków z XII w., a strój biskupi formę z XI–XIII w.⁴². I chyba zawsze bezbłędnie odgadywał styl tamtych czasów.

Uzupełnieniem „Bolesława Śmiałego” jest „Skalka”. Poeta zamierzał je wspólnie wystawić, przeplatając wzajemnie akty obu utworów. Kolejno miano odegrać I akt „Bolesława Śmiałego”, I akt „Skalki”, II akt „Bolesława” i drugi „Skalki”, wreszcie trzeci „Bolesława” i takiż „Skalki”. Widowisko byłoby monumentalne, ale ukazujące w pełni konflikt króla i biskupa, widziany z obu punktów widzenia, także topograficznych, a więc naprzemian akcja rozgrywała by się to na Wawelu to na Skalce. Zachował się niesłychanie interesujący rysunek przedstawiający szkic terenu akcji scenicznej obu połączonych dramatów⁴³. Po jednej stronie Wyspiański naszkicował rzut dworzyszczę wawelskiego po drugiej Skalkę z sadzawką i fragmentem architektury. Ta część jest zgodna z innym rysunkiem dekoracji do „Skalki”⁴⁴ tak jak rzut dworzyszczę Bolesławowego jest identyczny ze scenografią do prapremiery „Bolesława Śmiałego”. Cała ta dekoracja miała być ustawiona na olbrzymiej scenie obrotowej. Jeśli akcja rozgrywałaby się na Wawelu, Skalka stanowiłaby tylne tło, natomiast po obrocie sceny o 180° akcja toczyłaby się na Skalce, a Wawel widoczny byłby w perspektywie. Zgodne to z topografią Krakowa. Stanowiłoby idealne rozwiązanie inscenizacyjne obu utworów, wymaga jednak olbrzymiej sceny. Wyspiański zainteresowany nowoczesną techniką chciał przez nią uzyskać efekt średniowiecznych widowisk w Do-

nauesschingen, Lucernie czy Valenciennes. Zbliżył się do sceny symultanicznej, bez zmian dekoracji, czy nawet bez opuszczania kurtyny.

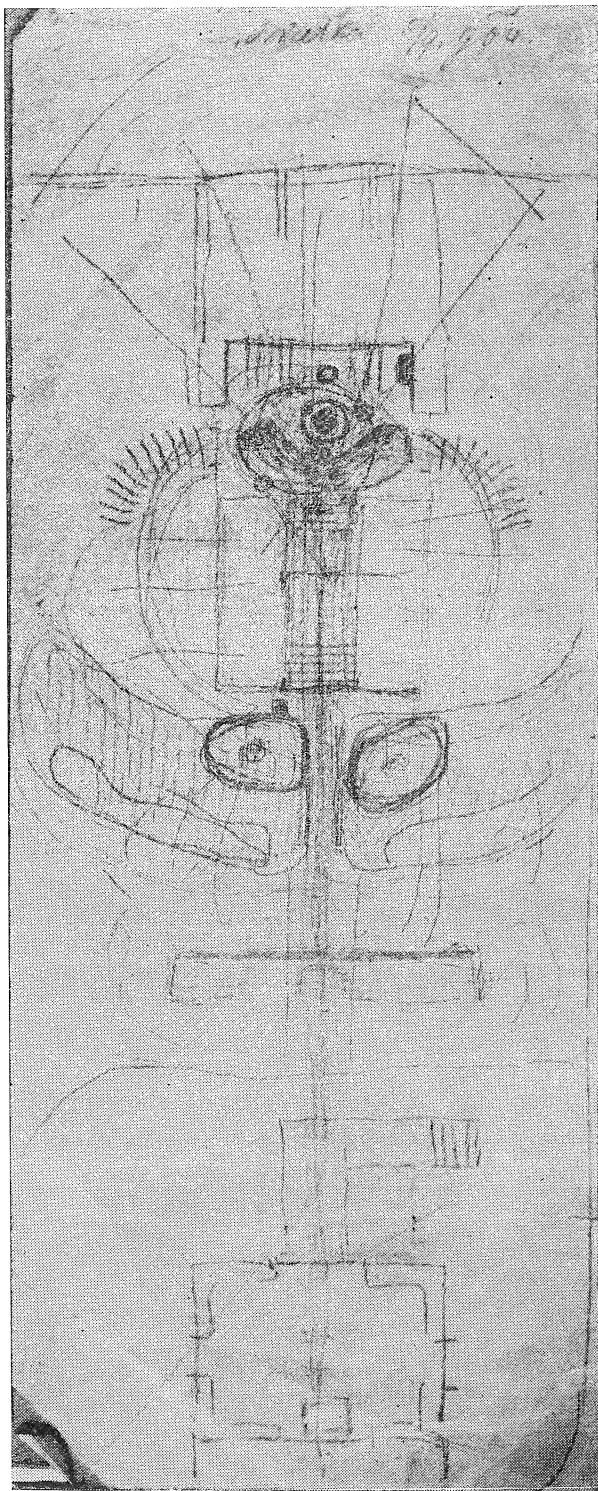
D R A M A T Y

Wyspiański pragnął stworzyć cały cykl dramatów historycznych. Oprócz „Bolesława Śmiałego” i „Skalki”, pragnął ukazać dalsze dzieje państwa Polskiego. Przystąpił nawet do pisania „Piastowiczów”, pozostawionego niestety tylko we fragmentach⁴⁵. Akcja rozgrywa się również w XI w. oparta została na kronikach średniowiecznych i ukazuje losy syna Bolesława Śmiałego, Mieszka. Powrócił on do ojczyzny w r. 1088 na wezwanie Władysława Hermana poślubiając księżniczkę ruską. Zyskał sobie sympatię i miłość poddanych, co wzbudziło zazdrość i zawiść u stryja. Mieszko wkrótce potem zmarł, podobno otruty na rozkaz Władysława Hermana. Pisał o tym Oswald Baller w „Genealogii Piastów”⁴⁶, wątek ten pojawia się także u Wyspiańskiego w Rapsodzie „Bolesław Śmiały”. Teraz pragnął wyzszyć go w utworze dramatycznym.

Myślał także o dramacie „Król Kazimierz Jagiellończyk”, którego akcja miała rozgrywać się w latach 1446–1452 w oparciu o „Dzieje Polski” Jana Długosza, znane Wyspiańskiemu w tłumaczeniu K. Mecherzyńskiego⁴⁷. Na podstawie zachowanej korespondencji i notatek autora Leon Płoszewski zrekonstruował treść utworu⁴⁸. Dalej myślał o „Jadwidze” i czytał życiorys królowej, zapewne napisałby dramat „Kazimierz Wielki”, do tego króla żywił duży kult. To w roku narodzeń poety otwarto grób króla. Namalował ten moment Jan Matejko, nauczyciel Wyspiańskiego w rozumieniu roli historii w kulturze narodu.

Tak więc zamierzeniem poety było stworzenie cyklu dramatów z dziejów narodu. Pragnął ukazać na scenie najdonioślejsze momenty z historii Polski, przypomnieć, że mamy własne dzieje, tradycje i kulturę. Na to zamierzenie wpływ miały zapewne kroniki królewskie Szekspira. Tego dramatopisarza cenił Wyspiański bardzo wysoko, o czym świadczy jego „Hamlet”⁴⁹. Wpłynęły także „Dzieje Cywilizacji w Polsce” Jana Matejki i inne historyczne płótna wielkiego malarza. Wpływ miały również średniowieczne widowiska ukazujące własne umoralniające opowieści. Zbliżał się do nich formą chociaż pragnął wykorzystywać najnowsze osiągnięcia techniki scenicznej.

Wyspiański w swoich utworach często powracał do polskiego średniowiecza które dla niego było okresem ważnym dla tworzenia się państwa i narodu. Szczególnie wtedy, kiedy na mapie politycznej Polska nie istniała. Należało o zamierzchłych, a istotnych czasach, mówić i przypominać rodakom, powtarzać, że my mamy również swoją historię, dramatyczne wydarzenia, że nasi praojcowie w wiekach średnich tworzyli Polskę i mimo rozbiorów ona nie zginęła. Do tego celu poecie służył teatr, dramat, plastyka, widowiska, rozgrywające się we wnętrzach zabytkowych budowli sceny. Umiął Wyspiański wykorzystać w swojej twórczości formy dawnych kultur i epok, by mówić współcześnie.



S. Wyspiański. Rzut sytuacyjny scenografii do „Bolesława Śmiałego” i „Skalki” z 1904 r.

P R Z Y P I S Y

- 1 Kalendarz życia i twórczości 1869–1890 Stanisława Wyspiańskiego opr. Maria Stokowa, Stanisław Wyspiański *Dzieła Zebrane*, Wydawnictwo Literackie, Kraków, t. 16, wol. I, s. 25, 51.
- 2 ibidem, s. 23–70
- 3 ibidem, s. 45 i n.
- 4 Opublikowane w *Rozprawach i Sprawozdaniach Wydziału Filologicznego Akademii Umiejętności*, Kraków 1874, t. I.
- 5 Lwów 1882
- 6 Jan Dürr, *Wędrowki Stanisława Wyspiańskiego po Normandii*, *Kurier Literacko-Naukowy*, dodatek do *Ilustrowanego Kurjera Codziennego*, Kraków, 1.IV.1935 nr 13 i 8.IV.1935, nr 14; *Kalendarz*, op. cit.
- 7 List z dnia 7.VII.1890
- 8 List z dn. 15.III.1890 z Wenecji, por. Z włoskich impresji Stanisława Wyspiańskiego – Nowy list poety, opr. Bogumiła Schnaydrowa i Józef Dużyk, *Życie Literackie*, Kraków, nr 891.
- 9 Antoni Potocki, *Wyspiański*, *Studium Literackie*, Kraków 1902; Adam Grzymała-Siedlecki, *O twórczości Wyspiańskiego*, Kraków, Wydawnictwo Literackie, s. 48.
- 10 List do Lucjana Rydla z dn. 3.VII.1890
- 11 Stanisław Kolbuszewski, *Śląskie impresje Stanisława Wyspiańskiego*, Ossolineum, Wrocław–Warszawa–Kraków, 1962.
- 12 Stanisław Przybyszewski, *Moi współcześni*, Kraków
- 13 Elżbieta Skierkowa, *Wyspiański artysta książki*, *Ossolineum* 1960, s. 61–62
- 14 Władysław Łuszczkiewicz, *Roboty w kościele Marii Panny*, *Kalendarz Krakowski Czecha* na r. 1890, s. 134
- 15 Świat 1889, nr 21
- 16 Przechowywane w Muzeum Narodowym w Warszawie, *Dział Grafiki* sygn. Ryc. Pol. 1842
- 17 Stanisław Wyspiański, *Opis przedstawień okna mariackiego oprawionego w ścianę atelier architektury*, *Wyspiański, Dzieła Zebrane*, t. 14, op. cit. s. 153–157 i 276–279.
- 18 Leon Płoszewski, *dodatek krytyczny do Wyspiański, Dzieła Zebrane*, op. cit., t. 14, s. 221
- 19 Tadeusz Dobrowolski, *Studia nad średniowiecznym malarstwem ściennym*, Poznań 1927, s. 93–104.
- 20 Wyspiański, *Dzieła Zebrane*, op. cit. t. 14, s. 149–151, 272–275, Tuch był również autorem polichromii wnętrza Teatru Miejskiego (obecnie im. J. Słowackiego) w Krakowie. Por. Kazimierz Nowacki, *O budowie Teatru Miejskiego w Krakowie*, *Pamiętnik Teatralny* 1975, z. 2(94), s. 255; K. Nowacki, *Kurtyna Antoniego Tucha*, *Pamiętnik Teatralny* 1976, z. 1–2 (97–98), s. 107–108.
- 21 Życie 1897, nr 7; *Rocznik Krakowski* 1898, t. I.
- 22 Polichromia kościoła Mariackiego miała przedstawiać następujące sceny: A – Z życia św. Franciszka: 1. podczas nocnej hulanki wpada w zachwycenie 1205, 2. rozdzia ubogim jałmużnę na stopniach bazyliki św. Piotra w Rzymie, 3. wyrzeka się majątku wobec ojca i biskupa w Asyżu, 4. podczas czytania ewangelii przejmuje ideę Zakonu, 5. przed Innocentym III w ogrodzie loretańskim, 6. uczta dla św. Clary w klasztorze M.B. Anielskiej, 7. opiekuje się trędowatymi w szpitalu, 8. widzi Matkę Boską i Chrystusa na ołtarzu, 9. tarza się w krzaku cierniowym, 10. odpędza szatanów od klasztoru braci mniejszych, 11. odbiera pięć ran Chrystusowych, 12. umierający każe sobie śpiewać „hymn do słońca” 1226.
- B. I. Zatwierdzenie Reguły Zakonu braci mniejszych przez Innocentego III w roku 1215 w Rzymie, 2. Kazanie św. Franciszka w Alwernii
- C. Sceny z życia świętej Kingi: 1. dziecinne lata, 2. śluby czystości Kingi i Bolesława, 3. cud w Bochni z pierścieniem w bryle soli, 4. biczowanie się po nocy, 5. ucieka przed Tatarami i unika ich pogoni, 6. opiekuje się trędowatymi i biednymi.
- D. Sceny z życia św. Salomei: 1. ubiera się w strój bogaty, przy czym zdybuje ją małżonek Koloman, 2. składa śluby zakonne przed arcybiskupem Prandotą w Krakowie w kościele Franciszkanów, 3. umierając widzi Matkę Bo-
- ską, 4. dusza jej idzie do nieba i niesioną przez aniołów widzi pobożny braciszek.
- E. 1. Fundacja klasztoru, 2. Pogrzeb Bolesława Wstydlwego, 3. Przeniesienie zwłok Salomei ze Skąły do Krakowa. Por. Wyspiański, *Dzieła Zebrane*, op. cit. t. 14, s. 167–168, także Tadeusz Szydlowski, *Stanisław Wyspiański*, Warszawa 1930, s. 30.
- 23 Wyspiański, *Dzieła zebrane*, op. cit. t. 14, s. 221.
- 24 *Rocznik Krakowski* 1899, t. II.
- 25 Wyspiański, *Dzieła Zebrane*, op. cit. t. 14, s. 221
- 26 Juliusz Miklaszewski, *Krótki opis katedry na Wawelu, którą zwiedziłem z uczniami VIII klasy gimnazjalnej św. Anny w dniach 28.IX., 9, 15, 23.X.1886*, Kraków 1886
- 27 Włodzimierz Żuławski, *Witraże Wawelskie Wyspiańskiego*, *Maski* 1918, nr 13; Stanisław Kolbuszewski, *Wizja Wyspiańskiego*, Poznań 1924; Kazimierz Kosiński, *Wawel w ideologii Wyspiańskiego*, Warszawa 1934, s. 12–13.
- 28 Kazimierz Nowacki, *Plastyka teatralna Wyspiańskiego*, *Katalog, Pamiętnik Teatralny* 1957, z. 3–4 (23–24), poz. 53.
- 29 Gobeliny te do tej pory nie powróciły do Katedry. Wydaje się koniecznym zawieszenie ich z powrotem w prezbiterium, tak jak to widział i opisał Wyspiański.
- 30 Nowacki, *Plastyka teatralna*, op. cit. poz. 179.
- 31 Leon Płoszewski, *Uwagi do tekstu „Akropolis”*, *Wyspiański, Dzieła Zebrane*, op. cit. t. 7, s. 418
- 32 Pogląd ten przedstawiłem na sesji naukowej Wydziału Filologii Polskiej Uniwersytetu Jagiellońskiego odbyten w dniach 20–22.II.1969. Prof. L. Płoszewski w pełni zaprobował moją interpretację omawianego rysunku i dorzucił jeszcze dalsze argumenty. Mieliśmy wspólnie przeanalizować inne szkice teatralne Wyspiańskiego, niestety uniemożliwiła to przedwczesna śmierć tego znakomitego znawcy twórczości poety-malarza.
- 33 Zjazd im. J. Kochanowskiego 1884, *Archiwum do dziejów literatury i oświaty w Polsce*, t. V, Kraków 1886.
- 34 Zygmunt Hendel i Feliks Kopera, *Kościół św. Idziego w Krakowie*, *Biblioteka Krakowska* nr 29, Kraków 1905. Kazimierz Nowacki, *O scenografii Wyspiańskiego do „Dziadów”* *Pamiętnik Teatralny* 1956, z. 1 (17), s. 49–50.
- 35 Jan Nowakowski, *Historia i mit w „Dramatach Bolesławowskich”*, odczyt na sesji Wydziału Filologii Polskiej Uniwersytetu Jagiellońskiego 20–22.II.1969. Maszynopis powielony.
- Kazimierz Nowacki, *O inscenizacji „Bolesława Śmiałego” w roku 1903*, *Pamiętnik Teatralny*, z. 3–4 (23–24), 1957.
- 36 S. Wyspiański, *Dzieła zebrane*, op. cit. t. 6, s. 355–356
- 37 S. Wyspiański, *Dzieła zebrane*, op. cit. t. 11, s. 160
- 38 ibidem
- 39 Józef Sosnowski, *„Bolesław Śmiały” Stanisława Wyspiańskiego*, Kraków 1932, rękopis w Państwowym Archiwum m. Krakowa, sygn. I.T. 1150
- 40 Stanisław Wyspiański, *Hamlet*, *Dzieła zebrane*, op. cit. t. 13, s.
- 41 Nowacki, *O inscenizacji „Bolesława Śmiałego...”* op. cit.
- W. Matlakowski, *Budownictwo ludowe na Podhalu*, Kraków 1892.
- L. Wierzbicki, *Wzory przemysłu domowego, wyroby snycerskie włościan na Rusi, Kraków, tenże, Wzory przemysłu domowego, Hafta włościan na Rusi*
- 42 Adam Chmiel, *Archeologia dramatu „Bolesław Śmiały” Stanisława Wyspiańskiego*, Kraków 1903, Feliks Kopera, *Tak zwana korona Bolesława Chrobrego inne insygnia Koronne Polski*, Kraków 1898
- 43 K. Nowacki, *Nieznany rysunek teatralny Stanisława Wyspiańskiego*, *Pamiętnik Teatralny* 1960, z. 2 (34), s. 341–345.
- 44 Nowacki, *Plastyka teatralna...* op. cit. poz. 190 i 191
- 45 Rkps. w Muzeum Narodowym w Krakowie, sygn. 82205
- 46 Oswald Baller, *Genealogia Piastów*, Kraków 1895.
- 47 wydane w Krakowie w r. 1870
- 48 *Dzieła zebrane*, op. cit., t. 10, s. 328–331.
- 49 Wyspiański, *Hamlet*, op. cit.