

Rok Wyspiańskiego

JANUSZ KRUPIŃSKI

KWIATY STANISŁAWA WYSPIAŃSKIEGO MISTYCZNE DOŚWIADCZENIE DRAMATU ISTNIENIA

Kwiat myśl mą ciągnie przedziwnym urokiem
Stanisław Wyspiański *Legenda*

Przedmiotem szkicu są następujące wątki wydobyte z myśli Stanisława Wyspiańskiego: znaczenie kategorii dekoracyjności dla sztuki, krytyka ideału „czystej formy”, wgląd w naturę „egzystencji i bytu”, dramat istnienia: egzystencjal „pochodni”, uczucie litości a piękno. Dla twórczości i filozofii sztuki Wyspiańskiego źródłowy charakter posiada doświadczenie kwiatów, „kwietnej kochanki”: to spojrzenie pełne miłosiernej miłości, z jaką człowiek pochyla się nad przeżywanym przez siebie dramatem wszelkiej egzystencji tożsamym z metafizyczną zasadą istnienia. Zasada ta ukazana jest przez Wyspiańskiego w jednej z jego własnych sygnatur, w kwietnym monogramie SW. W ten sposób artysta określa swą własną tożsamość. Interpretację tej sygnatury łączę z rekonstrukcją Wyspiańskiego teorii interpretacji jako wejścia w obraz.

Czym dla Wyspiańskiego były kwiaty i „kwietne kochanki”? Plastycznym motywem? Grą linii, kształtów, barw? Zabawką? Ozdobnikiem? Czy na rysunki, obrazy, projekty Wyspiańskiego nie patrzymy znajdując w nich tylko to, co dopuszcza właśnie estetyka formy bądź estetyka dekoracji? On sam najwyższe piękno spotyka w doświadczeniu, z którym łączy kategorię „dramatu” oraz „litości”: „temu uczuciu litości nie zrówna żadne inne uczucie, bo w nim jest smutku i żałości najwięcej a piękna tyle, że jakby wonią jest do owych kwiatów podobne”¹. Splata się z miłością do całego świata.

¹ Stanisław Wyspiański *Listy Stanisława Wyspiańskiego do Karola Maszkowskiego* Maria Rydlowa (teksty listów opracowała) Wydawnictwo Literackie, Kraków 1997; Stani-

Najdalszy jestem od twierdzenia, że w dziełach Wyspiańskiego nie ma aspektu dekoracyjnego (z którym tak łatwo kojarzymy kwiaty). Twierdząc, że w jego pojęciu istotą (dzieł) sztuki nie jest dekoracyjność. A dekoracja i ornament, jeśli się pojawiają, podporządkowane są jego mistycznemu odczuciu dramatu istnienia. W żadnym razie nie określa ich rola ozdobienia, upiększenia, ubawienia, czy rozigrania życia. Miłego dodatku.

Twierdzenia takie formułuję w szczególności na podstawie lektury listów Wyspiańskiego oraz fragmentów jego dramatów, zawierających *quasi*teorie sztuki². To dlatego tym bardziej ufam Jastrzębowskiemu, który w ten sposób zapisał wystąpienie Wyspiańskiego na inauguracji roku w Akademii Krakowskiej:

Obejmuję Katedrę Sztuki Dekoracyjnej, bo tak to określono i nazwano w Wiedniu, skąd otrzymałem nominację, lecz pojęcia takiego, jak sztuka dekoracyjna, w rzeczywistości nie ma, gdyż musiałaby być w takim razie sztuka niedekoracyjna lub mniej dekoracyjna; to są pojęcia nieistotne i niewłaściwe³.

Podobnie J. Czajkowski:

I oto [pod wpływem Wyspiańskiego] dochodzimy do przekonania, że nie ma sztuki czystej, małej ani dużej, że nie ma zdobnictwa, bo nie o zdobienie chodzi, lecz o tworzenie całości⁴.

W środowisku historyków sztuki czy „polonistów” powtarza się przekonanie traktujące Wyspiańskiego jako dekoracjonistę, i najwyraźniej znana jest tylko relacja S. Rzeckiego:

sław Wyspiański *Listy zebrane* t. III część 1 s. 299. (W dalszym tekście fragmenty pochodzące z tego źródła identyfikuję posługując się skrótem tego typu: [M 299]. „M” od nazwiska Maszkowskiego. Cyfra wskazuje na numer strony.)

² Szeroko o myśli estetycznej i filozofii sztuki Wyspiańskiego, ale bez uwzględnienia jego twórczości artystycznej (świadomie nie odnosząc się do niej, zapominając o niej) piszę w: Janusz Krupiński, „Stanisława Wyspiańskiego teoria sztuki” *Zeszyty Naukowe ASP* nr 8 Kraków 2008.

³ W. Jastrzębowski „Geneza, program i wyniki działalności Warsztatów Krakowskich i Ładu” („Polska Sztuka Ludowa 1952 nr 1 s. 14) w: „Wojciech Jastrzębowski 1884–1963” M. Wnuk, J. Kurzątkowski (kom. red.) Ossolineum, Wrocław – Warszawa – Kraków 1971 s. 91.

⁴ J. Czajkowski *Szkola Sztuk Pięknych w Warszawie. Cele i zadania szkoły* Warszawa 1928.

Wyspiański, który nigdy nie lubił publicznych wystąpień, powiedział jedynie, że nie rozumie, dlaczego mianowano go na wyodrębnioną katedrę sztuki dekoracyjnej, gdyż – jego zdaniem – każda sztuka jest dekoracyjna⁵.

Dzieła Wyspiańskiego są obiektami dekoracyjnymi – dla tych, którzy w ten sposób je postrzegają, jednak ze swej istoty, powtórzę, dekoracyjne jednak nie są. Inaczej: próbując zrozumieć Wyspiańskiego trzeba dzisiaj co najmniej zadać sobie pytanie o to, czym jest dekoracja, zwłaszcza na nowo po funkcjonalizmie (który zdefiniował dekorację w akcie pogardy dla niej).

Kwiat na tapecie

Estetycy rozczytują się w tekstach innych estetyków. Trudno pominąć na przykład Kanta uwagi na temat kwiatów. Doświadczenie kwiatów, będące udziałem artystów, pozostaje jednak estetyce najczęściej obce. Którego z estetyków musnął urok kwiatów? Który nie zna ich już od dawna, nie zna ich dobrze, z kwaciarni? („Kwiat? Przecież każdy wie, co to jest kwiat!”)

Derrida zauważy, że tulipan, o którym pisze Kant, „został zerwany (...) w książce niejakiego Saussure’a, którego Kant często czytywał”. Sam Derrida, dla uwzględnienia innych niż Kantowski „sposób zapatrywania na kwiaty”, wstawi cytaty z F. Ponge’a, jak zdaje się nie uczyni z nich jednak większego użytku (sam oddaje się przewrotnej analizie tekstu)⁶. Wspomniane cytaty eksponują seksualność kwiatu, namiętności ludzkie, jakie kwiat wywołuje. Aspekty faktycznie Kantowi jednak znane. Świadomie odsuwał je od dziedziny piękna, ledwie je napomykał z imienia („organ rozrodczy”).

Jedynym doświadczeniem, do którego odwołał się Gadamer, nawiązując do Kanta, były jego własne koszmary nocne, wywołane przez tapetę nad łóżkiem. W czym była winna? Tapeta podsuwała mu jakieś „przedstawienia obrazowe” (kwietne?). Tapeta została wyróżniona przez Gadamera w kontekście rozważań nad pięknem wolnym, i to „wolnym pięknem przyrody”. Dlaczego? Byłoby ono czymś w rodzaju dekoracyj-

⁵ Stanisław Rzecki „Wspomnienie...”, w: *Wyspiański w oczach współczesnych* t. II L. Płoszewski (red.) Kraków 1971 s. 418.

⁶ J. Derrida „Parergon”, w: *Prawda w malarstwie* Małgorzata Kwietniewska (tł.) słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2003 s. 97, 120 (odpowiednie przypisy na s. 469, 471).

nej tapety? Gadamer: „Kant miał na myśli «piękno przyrody», np. piękny rysunek kwiatu bądź też coś w rodzaju dekoracyjnej tapety, której gra linii wywołuje w nas jakby wzmożone poczucie życia. Zadanie sztuki dekoracyjnej polega właśnie na tym, by nas w ten sposób bawić”⁷.

Czyste piękno natury, kwiatów, czytelny czyni dobra tapeta, wolna od cienia sugestii mimetycznych?

To skrajny przypadek, kwiat, natura, ich piękno? Niemniej w odniesieniu do niego formułowane jest wyobrażenie piękna i sztuki. Wyobrażenia tak wpływowe, o Kantowskiej proweniencji, mogą rzutować, czyli być rzutowane także na dzieła plastyczne Wyspiańskiego. Dlatego o tym piszę. By przekroczyć myślenie o nich na podobieństwo tapety czy „zdobnika” (jeśli nawet w przeszłości tak były określane).

Inaczej: Wyspiańskiego doświadczenie kwiatów poddaje rewizji popularne pojęcie dekoracji, a w szczególności ornamentu, każe inaczej spojrzeć na jego rysunki kwiatów, nawet te użyte jako „zdobniki” do książek czy czasopism.

Piękno wolne, nieokreślone?

Kant: „Kwiaty należą do wolnego piękna przyrody” [KWS 49]⁸. W dziejach estetyki przypadek i przykład kwiatów, szerzej: motyw rośliny, zapamiętany jest zapewne najszerzej dzięki fragmentom *Krytyki władzy sądzienia* poświęconym *pulchritudo vage*: pięknu „wolnemu” czy „nieokreślonemu” [§16].

Sztuki, włącznie ze sztuką ogrodniczą, o tyle są pięknymi, o ile w ich dziełach

momentem istotnym jest rysunek, w którym podstawą, na jakiej opiera się smak, jest nie to, co sprawia zadowolenie w czuciu, lecz tylko to, co się podoba dzięki swej formie. Barwy, które iluminują zarys rysunku – to sprawa powabu. Mogą one czynić wprawdzie przedmiot sam w sobie żywszym dla czucia,

⁷ Hans-Georg Gadamer *Aktualność piękna* Krystyna Krzemieniowa (tł.) Oficyna Naukowa, Warszawa 1993 s. 26. Koszmary nocne nie stanowią wzmożonego poczucia życia (po prawdzie zdaniem Kanta przedmiot piękny nie jest czymś „żywszym dla czucia”).

W bardziej złożony sposób pojmie Gadamer dekorację w swej *Prawdzie i metodzie* (rozdział „Ontologiczna podstawa okazjonalności i dekoracyjności”; sztukom dekoracyjnym zostanie przywrócone centralne miejsce). W rozważaniach, które tu prowadzę nie podejmę dyskusji z wyrażoną tam koncepcją sztuki dekoracyjnej.

⁸ W ten sposób, wskazując na stronę wydania niemieckiego (1799), cytuję: Immanuel Kant *Krytyka władzy sądzienia* J. Gątecki (tł.) PWN, Warszawa 1986.

nie mogą jednak uczynić go godnym oglądania ani pięknym [KWS 42; zdziwiająco silne w Kantowskim pojmowaniu sztuk pięknych pojęcie *arti del disegno*, „sztuk rysunkowych”].

Kto ulega powabowi łatwo pomyli go z pięknem. Gdzie powab zbyt silny tam zakłóca piękną formę, odciąga od niej uwagę [KWS 41]. Jak z powabem, tak i z wszelką intensyfikacją poczucia życia. Z poruszeniem, ruchem? Pięknemu nie „przynależy” żaden „przyptyw siły życiowej”, czyli „wzruszenie” [KWS 43]. To wszystko zabrudzenia? Interesowność (zasadą doświadczenia piękna jest bezinteresowność⁹).

Świadectwem kogoś „nastroju umysłu sprzyjającemu uczuciu moralnemu” jest to, że interesują go „piękne formy przyrody”, a pozostawia „na uboczu powaby, jakie przyroda zazwyczaj tak szczerze z nimi łączy”. Kant pochwała człowieka, który „samotnie (...) patrzy na piękny kształt jakiegoś dzikiego kwiatu, ptaka, owada itd., aby je podziwiać, kochać, i nie chciałby, by nie istniały on w przyrodzie, choćby nawet doznawał wskutek tego pewnej szkody” [KWS 166]. Nie tylko forma, ale ich

„istnienie podoba mu się bez udziału w tym powabu zmysłowego czy łączenia z tym jakiegokolwiek celu” [KWS 166] – „kwiat, np. tulipan, uważany jest za piękny, ponieważ patrząc nań stwierdzamy pewną celowość, która wedle naszego o niej sądu nie odnosi się do żadnego celu” [KWS 61].

Czystość estetycznego osądu/oglądu przedmiotu wymaga ujęcia go samego dla siebie, w formie, bez odniesienia do czegokolwiek innego. Poza wszelką funkcją, życiową, znaczeniową czy mimetyczną: W przypadku kwiatu wymaga to zapomnienia o tym, czym on ma być, o jego celowości: „nawet botanik, który rozpoznaje w kwiecie organ rozrodczy rośliny, nie bierze tego celu naturalnego pod uwagę wtedy, kiedy wydaje

⁹ W estetyce Kanta nie pojawia się pojęcie „doświadczenia”. To, co nazywamy przeżyciem czy doświadczeniem skrywa się u niego chociażby za *Beurteilung*. Polski przekład *Kritik der Urteilskraft* oddaje „sąd”. I tak na przykład tytuł § 9, paragrafu według Kanta kluczowego, „Untersuchung der Frage: ob im Geschmacksurteile das Gefühl der Lust vor der Beurteilung des Gegenstandes, oder diese vor jener vorhergehe”, został oddany: „Rozbiór pytania: czy w sądzie smaku uczucie rozkoszy poprzedza sąd o przedmiocie czy też odwrotnie”.

Obydwa terminy, „Urteil” i „Beurteilung”, oddane zostały jako „sąd”. Tymczasem u Kanta w drugim wypadku, jak przypuszczam, chodzi o proces, czynność osądzania. Powiedziałbym, insynuując prawniczą mentalność u Kanta, o „dochodzenie” i „rozprawę”, a nie o „wyrok”. Rezultatem tego procesu jest dopiero „Urteil”, sąd w znaczeniu oceny. „Beurteilung” obejmuje odnoszenie się przez człowieka do przedmiotu, obcowanie z nim.

o kwiatach sąd na podstawie smaku”. Kwiaty, na przykład, „same dla siebie nic nie oznaczają; nie przedstawiają one niczego” [KWS 49]. Dzięki temu „swoboda wyobraźni, która niejako bawi się oglądaniem kształtu” nie ulega „ograniczeniu” [KWS 50]. Triumfuje zabawa? Oddanie się grze linii, płaszczyzn? Kant z pięknem nie wiąże jednak doznania przyjemności, ale akt rozkoszy (*Lust*).

Forma-rysunek, o którym mówi Kant to abstrakcja? Mówiąc językiem Wyspiańskiego to „forma zobrazowana”, w obrazie oderwana od konkretnego życia, od treści, którymi życie ją przesyca, utrzymuje i wznosi.

Wyspiański po Kancie

Wyspiański ulega niejednokrotnie temu estetycznemu ideałowi „czystej formy”, by powiedzieć wciąż kantowsko (Witkacy neokantystą dalece).

Nawet wtedy, gdy opisuje swe własne doświadczenie, w którym ideał ten przekroczył (spotkanie z Nini, do czego powrócę), przez chwilę kieruje się jego interpretacją w tym duchu:

I gdy ja tak wyobrażam sobie moje życie jak obraz malowany, jakże ja mogę brać do moich myśli i ciągnąć ku sobie dziewczynę, która żyje nie kolorami, nie dźwiękami, nie wyobraźnią, nie melodią, nie zobrazowaniem formy, – ale formą samą i życiem jakimś wegetującym, na które ja patrzę z równym współczuciem jak na życie kwiatu, lub owadu, na rozwój storczyka lub rumianku, wykształcanie się muszki lub pszczoły [M 298].

Większość prac malarskich czy rysunkowych Wyspiańskiego poddaje się oglądowi z perspektywy tego ideału, formy wolnej od „przedstawień obrazowych” (by użyć określenia Gadamera). Można w nich widzieć tylko to, co ideał ten nakazuje i dopuszcza.

Ideał „czystej formy” domaga się, aby obraz kwiatu zgubił kwiat, zostawiając rysunek linii, by patrzeć spojrzeniem, dla którego nie ma znaczenia co to za kwiat, nie ma znaczenia, że to kwiat, że to cokolwiek.

W ten sposób odnosić się do kwiatnych obrazów Wyspiańskiego to rozumiać się z nimi. Jeśli nawet można oglądać obraz kwiatu w ogóle nie znając tego oto kwiatu, w ogóle nie znając żadnego kwiatu, to czy należy oglądać go w ten sposób, by nie widzieć kwiatu po raz pierwszy? Dla Wyspiańskiego, miłośnika kwiatów, radością jest chwila, gdy sam widzi je, każdy, nawet mimo kolejnego spotkania, po raz pierwszy, „coraz inaczej”, co innego. Ale nigdy nie ogląda napotkanego, jak gdyby nic nigdy wcześniej nie widział. Wtedy nic się nie widzi.

Pulchritudo vaga. To ideał, który nawet dzieło sztuki abstrakcyjnej zamienia w dekorację, czy wręcz ornament. W pustą dekorację, w niemy ornament. I w abstrakcji nie widzi miejsca na znaczenie czy uobecnienie czegoś. Nie zna go jako miejsca, w którym stawia się coś przed nami albo w którym stajemy przed sobą bądź nad sobą.

Kant po Wyspiańskim

Wskazując na kwiat Wyspiański retorycznie pyta „czyś widział piękniejszy ornament” [M 207]. Gdy okaże się, że „ornament” mówi, i to dlatego, ponieważ kwiat jest „rozmowny” (z listu do Rydla), że jest obrazem (czyli jak każdy obraz, jest obrazem czegoś, i dla kogoś) przekroczony zostanie ideał „czystej formy”.

Paradoksalnie, chociaż Wyspiański odczuwa, jak to ujmował Kant, „powab” (*Reiz*), co więcej, „rozpoznaje ... organ rozrodczy”, widzi życie, wir, żywioł życia, naturę w jej prawach, wegetacji, to przy tym Wyspiański pozostaje wolny, bliski i odsunięty zarazem („zostawcie wy mnie moje ułudne kwietne kochanki” [M 299]). Wtedy doświadcza piękna najgłębszego, jakie zna. Wyobraźnia pozwala mu w formach znajdować znaczenia i przedstawienia. Świat i światy. Wybiec myślą ku „silniejszej istocie”.

Po Wyspiańskim Kant jest najgłębszy pisząc:

Gdy w części materii widzę podstęp, gwałt i sceny wzburzenia, buntu, i podniosę stąd oczy wzwyż, tak nie może żaden ludzki język wyrazić uczucia, co wzbudza taką myśl, a wszystkie subtelne metafizyczne rozróżnienia ustępują dalece wzniosłości i godności, która właściwa jest takim oglądom [KW II, 117A]¹⁰.

Symbolizm?

Doświadczenie nieuchwytności, niepojmowalności czy nieokreśloności rzeczywistości znane jest Wyspiańskiemu. Dokładnie tak, jak kwiat nie pozostaje dla niego czymś oczywistym, odgadnionym, jawnym. Przeciwnie, raczej nie ma nadziei w tej sprawie wypowiedzieć ostatniego słowa, nakreślić ostatni obraz, zamykający rzecz. Jakkolwiek tego pragnie:

¹⁰ Fragment ten, ukazujący zaskakującą wrażliwość Kanta, znalazłem u Paula Menzera, w jego *Kants Ästhetik in ihrer Entwicklung*.

wglądu w naturę rzeczy, czyli chce ją przejrzeć, widzieć istotnie. Nie tyle samą rzecz, co z całym, właściwym jej światem, do którego przynależy. Wie przy tym, że rzeczy są zawsze jeszcze czymś innym, niż to się wydaje. Wobec każdej rzeczy Wyspiański odczuwa jej niezgłębialność, a więc jej głębię. W najjaśniejszym świetle widząc najwyraźniej jej tkankę, staje przed ciemnością – Tajemnicą. Przy tym napotkana rzecz nie jest dlań pretekstem dla odskoczni poza tę rzecz: rzeczywistość, przejawem tylko czegoś, co do niej nie należy, co na jej istnienie się nie składa – rzekomo godna uwagi tylko ze względu na tamto, jak świat ze względu na jakies zaświaty, jak róża ze względu na cierpienie i krew świętych, męczenników.

W kręgu powyżej użytych pojęć porusza się myśl symbolistyczna. Mimo tego wszystkiego, co w powyższym akapicie powiedziane, nie ma powodu, aby mówić o symbolach czy strukturze symbolicznej w odniesieniu do twórczości Wyspiańskiego. Jeśli w tym, co konkretne, szczegółowe ktoś znajduje ogólniejszą zasadę, konkretne staje się symbolem? Jeśli w rzeczy przejawia się jakaś zasada, jakieś prawo, z tego powodu rzecz symbolem nazywać by trzeba?

Wyspiański ukazuje człowieka podlegającego tym samym procesom co wszelkie życie. W przyrodniczych zjawiskach rozpoznaje coś, co dotyczy każdego człowieka. Dlatego ostrożnie, a nawet z wątpliwością podchodzę do przekonania, że kategorie symbolu czy znaku byłyby kluczami (do) myśli Wyspiańskiego. Z pewnością nie symbol jako produkt konwencji ludzkiej, nie jako umowny znak, kodyfikacja. Wyspiański nie wydaje się myśleć analogiami. Raczej intuicja tożsamości, jedności bytu przejawia się w jego twórczości. Natura i człowiek podlegają tym samym prawom, nie ma więc powodu, by mówić o analogiach, np. pomiędzy procesami, jakie zachodzą w naturze, a tymi, które zachodzą w człowieku. (Zresztą natura (określona) jako stworzenie, jako Natura, już sama zyskuje nadnaturalny byt).

Przyroda nie jest znakiem naszego losu, gdyż sama należy do tego, co nam przyrodzone. Jakkolwiek w spojrzeniu na jej twory możemy uprzytomnić sobie czym jesteśmy.

Z tymi zastrzeżeniami, a zarazem z pamięcią o miłości Wyspiańskiego dla średniowiecza i sztuki średniowiecznej, trudno tu nie przytoczyć tych słów:

Wszystkie stworzenia świata,
 jakby księga i obraz,
 są dla nas zwierciadłem,
 wiernym znakiem
 naszego życia, śmierci,
 kondycji i losu.
 Nasze położenie maluje róża
 stosowne objaśnienie naszego stanu.
 Nauka o naszym życiu;
 Zaraz jak rozkwitnie o wczesnym poranku
 przekwitły kwiat opada
 z nadejściem wieczornej starości.

Omnis mundi creatura,
 quasi liber et pictura
 nobis est in speculum;
 nostrae vitae, nostre mortis
 nostri status, nostrae sortis
 fidele signaculum.
 Nostrum satum pingit rosa,
 nostri status decens glosa,
 nostrae vitae lectio;
 quae dum primo mane floret,
 defloratus flos effloret
 vespertino¹¹.

Czytając i oglądając dzieła Wyspiańskiego próbuję przeczuć, co jest udziałem przeżytego czy przeniesionego w nich doświadczenia kwiatu.

Radość

Naraz cały świat chciałby widzieć Wyspiański. Być w każdym miejscu, o każdej porze. Każdy kwiat, każdy łan spełnia się oglądany. Kwiaty, jakże „biedne”: „biedne – nie będą nigdy widziane, (...) zmarnieją i zginą zapomniane a tak są wdzięczne, tak się pięknie grupują, tak kołyszą łagodnie, tak ponętne przeginają różę koron kolorowych” [R 123]¹².

Wdzięczną się? Ponętne? Czekają na niego?

Zabiera je z sobą.

Krzewy malw, dziewann, szczególnie „rozmowne”:

Malwy, dziewanny co to za cudne rośliny. Jakie to strzeliste kształtów pędy – jakie to żywe, rozmowne kwiaty. Najbujniejsze tych kwiatów krzaki powy-

¹¹ Alan z Lille (?) cyt. za: Umberto Eco *Sztuka i piękno w średniowieczu* M. Olszewski, M. Zabłocka (tł.) Znak, Kraków, s. 107 (rozdz. VI „Symbol i alegoria”).

Z tej tradycji „Correspondances” Baudelaire’a? Słynny fragment wiersza „Oddźwięki” (z tomu *Kwiaty zła*): „Natura jest świątynią, kędy słupy żywe / Niepojęte nam słowa wymawiają czasem. / Człowiek wśród nich przechodzi jak symbolów łasem, / One mu zaś spojrzenia rzucają życziwe. (...) Gdzie duch przenika zmysły i wzajem w nich tonie” (A.L. tł.).

Korespondencje – blisko odpowiedniości, pokrewieństwa, analogie, relacje rezonansu, sympatii, przyciągania (*affinités* – Jean Moréas, w manifestie symbolizmu, 1886).

¹² *Listy Stanisława Wyspiańskiego do Lucjana Rydla* Leon Płoszewski i Maria Rydlowa (teksty listów opracowali) Wydawnictwo Literackie, Kraków 1979; *Listy zebrane*, tom II część 1. Cytuję stosując skrót [R].

rywałem z łąk i skał pod Bielanami i snop cały przyniosłem do siebie, że mi ustawiony na stole sięga warkoczami do pułapu i ocienia wszystko wokół. Jak ja lubię wśród tych kwiatów siedzieć” [R 365-366; „a żaby które mam w słoju, na studia do mego obrazu, przyspiewują mi «szup, szup», R 462].

Kwiat są „rozmowne”. Więcej, Wyspiański spotyka spojrzenie kwiatu: „o dziwo! w moich rękach miał wróżki drżał biały kwiat rumianku, o drobniutkich listeczkach misternych zielonych, tak cudownych (...) patrzył ku mnie żałośnie białą buzią – litośnie...” [R 157]. Zerwany, pali mu dłonie. Przytulony do ust począł mu szeptać baśń (?) o miłości i dumie [R 158].

Ten kwiat?, to kwiat powiedział mu, iż „duma i miłość wzniosły te gmachy”, katedry, „wielkości sztuki”, w „ich piękności”, („powiadał mi o tém jeden kwiat (...) był taki piękny. – Czy też ty wierzysz kwiatom?”) [R 157].

„Kwiat myśl mą ciągnie przedziwnym urokiem” (*Legenda*), a równocześnie on, Wyspiański, cały oddany patrzeniu. Jego „oczy absorbują (...) myśl” [M 247], kwiatu?, dzięki u-czuciu pojawiający się obraz postaciuje się w jego myśli („przez uczucie własne dochodził mi do oczu obraz i rysował się w myśli” [M 247]). Myśl przenika świat, świat przenika myśl? (Piszę to z pamięcią o nieco paradoksalnym zdaniu: „Z świata – w świat duszy, i w świat duszy z duszy świata”, czyli słowach Szujskiego, które Wyspiański wielokrotnie powtarza z aprobatą).

„Rozmowne” kwiaty. Co kwiaty mówią? Jakże wychodzą mu naprzeciw?

Wysłuchuje się w ich głos, i odpowiada im w rysowaniu, malowaniu... Dlatego Wyspiański znajduje „«lust» w malowaniu” ([R 316] *Lust, rozkosz, Kant wiąże z pięknem*)?

Kwiat? Botaniczna kategoria? Wyspiański po trosze popada w ton rysownika naukowego, dokumentalisty, którego zadaniem pozostaje jednoznaczne uchwycenie gatunkowej tożsamości rośliny, jej określoności, gdy pisze:

Mój boże, a jaki też to styl jest? Proszę Cię w jakim też stylu są malwy lub trzewiczki M. boskiej. – Jakżeż mnie to cieszy że nie potrzebuję sobie żadnej fatygi zadawać – potrzebuję tylko wziąć do ręki roślinę, obejrzeć, rozpatrzyć i zrozumieć jak rośnie, i już mam jój styl i patrząc coraz inaczej coraz lepiej mogę ją układać [R 316]¹³.

¹³ W końcowym zdaniu słowo „styl” użyte raczej ironicznie, ogólny wydzwięk tej wypowiedzi: kategoria stylu do natury i twórców natury nie przystaje?

To „coraz lepiej” kończy się jakimś ostatecznym poznaniem? Widzeniem pełnym? Przecież sam popada w jednostronność, gdy szuka w kwiecie ornamentu, poddając krytyce ludzi,

którym wystarcza (...) ogłada powierzchowna i co chcą wiedzieć o wszystkim po trochu i robią notatki i wyciągi bóg wie z czego – – / to wszystko nic nie warte – / natura, natura – – natura – / wszystkiego cię nauczy. – / Jak się kwiat z pączka rozwija, czyś widział piękniejszy ornament – ja nie – [M 207]¹⁴.

Czy jego własne notatki, w *Zielniku*, są szkicami ornamentów? Zamiast się od natury uczyć, poddawałby ją tylko ornamentyzacji (ornamentyzowałby ją tylko)? [M 207].

Notatnik artysty, jego „Zielnik”, ma charakter pomocniczy. Wstępny. Ale tam już chodzi o to by patrzeć „coraz inaczej”. Dla kwiatów często wynajduje nazewnictwo, obrazowe, jak choćby na przykład „fontanka żółta” (pierwiosnek). Rośliny, kwiaty „układa” (unika przy tym „absurdów artystycznych”, do których zalicza „przekształcenie i przerabianie wrażeń”, układanie według pewnej «normy bieżącej» [M 238]). Wraz z „układaniem” zaczyna się sztuka, kończy naturalność. Co ostatecznie godne uwagi? „Nie sztuka, ale natura nie układana i sztuczna” [R 120]. W sztuce chodzi o prawdę natury-rzeczywistości, a nie o uczenie się od natury, o wydzieranie czegoś naturze (Wyspiański często słowo „natura” odnosi nie tylko do przyrody, ale szerzej, do rzeczywistości).

Pierwotne miejsce nie tylko piękna, ale także... „artyzmu” i sztuki Wyspiański znajduje w naturze: „żyje dotąd w naturze (...) widoczna tylko w wyobraźni, ale wreszcie musi się ujawnić” [R 487], i tam on chce się „przedrzeć”, pokonując przy tym własne fantazje, lasy własnej fantazji („lasy czarujące”). To miejsce mityczne, bajkowe – a więc ostatecznie nieosiągalne („dopiero za lasami, za górami, za wodami, Sztuka jasna, marmurowa, krystaliczna” [R 488]). Cokolwiek uchwyci człowiek, artysta z rzeczywistości, natury, w jego oczach i rękach traci przecież swą doskonałość i wielkość, a przecież chociaż echem tamtego piękna jest:

bo piękno ma to do siebie, że się go pragnie coraz to więcej i nigdy go dosyć i nigdy dosyć jasne, dosyć wyraziste, dosyć bliskie, bo zawsze musi coś przy zerwaniu kwiatu opaść pyłu wonnego, barw pyłu, i blasków i czaru, i kwiatek zerwany gdy się ma w rękę czuje się smutek jego martwoty i czuje się radość posiadania cząsteczki ogromnego żywego tworu, która zawsze drzewem pozostanie naturalnym [R 488].

¹⁴ Wyspiański do Maszkowskiego (1892): „będziesz widział jak będziesz szczęśliwy patrząc na naturę, na pejzaż, na otoczenie – // to jest rozkosz” [M 211].

W roślinie i jej formy największym rozkwicie, kwiecie, rysunek i marlarstwo Wyspiańskiego spotyka cały świat. Wszystkie jego strony, żywioły. Wir, taniec życia. Podobnie jak czyni to kwiat. Miejsce wszechspotkania.

Wyspiański „absorbuje” wychodzący naprzeciw mu kwiat, rozchylający się ku nie-mu... Napełnia się nim, oddycha nim (inspiracja)?

To chwila zanurzenia w bycie. Powrót?

Żywioły w kwiatach wszystkie: płomieniste, słoneczne, ogniste, wietrzne, lotne, z ziemi wyrosłe, wilgotne, soczyste. Niszczą i rodzą, zarazem.

Roślinne, kwietne sygnatury

Roślinna linia, kwietna postać inicjałów czytelna jest w sygnaturach Wyspiańskiego tym bardziej, gdy sygnowany obraz ukazuje kwiaty. Sygnatura nawiązuje do całości (pojmowanie SW jako sygnatury łączy je z sygnowanym, z całością, do której należy, pojmowanie SW jako monogramu odrywa). Bywa, że linie, postaci sygnatur-rysunków same ukazują się niczym kwiatu zawiązek. *Initialis* (od *initium*).

W niektórych sygnaturach-inicjałach dominuje płynna, płonąca, rozwijająca się linia..., na moment, teraz w migawce rysunku zatrzymana, a przecież widoczna w swej nieustannej przemianie, w swym wzroście, pędzie (ach, co za pędy!)..., zatrzymana w chwili, gdy mimochodem ułożyła się w inicjały, litery, „SW”, w domyśle : to Stanisław Wyspiański? To ja (tym nie-ja)? Litery, postać skryta w biegu życia, jego równoczesnym wzlocie i zlocie.

Gdzie *initialis*, tam począcie, początek i zaczyn. Te inicjały ukazują ruch, w którym poczyna się SW, artysta?

Inicjał niczym natury figura, kwiat. Kwiat niczym inicjał. Czy Wyspiański utożsamia się z losem kwiatu, rośliny, jej życia linią?! W jej postaci, chłonącej cały świat i pochłanianej przez świat spotyka samego siebie?! W fali istnienia swoich myśli „falistość”, życia swego „peregrynacje” [R 319]!?

Wyspiański większość swoich prac sygnował monogramem ze splecionych inicjałów SW. Spośród kilku typów sygnatur SW zastanawia szczególnie ten, który w najdoskonalszej postaci (podobne także gdzie indziej) znajduję na tak zwanym „ozdobniku”, do czasopisma *Życie*, przedstawiającym irysy – kosańce. Można mówić w tym przypadku o sygnaturze zamkniętej, gdyż kreśląca ją linia, podobnie jak koło, nie ma początku ani końca, zamyka swój obwód. Ta forma sygnuje obraz, ale i sama jest obrazem w obrazie. Widzieć w tej linii, SW, tylko litery, ukryte litery, to widzieć za mało. To przede wszystkim rysunek. Wprawdzie drobny,

o stosunkowo małej złożoności, ileż jednak obrazów niesie i wyzwala... (jak można zauważyć, skłonny jestem odróżnić rysunek, jako układ rys, linii, nakreślonych przez artystę, od obrazu czy obrazów, jakie pojawiają się w spojrzeniu skierowanym w stronę takiego rysunku).

Zanim jednak ośmielę się mówić o tamtym rysunku SW, wcześniej zatrzymam się przy pewnych sprawach ogólniejszej natury. Zwrócę uwagę na to, jak Wyspiański rozumie naturę i sposób istnienia obrazów, a zarazem sposób, w jaki się one pojawiają w doświadczeniu widza czy słuchacza.

Słowność obrazów

Kto słowo dla dzieła znajduje, doń je odnosi, ten dzieło odkrywa, współtworzy? Także dzieła sztuk dalekich od literatury, nieliterackie i od „literatury” wolne, nie są słowu obce czy odległe. Podkreślam tę zależność jeszcze zanim spróbuję ją pokazać na konkretnym przypadku, rysunku-sygnatury SW.

Dzięki słowom użytym w jego nazywaniu i określaniu, rysunek urasta w treści. Właściwe słowo doń odniesione pomnaża jego obrazowość! Skoro obraz rodzi się w spojrzeniu skierowanym ku rysunkowi, inaczej być nie może. Dlatego słowa odniesione do obrazu nie stwierdzają czegoś, co bez nich w nim zawarte już było. Bez nich nic nie było, od początku. Może także słowa składają się na obrazy? Rzecz jest bardziej skomplikowana niż sugeruje to powiedzenie, iż tysiąc słów nie starczy za jeden obraz. Tysiąc i jedno słowo nie stanowi zamiennika, ekwiwalentu obrazu, gdyż nie mamy do czynienia z dwiema odrębnymi rzeczywistościami czy językami. Obraz współtworzą słowa, dokładnie tak, jak to już widzenie nie jest bezmyślne, a myśl w widzeniu obecna i czynna. (Kwitnienie.) A ono, widzenie, czynne, twórcze dzięki niej, w tym dzięki słowom, które współokreślają naszą wrażliwość i zdolność od-czuwania. Same słowa niosą ze sobą pojęcia i... obrazy właśnie.

Wyspiański czytając widzi obrazy, słowa przekłada na linie, barwy... Wyjaśniając rysuje.

W obraz. Iść za...

Obraz (przynajmniej obraz-uobecnienie, w przeciwieństwie do obrazu-odbicia) nie jest czymś, na co się patrzy. W spojrzeniu „na” nie spotyka się twarzy Innego, a tylko linie, wyrzuszenia, wklęsłości, zmarszczki.

Patrzyć w obraz, nie „na”, lecz „w”, to znaczy wejść w przestrzeń, w rzeczywistość, na którą obraz się otwiera, której pozwala się pojawić, wyjść ku nam. Mówić do nas? Czy potrafimy sami być „rozmowni”? Gdy brak rezonansu między dziełem a widzem czy słuchaczem, dzieło ukazuje się mu puste i martwe.

Wyspiański lepiej niż ktokolwiek zna to doświadczenie wejścia w obraz, bycia w obrazie. I boryka się z pytaniem o tożsamość i stałość obrazu: z przesądem, iż obraz jest czymś przez widza zastanym, określonym, jak rzecz, jeszcze zanim widz się pojawi, otworzy oczy. Píše Wyspiański, o chodzeniu „w ramach obrazu”, zastanawiając się nad swym przeżyciem:

nie umiem dzisiaj powiedzieć, w którym miejscu przestąpiłem próg tych ram, co je rzeźbiła wyobraźnia, kto malował te obrazy które mi w oczach i w myśli utkwily. trudno się pogodzić z tą myślą że ten świat i te światki małe istnieją wciąż dalej, że istnieją nieprzerwanie, mnie się zdało, że one istnieją przez tę chwilę tylko, (...) kiedy ja na nie patrzę, że potem istnienie ich się przerywa, że te atomy piękna unoszą się gdzie indziej zachodząc mi drogę i spoglądając na mnie coraz to innymi oczyma, a od tych spojrzeń zda mi się – „że uśmiechami rozniesie się łono” [M 47].

Wyspiański – artysta najwyraźniej nasłuchujący i słyszający także, gdy patrzy, w widzeniu – z żalem zauważa, że najczęściej odbiorcy nie tyle obcuja z dziełami sztuki, co zajmują się nimi, i „nie słyszą muzyk i harmonijnych grań, za którymi właśnie duszą iść powinni”¹⁵. Gdy ktoś idzie za nimi, wtedy „grać w wyobraźni” jego „zaczną postaci”¹⁶.

W sztuce nie chodzi o dzieło sztuki, ale o to, co przezeń, o postać przyjmowaną w dziele. O dzieło chodzi o tyle, o ile jest miejscem otwarcia na Inne. Inne porusza, wiedzie. Na tym polega sztuki dzieło-dokonanie:

¹⁵ S. Wyspiański „Św. Krzyż” w: *Życie* 1897 nr 7 (przedruk w: *Dzieła zebrane* t. 14 L. Płoszewskiego (red. pod kier.) Kraków 1966 s. 19; tutaj zaktualizowano – a w moim przekonaniu okaleczono – pisownię wielu słów; podobną stratę poniósł Słowacki w opracowaniu Kleinera, na szczęście aktualizacji takich nie poczynił wydając dzieła Słowackiego Krzyżanowski.)

Ludzie o spojrzeniu konwencjonalnym, powierzchownym, trzeźwym „poza gołą figurą «nic» nie widzą. To «nic» to jest duch to jest «szaleństwo myśli»” [R 273-274].

¹⁶ S. Wyspiański: „grać w wyobraźni mej zacząć postaci”, w: „Noty do „Bolesława Śmiałego” w: *Dzieła zebrane* t. 11 L. Płoszewskiego (red. pod kier.) Kraków 1961 s. 147.

A w „Requiem”: „Rozbudzanie fantazji, twórczości, imaginacji – szereg zmieniających się obrazów: dialogów, które kolejno o pierwszeństwo walczą, aż wytwarza się las dziki, fantazyjny – las wyobraźni – Wszelkie sztuki” („Działanie 1” w: S. Wyspiański *Dzieła zebrane* t. 14 s. 44).

Niechże więc nie chodzi o literaturę – ale dopiero o to co jest poza literaturami, – o fantazję, o dramatyczność, o idee, – te cię poprowadzą, pogonia, popędzą i dopiero to będzie dzieło (R 488).

„Harmonijne grania”, „postacie” tyleż się nasłuchuje, co słuchem wnosi, wynajduje (interpretacja utworu muzycznego dobrym przykładem takiej wynalazczości). „Grania” ani nie są własnością jakiejś zastanej rzeczy (na przykład procesu akustycznego), ani czymś w głowie czy wymysłem głowy, „*ex capite*” [R 319]. Rozróżnienie *esse in re* oraz *esse in intellectu solo* zawodzi w odniesieniu do obrazów i bytu obrazowego. Jakkolwiek, jeśli chcemy zachować pojęcie właściwej interpretacji dzieła sztuki nie można łatwo przejść nad tym pytaniem o to, kiedy interpretacja popada we „frywolność”.

W liście do Rydla wprost pojawia się to pytanie „gdzie”, o miejsce tego, co doświadczane:

wszystko się sunie tak jakoś we mnie, niby przed oczami a nie przed oczami [R 318], [i dalej:] To się wszystko dzieje na całym świecie i nigdzie, koło mnie i we mnie, ze mną koniecznie i niezależnie ode mnie, w niełatwej do określenia przestrzeni, (...) a prócz tej peregrynacji za literami (...) odbywa się równoległe inna pochodząca z frivolności i falistości moich osobistych myśli (*ex capite*) [R 319]¹⁷.

Inaczej jeszcze: „to poezja ... taki jęk wkrada mi się w duszę, oraz zaczyna snuć obrazy ... co się nie kończą” [M 244], „koło myśli nie zatrzymuje się”¹⁸.

¹⁷ Wierny idei prawdy absolutnej, czyli prawdy po prostu, Wyspiański zмага się z fantazjami własnymi, a żywa wyobraźnia (wyobraźnia, czyli zdolność tworzenia obrazów) jest dlań próbą wyjścia ku Innemu. Stawia przed sobą to zadanie, by „dostroić się” [M 247] do napotkanego, odkładając na bok „frazes” i „ogólnik”. W podjęciu tego zadania kluczową rolę wiąże właśnie z wyobraźnią. Piszę o tym w „Stanisława Wyspiańskiego teoria sztuki” (*Zeszyty Naukowe ASP* nr 8 Kraków 2008).

Z przekonaniem, że nie sposób jest patrzeć na cokolwiek w sposób nieuprzedzony, bezzakończony, wolny od wszystkich pojęć, nie stoi w sprzeczności to, że dzięki wyobraźni, której starczy by być myśli, iż wszystko jest inne niż się wydaje, dotychczasowe założenia własne rozchwiać możemy. Tu nadzieja możliwości wyjścia ku Innemu, innemu niż to domniemują panujące schematy, uprzedzenia, nastawienia, przesady. Jeśli tylko się nie chce spotykać jedynie ich odbicia, świata wtłoczonego w ich formy.

¹⁸ „Konstanty Srokowski, opisując odwiedzin u Wyspiańskiego w Węgrzcach w październiku r. 1907, przytoczył m.in. następujące słowa poety:

«Kto przyzwyczajony do myślenia, u tego to koło myśli nie zatrzymuje się tak łatwo. I tak oto siedzę lub leżę, a myśli przewalają mi się przez głowę niby strumień. Zасыpiam i śnią mi się dramaty, jakieś moje niby i nie moje. A obudziwszy się zapominam je, znowu kłębią się myśli» [Leon Płoszowski, w: S. Wyspiański *Dzieła zebrane* wyd. cyt. t. 14 s. 322].

Jak nadażyć za linią żywą – linią Wyspiańskiego – czułą, odczuwającą, pełną „sercem, czuciem, wolą”, chłonącą, „absorbującą” rzeczywistości w jej przejawach, postaciach, kształtach – jak nadażyć za rzeczywistością?

To poezja jest „sercem, czuciem, wolą – jest człowiekiem!”¹⁹ [L 333].



Wyspiański, irysy (kosańce). Pierwotnie te były reprodukowane w *Życiu*. W czasopiśmie tym (*Życie – dwutygodnik poświęcony literaturze i sztuce*) kierownictwo artystyczne Wyspiański pełnił w latach 1898-1899, powierzył mu je S. Przybyszewski (fot. P. Witosławski, za: P. Smolik, *Zdobnictwo książki w twórczości Wyspiańskiego*, Łódź 1928).

¹⁹ Stanisław Wyspiański, Do Stanisława Lacka, 15 IV 1905. Cyt. za: *Listy Stanisława Wyspiańskiego. Różne – do wielu adresatów* [m.in. do Stanisława Lacka, Adama Chmiela], teksty listów opracowała Maria Rydłowa, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1998; *Listy zebrane* t. IV. Dalej w tekście cytuję listy do Lacka używając skrótu [L], do Chmiela [Ch].

Irysy te pojawiają się nieco później także na stronie szóstej pierwszego wydania (1898) *Epilogu uroczystego przedstawienia w teatrze krakowskim w dniu 27-go czerwca na Cześć Adama Mickiewicza przez Lucjana Rydla i Stanisława Wyspiańskiego* – tekst Rydla. Na końcu didaskalia Wyspiańskiego, które są opisem „Apoteozy”, sceny pełnej ruchu płam opadających i wznośzących się płatków i kwiatów, między innymi „niebieskich i białych irysów” (ruch ten ukazuje Wyspiański także w swym rysunku-wizji tej sceny). W wydaniu *Epilogu* irysy te najwyraźniej dedykowane są Mickiewiczowi. Tekst, któremu towarzyszą jest rozmową „Duszy Narodu” z „Duszą Grobu” przy sarkofagu Mickiewicza. Ponieważ tekst rzutuje na znaczenie sąsiadującego z nim obrazu przytoczę fragment: Dusza Narodu: „Do niego idę, jemu się poskarżę, / Urodzony w niewoli, okuty w powiciu / On pił już w mojej pionunowej czarze. [...] / On wie, co zwyciężonych ból i poniżenie, / I wie, jak prochem ciężą wygnać cmentarze”. Anioł Grobu: „Nie budź go skargą! Cierpiał o ciebie tak wiele, / Tobie żył, Tobie śpiewał, o Duszo Narodu! / I miłość twą położył przed wszystkim na czele, / Przez nią ziemskiej miłości wyrzekł się za młodu, / A na starość ze łzami jadł swój chleb w popiele”. Dusza Narodu: „A wiesz Ty – Grobowy Aniele, / W jak czarnej ja błąkam się nocy?! / W mym ręku światło mdleje” (Lucjan Rydel, *Epilog*, w: S. Wyspiański, *Dzieła zebrane*, t. 12, WL, Kraków 1961, s. 14).

SW. *Initialis*

Sygnatura SW z „ozdobnika” z irysami. Co widzę, „peregrynując” za tą linią? Snując myśli za nią? Nie bojąc się myśli „frywolnych” i „falistych” myśli – czyż nie taka i ona?

Czy falowaniu bytu, egzystencji, istnienia nie odpowiada falowanie myśli? W kwiatach falistość fascynuje Wyspiańskiego.

Nie załączę do poniższego opisu mego widzenia animacji instruktażowej. „Ślepym” nie pokażę palcem odpowiednich, znaczących miejsc tego rysunku, nie przedstawię reprodukcji obrazów echem odbijających się w liniach tej sygnatury. Wspominam „ślepych” zdając sobie sprawę, że nie brak ludzi, którzy spontanicznie nie potrafią tu zobaczyć „f”, czy nawet „W” w postaci „M” ukrytego, cóż dopiero by w tym „M” widzieli więcej, i już liter nie widzieli.

Tak niepozorny rysunek, a potencjalna nieskończoność treści. Płynność tej linii, nieokreśloność, sprawia, że sugeruje wiele znaków, postaci, zjawisk. Formy przechodzą w inne, jedne w drugie, wschodząc w trzecie, zjawiają się w sobie wzajem, w ten sposób pączkując znaczeniami. (Kwitnienie.) Echa, refleksy, sprzężenia. Widzenie-w i widzenie-jako zwielokrotniane. Dialog widzianych postaci...

Sygnatura SW z „ozdobnika” z irysami. Ze względu na sąsiedztwo, i pewną analogię form, pojawiająca się tu postać sama przypomina kwiat.

Wyspiański jak kwiat?! Swój los łączy, porównuje z losem kwiatu?! Utożsamienie? Pokrewieństwo?

Nie wiedząc nic o Wyspiańskim, co najmniej zapomniawszy o nim, o jego osobie i twórczości, co można tu zobaczyć idąc za ruchem linii tego rysunku? Rysunku. Nie „tej sygnatury” – jeśli sygnatura odsyła do sygnującego człowieka. „Sygnatury” – jeśli odsyła do sygnowanego obrazu.

Jeśli nawet w rysunku tym spotkać można oblicze Wyspiańskiego, to właściwym postulatem pozostaje teraz nie wkładanie weń tego wszystkiego, co o Wyspiańskim wiadomo. Dość w tym rysunku spotkać postać losu, egzystencji.

Co widzę?

Trop swastyki?

Splot, wir to pełen słońca. *Plexus solaris* („dostatek, pełnia, szacunek, przebaczenie, ciepło, radość”, to tematy zalecane w związku z medytacją „czakramu” splotu słonecznego). Figura, której określenie w sanskrycie, स्वस्तिकि, oznacza „przynoszący szczęście” (formuła powitania: *su*, dobrze, szczęście i *asti*, jest, razem: *swasti*, dosłownie: dobrze/szczęście jest/pomyślność). W czasach Wyspiańskiego figura ta nosiła bodaj te wszystkie nazwy: „podhalanka”, „krzyż niespodziany”, „swarga”, „swarzyca”.

Trop kwiatu?

Kwiat?

Lot owada, z kwiatu na kwiat. Podrywa się łukiem z jednego, siada na drugim. Trajektoria lotu. Krążenie. Pszczoły? To wszystko należy do życia kwiatu. W ten sposób się rozradza. Trzepot skrzydeł motyli (się). „Wesoło unosi się owad w promieniach słonecznych”²⁰. W zgrubieniach tej linii słychać niższe tony. Buczenie. Tętno, krążenie. Nie dość podążać okiem za tym ruchem. Ręka chce powtórzyć partyturę tej nuty. Między czołem a sercem?

Przebiega oko po krzywiznach tego „wu”, co w „em” jak „b” biustu zwodem się wypięło. Wabiące pośladki.

Wstążka, kokardka ledwie, co się rozplata, i zaplata, w powietrza próżni? Gdzież jej do pełni i swobody przestworza...

Niczego nie kryją te powijaki?

²⁰ Fryderyk Schiller, rozwijając wątek gry; *Listy o estetycznym wychowaniu człowieka* J. Prokopiuk (tł.) Czytelnik, Warszawa 1972 s. 162.

Pełnia pustki, pustka pełni. Źródło, co się w nieskończoność próżnego przelewa?

Migotanie na wodzie. Rysunek-refleks kreślony przez promień słońca na falującym lustrze toni.

Z-wodna to figura. Zwodnicza i wodzie podobna. Płynna. Rozkołysana.

Figura? Jedna? Dwie? Dwoje w jednym, zewnątrz wnętrza, wewnątrz zewnątrz. W otwarciu zamknięcia? Splot nieskończonego obrotu? Okół wiecznego powrotu?

Wbrew pozorom bez nadziei przejścia na Inną, Tamtą Stronę. Żadnego *Jenseits*. Obecna tylko myśl o Transcendencji, czyli o jej braku?

Prób przenicowań ciąg daremny. Drugiej strony pozór jedynie, jak to w przewrotnej figurze, Möbiusa wstędze: pozór nieskończoności. Jak to w przewrotnej figurze węża Ouroborusa, co sam z siebie wypływa, i siebie pochłania: pozór samowystarczalności. Przelewanie się z próżnego w próżne. Niemoc wyjścia poza siebie, wyrwania się z tego kręgu.

Ten wąż mówi (mówił, i mówić będzie): „żyć wiecznie będziesz...”? Kusząca figura.

Tymczasem, to tylko skończoność bez końca. Bez końca, zawsze tylko skończoność. Bez końca ta sama, zapętlona melodia, co nuci się tu w kółko. Kluczając. Wiolinowo.

Echa klucza wiolinowego w obłóściach tej szarfy, harfy?, tęczowej, czyż nie są czytelne?

Koniec z końcem wiązany. Nie z początkiem. Bez cudów, nie jest w ludzkiej mocy koniec z początkiem powiązać. Alkman z Sardes uczył o tym, przekonany, iż połączenie końca z początkiem śmiertelność przezwycięża.

Nie widać początku, pozostaje tylko/jednak myśl o początku (o tym, co pierwsze, źródłowe, pierwotne?). Inicjały. Łacińskie *initialis* oznacza to, co stoi na początku. W linii tego rysunku widzę też centrum, kokon, coś z miejsca zaczynu, gdzie życie się poczyna, pierwszy ruch.

Kolebka.

Echa kołyski w krzywiznach tej linii, czyż nie są czytelne? Jeśli tylko rozkołyszemy się w ruchu za liniami tego rysunku... Wrzuceni zostajemy w kołyskę przeciwieństw. Sennie rozbajaną. Wte i wewte. Falująco.

Czyż nie strumieni się ta linia?

Falowanie ma urok kołyski, w nim echa raj, beztroski.

Linia falująca zdaje się być figurą wdzięku, tańca. Zamknięta linia falująca – figurą ukojenia. Snu? Zapowiedź szczęścia?

Z chwilą, gdy dostrzeżemy w rysunku tej linii krzyż, budzimy się ze snu. Czar idylli pryska. Płynna struna tężeje, łuk się napina. W miejscu

nałożenia się linii, przecięcia łukiem na krzyż, ból... Oś to obrotu wszystkich rzeczy? Miejsce końca czy początku? Jednego i drugiego, czyli połączenia? Tu prapoczątek, czyli sens ostateczny? *Initialis?*²¹

Kwiat i dramat

Okładka wydania *Wesela* z 1903 roku, projektu i ręki Wyspiańskiego jest arcydziełem. Strona czołowa: absolutne położenie elementów, liternictwa, jakże lekkiego, barwnego rysunku kwiatu w centrum, oraz przestrzeni-bieli tła. Ach te znaczące, pełne treści formy u Wyspiańskiego, postaciujące się w pustce między konturami przedstawionego przedmiotu, to przedstawienie w przedstawieniu (od widza wymaga takiego przeskoku, o jakim najczęściej mówi gestalteryzm: *switch*)!

Co to za kwiat? Panna Młoda, strojna w czerwone korale... („mnogość kwiatów jakby dęszc drogich kamieni” pisał o łące Wyspiański [M 47])? Kwiaty – embrionalne, rodzące się postacie, prefiguracje krzyku, języki pragnienia zaistnienia... Kwiaty – korowód taneczny... O nie, nie pozwolę sobie tym razem, tutaj, by kwiat-obraz ten pociągnął me myśli, jak to się stało w przypadku sygnatury SW. Powtórzyłbym, że złożoności tego obrazu nie oddadzą nawet tysiące słów, gdyby nie było inaczej: słowa wzmagają złożoność obrazu, preegzystują w jego tkance (korzeniach i kwiatach).

Co to za kwiat? Jednak pytanie niepokoi. A może jest równie (nie)zasadne, jak pytanie co to? Czy ktoś, kto nigdy dotąd żadnego kwiatu nie widział, (nadto nie dotykał?, nie powąchał?), uchwyci kwietność kwiatu (istotę kwiatu), patrząc na to, co w pewnej naoczności ukazuje się mu właśnie w tym oto rysunku-obrazie, na przykład z okładki *Wesela*? A może nie inaczej jest, gdy patrzemy po prostu na kwiat (kiedyś po raz pierwszy, zwłaszcza). Wyspiański nie patrzy na kwiat oczyma botanika, z wzornikiem gatunków w pamięci i oku. Widzi „fontankę żółtą” w botanicznym pierwiosniku. W żmijowcu widzi „dzikusa niebieskiego”. Nazwa określa spostrzeżone, w tym sensie, że je rozpoznaje, czy że je ustawia, profiluje, formuje? Nazwa nadana kwiatu przesyca jego postać i zapach – kwiat jakim jest dla człowieka?²²

²¹ Krzyż – droga cierpienia? Wyspiański w słowach Biskupa swej *Skalki*: „Ten znak jest wodny, krzyżem nakreślony / przez czoło, usta i pierś człowieka. / W znaku tym godło zwycięskiej korony, / ład, pokój, Boża opieka” [AKT I, w. 175-178].

²² Por. Juliet: „What’s in a name? That which we call a rose // By any other name would smell as sweet”. Ten sam termin może stanowić popularną nazwę i botaniczną nazwę kwiatu – ale czy gdy je wypowiada *populus* to samo znaczy co dla botanika?

Co to za kwiat? Macierzanka? Panna Młoda – Polska? – jako Macierz....?

Dlaczego kwiat mógł znaleźć się na okładce *Wesela*? Bukiet weselny to? Dlaczego na okładce dramatu? Gdyż w kwiatach Wyspiański spotyka poezję i dramat .

Egzystencjał „pochodni”

Widzi „oryginalne i piękne a dziwaczne formy kwiatów poschniętych” [M 296], ale w tych, jeszcze pełnych woni, chłonących światło, rozkolorowanych już widzi „poschnięte”²³.

Czytał *Fioretti* (*Kwiatki Świętego Franciszka*)²⁴. Znał Staffa, autora polskiego przekładu (opublikowanego w 1910 roku). Być może uwagę jego przykuł ten fragment:

Pochwalony bądź, Panie, przez brata naszego, ogień,
Którym oświecasz noc,
A on jest piękny i radosny, i silny, i mocny.

Pochwalony bądź, Panie, przez siostrę naszą, matkę ziemię,
Która nas żywi i chowa,
I rodzi różne owoce z barwnymi kwiata i zioły.

Pochwalony bądź, Panie, przez tych, co przebacząją
dla miłości Twojej
I znoszą słabość i utrapienie²⁵.

Jednak autor *Meleagra, Wyzwolenia* nie postrzega natury, świata w sposób tak dalece pogodny. Mocniej odczuwa ciemną stronę wszelkiego spalania, czy to chodzi o ogień czy o odżywianie: „słabość i utrapienie”.

Wyspiański nie ma na myśli tylko różnicy związanej z położeniem geograficznym, gdy pisze: „Die Sonne nie tak świeci jak słońce” (*Dziela zebrane* t. 11 wyd. cyt. s. 162); pierwotnie w liście do Radzikowskiego, w: *Listy zebrane*, t. IV: *Listy różne – do wielu adresatów* wyd. cyt. s. 277).

²³ Obszerniejszy fragment: „motywa dekoracyjne brałem z bukietów poschniętych kwiatów, które od wiosny tego roku przechowuję w tym celu. // jakie oryginalne i piękne a dziwaczne formy kwiatów poschniętych” [M 296].

²⁴ Wyspiański: „Jest tam także przegląd literacki „mystyków” i ich dzieł średniowiecznych, który mnie zachęcił do czytania oryginałów, z których to rzeczy znam tylko jedne *Fioretti*. Pałę się już niecierpliwością” [R 286].

²⁵ „Pieśń słoneczna, albo pochwała stworzeń”, w: *Kwiatki Świętego Franciszka* Leopold Staff (tł.).

Kwiaty „poschnięte”. Właśnie wśród „zwiędłych kwiatów, / gdy wesół wczoraj kwiat opada i omdlewa” – poezja²⁶. I dramat: w kwitnieniu „wrzask ziemski”; „rośliny kwitną w tych sokach”, które są produktami gnicia, rozkładu; rozrodcza siła tam ma korzenie, stąd w pyłkach uniesionych przez wiatr: „kał”. Czytajmy *Requiem* (1901) Wyspiańskiego, fragment „Odpoczynek 3”:

Wolne gnicie w ziemi – gady – robactwo, płazy, wierciaki wszelakie toczą, jedzą ciała – – rośliny kwitną w tych sokach – kał ziemski kurzący do słońca, wrzask ziemski ponad kałem – swobodność, samowolność, rodzenie, (przygotowanie do rodzenia)²⁷.

W łańcuchu pokarmowym, metabolizmie życia, w życia kole, nieustannie obecnym, nieusuwalnym jego aspektem zawsze jest spalanie. Obumieranie. To biologiczny fakt. Rozkład zarazem użyźnia, pożeranie zarazem odżywia – stąd rodzenie? Wyspiański nie znajduje w tym procesie symbolu, nie widzi w nim metafory, lecz opisuje jako fakt. Widzi rzecz. Naturę rzeczy. Rzeczywistość samą.

Czy także trzyma się w granicach „faktografii” wtedy, gdy w procesie życia znajduje ruch ku temu, co wyższe, ku górze? Akt twórczy? „Do słońca, wrzask ziemski ponad”. Czy to nie wizja przemienienia, transfiguracji? Aktu ofiarnego, w imię czegoś wyższego? W perspektywie nowego, autentycznego bytu?

Na wiele sposobów pojawia się u Wyspiańskiego myśl o życiu-umieraniu. Pokrewny obraz do przywołanego w *Requiem* stanowi ten z dramatu *Meleager* (pisany w 1894 roku), bardziej pesymistyczny: „Życie tak samo jak ogień, który zżera tej głowni wszystkie soki i miąższ po kawale, pali, dając nam blask i ciepło przez chwilę przemijającą”; „Kaźde włókno z osobna dowiaduje się o swym istnieniu i ginie zżarte gorącym jadu płomiennego”²⁸.

²⁶ „Poezjo – wiecznie cię po sprzętach szukać trzeba, / wśród zwiędłych kwiatów, / gdy wesół wczoraj kwiat opada i omdlewa” (L 333).

Baudelaire pozazdrościłby Wyspiańskiemu, skoro pisze: „Szczęśliwy, czyje myśli zdolne są do lotów, / Kto z chyżością skowronka wznosi się nad chmury / Na życie spoglądając z wysoka i który / rozumie mowę kwiatów i niemych przedmiotów!” (Charles Baudelaire, „Wzlot” W.S. (tł.) *Kwiaty zła*). Zapewne za mało znam Baudelaire’a skoro wyczuwam u niego tylko zadeklarowany mistycyzm, zaś u Wyspiańskiego żywy. U Baudelaire’a kwiat to raczej figura retoryczna, u Wyspiańskiego żywe doświadczenie. Wyspiański zna ciemną stronę kwiatu, słyszy w nim „wrzask ziemski”.

²⁷ Wyspiański „Requiem” w: *Dzieła zebrane* t. 14 s. 45.

²⁸ Wyspiański *Dzieła* Warszawa 1924 t. II s. 60 (cyt. za: T. Makowiecki *Poeta-malarz. Studium o Stanisławie Wyspiańskim* PIW, Warszawa 1969 s. 175; Makowiecki określa Wyspiańskiego mianem „wyznawcy życia-płomienia”, wyznawcy „płonącego, falującego

Meleager, postać mitologii greckiej, żyć ma tak długo, dopóki nie wypali się do końca polano płonące od czasu jego narodzin.

Pochodnia: zaistnienie i rozistnienie, to postępujące unicestwienie? „A może wy nie wiecie, / co to znaczy pochodnia?”, pyta Konrad (*Wyzwolenie* akt drugi). Sam odpowiada. Wychodzi właśnie od banalnego faktu, iż ogień może służyć i niszczyć. To banalne jak piec czy pożar. Rzecz zwykła, codzienna. Gdzież indziej miałaby ujawniać się natura położenia człowieka (w jakichś zaświatach)? Konrad:

Pochodnia, ogień, światło, żar
 świeci i razem spala,
 i ciepła razem niesie dar,
 i pożarami w gruz obala.
 Rozjaśnia, ale niszczy razem;
 ogniem żyjącym, zabić zdolna.

Obraz płonącej pochodni unaocznia u Wyspiańskiego metafizyczną sytuację człowieka. Odsłania nieusuwalną, dwoistą naturę życia, wszystkich jego procesów.

Z pamięcią o doświadczeniu „litości” i piękna najwyższego, jakie było dane Wyspiańskiemu w spotkaniu z modelką Nini (o czym później) nie przeoczyłbym i tych słów z *Wesela*, w których Amor zostaje rozpoznany w swej naturze „pochodni”:

Amor, Amor, bóg, bożyszczce,
 rzuca się na pastwę oślepi
 i woła:
 i zapalę, i zniszczę.

Człowiek rzucony jest na pastwę. W tym niewinny.

Któż winien jest, że światło płonie?
 wszakci ten winien, który w łonie
 siew rzucił iskier i żar święty –
 jak ma być człowiek klęty?²⁹

życia”, s. 184; odpowiadając na pytanie o znaczenie kwiatów dla Wyspiańskiego Makowiecki pisze: „jest to motyw szczególnie wdzięczny dla pasji dekoratorskiej”, „kwiaty mogły (...) dogadzać wyłącznie zmysłowi dekoratorskiemu”, s. 206, 224).

²⁹ Z wiersza przesłanego do Stanisława Lacka (1905) zaczynającego się od słów:
 Czy (Panu) w oczy kiedy śmierć zajrzała? –
 mnie ona w oczy patrzy co dzień
 z wszystkiego jej przegląda chwałę

Słysząc w tym wyrzut czyniony Bogu. On winny? W hymnie *Veni Creator* (przez Wyspiańskiego nazywanym też *Pieśnią*) przeciwnie, wręcz prośba o „siew iskier i żar święty” – bez tego człowiek pozostaje niezdolny do tworzenia, do „CZYNU”; światło jako łaska:

Zstąp Gołębicą, Twórczy Duch (...)
 płomieniem duszom piętno włóż,
 przez czułość serc, zdrój żywy, żar. (...)
 we Słońce dusze w lot Twój bierz.
 Zestąp Światłości w zmysłów mrok,
 doładź serc naszych zapal z łon³⁰.

Życie to spalanie. Spalanie się. Człowiek żyje dopóki płonie. W tym procesie umiera jak i jako polano pożerane przez płomień. Ale z drugiej strony, zarazem, powyżej?, nowy? prawdziwy człowiek rodzi się, żyje, i staje jak i jako płomień. Sens istnienia człowieka stanowi światło, energia płomienia/płonienia jego – a więc coś, co przekracza jego własny żertwy-byt. Żertwy ofiarnej? Ciało polanem/głównią/pochodnią, dusza?/duch! płomieniem, spełnieniem pochodni, w ogniu?

Przed chwilą urwałem słowa Konrada wychodzące od pytania „czym jest pochodnia”. Urwałem w miejscu, gdy od przypomnienia czegoś, co dobrze wiemy, przechodzi on do wskazania boskiej natury płomienia życia, gdy natura życia zostaje ukazana w perspektywie pomiędzy potępieniem a zbawieniem. Konrad, trzymając pochodnię, którą wziął z rąk Hestii (w mitologii greckiej opiekunki świętego ognia, ogniska domowego):

Płonąca, jest tą żywiołową siłą,
 którą posiada DUSZA WOLNA.
 Płonąca, jest tą ducha władzą,
 której sile ciało podlega,
 potęgą – duchy, gdy się gromadzą,
 w niej alfa myśli i omega.
 W niewiadomości człowiek żyje,
 w niewiadomości błogostawion.

(S. Wyspiański *Dzieła zebrane* wyd. cyt. t. 11 s. 186; S. Wyspiański *Listy zebrane* wyd. cyt. t. IV s. 347).

³⁰ S. Wyspiański *Dzieła zebrane* wyd. cyt. t. 11 s. 133. Uwadze zwolenników hipotezy o nietzscheańskich inspiracjach Wyspiańskiego polecam lekturę tego fragmentu *Antychrysta* Nietzschego: „ci wielcy marzyciele i dziwotwory, – uważają «piękne uczucia» już za argumenty, «wzniesione łono» za miech bóstwa” (Fryderyk Nietzsche *Antychryst. Próba krytyki chrześcijaństwa*, L. Staff (tł.) Nakład Jakóba Mortkowicza, Warszawa 1907 s. 16; część 12).

Płomień ten boski kto odkryje,
potępion może być lub zbawion.

Być może słowa te dają także pewną odpowiedź na pytanie dlaczego (właśnie) ogień, ma znaczenie w micie prometejskim (tylko filistra zadowoliliby odpowiedź, że ze względów praktyczno-technicznych, jako rozwiązanie problemów ogrzewczych lub oświetleniowych).

Spalanie się, własne, stanowi jedyną drogę, na której spełnia się postulat, pragnienie Wyspiańskiego: „wyrwać się”, „wyjść poza samego siebie” [R 306]³¹.

Chrześcijaństwa to wyraźne echa, dokładnie tak, jak słowa Kory „Umierać musi, co ma żyć” (*Noc listopadowa*, scena III) są echem Chrystusowych: „Bo kto chce zachować swoje życie, straci je, a kto straci swe życie z mego powodu, ten je zachowa” [Łk, 9, 24]; „Kto chce znaleźć swe życie, straci je”, [Mt 10, 39; Mk 8, 35]; „Jeśli kto nie ma w nienawiści (...) siebie samego” [Łk 14, 26]... Stądże w *Requiem*:

wrogowie – największym wrogiem własna sztuka i poczucie piękna plastycznego – które wymaga poświęcenia życia – zaparcia życia³².

Być może inspirujące dla Wyspiańskiego były teksty Juliusza Słowackiego. Nie tylko dlatego, że ten pisał o „umęczeniu ognistym” [*Genesis z Ducha* 91], ale przede wszystkim ze względu na wyrażone w nich przekonanie, iż w istocie każdy proces twórczy (włącznie z kosmogonią, powstaniem i ewolucją świata – „w genezyjskiej pracy”) podlega „prawu ofiary” (zaprzeczenie aktu twórczego – „grzech” – Słowacki znajduje w przedkładaniu „zabawy ze światem”, „zabawy z materią, nad ciągłą ofiarę” [*Raptularz*, 700-705]).

Nie padły dotychczas te słowa, cierpienie, niedola, a przecież wszystkie przypomniane tu obrazy ukazują, iż w każdej formie życia obecne jest właśnie cierpienie. Jakaś niedola. Jeśli nawet pozostają skryte „w niewiadomości”.

³¹ W tym samym liście pisze: „Przykrzy mi się we mnie”, „chciałbym widzieć naprawdę ludzkie cierpienie nie urojone, ani wymyślone”, to cierpienie, które zna spowiednik, lekarz, służący... [R 304].

Gdzie indziej, na luźnej kartce, notuje: „prawda poezji – słowa pisane krwią zranionego serca, płomiennego [?] miłością dla poświęcenia, męczeństwa – wizja”, [Malarstwo a poezja], w: S. Wyspiański *Dzieła zebrane* t. 14 s. 144.

³² S. Wyspiański, *Requiem*, w: *Dzieła zebrane* t. 14 s. 44.

Określenie, które użyłem w tytule tej części, „Egzystencjał pochodni”, luźno nawiązuje do Heideggerowskiego pojęcia *das Existenziale* (jakże twórczym przekładem tego słowa jest „egzystencjał”!, J. Tischner „Chochół sarmackiej melancholii”, 1970-?). Mam na myśli sposób, w jaki człowiek wychodzi poza siebie, ku czemuś, co poza nim, i w tym, tam, wobec czego... znajduje siebie. Wyspiański w „pochodni” znajduje nieusuwalny rys życia – egzystencji – ta idea otwiera przed nim pole twórczości.

Termin „egzystencjał”, nie tylko pojęcie, Wyspiański używa, w *Requiem*: „Przygotowanie do terenu twórczości dla myśli – idea bytu, idea egzystencji...” [„Działanie 2”]. W widoku pochodni Wyspiański znajduje podstawową „ideę egzystencji”, znajdując punkt wyjścia dla swojej twórczości?

Litość, Mitleid

W tekstach Wyspiańskiego pojęcie litości nie pojawia się często. Niemniej o litości pisze on w miejscach, które uważam za szczególnie doniosłe, już to w jego życiu, ale z punktu widzenia estetyki czy filozofii sztuki doniosłe dlatego, że w szczególny sposób ukazują problem piękna, doświadczenia piękna, podstaw sztuki itp. Moja znajomość literatury poświęconej Wyspiańskiemu, jego twórczości, jest bardzo uboga – niemniej wydaje się, że rola tej kategorii w jego myśli wydaje się być niedocenioną, albo nawet pominiętą.

Ponieważ Wyspiański doświadczenie piękna wiąże z doświadczeniem kondycji człowieka (egzystencjał „pochodni”), i to do niej odnosi się litość, dlatego nieco patetycznie określiłbym estetykę Wyspiańskiego mianem (przykładowo) antropologicznej bądź metafizycznej estetyki litości (czynię to z myślą o miłośnikach „szufladek” i „formuł”).

Kilka wstępnych spostrzeżeń odnośnie sposobu, w jaki kategoria litości pojawia się u Wyspiańskiego.

Para pojęć: „litość i trwoga”, pojawia się w jego tekstach wielokrotnie w rozważaniach dotyczących (doświadczenia) dzieł sztuki. Pisze na przykład: „«tragoedia» chybiona” pozbawiona jest „postaci, która by każdym gestem swoim czy ruchem potrafiła wzniecić t r w o g ę c z y l i t o ś ć” [R 279]. Sięga także po terminy niemieckie – *Mitleid* i *Furcht*: „porwać mnie może tylko dramat. *Furcht und Mitleid*” [R485]. Dzieło cenne zawiera „owe *Furcht und Mitleid* sceny” [R 464]. Jak wiadomo to kategorie w tej parze pojawiające się w *Poetyce* Arystotelesa (w niemieckim przekładzie właśnie *Mitleid und Furcht*).

Niemieckie *das Mitleid* tłumaczone bywa jako litość, współczucie (na język angielski jako *pity*). W przekładach tych niknie znaczenie *leid*. *Das Leid*: cierpienie, żal, ból...; *leiden*: cierpieć, znosić, tolerować, doznawać, chorować...; *mit*: z. Znaczyłoby więc *Mitleid* także tyle, co cierpienie z..., współcierpienie. Dyskutując znaczenia *Mitleid*, Dietrich von Hildebrand wymienia „zasmucenie cierpieniem kogoś drugiego” oraz „udział w cierpieniu innego”, któremu towarzyszy ukierunkowanie na obiektywne zło doznawane przez drugiego człowieka³³. To „ciepło serca”. Obce jest komuś o sercu zatwardziałym. „Kontemplatywnym” *Mitleid* autor ten nazywa przeżywanie tego uczucia dla kogoś drugiego w sytuacji, gdy tamtemu nie można w żaden sposób pomóc, a mimo to kieruje ku niemu „strumień ciepła” (w przeciwieństwie do *Mitleid*, we współczuciu jako sympatii brak udziału w cierpieniu drugiego człowieka). *Mitleid* jako współcierpienie zakłada równorzędność między osobami, odczuwającą to uczucie oraz tą, ku której ono się kieruje³⁴.

Uczucie opisane przez Wyspiańskiego we wspomnieniu niezwyklej chwili spotkania z Nini dalece odpowiada tym charakterystykom von Hildebranda. Zarazem jednak zbliża się do miłosierdzia, od którego von Hildebrand to współczucie odróżnia. Opis Wyspiańskiego na tyle niejednoznaczny, że pozwala domniemywać, że jego uczucie wędrowało między tymi postaciami. Szczyt swój osiąga jednak właśnie wówczas, gdy ujmuje naturę egzystencji, gdy pochyla się nad światem, istnieniem w jego niedoli (egzystencjał „pochodni”). Miłosierdzie von Hildebrand określa jako uczucie właściwe spojrzeniu, które widzi drugą istotę „w świetle jej sytuacji metafizycznej, rozpatruje każdą konkretną sytuację *in conspectu Dei*”, co nadaje miłosierdziu rys „heroiczny”³⁵. Nie ma w tym wypadku równorzędności. Przeżywający to uczucie „pochyla się”, bez żadnej pychy, nie popadając w jakąś wielkoduszność, nad „mizериą” drugiej istoty (nad niedolą, która ma źródło w „sytuacji metafizycznej człowieka”). Ten chrześcijański filozof podkreśla, że miłosierdzie pierwotnie możliwe jest tylko u Boga, u człowieka stanowi cnotę nadprzyrodzoną,

Czułe pochylenie się nad losem człowieka – określa uczucie, które ogarnęło Wyspiańskiego podczas spotkania z Nini. Mówi o tym jego

³³ D. von Hildebrand *Moralia* w: tenże *Gesammelte Werke* IX, Verlag Josef Habel, Regensburg 1980 s. 355. Na temat współcierpienia, współczucia zob. także Max Scheler *Istota i formy sympatii* A. Węgrzecki (tł.) PWN, Warszawa 1980.

³⁴ D. von Hildebrand: „współczucie zakłada zawsze wspólną sytuację podstawową; zachodzi ono *inter pares*, między osobami równorzędnymi” (*Przemienienie w Chrystusie* J. Zychowicz (tł.) Znak, Kraków 1982 s. 309).

³⁵ D. von Hildebrand *Przemienienie w Chrystusie*, j.w. s. 308.

własny opis tego przeżycia (w następnej części tych rozważań poświęcę temu spotkaniu więcej uwagi). O tym, że Wyspiański zna uczucie właściwe, bliskie miłosiernej miłości zapewne najlepiej świadczą te jego słowa:

I dopiero potrzeba było śmierci Patroklesa, aby się Achilles zbudził z obrazonej próżności (...) i widział oczyma swemi wielką szlachetną arcyboleść Pryama, aby sam duszą ockniony przejrzał nagle i wzniósł się duchem do tych wyżyn, z których się nie schodzi, bo się jest bogom w równości. To wyrzeczenie się wszystkiego dobra ziemskiego, to uduchowanie, to bohaterstwo duszy, ta wielkość wielkości³⁶.

O uczuciu litości powiązonym z doświadczeniem najwyższego piękna Wyspiański pisze, jak wiemy, wspominając i rozważając swój związek z Nini. Zarazem mówi tam o „współczuciu”, i „kochaniu”, o kochaniu płynącym z litości, kochaniu kwiatów. W uczuciu litości „jest smutku i żałości najwięcej a piękna tyle, że jakby wonią jest do owych kwiatów podobne” [M 299]. Paradoksalnie, była to chwila szczęścia. W jej opisach sam Wyspiański zмага się próbując uchwycić jej sens, zrozumieć charakter przeżytego w niej doświadczenia, siebie. Najdalszy byłbym od tezy, iż wyczytane niegdyś koncepcje Arystotelesa zastosował on dla mitologizacji czy monumentalizacji tamtej chwili swego przeżycia. Że to tylko przejaw jego skłonności do dramatyzacji wypadków. Raczej wielkość swego autentycznego przeżycia Wyspiański próbuje wyrazić przy pomocy wymienionych pojęć. Ponieważ pozwala nam się domyślać, iż przeżycie to miało mistyczny charakter, musimy pamiętać (chociażby za Platonem, *List Siódmy*), iż właściwy takim przeżyciom wgląd ostatecznie nie daje się przekazać.

Nie mogę pominąć, że opisywana przez Wyspiańskiego w rapsodzie *Kazimierz Wielki* chwila szczęścia człowieka przytrafia mu się wówczas, gdy jego „rękę Litość serdeczna prowadzi”, a zarazem „gdzie mu Miłość skrzyźnie ładzi”³⁷.

Odnotować także trzeba, że Wyspiański stosuje także określenie „litośny”. Sensu jego możemy ledwie się domyślać ze sposobu, w jaki je używa: „u nas podkład jest właśnie taki litośny w usposobieniu prawie każdego” [R 270]. Zaś o zerwanym przez siebie kwiatku pisze: „patrzal

³⁶ S. Wyspiański, list do Hoesicka (1900) w: S. Wyspiański *Listy zebrane* t. IV wyd. cyt. s. 154.

³⁷ S. Wyspiański *Kazimierz Wielki* (fragment L) w: *Dziela zebrane*, t. 11 wyd. cyt. s. 25. Rekonstrukcja Wyspiańskiego teorii piękna nie może pominąć tego miejsca.

ku mnie żałośnie białą buzią – litośnie...” ([R 157] to ten kwiat opowiedział mu baśń o miłości i dumie).

W kręgu znaczeniowym, który porusza Wyspiański mówiąc o litości, leżą więc współczucie, kochanie, miłość. Miłość miłosierna, a więc miłosierdzie (*Caritas* – jedno ze świętych słów Wyspiańskiego, jeden ze świętych jego Obrazów, obrazy pod tym tytułem tworzy).

„Trwoga i litość”. Stoi za tym Arystoteles. Co najmniej jego definicja tragedii z *Poetyki*³⁸. W *Retoryce* jeden z rozdziałów to właśnie „Uczucie litości”, obok rozdziały: „Oburzenie”, „Życzliwość” (*charis*, a więc może i „łaskawość”?). Wspomniana, słynna definicja brzmi:

Tragedia jest to naśladowcze przedstawienie akcji poważnej, skończonej i posiadającej (odpowiednią) wielkość, wyrażone w języku ozdobnym, odmiennym w różnych częściach dzieła, przedstawienie w formie dramatycznej, a nie narracyjnej, które przez wzbudzenie litości i trwogi doprowadza do „oczyszczenia” tych uczuć³⁹.

Powierzchnowy przegląd interpretacji tych słów Arystotelesa, interpretacji jego teorii *katharsis*, wskazywałby, że powodzeniem cieszy się ta, która dodaje literę „z”: miałyby chodzić o oczyszczenie z (!) tych uczuć. W takim razie litość z istoty, w każdej postaci, okazuje się uczuciem brudnym, nieczystym. Takim tropem idzie Nietzsche w swej walce z „religią litości”, czyli chrześcijaństwem: „Arystoteles, jak wiadomo, widział w litości stan chorobliwy i niebezpieczny, któremu by należało czasem dopomóc środkiem przeczyszczającym: rozumiał on tragedię jako środek przeczyszczający”⁴⁰. W przekonaniu Nietzschego, uczucie litości jest wrogiem, przeciwne życiu, hamuje je, osłabia, spycha w nicość – w tym sensie jest „praktyką nihilizmu” („gdzie brak woli mocy, tam jest upadek”).

W *Retoryce* Arystoteles uznaje litość za „rodzaj cierpienia”, ale ze zdolnością przeżywania tego uczucia łączy szlachetność człowieka. Zaś Nietzsche przeciwnie. Pisze „O litościwych” (*Von den Mitleidigen*):

³⁸ Cytowane powyżej słowa Wyspiańskiego [R 279] bliskie tym Arystotelesa: „muszą rozbudzać w nas większą litość ci mówcy, którzy swe oddziaływanie słowem wzmacniają przez gesty, przez modulację głosu, przez swój wygląd i w ogóle przez umiejętność dramatycznego przedstawienia” (*Retoryka*, 1386a, 30-35; cyt. za Arystoteles, *Retoryka*, *Poetyka* H. Podbielski (tł.) PWN, Warszawa 1988 s. 175).

³⁹ Arystoteles *Poetyka* 1449b 23-27 (cyt. za Arystoteles *Retoryka*, *Poetyka* wyd. cyt. s. 323; litość: ἔλεος, *eleos*; trwoga: φόβος, *phobos*; oczyszczenie: κάθαρσις, *katharsis*).

⁴⁰ Fryderyk Nietzsche *Antychryst. Próba krytyki chrześcijaństwa* L. Staff (tł.) Nakład Jakóba Morkowicza, Warszawa 1907 s. 10-11; część 7. Dalsze cytaty tamże, s. 10, s. 9.

Przeto ślubuje sobie szlachetny (...) wstyd przed wszystkim, co cierpi. / Zaprawdę, nie znoszę tych miłosiernych, których własna litość przejmuję błogością: zbyt mało wstydu mają ci ludzie. / Jeśli litościwym być muszę, nie chcę się nim zwać (...). Obyż mnie dola wiodła na drogę życia ludzi wolnych od cierpień oraz takich, z którymi by w o l n o było mieć wspólny posiłek, nadzieję i miód!⁴¹.

Słowa te przytaczam nie tylko dlatego, że w swym czarnym świetle ukazują czym litość nie jest, albo na czym polega niezrozumienie tego uczucia. Przede wszystkim czytam tu właśnie te uwagi Nietzschego na temat litości (*Mitleidigen*), gdyż mogą być odniesione do charakteru spotkania Wyspiańskiego z Nini. „Miód” się sam prosił, nie tylko był o wyciągnięcie ręki, ale sam ręce wyciągał. A Wyspiański widzi w tym „wegetację”, „przymus”.

Czy Nietzsche nie wie, ukrywa przed sobą, że przyjemność i ból to dwie formy spalania i cierpienia? Za przyjemnością się biegnie, przed bólem ucieka, tu i tam zabieganie, pot. Jedno przyciąga, drugie odpycha, to formy zniewolenia, przemocy. Przyjemność o tyle różni się od bólu, że tą swoją naturę ukrywa (S. Weil pisze bodaj: „sprzyja marzycielstwu”). Psychologia behawiorystyczna słusznie mówi o prawie bodźca i reakcji, niemniej stosuje jeszcze złudną terminologię, mówiąc o „bodźcu pozytywnym” i „bodźcu negatywnym”. „Pozytywny”, „negatywny”, to brzmi jak dobro i zło (jak mowa o wartościach). Tymczasem po prostu jeden bodziec trafniej należałoby określić jako „przyciągający” (atrakcja, powab, itp.), drugi jako „odpychający” (odraza, strach, itp.).

Czy kogoś, kto to właśnie widzi, przeżywa, słusznie nie może ogarnąć uczucie litości, nad ludzkim życiem – które w tych właśnie aspektach odsłania swe oblicze „(nie)doli”. Blisko pytanie, czy Wyspiański w spotkaniu z Nini w ten sposób właśnie doświadczył, rozpoznał ludzką dolę? Nie sposób tego rozstrzygnąć. Nie o ustalenie faktów z życia Wyspiańskiego tu chodzi, lecz o to, co próbuje on odsłonić z natury życia, chociażby pisząc o sobie samym. Czytam, znajdując w jego tekstach pewien obraz kondycji ludzkiej. Podsuwa kierunki poszukiwań, hipotezy, wskazuje często niespodziane zależności...

Arystoteles: uczucie litości wzbudza widok „zgubnego lub dotkliwego nieszczęścia, jakie spotyka osobę niewinną (...) nieszczęścia, które wydaje się nam już bliskie (...) może spotkać nas samych”, „budzi” ją „wszystko to, co rodzi cierpienie i ból” [*Retoryka* 1385b, 14-18; 1386a 4-5]. Wyspiański

⁴¹ Fryderyk Nietzsche *Tako rzecze Zaratustra* W. Berent (tł.) Nakład Jakóba Mortkowicza, Warszawa 1907 s. 102.

litość odnosi do czegoś, co spotyka w Nini, jak i do samego siebie. Nie do jakiegoś poszczególnego nieszczęścia, cierpienia czy bólu, lecz raczej do pierwotnej zasady cierpienia. Do tego egzystencjału, nieusuwalnego rysu wszelkiej egzystencji, tej dwuznaczności bytu, życia, który naocznie widzi w (obrazie) pochodni, tym razem, gdy Amor roznieca („zapalę, i zniszczę”). To pierwotna cecha życia. Kto jest jej winien? U Wyspiańskiego nie znajduję ani myśli o Adamie, Ewie, upadku (tak doniosłej dla Norwida – życie jako „pańszczyzna Adamowa”), ani jakiejś intuicji winy metafizycznej. Jak wspominałem już, raczej pojawi się wyrzut do Stwórcy, losu („wszakci ten winien, który w łonie / siew rzucił iskier”), ale i także rozpoznanie światła jako... łaski („Zestąp Światłości w zmysłów mrok” – *Veni Creator*). To wszystko powraca w spojrzeniu (na) Nini?

Arystoteles określił litość jako rodzaj cierpienia. Litość u Wyspiańskiego nie ma tej cechy. Pojawia się wobec cierpienia, ale nie polega ani na przeżywaniu tamtego cierpienia, ani na odczuciu z tego powodu jakiegoś kolejnego, innego cierpienia. Wyspiański przyzna wprawdzie, że uczucie, które ogarnęło go w spotkaniu z Nini, ostatecznie odniósł do samego siebie – co w niej zobaczył, zobaczył i w sobie – niemniej nie było to cierpienie. W tej chwili patrzy on już z góry na istnienie, samego siebie. Cierpienie – w dole. Nie uciekł od niego. Rozpoznaje je właśnie przyjmując ten punkt widzenia ponad, także ponad sobą. W sposób wolny od poczucia wyższości – nie wolny od odczucia wysokości, do której się zbliża, której sięga („wyżyn, z których się nie schodzi, bo się jest bogom w równości”). W spojrzeniu pełnym miłosiernej miłości. I wtedy ogarnia go szczęście. Mówi: „a piękna tyle”...

Osiąga wolność.

Piękno i litość

O czym mówią Wyspiańskiego opisy związku z Nini? Określenie opis może sugerować brak interpretacji. Tymczasem pisząc o swym spotkaniu z Nini najwyraźniej sam Wyspiański układa się z minioną, a dlań wiecznie żywą, chwilą. Pełną „woni” kwiatów, rozpalenia, żaru „łon”. Spotkania, w którym jego udziałem stało się piękno najwyższe, piękno prawdziwe. Związane z uczuciem litości.

Nini była modelką, która zamieszkała na pewien czas z Wyspiańskim w jego paryskiej pracowni. Pozowała mu do obrazu, mającego ukazywać dziewczę, nie stała się jego kochanką. Podkreśla jej powab: usta „pełne namiętności”, te kształty „lubo występujące” [R 312], o wyciąg-

nięcie ręki, „wiła się z nudy i bólu pragnienia” (za „zasłoną z kwiatów” [R 313–314])⁴².

Na czym polega, jak przebiega to mistyczne/metafizyczne doświadczenie/przeżycie estetyczne, w którym najwyższe piękno udziałem człowieka staje się, piękno ponad pięknem ciała, (nad)estetyczne?

Miłość z jaką Wyspiański kocha świat nie jest ślepa na jego naturę, naturę natury (nawet świat człowieka, kultura, osnuty jest na wątku natury, naturalnym, natura tak bliska zawsze jak ciało). W chwili, gdy miłości tej kształtem staje się piękno, najwyższe, człowiek (Wyspiański) nie staje się ślepy na naturę życia: jego „szpony”, „rozigranie”, „jęk” [M 244]. Egzystencjał „pochodni”. Zna i czuje ciało, które „dycha”, bez duszy (*Wyzwolenie*), poddane „przymusowi” natury, „wegetacji” [M 290].

Spotyka drugą istotę, w pełni jej, oraz własnej!, cielesności⁴³. Współ z nią czuje, dotyka go jej piękno, ale nie zbliża się do niej, kwiatu nie zrywa, nie pije z ich kielichów, nie spożywa. W ten sposób przeżywający człowiek jest zarazem obecny i nieobecny w życiu. Najbliżej i nieskończenie daleko. W widzeniu, którego punkt zawieszony jest w górze, nad tą parą, sobie i jej, współczuje. Jej i sobie. Miłość ta splata się z „litością” (jak w polskim pojęciu miłości, eros z *caritas*, miłosierdziem?⁴⁴).

W swym dzienniczku i listach (do Rydla i Maszkowskiego – w liście do Maszkowskiego fragment dzienniczka) Wyspiański próbuje ułożyć się z sensem spotkania z Nini, głębią przeżycia, które w nim najwyraźniej nieustannie płonie. Píše, że widząc potęgę „przymusu” patrzył na Nini jednak „z równym współczuciem jak na życie kwiatu, lub owadu, na rozwój storczyka lub rumianku”, żyła przecież „życiem jakimś wegetującym”

⁴² Wyspiański do Rydla o Nini (1896): „Albo może pamiętasz jak mnie interesowało studium tej dziewczyny co mieszkała u mnie w Paryżu i sypiała niemal tuż przy mnie w pracowni za zasłoną białą obwieszoną kwiatami robionymi z kościołów krakowskich – dziewczyna śliczna, ponętna, namiętna która nieraz wiła się z nudy i bólu pragnienia a ja byłem dla niej niezwykle na jej pojęcia grzeczny i dobry i czuły” [R 313–314].

⁴³ Zachować musi w sobie „siłę i świeżość i pewną podniętę” [R 313], jeśli w kobiecie ma widzieć jej kobiecość, ale nie daje się już porwać „wrażeniu”, nie poddaje się „sile przymusu męskiego”. O tyle zadość czyni wymogom Kantowskiej estetyki.

⁴⁴ Na to „polskie” rozumienie miłości wskazuje Norwid: „Kształtem miłości piękno jest (...) / Bo u Polaków Charitas z Amorem / Są już Miłości słowem niepodzielnym” (*Promethidion. Bogumit w.* 295–296). U Norwida doświadczenie piękna splata się doświadczeniem cierpienia, „jęku”, „dramy” (wyraz „piękny” jest „wewnętrzny i duchowy, (...) przypuszcza dramę, boleść, jęk, a dokonania i po-konania onych”; „Złożony jest on albowiem z wyrazów «pieśń» i «jęk», a zamienia się w trzeci wyraz, jakoby «po-jęk-ność» i jakoby nad boleścią tryumf znaczący” (Norwid *O sztuce (dla Polaków)* w: *Pisma wybrane* t. IV PIW, Warszawa 1980 s. 234, 232). W pojęciach Norwidowskich ujmując piękno ciała: raczej „śliczne”, bądź „ładne”.

[M 298]. Stąd wyniesione przeżycie litości. Dla całego świata. Dla natury natury. Stąd gest pocałunku litości, skierowany w zapisie z dzienniczka jak gdyby do Nini, a przecież do całego świata, każdego kwiatu: „usta moje drżą by dotknąć twoich ust, jak kiedy tulę do twarzy kwiatów kieli chy wilgotne wonią” [M 299].

Zapewne Wyspiański od dawna znał to uczucie litości:

Ileż to razy byłem rozkochany w kwiecie przez litość i tylko przez litość kochałem nieraz raz gdzieś dojrzaną dziewczynę. / Czyż to wystarcza do życia. / zostawcie wy mnie moje ułudne kwietne kochanki i przez jedną chwilkę dojrzane a wiecznie żyjące w pamięci méj istoty – bo temu uczuciu litości nie zrówna żadne inne uczucie,

ale to dopiero dzięki spotkaniu zrozumiał je i jego znaczenie. W dzienniczku zwraca się do niej: „ty całą moją litość jakąś przywołała do moich oczu, że się skropliły łzami” [M 299].

Pocałunek pełen litości – uczucia nie sposób przeżywać inaczej niż wraz z ciałem, dusza żyje przenikając ciało.

Ten gest pocałunku litości „ze świętym żarem”, w dźwięku zawodzącego „fletu pastuszego” [Ch 213] kieruje się ku każdej istocie. Ogarnia nim wszystkie twarze, ożywione teraz we wspomnieniu, „w duszy teatrze”, ogarnia ich tragedię, „tragedię mąk duszy” [Ch 213]⁴⁵. Z tym samym uczuciem Wyspiański pochyla się nad samym sobą („litość nad własnym smutkiem” [M 299]).

Litość okazuje się kategorią estetyczną: „temu uczuciu litości nie zrówna żadne inne uczucie, bo w nim jest smutku i żałości najwięcej a piękna tyle, że jakby wonią jest do owych kwiatów podobne” [M 299].

W akcie litości człowiek odnosi się do świata i siebie samego w świecie. Nie odrywa się jednak od świata w żadne zaświaty.

Metafizyczne doświadczenie ogarnia cały świat i jest nim ogarnięte. W rozmowie, wymianie spojrzeń, u-czuciu.

Jak wielki sen? Pointa Wyspiańskiego:

...ze snu takiego zbudzenie jest straszne i prędkie a samotność potem tém okropniejsza, lepiej więc żyć z całą naturą i całym światem jaki ongi myślał objąć mogę ... a nie spać miłością tylko jedną i kochaniem bo to śmierć [M 299].

⁴⁵ Sięgam po słowa z listu Wyspiańskiego do Chmiela w przekonaniu, że pisane z podobnego ducha: „Grają – tragedię mąk duszy / w tragicznym teatru skłonie./ żar święty w trójnogach płonie / i flet zawodzi pastuszy. / Ja słucham, słucham i patrzę – / poznaję – znane mi twarze, / ich nie ma – myślę i marzę, / widzę ich w duszy teatrze!” [Ch 213].

Śmierć jako martwota, nie jako umieranie, w którym zaczyna się nowe życie!?

THE WYSPIANSKI'S FLOWERS.
MYSTIC EXPERIENCE OF TRAGEDY OF EXISTENCE

This essay discusses several motifs derived from Stanisław Wyspiański's thoughts: the significance of category decorative elements in art, critics of ideal 'pure form', inquisitive look at the nature of 'existence' and 'being', existential drama of 'being a torch', feelings of compassion in a context of beauty. In Wyspiański's philosophy of art, floral elements, such as experience of a 'flowery lover', became a crucial element of his works. It includes his view of compassionate, merciful love which allows combining human drama of existence with metaphysical sense of existence. Wyspiański's floral ornate monogram SW reflects his sense of identity.

Janusz Krupiński – email: jk@ap.krakow.pl
zekrupin@cyf-kr.edu.pl
www..krupinski.asp.krakow.pl