

<sup>8</sup> *Listy Stanisława Wyspiańskiego do Lucjana Rydla*, oprac. J. Dürr-Durski, L. Płoszewski, M. Rydłowa, t. 1, Kraków 1979, s. 263–264, 266.

<sup>9</sup> Wtórność *Zielnika* w stosunku do kwiatów polnych w kościele franciszkańskim ustaliła K. Cyganik, *op.cit.*, s. 5, 40.

<sup>10</sup> *Listy Stanisława Wyspiańskiego do Lucjana Rydla*, t. 1, s. 282.

<sup>11</sup> Witraż ten, jak wiadomo, stał się przyczyną sporu z franciszkanami: ostatecznie witraż z przedstawieniem samej tylko Salomei (kartony opracowywał Wyspiański w latach 1902 i 1904) osadzony został w oknie w 1908 r., 9 lat później od pozostałych witraży w prezbiterium, rok po śmierci Wyspiańskiego; K. Cyganik, *op.cit.*, s. 59; D. Czapczyńska-Kleszczyńska, *Dzieje witraży Stanisława Wyspiańskiego w kościele oo. Franciszkanów w Krakowie*, „Rocznik Krakowski”, nr 70, 2004, s. 76.

<sup>12</sup> Tak Katarzyna Cyganik interpretuje list Wyspiańskiego do Rydla z 5 lipca 1897 r.: *dostałem salę od Falata w Szkole Sztuk Pięknych, [...] by witraże wykończyć i zacząć pewien wielki karton; Listy Stanisława Wyspiańskiego do Lucjana Rydla*, t. 1, s. 481; K. Cyganik, *op.cit.*, s. 58. Pracę nad pastelowym kartonem ukończył w grudniu tego samego roku, witraż osadzono ostatecznie w roku 1904.

<sup>13</sup> W. Bałus, *Stanisław Wyspiański i krakowski kościół Franciszkanów*, [w:] *Studia z dziejów kościoła Franciszkanów w Krakowie*, red. Z. Kliś, Kraków 2006, s. 222–223.

<sup>14</sup> L. Rydel, *Ze sztuki*, „Tygodnik Ilustrowany”, nr 37–40/I, 1896, s. 731; cyt. za: K. Cyganik, *op.cit.*, s. 36.

<sup>15</sup> Cyt. za: J. Frycz, *Restauracja i konserwacja zabytków architektury w Polsce w latach 1795–1918*, Warszawa 1975, s. 236, 238.

<sup>16</sup> Dokonana przez Wyspiańskiego ocena działań Odrzywolskiego – w liście do Rydla – wskazuje na niemożność pogodzenia myślenia kategoriami historyzmu z nową sztuką w restaurowaniu zabytków: *on całe życie nic innego nie robił, tylko kalkował z książek i różnych musterów [...] On tym fałszem stoi, nim żyje, nim jedynie egzystuje*; cyt. za: J. Frycz, *op.cit.*, s. 247.

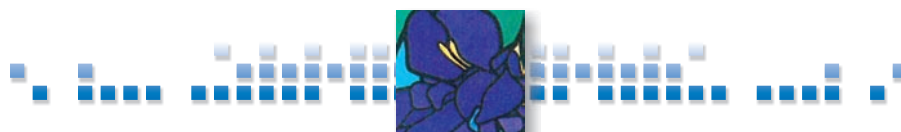
<sup>17</sup> *Listy Stanisława Wyspiańskiego do Lucjana Rydla*, t. 1, s. 371–374.

<sup>18</sup> K. Jelonek-Litewka, *Kartony Stanisława Wyspiańskiego z dawnej polichromii kościoła św. Krzyża w Krakowie, przechowywane w Archiwum Aktów Dawnych m. Krakowa*, [w:] *Studia z dziejów kościoła św. Krzyża w Krakowie*, red. Z. Kliś, cz. 2, Kraków 1997, s. 207–217.

<sup>19</sup> Cyt. za: K. Zbijewska, *Krakowskim szlakiem Stanisława Wyspiańskiego*, Warszawa – Kraków 1986.

<sup>20</sup> W. Ekielski, S. Wyspiański, *Akropolis. Pomysł zabudowania Wawelu*, „Architekt” 9/1908, z. 5–6, s. 49–57.

<sup>21</sup> J. Warchałowski, *Odnowienie Zamku Królewskiego na Wawelu (projekt Zygmunta Hendla)*, „Architekt” 9/1908, s. 125–134.



## NIESAMOWITE I NIEREDUKOWALNE

Chęć pokazania oplakanych skutków „opiumicznego” kultu świętego Stanisława nie musiała prowadzić do nadania patronowi Polski cech ożywionego na witrażu truchła. Wystarczyłoby zapewne wyobrażenie samej trumny, podobnie jak to czynił Wyspiański w dramatach i rapsodach. Obraz upiora czy ducha musi mieć zatem głębszy sens. Można go odczytać, analizując karton z postacią Kazimierza Wielkiego.

Król ukazany został prawie frontalnie, w pozycji wyprostowanej. Jego zwieńczona koroną czaszka pokryta jest resztkami skóry i zarostu, kości policzkowe wystają na boki, a oczodoły są głęboko zapadnięte. Nagi tors monarchy, z widocznymi obojczykami, mostkiem i klatką piersiową, na której zachowało się nieco płatów mięśni, w górnej partii pozbawiony jest ubrania. Resztki odzienia z połyskującymi, złotawymi guzami rysują się poniżej mostka. Na brzuchu władca ma ozdobny pas, znany z wawelskiego nagrobka, złożony z ogniu o formach architektonicznych. Do pasa przytroczony został krótki miecz, który niknie pomiędzy strzępami ubrania i kośćmi słabo widocznych nóg. Na ramionach Kazimierza znajduje się płaszcz wykonany z ozdobnej tkaniny tłoczony w roślinny wzór, wyraźnie postrzępiony i zetały w dolnej partii przedstawienia. U góry spięty został taśmą zakończoną tarczami z wyobrażeniem polskiego orła w koronie i herbu Ziemi Kujawskiej. Spod płaszcza wysuwa się koścista prawica trzymająca berło na ułamanym od dołu drzewcu.

Podobnie jak w przypadku wizerunku świętego Stanisława, dolna partia kartonu przedstawiającego Kazimierza Wielkiego jest najslabiej zarysowana. Kościste stopy króla są niezbyt dobrze widoczne, a płaszcz rozmywa się, przechodząc w niebieskawy dym. Najlepiej oświetlone i dopracowane w szczegółach są górne części torsu. Wyraźnie widoczna jest też głowa monarchy. Umieszczona została na tle czerwonożółtawej „aureoli”, rozpoczynającej się półkoleściami na wysokości barków i unoszącej się pionowo w górę po bokach twarzy i korony.

Kazimierz Wielki, niczym *gisant* ze średniowiecznego nagrobka, tyleż leży, co stoi. Sztynność jego ciała *en transi*, berło spoczywające pomiędzy bezwładnymi kośćmi palców i guziki

zalegające wewnątrz torsu wyraźnie sugerują horyzontalne ułożenie truchła. Jednak wertykalny układ „dymu” w dolnej partii przedstawienia oraz dążące mocno ku górze „płomienie” wokół głowy władcy nadają przedstawieniu dynamizm. Martwy monarcha zdaje się ulatywać w przestworza, nic nie tracąc przy tym ze swej śmiertelnej bezwładności.

Wyobrażenie Kazimierza Wielkiego oraz poświęcony królowi rapsod powstały pod wpływem odkrycia szczątków władcy, jakiego niespodzianie dokonano 14 czerwca 1869 roku podczas restauracji wawelskiego nagrobka<sup>1</sup>. *Protokół znalezienia i pochowania zwłok królewskich* informuje, że za pierwszym uderzeniem młotka w boczną zachodnią ścianę tumbi wypadło z tej ściany kilka kamieni, a przez otwór w ten sposób zrobiony pokazało się próżne wnętrze grobu i w nim rozsypane kości Kazimierza W<sup>o</sup>, szczątki odzieży i spróchniałej trumny. *Otwór zaraz zamurowano. – Nazajutrz, dnia 15 czerwca, odmurowano znowu otwór w obecności księdza Sylwestra Grzybowskiego, prałata kustosa katedralnego krakowskiego, Pawła Popiela, konserwatora, Teofila Żebrawskiego, budowniczego, Jana Matejki, malarza, Józefa Łepkowskiego, doktora filozofii i profesora archeologii w Uniwersytecie Jagiellońskim, oraz wspomnianego majstra kamieniarskiego i pomocnika jego, otwór z dnia poprzedniego rozszerzono i ujrano na dnie grobu leżącą głowę w koronie, berło i ostrogi oraz niektóre kości, spróchniałe szczątki trumny i kraty żelaznej, na której snadź trumna pierwotnie w połowie wysokości grobu stać musiała. Inne kości i wisząca na nich jedwabna opona leżały jeszcze na tej części kraty, która na dno grobu nie była opadła<sup>2</sup>. W tydzień później kości królewskie wyjęto z tumbi, a wraz z nimi znajdujące się tam przedmioty: 1<sup>o</sup> koronę miedzianą, pozłacaną, do trumny umyślnie zrobioną, o pięciu liliach, fałszywymi kamieniami wysadzaną (mocno zaśniedziałą). 2<sup>o</sup> Berło srebrne, pozłacane, 14 cali długości mające, zakończone u góry odstającymi liliami (od dołu zakończenia brak). – Znalezione także osobno 3 lilie od berła oderwane. 3<sup>o</sup> Jabłko srebrne, pozłacane gładkie, dęte, z krzyżykiem u góry. Nadto znalezione ostrogi miedziane, pozłacane, z rzemieniami, pierścień złoty z małym ametystem*

gładkim, bez napisu ani herbu, ani żadnego znaku, guzików od sukni dziesięć srebrnych, zaśniedziałych, dętych i dużą jedwabną oponę, której kolor wypelzł, ale wzór dobrze się dawał rozpoznać<sup>3</sup>. Kości królewskie oraz przedmioty odrysowane zostały przez Jana Matejkę i sfotografowane przez Walerego Rzewuskiego, zaś Aleksander Ziembowski wykonał kopie insygniów, pierścienia i guzików brązowych złożonych<sup>4</sup>.

W wawelskim kartonie Wyspiański odwzorował, na podstawie rysunków Matejki i kopii Ziembowskiego, insygnia królewskie, guziki i tłoczoną tkaninę. Formę płaszcza z wielkimi tarczami oraz sposób trzymania berła przejął z wyobrażenia Kazimierza Wielkiego w Matejkowskim poczie<sup>5</sup>. Pas i miecz mają swój pierwowzór na gotyckim nagrobku monarchy, ale pierwszy z przedmiotów znalazł się też w ilustracji z pocztu. W rozkładającej się twarzy władcy pobrzmiwa natomiast przedśmiertny grymas Kazimierza Jagiellończyka z płyty wierzchniej sarkofagu Wita Stwosza<sup>6</sup>.

Już analiza kartonu z wizerunkiem świętego Stanisława pokazała, że głównym wrogiem autora rapsodów była martwota duchowa Polaków wynikająca z usypiającego kultu przeszłości. W *Kazimierzu Wielkim* jest podobnie:

*Naród mój tak się we swą przeszłość  
weśnił;  
schodził we wszystkie grobowe  
piwnice,  
z trupami się, umarłymi rówieśnił,  
badal im w trzewach skonu tajem-  
nice;*

(...)  
*Rozpoznawałem, że się kochał w tru-  
nach,  
kołysząc w nich swą myśl jakby  
w szalupach;*

(...)  
*A tacy byli skorzy, tak się rwali,  
tak ich ten grób, trumny wesela;  
że jakby imnych radości nie znali<sup>7</sup>.*

Ten usypiający kult przeszłości podsycany był przez duchowych przewodników narodu, zarówno polityków, jak i poetów:

*którzy się w własnym lubowali  
jęku;  
co twarze przysłoniwszy w kirach  
czarnych,  
stawali przed narodem z harfą  
w rękę<sup>8</sup>.*

Ludzi tych trudno jednoznacznie – jak to często czyniono w literaturze – wiązać wyłącznie z krakowskimi stańczykami,

gdyż stosunek Wyspiańskiego do krakowskich konserwatystów był co najmniej niejednoznaczny<sup>9</sup>. W rapsodzie artysta wyraźnie wskazywał na przedstawicieli różnych obozów politycznych, którzy nie chcieli się ze sobą dogadać:

*Mówili wszystko, co powinien czynić  
naród – w rozstajne wskazując mu drogi;  
wzajem się w słowach jęli lżyć i winić,  
aż wzrosli na olbrzymie truchła-trwogi<sup>10</sup>.*  
Głoszone przez przywódców ideologie były przeciwieństwem czynu. Odwoływały się do mesjanistycznych wizji historii, akcentowały bierne oczekiwanie na nadejście nadzwyczajnych wydarzeń i zapowiadały przemiany, które nie następowały:

*Wnętrznosci rozkrawali męczennika,  
wróżyli z trzew o jutra przyszłej dobie,  
badali loty ptaków, bieg ponika,  
gwarzyli, że się Dziecię zjawi w żłobie;  
widzieli Go w postaci ogrodnika,  
że wstał, choć zbrojna straż przy Jego  
grobie.*

*– I żadne wróżby ich się nie spełniały,  
a we wróżbitów patrzal naród cały<sup>11</sup>.*

Odkrycie grobu Kazimierza Wielkiego miało dla Wyspiańskiego charakter swoistego objawienia i nie było dziełem przypadku. *Dla tego artysty* – komentował Stanisław Lack – *nic nie dzieje się przypadkiem, chociaż w rzeczywistości mogło odbyć się przypadkiem<sup>12</sup>*. Znaczące było to, że doczesne szczytki wielkiego prawodawcy i budowniczego polskiej państwowości wydobyto na światło dzienne w momencie największej duchowej zapaści społeczeństwa, w pięć lat po ostatecznym zduszeniu powstania styczniowego. Jak pisał Józef Szujski w artykule *Wydobycie zwłok Kazimierza Wielkiego i przyszły ich pogrzeb*, tekście, który miał ogromny wpływ na Wyspiańskiego – dla każdego,  *kto stracił wiarę, że nic na świecie nie dzieje się przypadkiem (...), owo odkrycie zwłok wielkiego króla może się stać (...)* błogosławieństwem lub przekleństwem *wedle tego, jak się wobec niego zachowamy<sup>13</sup>*. Król, będący podmiotem lirycznym rapsodu, opowiada:

*Po jakiejś wielkiej pożarnej ofercie  
i wielkim dusz zatraceniu  
przyszedłem; – gdy pobory swoje  
bierze  
Nędza, całemu władna pokoleniu.  
I rany te serdeczne jeszcze świeże,  
i przerażenie to straszne w sumie-  
niu<sup>14</sup>.*



Stanisław Wyspiański, karton witraża Kazimierz Wielki do katedry wawelskiej (ze zbiorów Muzeum Narodowego w Krakowie)

Zgodnie z narracją i logiką rapsodu zanim uderzenie kamiennego młota umożliwiło robotnikom i konserwatorom wgląd we wnętrze wawelskiego sarkofagu, duch władcy zawrócony został znad Lety, rzeki zapomnienia. Nieznany, przychodzący z daleka głos, nawołujący „Wracaj”, nakazał monarsze powrócić do grobowca w ostatnim momencie przed całkowitą utratą pamięci o swej ziemskiej przeszłości i popadnięciem w stan wiecznej martwoty<sup>15</sup>. Król, już po wydobyciu jego szczątków z sarkofagu, odkrył – leżąc w sosnowej trumnie w kaplicy Wazów – przed powtórny pogrzebem, do kogo ów głos należał:

*O ludy, teraz rozumiem głos Ducha;  
teraz rozumiem... „wracaj”... skąd wołano<sup>16</sup>.*

Pochodził on od ludu, który, zgromadzony przed zamkniętym wejściem do kaplicy, ponownie wołał:

*[...] Bądź wskrzeszon!  
Bo już nam braknie tchu żyć, bo już mrzemy!  
Wskrześnij! Aby twój naród był pocieszon,  
oto w rozpaczę żalach szaty rwiemy<sup>17</sup>.*

A zatem pragnienie powrotu Kazimierza Wielkiego było według Wyspiańskiego jakąś potrzebą społeczną w obliczu klęski powstania, załamania się patriotycznego ducha narodu i dominacji usypiających ideologii. Stąd też właśnie odkrycie grobu władcy nie było przypadkiem, lecz odpowiedzią na publiczne oczekiwanie i dlatego miało charakter objawienia.

Wezwanie ludu doprowadziło do egzystencjalnej dychotomii ostatniego Piasta. Gdy doczesne szczątki władcy oczekiwały na pogrzeb, jego duch coraz bardziej budził się do życia:

*Miałem mieć pogrzeb – a jużem był wolny  
jak duch – jużem polatywał nad krajem<sup>18</sup>.*

Przemieszczając się i zaglądając w dusze ludu, król ożywał coraz bardziej, by w końcu zmartwychwstać cieleśnie i stanąć pośród żywych pod postacią kowala:

*Więc krwią i kością nagle ze żywymi,  
stałem się kowal w żelaznej obręczy  
na czole – i dzierżyłem młot olbrzymi  
żelazny [...]<sup>19</sup>.*

Ożywiania Kazimierza Wielkiego nie należy rozumieć dosłownie. Przyjąć raczej należy, że odkrycie grobu tego właśnie króla – powtórzmy: króla budowniczego, prawodawcy i twórcy silnego państwa, będące odpowiedzią na oczekiwanie ratunku w czasie popowstaniowego marazmu duchowego, było wskazówką, w jaką stronę skierować myśl polityczną i społeczną. Idea kazimierzowska, idea czynu winna coraz bardziej dojrzewać, stawać się stopniowo „krwią i kością” Polaków, by w końcu doprowadzić do zniszczenia „usypiaczy”; tak jak w ostatnich wersach rapsodu:

*[...] rzuciłem w mównicę młot, że piersią bryznął  
i padł – a naród obaczył się wolny<sup>20</sup>.*

Jakiejś destrukcji ulega też w wierszu srebrna trumna świętego Stanisława, niezdolna wytrzymać konfrontacji z monarchą<sup>21</sup>.

Jeśli Wyspiański zarzucał narodowi, że z trupami się, umarłymi równieśnił, / badał im w trzewach skonu tajemnice, czemu sam w kartonie do witraża ukazał Kazimierza Wielkiego w postaci truchła? Otóż wyznawcy usypiającej ideologii nigdy nie stykali się z prawdziwymi szczątkami. Starzec w *Wyzwoleniu* mówił do córek o katedrze na Wawelu: *Patrzenie (...)* – oto tu wszystko jest Polską, kamień każdy i okruch każdy, a człowiek, który tu wstąpi, staje się Polski częścią, budowy tej częścią. Oto i my

teraz przydajemy miary ciału temu<sup>22</sup>. Żywi łączyć się mieli z budowlą i tworzyć z nią jedno ciało, nie zaś z pochowanymi w jej wnętrzu zmarłymi. Geniusz co prawda chciał w ostatnim akcie tego samego dramatu wprowadzić tłum do podziemi, tam jednak znajdowały się według jego słów *urny popiołów*<sup>23</sup>, nie zaś popioły same. Przedmiotem fałszywego kultu religijno-patriotycznego nie były relikwie świętego Stanisława, lecz srebrna trumna, zaś atak Konrada na katedrę krakowską nie kierował się przeciw kościom dawnych bohaterów, lecz przeciw przemienianiu ich pomników nagrobnych w składniki opiumicznej, a przy tym wystylizowanej narracji: *Oto Wawel! Wawel!! Otoś stawil przede mną grobowce, posażne postaci rycerzy – legli w sen kamienny, powieki ich przymknięte na dolę i żywot nasz! Złudo wielkości! Oto chcesz ująć nas sidłem piękna, co zamarło i zgasło, i jęk chcesz obudzić w piersi naszej, a nie wołanie radości!<sup>24</sup>.*

Odnalezienie prawdziwych szczątków królewskich było szokiem. W roku 1869 skrajnie konserwatywna część krakowskich odkrywców chciała ten fakt ukryć przed opinią publiczną<sup>25</sup>. Gdy to się nie powiodło, kości władcy postanowiono godnie pochować i tym samym zamknąć sprawę, nadając im status bezpośrednio nieobecnej, bo ukrytej wewnątrz sarkofagu relikwii. To, co inne, nieoswojone, powrócić powinno było do „tego samego”, do szeregu „posażnych postaci rycerzy”, którzy „legli w sen kamienny”, do zwykłej pomnikowej rzeczywistości katedry. Ponieważ redukcja „innego” do „tego samego” następuje za pośrednictwem „trzeciego neutralnego terminu”<sup>26</sup>, proces ów w pełni umożliwia zamianę niepokojącego zjawiska w rzeczywistość oswojoną pojęciowo. W naszym przypadku ukrycie szczątków królewskich w sarkofagu dawało możliwość bezproblemowego włączenia monarchy w ideologię usypiania. W rapsodzie Wyspiański podwaja zatem egzystencję króla, by uniemożliwić jego redukcję do „tego samego”. Duch monarchy wymyka się z obrządku pogrzebowego i drąży lud aż do jego pełnego wyzwolenia. W kartonie do witraża ta podwojona egzystencja pozornie powraca do jedności. Jest to jednak jedność paradoksalna – połączenie martwego truchła z dynamicznym ruchem.

W rapsodzie pierwsze spotkanie odkrywców z doczesnymi resztkami monarchy nosi znamiona *misterium tremendum*:

*I stało się, żem wszystkie siły stężył,  
(...)*

*i zatrząsł samym sobą; – tę rubaszną  
gawiedź ciekawą trwożąc, bom zaciężył  
nad nimi Grozą Śmierci nieustraszoną<sup>27</sup>.*

W pastelowym kartonie *Kazimierz* ta groza śmierci objawia się w zdolności truchła do ruchu i lotu. Król wymyka się tym samym pełnej możliwości pogrzebania, całkowitego ukrycia w sarkofagu, a więc redukcji do „tego samego”. Staje się czymś na kształt ducha-upióra, podobnie jak i opuszczający trumnę święty Stanisław. Tak ujęty obraz obu postaci rodzi poczucie niesamowitości, zasadzające się w przypadku zjaw – zgodnie z tezą Freuda – na powrocie animizmu, wypartego poza granice codziennego doświadczenia<sup>28</sup>. Lecącego truchła ani nie da się pochować w grobie, ani uczynić z niego przedmiotu kultu. Pozostaje całkowicie inne, nieoswojone, przeciwstawne swojskości (*unheimlich*).

Projektując do katedry na Wawelu trupie, a przy tym ruchowo aktywne wyobrażenia świętego Stanisława i Kazimierza Wielkiego, Wyspiański chciał zobrazować tę część przeszłości, której nie dało się zawłaszczyć, sprowadzić do ideologii. Stanisław na witrażu nie miał być ani katolickim świętym (przedstawianym normalnie

w majestatycznej postaci biskupa z aureolą), ani figurą cudownego („mesjanistycznego”) wskrzeszenia i scalenia Polski, lecz oskarżeniem Polaków o utratę zmysłu państwowego. Natomiast odziany w resztki zetlełych szmat kościotrup Kazimierza Wielkiego powinien przypominać o odkryciu szczątków królewskich jako wezwaniu do czynu i porzuceniu postawy bierności<sup>29</sup>. Niezawłaszczalnej części przeszłości nie można się pozbyć, krąży ona *jak widmo i jako taka nie poddaje się kontroli i opiera się ostatecznym interpretacjom. Okupują ją „niesamowite”, „widmowe artefakty”, które wytrącają nas ze swojskości, z poczucia bezpieczeństwa*<sup>30</sup>.

**Wojciech Bałus**

Fragment ostatniego rozdziału książki Wojciecha Bałusa *Sztuka sakralna Krakowa w wieku XIX*. Część druga: *Matejko i Wyspiański*, która ukaże się pod koniec listopada br. nakładem Wydawnictwa Universitas.

<sup>1</sup> T. Sinko, *Rapsody historyczne Stanisława Wyspiańskiego*, Kraków 1923, s. 4–5; W. Trojanowski, *Stanisław Wyspiański. Artysta – człowiek – życie*, Kraków 1927, s. 144. Piszą o tym wszyscy następni monografści Wyspiańskiego.

<sup>2</sup> *Protokół znalezienia i pochowania zwłok królewskich*, [w:] J. Buszko, *Uroczystości kazimierzowskie na Wawelu w roku 1869*, Kraków 1970, s. 108–109.

<sup>3</sup> *Ibidem*, s. 109.

<sup>4</sup> B. Ciciora, *Rachunek Aleksandra Ziembowskiego za wykonanie kopii przedmiotów z grobu Kazimierza Wielkiego*, „Studia Waweliana” 9/10, 2000/2001, s. 218–220 (cytat ze s. 220).

<sup>5</sup> T. Makowiecki, *Poeta-malarz. Studium o Stanisławie Wyspiańskim*, Warszawa 1969, s. 133.

<sup>6</sup> J. Walek, *Świat Wyspiańskiego*, Warszawa 1994, s. 30.

<sup>7</sup> S. Wyspiański, *Kazimierz Wielki*, [w:] S. Wyspiański, *Rapsody, hymny, wiersze*, Kraków 1961 (S. Wyspiański, *Dziela zebrane*, t. 11), w. 838–841, 846–847 i 862–864 (s. 43–44).

<sup>8</sup> *Ibidem*, w. 871–873 (s. 44).

<sup>9</sup> S. Wrzosek, *Świat historii Stanisława Wyspiańskiego*, Warszawa 1999; M. Jaskólski, *Staińczyk – Staińczyk – „Wesele”*, [w:] *Magia „Wesela”*, red. J. Michalik, A. Stafiej, Kraków 2003, s. 97–107.

<sup>10</sup> S. Wyspiański, *Kazimierz Wielki...*, w. 910–913 (s. 46).

<sup>11</sup> *Ibidem*, w. 878–885 (s. 45).

<sup>12</sup> S. Lack, *O malarskich dziełach Wyspiańskiego*, [w:] *idem, Wybór pism krytycznych*, oprac. W. Głowala, Kraków 1980, s. 165.

<sup>13</sup> Cyt. za: K. Wóycicki, *Wyspiański i Szujski*, Warszawa 1917, s. 25.

<sup>14</sup> S. Wyspiański, *Kazimierz Wielki...*, w. 592–597 (s. 33).

<sup>15</sup> *Ibidem*, w. 127–169 (s. 14–15); W. Barabasz, *Wyspiański na tle romantyzmu*, Lwów 1932, s. 74–75.

<sup>16</sup> Wyspiański, *Kazimierz Wielki...*, w. 569–570 (s. 32).

<sup>17</sup> *Ibidem*, w. 561–564 (s. 32).

<sup>18</sup> *Ibidem*, w. 584–585 (s. 33).

<sup>19</sup> *Ibidem*, w. 918–921 (s. 46).

<sup>20</sup> *Ibidem*, w. 933–934 (s. 47).

<sup>21</sup> *Ibidem*, w. 666–668 (s. 36).

<sup>22</sup> S. Wyspiański, *Wyzwolenie*, Kraków 1959 (Stanisław Wyspiański, *Dziela zebrane*, t. 5), akt I, sc. 12, w. 975–978 (s. 55), podkreślenie moje, W. B.

<sup>23</sup> *Ibidem*, akt III, w. 325–326 (s. 165), podkreślenie moje – W. B.

<sup>24</sup> *Ibidem*, akt III, w. 416–422 (s. 169), podkreślenie moje – W. B.

<sup>25</sup> J. Buszko, *op.cit.*, s. 12–14.

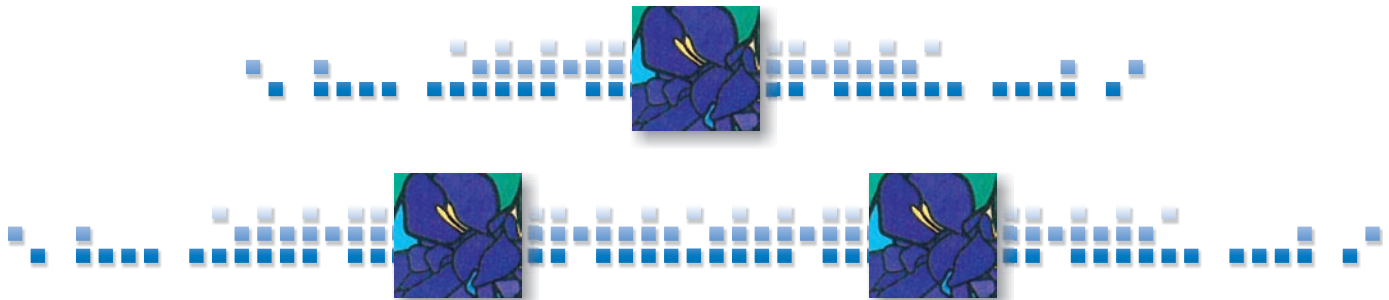
<sup>26</sup> E. Lévinas, *Całość i nieskończoność. Esej o zewnętrzności*, tłum. M. Kowalska, Warszawa 1998, s. 32.

<sup>27</sup> S. Wyspiański, *Kazimierz Wielki...*, w. 251 i 254–256 (s. 19).

<sup>28</sup> Z. Freud, *Niesamowite*, [w:] *idem, Pisma psychologiczne*, tłum. R. Reszke, Warszawa 1997 (*Dziela*, t. 3), s. 252–254.

<sup>29</sup> K. Wóycicki, *op.cit.*, s. 37–38.

<sup>30</sup> E. Domańska, *Archeontologia martwego ciała (Argentyńscy „desapreciados”)*, [w:] *eadem, Historie niekonwencjonalne. Refleksja o przeszłości w nowej humanistyce*, Poznań 2006, s. 187.



## NIEZNANE RYSUNKI STANISŁAWA WYSPIAŃSKIEGO

Twórczością Wyspiańskiego zajmowało się wielu autorów, omawiając całą spuściznę literacką oraz niemal całą plastyczną, począwszy od dzieł najwcześniejszych (szkicownik z lat 1888–1892), a skończywszy na obiektach najbardziej dojrzałych, powstałych u schyłku życia artysty.

W kolekcji Muzeum Uniwersytetu Jagiellońskiego znajduje się kilka dzieł, a wśród nich portrety Włodzimierza Tetmajera, Tadeusza Boya-Żeleńskiego, projekt kurtyny do Teatru Miejskiego (im. Juliusza Słowackiego), a także trzy szkicowniki z podróży młodzieńczych w latach 1887–1889 po Sądecczyźnie i Pogórze, w Opoczyńskie i po ziemi lwowskiej. Są one nieocenionym źródłem informacji o tamtych terenach. W zbiorach Muzeum UJ znajdują się także rysunki niepublikowane, tkwiące do tej pory w magazynie muzealnym – szkice i niedokończone projekty. Ich wartość ikonograficzna jest niezwykła.

Rysunki zostały zakupione od osób prywatnych i spadkobierców artysty, wśród nich od Heleny Chmurskiej i Krystyny Michalskiej. Są wruszającym dowodem prób, jakie czynił Wyspiański przed wykonaniem ostatecznego rysunku lub projektu, wiedziony chęcią utrwalenia lub zatrzymania w czasie wrażenia, nastroju lub chwili, szczególnie ważnej dla siebie. Tak prawdopodobnie powstały szkice nenufarów, symbolicznie potraktowane pejzaże, liczne studia drzew, wykorzystane później w mistrzowskich pastelach.

O swoich studiach z natury pisze w liście z 2 maja 1897 roku do przyjaciela Lucjana Rydla: *Maluję obecnie obraz, a raczej jak do tej pory, przygotowuję go pastelami, zanim wykonam. Jestem kontent i studiów, studiów bez liku w niego włożę i dam rzecz nową, o jakiej się wielu panom śniło, a żaden nie zrobił – drzew, konarów, gałęzi wykrotów, korzeni [...].* Studia i szkice wykorzystuje w róż-