

RZECZY
PIĘKNE



1932

KRAKÓW

ROCZNIK 11
NUMER 1-12



ZESZYT POŚWIĘCONY ST. WYSPIAŃSKIEMU.

RZECZY PIĘKNE

ROCZNIK XI

» » NUMER 1-12 « «

STYCZEŃ
GRUDZIEŃ 1932

WSPOMNIENIE O WYSPIAŃSKIM.

Z TEKI POŚMIERTNEJ ARCH. W. EKIELSKIEGO.

Na początku r. 1895 wezwany zostałem przez przeora OO. Franciszkanów do czuwania nad przeprowadzeniem polichromji ich kościoła; polecony im byłem przez ówczesnych ludzi, którzy mocą stanowiska swego w sferach konserwatorskich mieli decydujące w tym kierunku zdanie: przez Tomkowicza, jako konserwatora zabytków i Stryjeńskiego, który Matejce był przy polichromji i restauracji kościoła Marjackiego „prawą ręką“. Przedewszystkiem Stryjeńskiego. On to bowiem, jako kierownik robót malarskich, kamieniarskich i rzemieślniczo-malarskich (Antoni Truh) w tym kościele, otrzymał w nagrodę za swe trudy „głowę“ po lewej stronie wyjścia z prezbiterjum ku św. Barbarze; on wreszcie był architektem i restauratorem zasłużonym przy odnalezieniu architektonicznych szczegółów z epoki gotyckiej, służek, krasołęcza nad wejściem do zakrystji, krasołęcza okien, które zresztą dla niego opracowałem itd. Stryjeński to głównie żądał, aby w akcji polichromowania kościoła Franciszkanów brał udział architekt, któryby zaopiekował się względnie odrestaurował zabytkowe malowidła, gdyby takie podczas pracy, podobnie jak w kościele Marjackim, odkryto. Kierownictwo architekta wydało się jeszcze ważniejsze z tego powodu, że kościół ten miał malować J. Mikulski, malarz dekoracyjny, Polak w Wiedniu zamieszkały, który na konkursie rozpisany przez Konwent otrzymał I. nagrodę i wślad za tem wykonanie. Dla oświetlenia artystycznych pojęć ówczesnych

dodam, że przy tym konkursie przepadł nie kto inny, jak Mehoffer. Projekt Mikulskiego był niewinny, ale też bez śladu inwencji i jakiegokolwiek świeżości. Nagrodę zaś dostał właśnie zapewne dla swej niewinności, tak wówczas obawiano się nowatorstwa. Niemniej, trzeba to przyznać, Mikulski okazał się bardzo sumiennym wykonawcą i mającym zrozumienie artystycznej strony zadania, przed jakim stanął. Acz sam laureat, oceniał jednak wartość wielkiego talentu. Ma tę zasługę, że poniósł bezinteresownie trud wydobywania na jaw artysty tej miary, co Wyspiański.

W roczniku II. pisma „Architekt“ podałem krótki przebieg, w jaki to sposób Wyspiański przyszedł do objęcia wykonania tego dzieła. Obecnie uzupełniam to kilkoma szczegółami.

Przedewszystkiem jednak pragnę i siebie przedstawić, jakim był stan mego umysłu, jakie to wyobrażenia przepełniały mą duszę, specjalnie odnośnie do polichromji kościołów, zwłaszcza gotyckich. Kształcony w Wiedniu pod okiem Ferstta na jego Votiv-Kirche (malowanej przez wiedeńskich malarzy-dekoracyjnych, wychowanych w Museum f. Kunst u. Industrie, a więc podobnie jak nasz Mikulski, tylko zdolniejszych) — robiłem studja w tym kościele rysunkowe, a nawet polichromijne, uważając je za arcydziełne. Zapewne, i dziś jeszcze można tę polichromję uważać za zgrabną i niepozabawioną pewnej harmonji i elegancji, choć trudno możnaby znaleźć tam inwencję. Ówczesne prądy silnie, odcii-

nające sztukę stosowaną od sztuki sztalugowej, dały w rezultacie to, co wykonano w Wiedniu i indziej w latach mniej więcej do r. 1885.

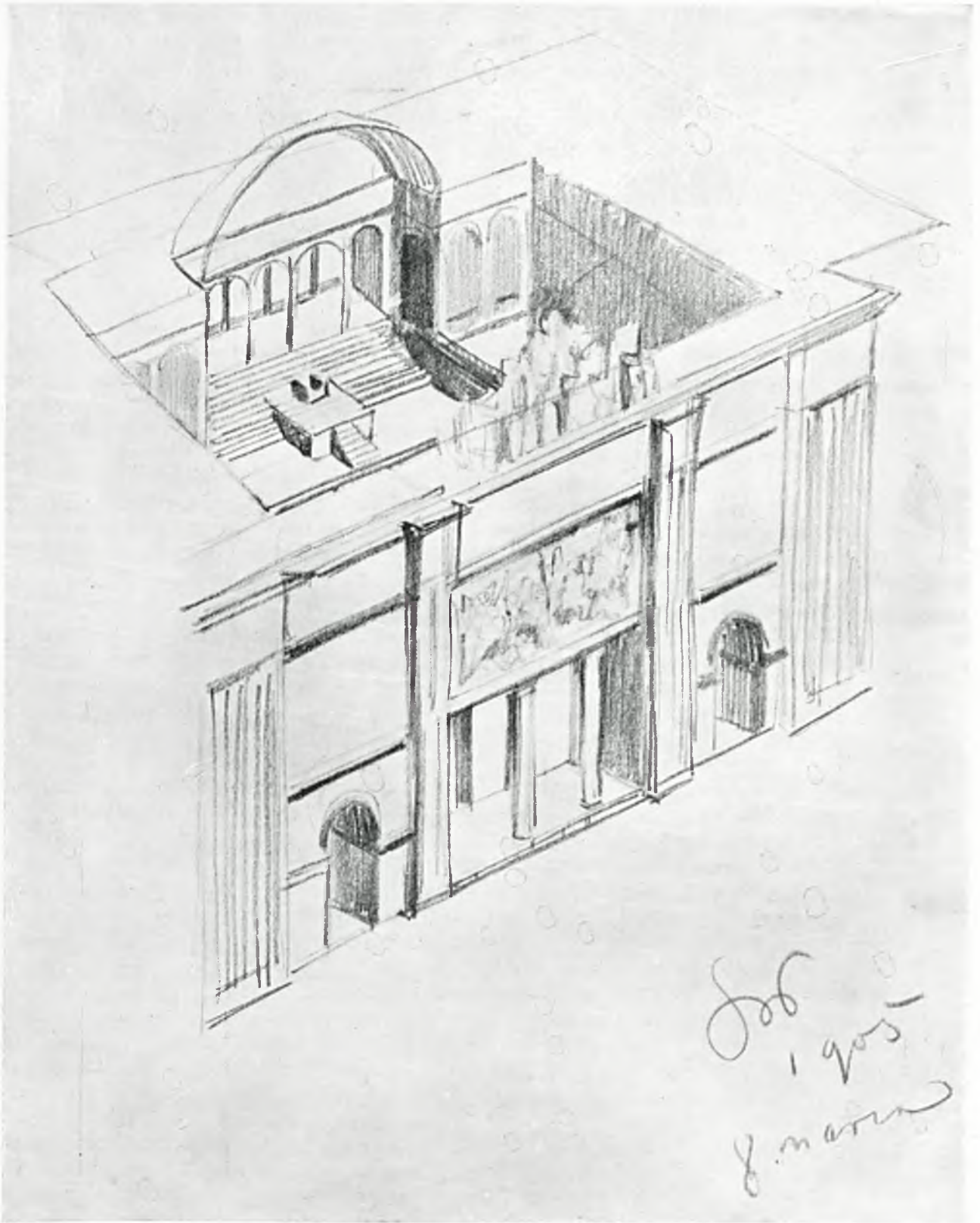
Jednak w Krakowie, skoro Matejko z pietyzmu do N. P. Marji i jej kościoła ofiarował bezinteresownie swą pracę i polichromję tej świątyni, a w szczególności prezbiterjum, sprawa polichromji stanęła odrazu inaczej. Był to wypadek, jak wiemy, płodny w następstwa. Polichromję kościoła uważa się od tego czasu za dzieło godne pierwszych mistrzów. Do Marjackiego więc kościoła robił Matejko wszystkie kartony, a do pomocy dodano mu dwóch uczniów: Mehoffera i Wyspiańskiego. Zajęciem ich było przenoszenie oryginalnych rysunków Matejki na kalki dla wykonujących na ścianie robotników malarzkich i malarzy minorum gentium. Z biegiem czasu Mistrz pozwolił im na samodzielne próby (np. napisy). Jako ślad pracy uzupełniającej dekorację Matejki, to witraż nad organami, który wykonał szklarski majster (o zapędach artystycznych) Zajdzikowski, a z którego pewne kartony wykonał Krakowski Zakład Witrażów W. Ekielskiego i A. Tucha i ofiarował do Muzeum Narodowego. Te szczegóły z życia tych dwóch artystów nie były mi jednak bliżej wtedy znane, ponieważ wówczas nie pracowałem już u Stryjeńskiego, a dorywczo tylko dopomagałem mu czasem przy robotach w Marjackim kościele.

Mikulski więc rozpoczął malowanie u Franciszkanów. Polecilem mu zrobić próbę. Wypadła niepomyślnie: kolor sklepienia mdły, żebra kilku linjami oznaczone i jakieś poziome przepaski liściaste przez patron wykonane. Powiedziałem: „ma być lepiej“ — znowu źle — podałem mu francuskie dzieło p. Genlis, z którego korzystał także Matejko — jeszcze gorzej. Wtedy przypomniałem sobie Wyspiańskiego, który właśnie wrócił z Francji i ledwie wegetował. Nie wiedziałem o tych studjach, które robił w katedrach francuskich, słyszałem tylko, że ma być bardzo utalentowany. Ale czy sprosta zadaniu? Cośkolwiek słyszałem o jego współpracy z Matejką, ale jak dalece przejął się sprawą polichromji nie wie-

działem; o Wyspiańskim malarzu było jeszcze wówczas głucho, mniej więcej, jak o pocię. Postanowiłem jednak spróbować, postanawiając sobie, że jeśli się mi z Wyspiańskim nie udało odstąpić od kierowania polichromją kościoła Franciszkanów.

A jednak udało się. Już pierwsza rozmowa, po której zgodził się na robienie kartonów i pierwsze studia wydały mi się osobliwe i przekonujące. Przyznać muszę, że Mikulski łatwo się zgodził na to, aby Wyspiański dawał kartony, a on tylko je wykonywał, mimo że do tego nie był zupełnie zobowiązany. Chociaż dyspozycje Wyspiańskiego zapowiadały bez żadnego porównania znacznie więcej pracy (i kosztów), zgodził się na nie i zobowiązał się Wyspiańskiemu za rysunki zapłacić. Ryczałtowa suma, za którą Mikulski podjął się wykonać całą robotę, była wprawdzie znaczna, niemniej widoczne było, że część zarobku, mimo swej zwiększonej pracy, przeznaczył na wynagrodzenie artysty. Jakkolwiek śmiesznie małą może wydawać się kwota 1.500 Złr czyli 3.000 K, za jaką Wyspiański podjął się tej roboty, to w owych czasach miała ona znaczenie. Do kwoty tej doliczyć wszakże trzeba najmniej 75% nadmiaru kosztów za roboty czeladników Mikulskiego, spowodowanych bardzo pracowitemi szczegółami dekoracyjnymi i malarzkimi, a wreszcie nawet pozłotniczymi, w szczególności przy ołtarzu, które poniósł Mikulski zapewne w uznaniu dostrzeżonego wspaniałego talentu. Do oceny ówczesnych stosunków dodaję, że Wyspiański sprzedał swe kartony do wykonanych w tym kościele witraży po 100 Złr. za sztukę, w czym widzę jego chęć ujrzenia ich w szkłe; Konwent zaś przypuszczał, że jeśli Wyspiański w konkursie na witraż religijnej treści rozpisany przez Tow. Przyj. Szt. P. już otrzymał nagrodę (zapewne proporcjonalną do ówczesnych stosunków!) może i tu swoją pracę tak tanio oddać kościołowi.

Im robota dalej postępowała, tem jaśniej- szem dla mnie było, że mam do czynienia z pierwszorzędnym talentem. Czułem się szczęśliwy, że dane mi było odnaleźć go i dopo-



Job
1905
J. Marcin

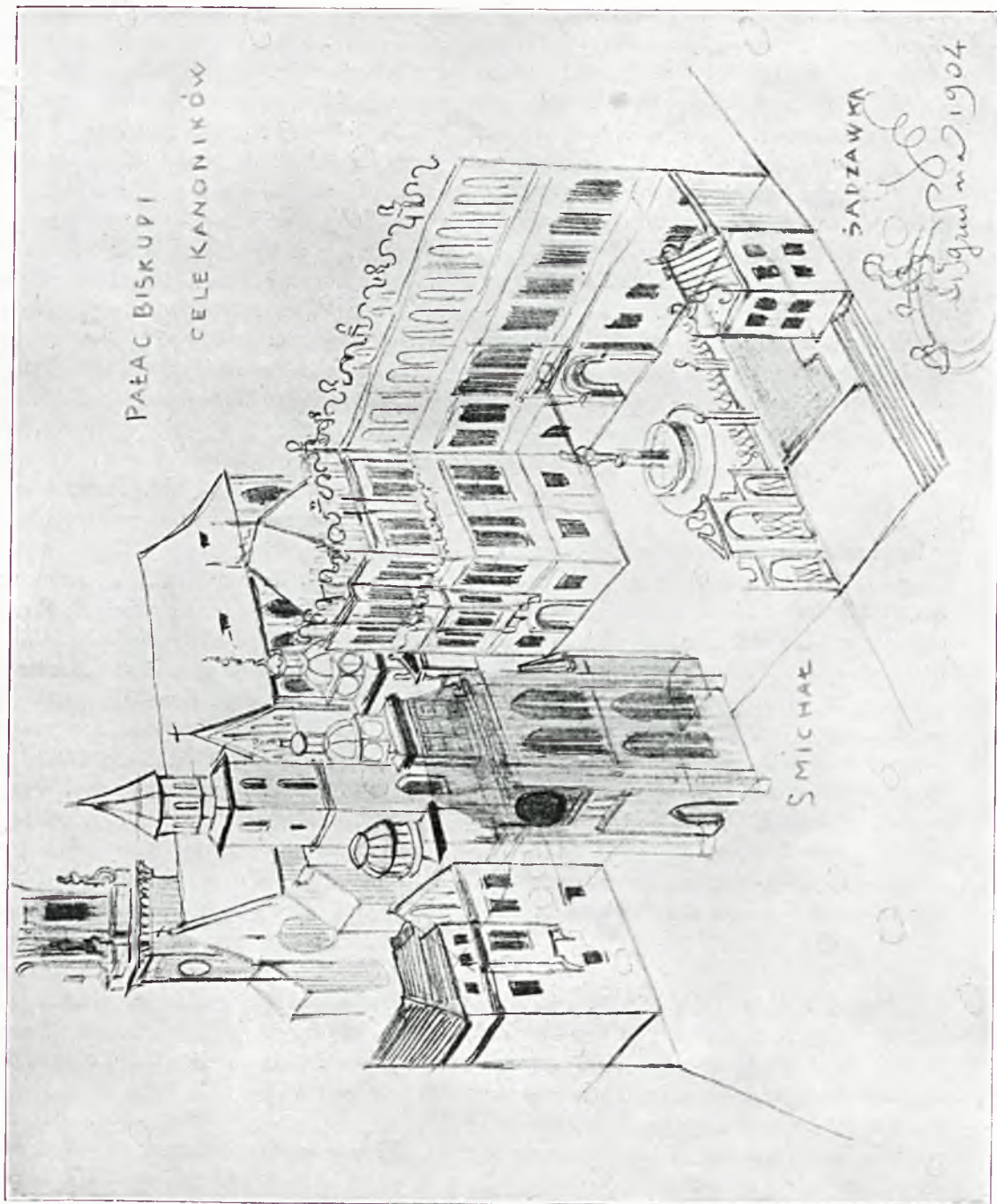
Projekt zabudowania wzgórza wawelskiego, (obmyślony przy współdziale arch. W. Ekielskiego) rys. ołówkiem.

móc mu. Bez konfliktu jednak nie obyło się. Było to podczas malowania pierwszego prześła poza skrzyżowaniem naw. Zdarzyło się, że wyjechałem z Krakowa na parę tygodni. Po powrocie zastałem część sklepienia, pochodzącego z epoki baroku, pięknie rozpoczętą. Jej motyw, jak określił go Wyspiański, „droga mleczna“, rozłożony był na całym sklepieniu wraz z lunetami. Otóż byłem zdania, zgodnie z zasadami architektonicznymi, że luneta nie jest integralną częścią sklepienia beczułkowego, przeto dekoracja jej powinna iść tym samym śladem, czyli malowana powinna być kolorem kontrastowym np. czerwonym, w przeciwieństwie do niebieskiego pokrywającego samo sklepienie beczułkowe. Podobnych przykładów mamy w malarstwie dekoracyjnym bardzo wiele, dokonanych przez pierwszorzędnymi mistrzów XVI-go stulecia. Mamy też przykłady, w których cała powierzchnia sklepienia klasztorowego wraz z lunetami służy za tło obrazu (jak np. Stanza della Segnatura w komnatach watykańskich) co powoduje jednak pewne deformacje u zbiegu tych form. Otóż zanalizowanie tych ogólnych zasad zastanowiło mnie. Poleciłem Mikulskiemu wstrzymać roboty do czasu porozumienia się z Wyspiańskim. Gdy tylko Wyspiański się o tem dowiedział, napisał mi nieprzyjemny list podnosząc, że wszystko, ale to wszystko, co się dzieje u Franciszkanów, jest jego dziełem i zastrzegł się przeciw moim uwagom. Nic też nie pomogła moja osobista ingerencja i tłumaczenie mych o sprawie wyobrażeń: jakkolwiek owa „mleczna droga“ jest tylko schematycznym ornamentem, to jednak przerwanie go lunetami pozbawiłoby go tego waloru artystycznego, jaki ma — sam zaś pomysł jest nad wyraz świeży. Nie chcąc zresztą wysnuwać konsekwencji dla mnie bardzo przykrych, ustąpiłem. Sprawa została załatwiona i stało się dobrze. Całość odcina się dobrze od części gotyckiej. Uratowany został jeden z najświetniejszych pomysłów w dekoracyjnej sztuce malarskiej.

Inny wypadek miał miejsce przy malowaniu ścian w prezbiterjum. Na osi ponad 3 oknami umieścił Wyspiański trzy symbole: kielich,

Hostję Ś-tą i cierniową koronę; następnie po obu ich stronach umieścić chciał adorujących aniołów. Zamiast aniołów umieścił znanych u nas ministrantów czyli chłopaków z gminu w komeżkach bielejących na tle barwnych strojów naszych bractw, a zatem pelerynek zielonych (od Ś-ej Anny), czerwonych (od P. Marji) i niebieskich. Wyrysowane to było cudownie, zwłaszcza one koronkami zdobione komeżki, śmiało, dekoracyjnie, płasko i doskonale pomalowane przez Mikulskiego, a nawet samego artystę. W pewien konflikt popadł Wyspiański z obuwem tak dla onych chłopaków charakterystycznym t. zn. powykrzywianem. Wedle mego zdania byli oni w wielkości „nieutrąfieni“, gdyż symbole, które mieli adorować, zmały i prawie zaginęły. Nie ważyłem się jednak wytrącać Wyspiańskiego z jego idei. Tymczasem gwardjan oświadczył mi, że sobie tych aniołów nie życzy i prosił mnie, bym to Wyspiańskiemu oświadczył; próbowałem sprzeciwić, lecz nadaremnie. Przedłożyłem więc Wyspiańskiemu to życzenie gwardjana popołudniu, a nazajutrz rano aniołowie zniknęli i wtedy... przystąpił do mnie gwardjan i wyraził mi niezadowolenie, że się to... tak prędko stało. I to znów oświadczyłem Wyspiańskiemu, ale już bezskutecznie. Dlaczego, nie ważyłem się pytać. Czyby sam artysta był z swego pomysłu niezadowolony?...

Przed w. ołtarzem na prawym filarze wymalował własnoręcznie Wyspiański „Charitas“. To dało mu pochop do pomysłu, aby na dalszych filarach umieścić cnoty i występki ludzkie. Miały to być dziewczęta (dobierał je z przedmiejskiego gminu) jako symbole np.: lekkomyślności — z okwitłym kwiatem pospolitego mleczu, puszystą kulką — równowagi z cyrklem itd.; byłoby to niezawodnie coś niepospolitego, jednak postanowiłem oponować. Widziałem bowiem dobrze, że honorarium 1.500 Złr jest niewystarczające za tyle przez Wyspiańskiego włożonej pracy. Teraz zadawał sobie nową i to poważną. Postanowiłem temu przeciwdziałać, aby przecież uniknąć zarzutu, że pozwoliłem na wyzysk pierwszorzędnego artysty. Przeczuwając opozycję, wziąłem do



Projekt zabudowania wzgórza wawelskiego, (obmyślony przy współudziale arch. W. F. Kieńskiego) rys. ołówkiem

pomocy Stryjeńskiego i po długich targach skłoniliśmy go do odstąpienia od tego zamiaru. W rezultacie przygotowane kartony sprzedał artysta osobom prywatnym.

W miejscu, gdzie dziś wymalowany jest śliczny fryz z lilij, projektował Wyspiański inny, mianowicie opierając się na legendzie, wedle której św. Franciszek gromadził wokół siebie ptactwo i rozmawiał z niem, chciał umieścić fryz ułożony z lecących ptaków różnego gatunku, więc jaskółek, wróbli, czyżyków i t. d. Byłoby to w swoim rodzaju coś niezwykłego, opracowanego ściśle według natury (studja robił w gabinecie historii naturalnej Uniwersytetu Jagiellońskiego), jednak powziąłem wątpliwość, czy sama intencja będzie dobrze zrozumiana przez tłum, czy nie nastąpi pewnych niesamowitych uwag i interpretacji. Z tego powodu udzieliłem mu mych obaw, w rezultacie czego powstał fryz z lilij.

* * *

Żywiłem nadzieję, że polichromja ta zrobi furorę, a jednak z wyjątkiem gwardjana O. Reisa, zakonnicy nie byli z niej zadowoleni, a i między kolegami architektami nie widziałem zachwytu, za którym mogłyby pójść inne, podobne zdania. A zdarzyło się właśnie, że odrestaurowany kościół farny w Bieczu miał być pomalowany. Sprawę tę miał w rękę Odrzywolski. Polecił on wprawdzie Wyspiańskiemu zrobić szkic, ale sam go ostro krytykował i oczywiście rzecz brał na zimno. Malowanie oddano komu innemu — czy tam jak, ale szkic zdobi mieszkanie Odrzywolskiego.

* * *

Po ukończeniu polichromji u Franciszkanów odbyła się komisja, która miała wydać opinię o wartości dokonanych prac. Orzeczono, że rysunek na wszystkich ścianach prezbiterjum ma być ten sam, tak jak go dziś widzimy — poprzednio rysunek (nie kolory) był co przeszło inny. Wyspiański zgodził się, jak również i Mikulski, który w międzyczasie sprowadził się do Krakowa. Zmiana ta mogła być dokonana dopiero z wiosną 1896 r. Właściwa robota bo-

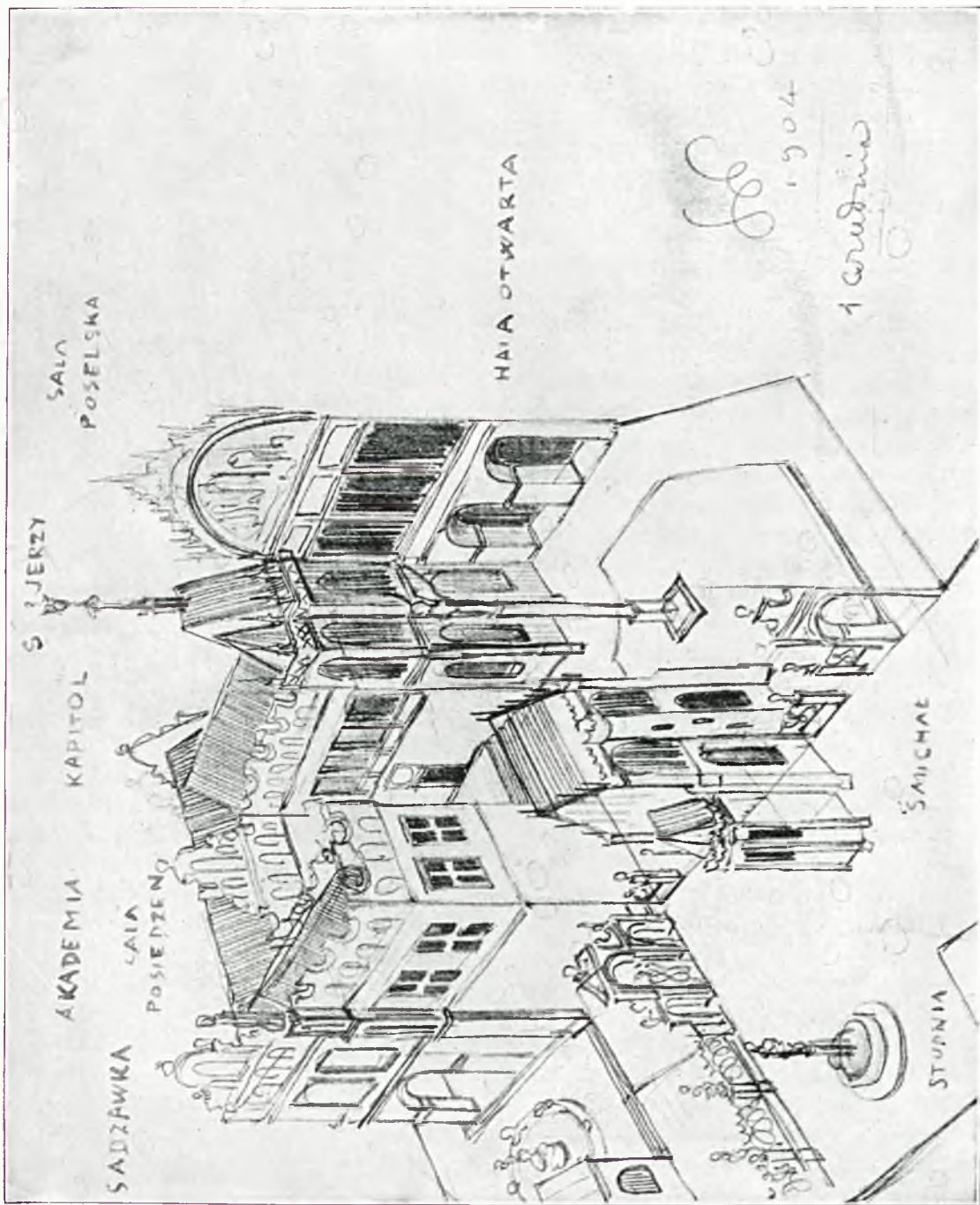
wiem przeciągła się do późnej jesieni 1895 r. Po wykonaniu tych zmian miał Konwent wypłacić ze swej strony Wyspiańskiemu honorarium, w jakiej wysokości — nie pomnę. Tymczasem Wyspiański potrzebował pieniędzy i udawał się do mnie o interwencję do Konwentu. Niestety moje starania były bezowocne. Z tego powodu, jak słyszałem, załżył się na mnie Wyspiański. Muszę wyznać, że wówczas nie mogłem się odważyć, by mu w inny sposób pomóc, zdawało mi się, że mi odmówi.

Możnaby sądzić, że sukces artystyczny, jaki niezawodnie osiągnął Wyspiański u Franciszkanów polichromją swą i witrażami prezbiterjum tego kościoła (Bóg-Stwórca osadzony był znacznie później) — przysporzy mu robót i sławy. Tymczasem tak nie było. Później, znacznie później, skoro przed nim biadałem na ten stan rzeczy, odrzekł: „gdyby nie „Warszawianka“ nie miałbym co jeść!“ Domyślam się, że to zacna ciotka jego, Stankiewiczowa, musiała dopomagać mu w przetrwaniu tych ciężkich czasów.

Z epoki polichromji Franciszkanów warto zanotować jeszcze jeden szczegół: Franciszkanie, opierając się na tradycjach, że ich kościół przed pożarem w r. 1850 ozdobiony był obrazami, od samego początku o tem wspominali. Otóż wtedy postanowiono zasięgnąć rady Wyspiańskiego i Mehoffera. Każdy z nich przedstawił w szkicach swoje plany. Wyspiański zamierzał dolną część ściany podzielić na stosunkowo drobne, podłużne pola (na wzór „Areny“ w Padwie), w które miały być wkomponowane szczegóły z życia św. Franciszka. Mehoffer zaś zamierzał namalować większe obrazy z historii Konwentu w Polsce. Obaj znali się na malarstwie ściennem. Księża jednak woleli obrazy sztalugowe z bogatemi ramami i wykonanie ich powierzyli... Rossowskiemu.

* * *

Witraże u Franciszkanów są wykonane według projektu Wyspiańskiego. Witraż po lewej stronie w. ołtarza przedstawia św. Salomeę — pierwotny projekt przedstawiał 3 Święte Zakonne Św. Franciszka: ŚŚ. Sa-



Projekt zabudowania wzgórza wawelskiego, (obmyślony przy współudziale arch. W. Ekielskiego) rys. ołówkiem.

lomeę, Jolantę i Kunegundę. Projekt ten reprodukowałem w „Architekcie“. Przeciwno tym ŚŚ-tym protestował Konwent twierdząc, że są za brzydkie, że kanony nie pozwalają umieszczać w kościele nic szpetnego i żądał nowej kompozycji, na której twarze byłyby „ładniejsze“, choćby bez tego charakterystycznego ascetyzmu. Wyspiański zapewne protestował, ale zdaje mi się, miękko, bo zapewne zależało mu na tem, aby przez swoją nieustępliwość wogóle nie uniemożliwić wykonania swych witraży. Poza tem nie czuł się może w opinii dość mocnym. Obiecał więc przerobić. Zrobił wreszcie jedną figurę (która jest wykonana), z innemi zwlekał. Nareszcie Konwent odniósł się do mnie, abym na niego wpłynął pod każdym względem, a więc także, by Wyspiański zgodził się zrobić je „ładniejszymi“. Perswazje z mej strony nie odniosły skutku u Konwentu, a ledwo mi przez gardło przeszły u Wyspiańskiego. Uświadamiałem sobie, że interwencja moja może odwrócić katastrofę niewykonania witrażów wogóle. Wyspiański wysłuchał mnie cierpliwie, ale przyznał, że innych figur nie potrafi zrobić. „Przecież... przecież“ mówiłem, a on na to: „Tak, Palma Vecchio umiał zrobić św. Barbarę piękną i natęhnioną, ale to trzeba umieć!“... Ostatecznie wstawiono św. Salomeę.

Dla pamięci notuję, że wyrzeźbiony na domu L. 45 w Rynku głównym „Feniks“ wykuty został przez Jul. Szopińskiego w kamieniu według kartonu naturalnej wielkości, wykonanego na swoje zamówienie przez Wyspiańskiego. Wiadomość o tem uwidoczniła się tam na kamiennym tle.

* * *

W późniejszych czasach odwiedzałem Wyspiańskiego nieraz. Była to już epoka rozwinętego genjuszu literackiego, ale też i postępującej choroby. Rozmawiał ze mną chętnie i długo. Raz rozwinął przedemną np. myśl, że kaplica Sykstyńska na Watykanie powinna być wykonana raczej w rzeźbie, niż malowana i że koncepcja zwłaszcza sklepienia wskazuje na najgłębszą treść duszy Michała

Anioła: na monumentalne rzeźbiarstwo. I w duszy Wyspiańskiego tkwiło coś podobnego, czego dowodem własnoręczna płaskorzeźba z jego kompozycji: „Strącenie aniołów“, wymalowanej u Franciszkanów.

* * *

Przez pewien czas zajmował się Wyspiański drukarstwem, pełniąc w Drukarni Uniwersyteckiej funkcje „maitre en pages“. Nieznany mi bliżej konflikt z prof. Ulanowskim uniemożliwił mu tę pracę. Z powodu redagowania „Architekta“ bywałem w tej drukarni i raz zeszedłem się z Wyspiańskim. Narzekaliśmy na trudności wybicia się — a była to epoka restauracji Katedry na Wawelu przez Odrzywolskiego. Ot, jak w rozmowie, próbowałem rozwinąć nadzieję, że kiedyś może Wyspiański być powołany do pomalowania Katedry. Wzruszył się bardzo — w oczach ukazały się łzy — twarz kuczowo się wykrzywiła i z trudem wyjąkawszy „niegodnym!“ uciekł. Taką to świętość przedstawiała dla niego katedra!

* * *

Przy sposobności polichromowania kościoła Franciszkanów nie obyło się bez pogadank na temat różnych artystycznych zamierzeń. Wtedy na „Panińskich Skalach“ podczas zbierania polnych kwiatów, uwiecznionych na ościeżach okien tego kościoła, wyjawiał mi swe marzenia: stworzenia kościoła, czy kaplicy, której ściany, sklepienie czy też sufit stanowiłyby same witraże, witraże, witraże... Jakie, nie mówił. Może je zresztą w parę lat później wykonał w kościele Franciszkanów, a może marzył o innych...

* * *

Nie mogę pominąć sprawy mego współudziału w opracowaniu zabudowania wzgórza wawelskiego wspólnie z Wyspiańskim. Do tego jednak co napisałem, publikując ten projekt, niewiele mogę dodać. Podniosę tylko i podkreślę zasadniczą myśl architektonicznego układu, a mianowicie, że gęste zabudowanie pomyślane jest jako zasadnicze unikanie dalekich perspektyw, jako kompozycja rozległych

podwórzny o charakterze raczej średniowiecznym niż późnorennesansowym. Można też, opierając się na swobodnym zabudowaniu Forum Romanum albo ateńskiej Akropolis, ten sposób ułożenia budynków (bez względu na ich treść i przeznaczenie) uważać za antyczny. Podnoszę to dlatego, że obecny architekt Zamku Królewskiego, bardzo zdolny i pomysły, zaprojektował t. z. Pantheon, rodzaj rozległego Campo Santo, zajmującego duży szmat wzgórze. Rzecz, zdaniem mem, wspaniała, ale właśnie pojęta na tle diametralnie różnego sposobu zabudowania Wawelu.

Wypiańskiego pomysłem jest właśnie ta zasadnicza idea, której odbłyskiem są szkice, dołączone do publikacji „Akropolis“. Te idee ująłem w planie ogólnym i opracowałem pewne szczegóły poszczególnych budynków, nadto opracowałem fasady i przekroje, pragnąc poddać je ocenie samego Wypiańskiego. Jednak szybkim krokiem rozwijająca się w nim choroba w małej tylko mierze dozwoliła mu na współpracę. Jego placet uzyskałem tylko odnośnie do fasad Muzeum Narodowego obok Muzeum Diecezjalnego i budowy Sejmu. Gdy artysta wyprowadził się do Węgrzec, odwiedzałem go, ale stan jego zdrowia nie pozwolił mi na dłuższą o tym projekcie rozmowę. Gdy jednak z mej strony, jak mi się zdawało, wszystko było gotowe, za poradą kolegów zdecydowałem się projekt wystawić w Tow. Przyj. Szt. Piękn., a następnie opublikować.

Jak z jednej strony zaszczytne mi było zwrócenie się tak genialnego człowieka do mnie o współpracę, tak z drugiej strony zdawałem sobie sprawę z wielkiej różnicy między mem

uzdolnieniem, a jego genialnym umysłem. To mnie nawet niepokoiło. Dlatego raz zapytałem go, co właściwie spowodować mogło to właśnie wyróżnienie mnie z pośród kolegów architektów — napewne zdolniejszych odemnie. Otrzymałem odpowiedź, że we mnie ujrzał ten stopień bezinteresowności i wrodzonego poświęcenia dla sztuki, jaki uważał za konieczny, aby takie dzieło wykonać.

* * *

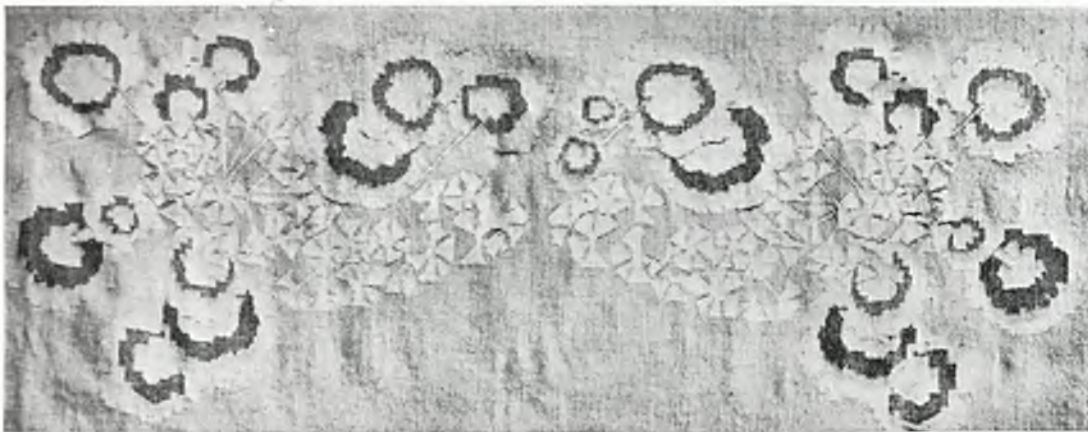
O ile ten szczegół nie zostanie przez kogoś innego zanotowany, podaję przyczynę, która spowodowała, że Wypiański wczas porzucił malowanie olejne. Mianowicie skóra jego tak była wrażliwa i niesłychanie delikatna, rzecz można, przezroczyta, że domieszka bieli ołowianej (bleiweisu), niezbędna przy malowaniu olejnym, zatruwała jego organizm, wywołując zaburzenia żołądkowe i inne, wskutek czego za poradą paryskiego lekarza porzucił malowanie olejne i odtąd używał wyłącznie ołówka i pasteli.

* * *

W październiku 1895 r. pragnąłem na narożniku domu Suskiego, który budowałem, umieścić figurę Matki Boskiej według rysunku Wypiańskiego, który jako witraż umieszczony był w „Życiu“. Zgodził się i traktował w tej mierze z nieznanym mi rzeźbiarzem. Rzeźbiarz jednak okazał się niezdolnym do oddania ruchu i pozycji figury, nadto pragnął przemycić swój nieudolny pomysł, wskutek czego wykonanie figury nie doszło do skutku.

W. Ekielski.





Kilim w Tow. Lekarskim w Krakowie.

INDYWIDUALNOŚĆ PLASTYCZNA WYSPIAŃSKIEGO.

Wyspiański, pogrobowiec minionego wieku, jest tajemnicą stopionych w swej indywidualności kontrastów. Renesansowy twórca wieloramiennością talentu, a jednocześnie zaprzeczenie renesansowego ducha zupełnym wyzwoleniem swej sztuki z subiektywnych pierwiastków. Romantyk z charakteru, a klasyk z upodobania. Malarski w literaturze, a dramatyczny w plastyce (witrażach). Ofiarnik sztuki, która w swej idei jest potwierdzeniem życia, a jednocześnie wykładnik psychiki, dla której nie istniało jasne poczucie rzeczywistości. Anarchista w oryginalności, a wielbiciel Matejki oraz karny uczeń gotyckich katedr i renesansowych mistrzów. Twórca tragedji, które wymagają aktorów-gigantów, twórca sięgający szczytami myśli i natchnienia po godło kapłana narodu, a jednocześnie nie wahający się zejść z sakralnych piedestałów sztuki w niziny rękodzieła, a więc projektować krzesła, świeczniki, lampy, żelazne kraty, okładki książek, kilimy, hafty i t. p.

Wyspiański — poeta i myśliciel, dramaturg i inscenizator, autor dekoracji i kostjumów teatralnych (już w młodocianym wieku skleja i złoci szyszaki, zbroje i korony do „Mindowego“), malarz, witrażysta, dekorator, rzeźbiarz, restaurator malowideł ściennych i witraży, projektodawca architektonicznych pomysłów, mebli, wnętrza, haftów, okien, okładek książek, ty-

pograf-artysta — wśród wielkich on jedyny, który ogarnął tak szeroki zasięg sztuki. A jeśli co z całokształtu idei mistrza jest wiecznotrwałe, to owa dążność do roztoczenia sztuki na całe życie człowieka i objęcia nią jednej z jego głównych podstaw istnienia: pracy, pracy fizycznej, rzemiosła. Wszak to nic innego, jak owo w ubiegłym wieku zatamowanie „cyrkulacji idei piękna“ określił słusznie Norwid: „to rozdział duszy z ciałem — to śmierć“.

Cała twórczość Wyspiańskiego wyrosła ze źródeł malarskich. Wszak wzięcie się w świat klasyczny podczas ilustrowania *Ilijady*, indywidualne przetwarzanie mitów, skostniałych w konwencjonalnej formie, na własny, graficzny sposób było podbudową nowej projekcji własnej rzeczywistości w świat klasyczny. Tragik prowadzi dalej dzieło, rozpoczęte przez malarza i oto powstają: *Meleager*, *Protesilas* i *Laodamia*, *Achilleis*, *Powrót Odyssa*. Z malarskiego źródła wywodzą się również niektóre postaci rapsodów i dramatów. Z malarsko-ornamentalnych pomysłów rodzi się urządzenie wnętrza *Domu Lekarskiego* w Krakowie; malarska dekoratywność jest matką stylizowanych kostjumów teatralnych. Zrozumienie więc charakteru plastyki Wyspiańskiego może być słusznie uważane za poznanie podstaw jego twórczości wogóle.

Wielkość artysty utrwaliła się jednak nie

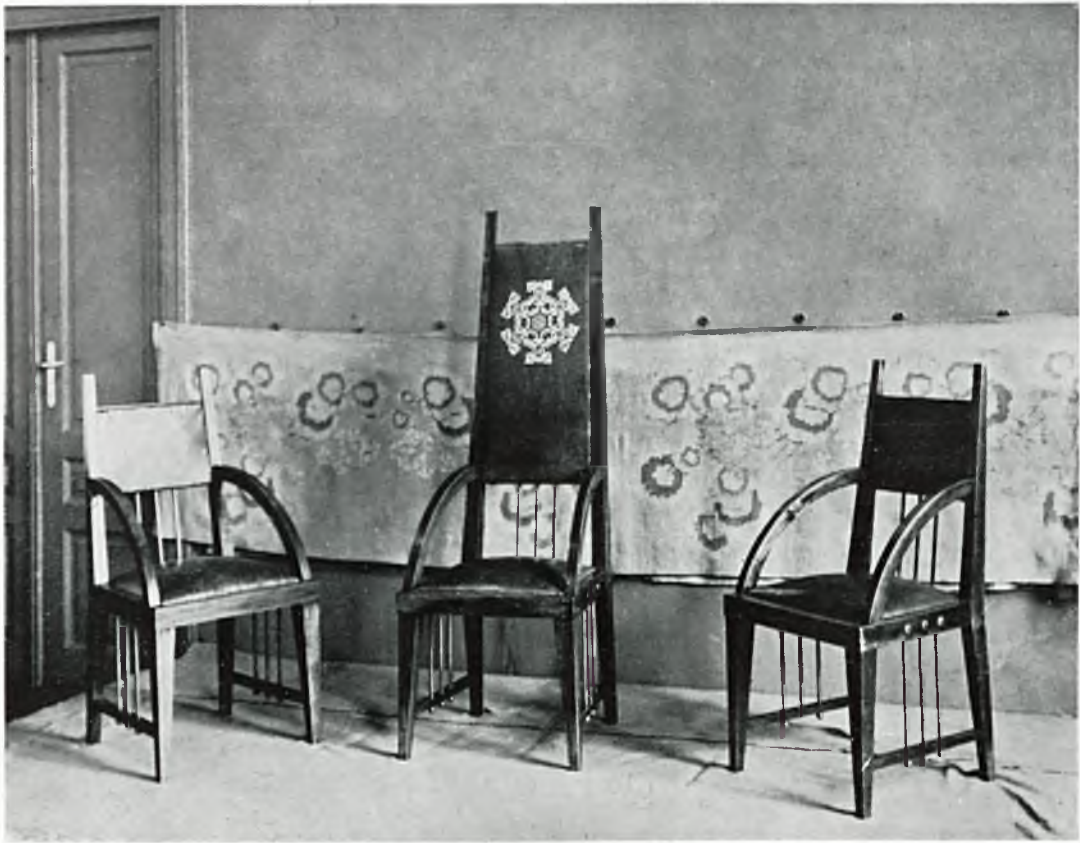
zbiorowem odczuciem wartości plastycznych pierwiastków jego sztuki, ale dzięki duchowej strawie, jaką dawało narodowi „Wesele“, „Warszawianka“, „Wyzwolenie“, „Klątwa“. Wrogi stosunek społeczeństwa do malarstwa Wyspiańskiego odegrał rolę regulatora linii kierunkowej jego twórczości, bo nieustanne niepowodzenia, jakie spotykały artystę na polu malarstwa, zdobnictwa i przemysłu artystycznego zadecydowały o jego przejściu na teren twórczości literackiej. Przypomnijmy choćby kilka faktów. Wyspiański staje do konkursu na kurtynę do teatru krakowskiego, na dekorację sal Rudolfinum w Pradze czeskiej, wykonywana olbrzymim nakładem pracy zamówiony projekt witrażu do katedry lwowskiej, „Śluby Jana Kazimierza“ — wszędzie spotykają go niepowodzenia. Nie dopuszczono go nawet do konkursu na restaurację kościoła Franciszkanów, a luminarze i znawcy sztuki wyrokowali: „Wyspiański? Wykluczone!“ — o przyjęciu swych witrażów na Wawel nawet sam artysta przestał marzyć. Na wystawę w Towarzystwie Przyjaciół Sztuk Pięknych nie przyjmowano jego obrazów, a z jego „Wawelu“ natrzęsano się z całą bezwzględnością.

Przyczyna takiego stosunku milieu Wyspiańskiego do jego sztuki tkwiła w momencie dziejowym. Wyspiański reprezentował naówczas w Polsce ową „niemożliwą modernę“, której niedawno jeszcze Matejko nie szczędził słów potępienia. W Paryżu już dawno umilkła wrzawa z racji manetowskiego „Śniadania na trawie“, grzecznej, malarskiej trawestacji „Koncertu sielskiego“ Giorgiona, już Degas, Renoir, Monet, Sisley, Pissarro, Cézanne, Gauguin, Van Gogh i in. zdobyli lub dobijają się swej sławy, a u nas jeszcze władają upodobaniami Adolf Menzel, Max Klinger i Hans Makart, a do dusz ciągle i wyłącznie przemawia bryłowata historia — Matejko. Odosobnione stanowisko Wyspiańskiego w plastyce polskiej nie tłumaczy się jednak walką szkoły monachijskiej z renesansem malarstwa francuskiego. Na indywidualność artysty składają się więcej zróżnicowane czynniki. Pierwszą szkołą rozwoju jego umiłowań były średniowieczne zabytki Kra-



Witraż w Tow. Lekarskim w Krakowie.

kowa, których linijny i konstrukcyjny charakter, a pod nim żyjąca romantyczna poezja przeszłości, przemawiała do duszy młodego artysty. Zaraz po maturze, zamiast upajać się zasłużonymi wywczasami, niestrudzenie rysuje w ciągu pięciotygodniowej wędrówki po Podkarpaciu (dotarł aż do Halicza) — wszystko, co interesowało go w kościołach, zakrystjach, kaplicach, chatach, miastach i wsiach. Podczas wędrówek



Tow. Lekarskie w Krakowie.



Tow. Lekarskie w Krakowie.



Tow. Lekarskie w Krakowie.

z prof. Łuszczkiewiczem, jako uczeń Szkoły Sztuk Pięknych, wykonywa mnóstwo rysunków architektury zabytkowej, budownictwa i dawnego przemysłu artystycznego — a ilość tych rysunków niepomniernie zwiększy się podczas podróży artysty zagranicę. W pracy tej mieści się tajemnica rzeczowego podłoża talentu,

z którego wyrósł późniejszy projekt architektoniczny przebudowy Wawelu („Akropolis“) oraz mnóstwo pomysłów z dziedziny przemysłu artystycznego — sztuki stosowanej. Z romantycznych zachwytów nad dziełami przeszłości wykwitły niektóre monumentalne koncepcje artysty — choćby wspomnieć witraż „Polonia“,

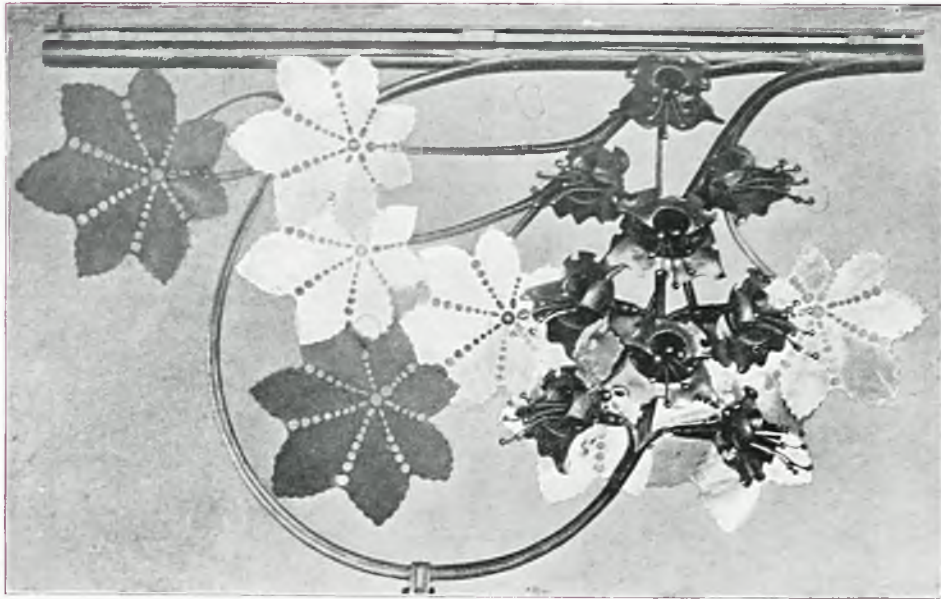


Tow. Lekarskie w Krakowie.

w którym symbol omdłej Polski, podtrzymywanej przez lud, jest unarodowioną wizją „Zaśnięcia Marji“ Stwosza.

Co więcej, entuzjazm do przeszłości zadziergnął ściślejsze węzły młodego artysty z Matejką podczas polichromowania kościoła Marjackiego w Krakowie. To był czynnik drugi, który zdecydował o linii kierunkowej sztuki Wyspiań-

skiego. Za sprawą Matejki wchodzi w atmosferę kapłaństwa sztuki i przejmuje się czcią jej ideowej treści. Nie było to objawienie dla Wyspiańskiego, ale tylko utwierdzenie dawniej już obudzonej w nim świadomości celu swej sztuki. Niezmiernie charakterystyczne w tym względzie są jego poglądy, wypowiedziane jeszcze w czasie studjów w Szkole Szt. Pięknych



Tow. Lekarskie w Krakowie.

(r. 1888) w akademickim „Kółku Estetyków“ z racji bieżącej wystawy w Tow. Przyjaciół Sztuk Pięknych w Krakowie. Krytykując naturalizm i wszelkie próby obiektywnego przedstawiania rzeczywistości, twierdzi, że „złe, jeśli kto chce być ślepym naśladowcą natury, hołdującym z równą czcią wszystkim jej błędom, wadom, niedokładnościom, uwzględniając i szczególniejszy nawet nacisk kładąc na wszystkie jej przypadkowości, ułomności, banalności — uważając za ideał rzecz, w której ta bezmyślność układu dojdzie do prawdy, chwytanej fotografiami — z zatraceniem wszelkiego ideału piękna; ależ to doprawdy nietrudno być artystą, gdyby tylko tyle im było potrzeba“. A wreszcie jakżeż znamienne wyznanie: „To, czego nam otoczenie dać nie może, powinna nam dać sztuka — i wtenczas będzie miała swój cel uszlachetniający, posłanniczy — będzie nam zapowiedzią jakiejś lepszej doli, światem, do którego tęsknimy — gdziebyśmy radzi przebywali — gdzie nam tak mało kiedy wejść wolno — światem poezji. — Na poezji powinna oprzeć się sztuka — poezją winna oddychać — powinna być jej siostrą najmilszą, najbliższą jej sercu“. W powyższem credo streszcza się Wyspiański przyszłości, dwuramienny twórca,

malarz-poeta. Wyznanie to jest nieświadoma jeszcze zapowiedzią późniejszego porzucenia malarstwa na rzecz jego „siostry najmilszej i najbliższej sercu“ — poezji.

I oto wchodzi w grę czynnik trzeci — Paryż. Wyspiański, jako paryski uczeń G. Courtois'a, rozmiłowanego w impresjonistycznych wibracjach, a może pod wpływem serji pejzaży malowanych przez Claude Moneta z okna pracowni, stworzył kilka świetnych, pastelowych pejzaży zrodzonych z wrażenia i nastroju chwili, jednak trudno byłoby nazwać go impresjonistycznym kolorystą. Właśnie w Paryżu znalazł Wyspiański swój ideał nie w pozytywistycznej, naukowej metodzie współczesnych nowatorów, realizujących pędzlem wyniki badań Helmholtza, ale w malarzu starszej generacji Puvisie de Chavannes, którego klasycyzm formy, wyrosły z ducha prymitywów giottowskiej epoki, był mu bliższy zarówno idealizacją średniowiecza, wyrażeniem prawdy „nieszukanej w naturze“, swoistą interpretacją rzeczywistości, stylem, jako też charakterystyczną dla tego artysty stylizacją.

Prócz tego — Gauguin. Egzotyzm i rozgłos tego artysty opierał się nie tyle na jego ekscentrycznych kolejach życia, jako mieszkańca



Witraże w kościele OO. Franciszkanów w Krakowie.

wyspy Tahiti i męża mulatki z Jawy, ale właśnie na zdecydowanym przeciwstawieniu się ideałom renesansowego, włoskiego piękna, na nawiązaniu do tradycji narodowej sztuki francuskiej XII. — XIV. w., romańskich i gotyckich iluminacji i witrażów, do sztuki ludowej i to nie tylko bretańskiej, a wreszcie na odkryciu nowych, czysto plastycznych wartości w zakresie kompozycji formy i dekoracji. Z Gauguinem łączy jednak Wyspiańskiego nie istotne, ale czysto zewnętrzne rysy, a mianowicie: świadome poszukiwanie piękna artystycznego w popularnej brzydocie, posługiwanie się czystymi barwami, silne okonturowanie postaci, a wreszcie zwrot ku ludowej sztuce. Jego zamiłowania do dekoracyjnego malarstwa kto inny kształtował w Paryżu — nie Gauguin. Był to Eugène Grasset, który olbrzymią teką stylizowanych roślin „La plante et ses applications ornamentales“ otworzył przed Wyspiańskim nowy etap studiów nad przyrodą. Analitycznym umysłem wnika więc artysta w składowe części roślinnego organizmu, z benedyktyńską pracowitością, a japońską niezawodnością kreski odtwarza całość kształtu swej obserwacji. Później dopiero nadaje tym ornamentom roślinnym treść symboliczną, dedukcyjnie wystudjowaną w średniowiecznych kościołach krakowskich i gotyckich katedrach na Zachodzie.

Ów Grasset, którego artysta prześcignąć się starał — jak o tem pisał w liście do L. Rydla — stanowi pomost do czwartego czynnika kształtującego charakter twórczy plastyki Wyspiańskiego. Czynnikiem tym był prąd, idący z Wiednia, a zwany secesją, którego jedną z naczelnych cech, osądanych dziś jako wielkie nieporozumienie w sztuce, była dekoracja oparta na stylizowanej formie. Secesja nie stworzyła w zakresie zdobniczym dzieł, których wartość byłaby dziś jeszcze żywotna — wprowadziła natomiast wiele zamieszania w kształtujące się naówczas pojęcia istoty dekoracji. Stylizacja bowiem jest rezultatem indukcyjnego stwierdzenia zasadniczych cech w przedmiocie i podpatrzeniem logiki panującej w przyrodzie, ale jednocześnie kalkulacją zdobniczą, polegającą na burzeniu tej logiki. Odwieczne niepowo-



Fragment z witraża w kościele OO. Franciszkanów w Krakowie.

dzenia artystów, posługujących się stylizowanymi fragmentami przyrody, polegają na konflikcie między naturalistycznym pozorem formy, a narzuconą i obcą tej formie konstrukcją, między zasadami obrazu, a kardynalnymi podstawami ornamentyki.

Z tych względów „nasze, polne kwiaty“ Wyspiańskiego, o których zwykło się mówić w lirycznym tonie, owe lilje, niezapominajki, pokrzywy, dziewanny, szałwie, powoje, bławatki, osty i ozdoby z nieśmiertelników, bratków, róż, nasturcyj, liści kasztanu i t. p. są dziś dla nas więcej historycznym dokumentem, jako wysiłek minionej epoki, niż żywym źródłem

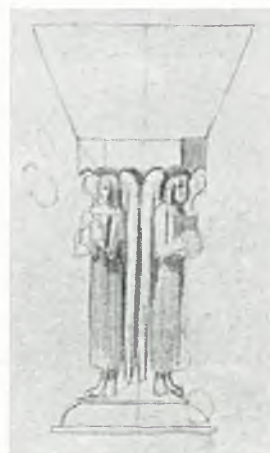


Kazimierz Wielki: witraż.

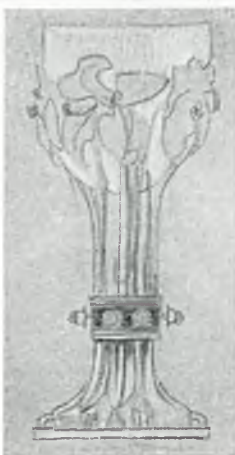
zdobniczych pomysłów. Owe „kwiaty-cudy, kwiaty-szkielety, kwiaty-zjawy“ zarówno w polichromji ściennej Bolesławowego kościoła Franciszkanów, jako też ozdoby roślinne innego

zastosowania, straciły dziś wiele ze swej duszy i już tak nie emocjonują widza, jak w czasach, gdy stylizacja wykrawków przyrody wabiła oczy nowością. Zawsze jednak oryginalnym zarysem graficznej formy przemawiają do każdego miłośnika pięknej, nowoczesnej książki, rodzącej się w czasach powszechnego u nas władztwa drukarskiego banału.

Ponad wszystkimi czynnikami, które odgrywały rolę w kształtowaniu charakteru twórczego tego „królewskiego pacholecia“, jak nazwał artystę Stan. Przybyszewski, unosi się zasadniczy rys własnej, silnej indywidualności o cechach zdecydowanych. Środkiem jej plastycznego wyrazu jest nie barwa, zwykle niewyszukana i lokalna, a służąca zazwyczaj do wypełnienia płaszczyzn ograniczonych konturem — ale linja, linja zwinna w subtelnościach dziecięcych twarzyczek, matematycznie dokładna w botanicznych analizach, a majestatyczna w witrażowych wizjach. Śmiała, męska, wyrazista, a jednocześnie twarda, ciężka i bezwzględna linja występuje u Wyspiańskiego w czasach najbujniejszego rozkwitu talentu i potężnienia jego dynamiki twórczej. Charakter tej linii jest niejako grafologicznym odpowiednikiem stanów duszy artysty. Linja, jako główny środek artystycznego wyrażania się, jest dla Wyspiańskiego tak znamienna, że nawet w witrażach, gdzie kolorystyczny efekt barwy szkieł prześwietlonych promieniami stanowi właściwy sens istnienia tej sztuki, widzi jedynie trudności rysunkowo-techniczne. „Kompozycja obrazów witrażowych — pisze w „Roczniku Krakowskim“ r. 1899 — jest z tej przyczyny utrudniona, że szkło może być ołowiem ujęte tylko za biegiem linii zasadniczych, że ołów ma uwydatnić kształt i formę, ruch i bieg fałdów draperji, sylwetę i granicę przedmiotu, wyobrazonego w kompozycji, że absolutnie nie można się z pod tego przymusu uchylić; przy dowolnym dzieleniu szkła ołowiem, bez uwagi na formę i kształt, otrzymuje się wrażenie, jakby witraż był potłuczony i restaurowany z mozołem, a nie świeżo skomponowany“. A więc tylko rysunek. Reszty ma dopowiedzieć z matejkowskiego ducha po-



Projekt kielicha. Rys. ołówkiem. Własność p. Doktorowej Steinbergowej w Krakowie.



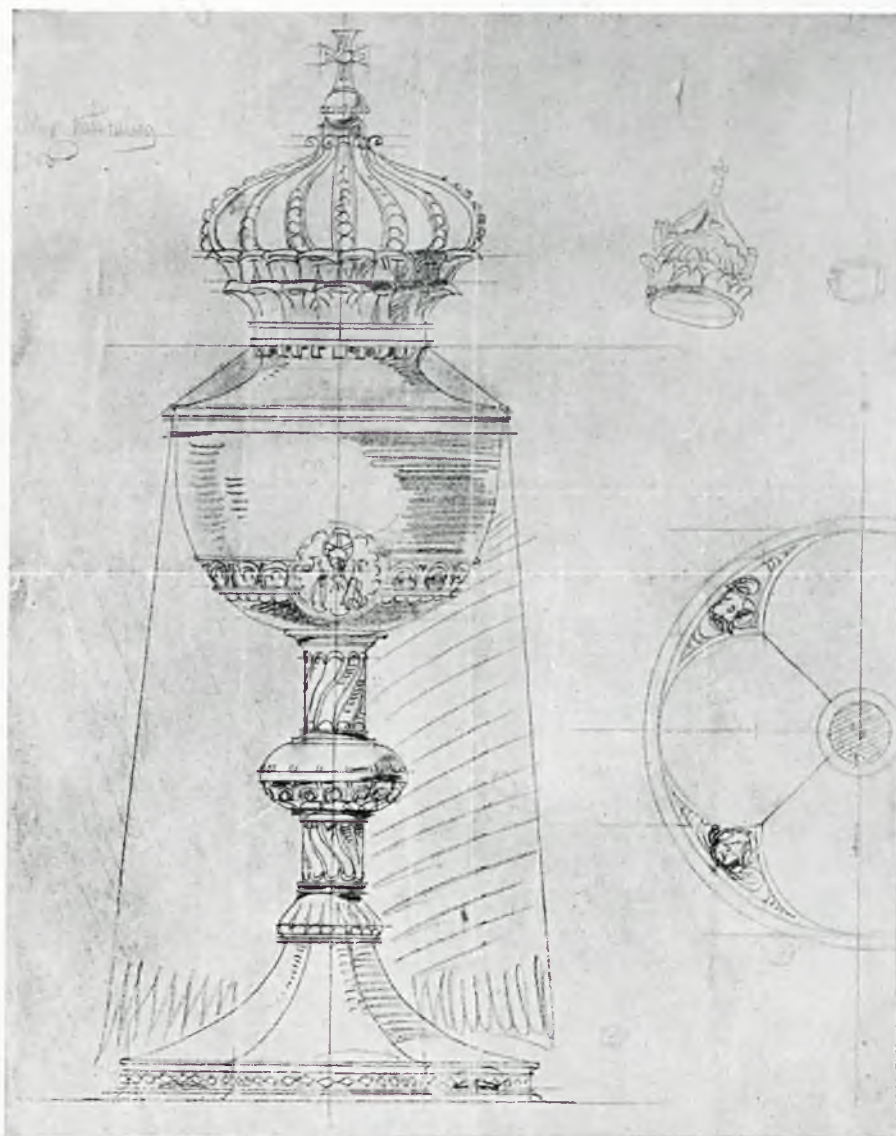
Projekt kielicha. Rys. ołówkiem. Własność p. Doktorowej Steinbergowej w Krakowie.



Proj. kominka, rys. ołówkiem. Własność Włodz. Zuławskiego.

częta idea. Gdy piękny w swej archaicznej prostocie św. Franciszek przyjmuje stygmatyzację, gdy córka Leszka Białego bł. Salomea w modlitewnej ekstazie koronę ziemską z rąk wypuszcza — to nie tylko doskonała, zwarta syntetycznym rysunkiem forma, ale i plastyczny wyraz czystej wiary średniowiecza. Gdy w „Czterech żywiołach“ ogień rozkwitł w żar-
kie lilje płomykowie, a woda uwielbiona jest dynamiką wegetacji grzebieni, białych grzą-
dzieli i liljowych kosaćców, to nie tylko płynną
linją nakreślony ornament, ale i panteistyczny
podziw przyrody, dobyty z gołębiego serca
Poverella z Assyżu. A w „Bogu Ojcu“ nad
chórem franciszkańskiego kościoła również nie

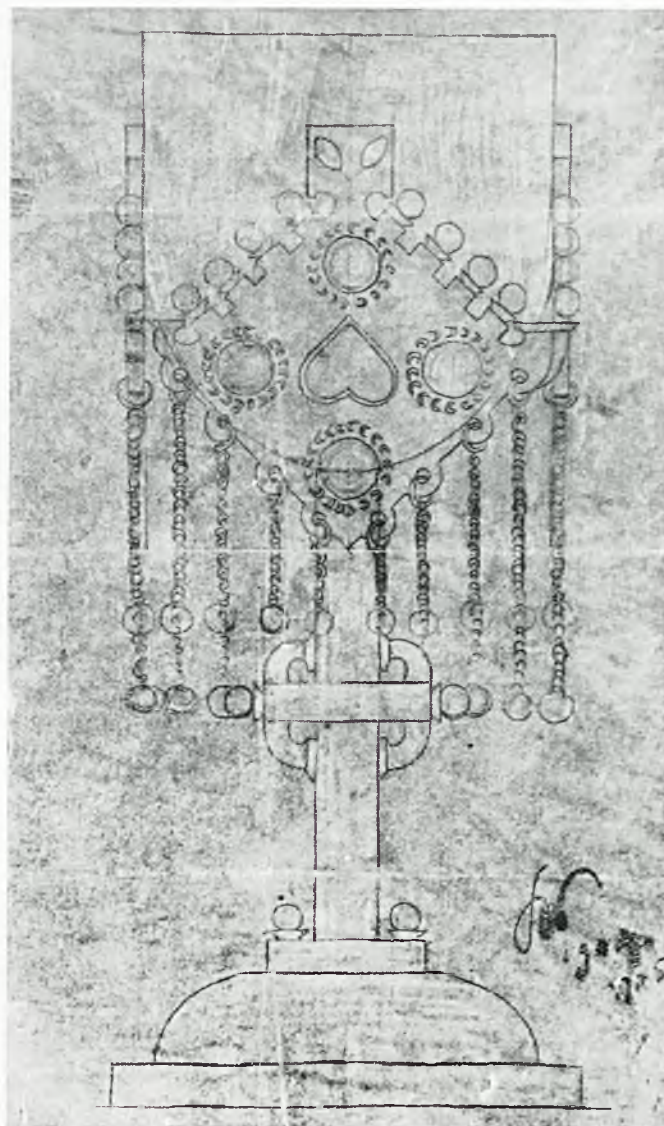
barwa daje wizję najpotężniejszego wyobra-
żenia Boga w polskiej sztuce. Mało dekora-
cyjna przewaga barw błękitnych, zestawionych
ze strzelistymi językami żółcieni oraz zasto-
sowanie w tym witrażu szkła niepatynowanego
lutowniczą czernią wytwarza nieuchronną oscy-
lację barw, niweczącą pewne kolorystyczne
wartości tego dzieła. Natomiast rysunek, uwi-
doczniony ołowianą wicią, przemawia zawsze
duchowym napięciem kompozycji, w której
Bóg-Stwórca z Sykstyny i gromowładny
Bóg z fresku Lorenzettiego w Campo Santo
w Pizie odżył w nowej postaci, wskrzeszony
natchnieniem polskiego artysty, jako sprawied-
liwy sędzia, grozą potęgi tworzący i niszczący



Proj. puszki na komunikanty, własność Inż. Michała Caputy.

światy. Jehowiczna surowość i helleński fatalizm, kara i groza wielkości — to są ideowe pierwiastki dzieła, którego przeciwwagę w prezbiterjum stanowi chrześcijańska „Charitas“ i pokora św. Franciszka. To przenikanie się pierwiastków plastycznych z ideowemi — z wybitną przewagą tych ostatnich — co w świątyni jest omal konieczne — znamionuje również cykl witraży „wawelskich“: Kazimierz Wielki, Św. Stanisław, Henryk Pobożny. Tre-

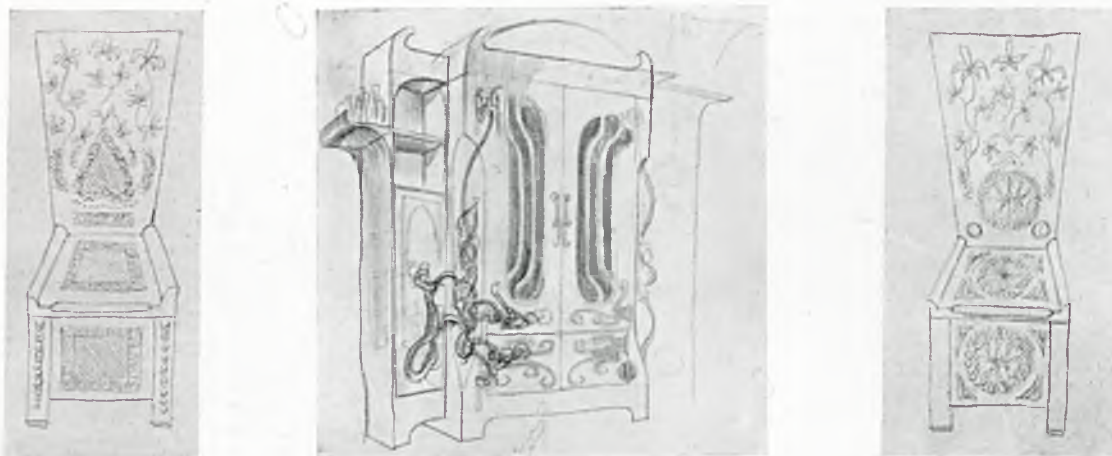
ścią ich są wyolbrzymione widma piastowskiej Polski, z trumien powstałe duchy, aby pustką oczodołów sądzić z wysoka — żyjących. Witraże te, pozostałe jedynie w szkicach naturalnej wielkości, uległyby niezawodnie interpretacji z chwilą koniecznego przystosowania ich do zamierzonej techniki i tworzywa, jednak nie ulega wątpliwości, że w przetworzeniu tym nie byłyby kolorystyczną wizją, lecz rysunkowym zarysem ideowej koncepcji.



Proj. kielicha, własność Inż. Michała Caputy.

Jest jednak dziedzina, u której podstaw leżą kolorystyczne założenia — polichromja wnętrza. Tutaj postulaty jedności obrazu wykraczają daleko poza jego ramy. Już nie poszczególne fragmenty całości, ale cała przestrzeń wnętrza, zwarta w jednolitości, ma działać na widza. Wyspiański w polichromji kościoła Franciszkanów uciekł się do barw przyciszonych, rozmieszczonych w układzie pasowym. Wprawdzie stylizowany grassewowski-secesyjny ornament kwiatowy, konty-

nuowany później w nawie głównej przez T. Popiela, oddala się niepomiarowo od współczesnego smaku, wprawdzie symboliczne kompozycje, malowane najlichszą techniką, bo spoiwem klejowym, znajdują się dziś przeważnie w stadium kompletnej ruiny, jednak przetrwały do naszych czasów niektóre partje franciszkańskiej polichromji dla oka miłe. Należy tu blade szafirowy strop, usiany złotymi gwiazdami o kształcie stylizowanych płatków śniegu, czerwone żebra w prezbiterjum, a w nawie



Szkic krzesel i proj. szafy. Rys. ołówkiem. Własność Włodzimierza Żuławskiego.

poprzecznej szlak jasno-zielony z żółtymi żebrami układającymi się w gotycką różycę. Wszędzie barwy przytłumione, wszędzie ucieczka od silnych akordów i kontrastów. Wyspiański, rozmiłowany w średniowiecznej sztuce, ma jednak odrazę do jaskrawych barw gotyku, do tej, jak pisze w liście do H. Opieńskiego w r. 1895 — papugi „niebiesko-zielono-żółto-czerwonej, która jest wzorowym okazem i modelem polichromji średniowiecznej“. Kochając się w dwutonowych harmonjach, pisze w „Przeglądzie Narodowym“ r. 1909: „Ja chcę wprowadzić inną modę — jestem stanowczo po stronie sów np. tonacja płomykówki jest taka miła albo tonacja krogulca“.

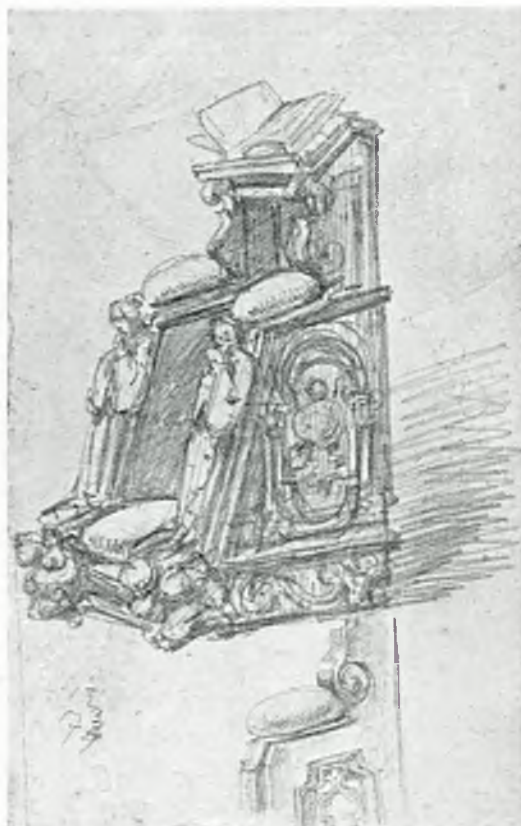
To upodobanie do dwutonowych zestawień tłumaczy w dużej mierze jego znakomite rezultaty w dziedzinie zdobnictwa książki i nowatorskie, pełne uroku układy typograficzne. Piękna okładka do „Pieśni“ Lucjana Rydla (muz. Bol. Raczyńskiego) z różą rzuconą wskos, okładka „Rocznika Krak.“ (1900) z pionowo ustawionymi pokrzywami, spiętymi piastowską koroną, okładka Kłątwy (3 wyd.), książki w Hamlecie, wreszcie okładka, druk i ilustracje Iliady — to są dzieła, które w historii pięknej książki mieć będą zawsze chlubną pozycję, jako nowocześniejsze w formie od analogicznych prac prerafaëlitów i ich epigonów. Sam układ „główki“ czyli tytułu „Życia“ jest arcydziełem typograficznej sztuki. Dekoratywny układ druku

i jego stosunek do reszty strony niepokrytej drukiem, przerywanie szerokich marginesów z lewej strony winjetą kwiatową, rozgraniczanie ustępów delikatnymi sfalowanymi linjami drukarskimi, układ osiowy tekstu, drukowanie tylko na nieparzystych stronicach („Veni Creator“), zgrany dobór czcionki, rytmiczne zestroje myśli przy pomocy graficznych okresów, świetne operowanie wersalikami, gustowny dobór papieru (zwykle matowego, żeberkowanego) i wiele innych szczęśliwych pomysłów — to są zasługi, za które — jak słusznie mówi Przeclaw Smolik w swem pięknym i wnikliwym studjum, „Zdobnictwo książki w twórczości Wyspiańskiego“, drukarze polscy winni pomnik postawić Wyspiańskiemu.

Nawrót do rękodzieła, jako sztuki codziennego życia, dokonywa się w II poł. XIX w. jako współczynnik impresjonizmu oraz zrodzonych w niego zagadnień dekoracji i zdobnictwa. Do rywalizacji z maszynową ilością staje indywidualna jakość, a sztuka, zamykająca się dotychczas jedynie w kościołach i domach ludzi bogatych, na nowo odżywa w rzemieślniczym warsztacie, mieszczańskim domu, robotniczej izbie, teatrze, kawiarni, ulicy. Jest w tem zasługa wielkiego entuzjasty, Johna Ruskina i jego następców, twórców nowoczesnego przemysłu artystycznego, Williana Morrisa i Waltera Crane'go oraz reformatora ich idei, orędownika uszlachetnionej produkcji

maszynowej, belgijczyka H. Van de Velde. — Wyspiański, niesłychanie chłonny i wrażliwy na wszystko, co współcześnie działo się w świecie sztuki, a wierzący w piękno artystyczne, jako motor życia i walny czynnik uszlachetnienia szarego człowieka — nie mógł trzymać się zdala od idącego z Zachodu prądu demokratyzacji sztuki.

To, co czynił Gauguin w malarstwie, Witkiewicz w budownictwie, a Tow. „Polska Sztuka Stosowana“ w zakresie przemysłu art. i „sztuki użytkowej“, a mianowicie nawiązanie do niewyzyskanych źródeł sztuki ludowej — to samo czynił Wyspiański. Znamienne na owe czasy jest podejście Wyspiańskiego do tych źródeł. Kiedy na prośbę artysty przywiózł mu Adam Chmiel mechaniczne rysunki podhalańskich ornamentów snycerskich, wykonane z okazów znajdujących się w Muzeum Tatrzańskim i zbiorach p. Dębowskiej, Wyspiański przeglądał je jedynie pod kątem przystosowania do własnych pomysłów. I tak pod parzenicową (sercowatą) formą oszczypkową napisał MASKA, pod ryzowanymi przęślicami góralskimi SŁUPY (może do Bolesławowego dworu), w wieszaku (uchu) łyżnika widział DZIÓB WIEŻY, we frontowych jego deseczkach KLIMEK, w dolnych, bocznych podpórkach łyżnika, w pięknie profilowanych deseczkach o sylwecie przypominającej szyję konia — PRZÓD ŁODZI, SZCZYT HEŁMU. Bardzo charakterystycznym jest też podpis pod tylną deseczką łyżnika, wyciętą od góry w falisty, barokowy profil. Wyspiański przekrzywił rysunek do pionu i w formie, którą lud umieszcza u sprzętów w kierunku poziomym — zobaczył SAJDAK. Podpisy te, interesujące, jako wyrazy wiecznie czynnej energetyki wyobraźni artysty, świadczą z drugiej strony o znamieniu naówczas niedocenianiu praw ornamentu, jako współczynnika nie tylko pomysłu i zastosowania, ale także tworzywa, narzędzia i techniki. Ta to tajemnica prawdziwego przemysłu artyst. nie weszła jeszcze w krew artystów wciągniętych w obręb działalności Polskiej Sztuki Stosowanej. O ile zagranicą nowatorzy art. przemysłu z Van de Veldem na czele,



Kłęcznik. Rys. ołów. Własność Dra Józefa Sędzielowskiego.

zerwawszy z tradycjami stylów historycznych, uznali konstrukcję i jej celową formę za fundament „sztuki użytkowej“, to nasi artyści, nie obcując za pośrednictwem narzędzia z techniką obróbki drzewa, metalu i innych materiałów przemysłowych, tworzyli pomysły mebli, wnętrz itp. głównie na zasadzie malarskiej, przyczem odkrywany naówczas ornament ludowy odgrywał dominującą rolę w ich artystycznych koncepcjach. Sam sprzęt był naówczas aż nadto często tylko dodatkiem do ornamentu kompilowanego lub przenieszonego in crudo na dowolny materiał. Tego rodzaju unarodowienie art. przemysłu za pośrednictwem nie twórczego pomysłu formy, zależnej od materiału, narzędzia, techniki i użytku, ale od ozdoby — musiało się skończyć niepowodzeniem.

Wyspiański nie był nigdy członkiem Tow. Przyj. Sztuk P., aczkolwiek Towarzystwo to

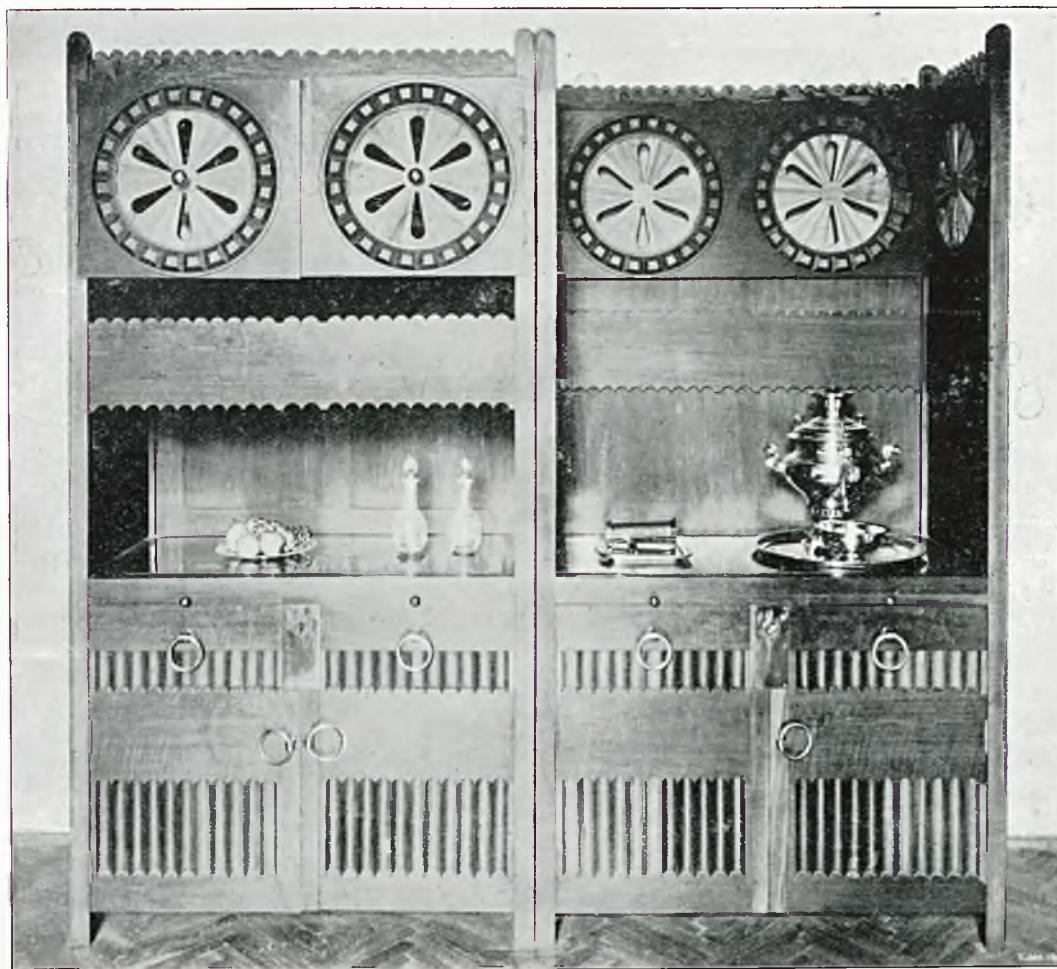


Rysunek do Bolesława Śmiałego, własność Muzeum Narodowego w Krakowie.

zarówno w wydawnictwach swych, jak i propagandzie na zewnątrz oddawało hołd jego „sztuce użytkowej“, nie był entuzjastą odkrywanego przez Witkiewicza i Matlakowskiego „stylu podhalańskiego“, aczkolwiek widział w sztuce ludowej wiele prawdziwie twórczych pierwiastków i z całą świadomością często je stosował. Dość przypomnieć meble jadalni jadalni państwa T. Żeleńskich w Krakowie. Ze snycerskiego i ciesielskiego zdobnictwa podhalańskiego najczęściej posługuje się tu przetworzoną formą wrębionej gwiazdy, ryżowanej przez cieśli na średnim stragarzu w izbie. Występuje ona na zapleckach przesadnie wąskich krzesel z orzechowego drzewa, czerwonym suknom wykładanych, jako 18 promienna gwiazda z sześciu wiązek oraz u szczytu kredensu, jako motyw ażurowy. Z innych motywów, przystrajających te sprzęty twardo w kształcie pod kątem prostym załamywane, wymienić należy ciesielskie ząbkowania, umieszczone u wierzchu poręczy fotelików. Nie sposób zgodzić się z tem, aby forma tych sprzętów i zastosowanie takich ozdób służyło wygodzie. Wogóle użytkową stroną swych

mebli Wyspiański nie interesował się zbytnio, a wszelkie w tym względzie głosy krytyczne zbywał żartem. (Gdy wytykano artyście, że krzesła w Domu Lekarskim są niepraktyczne, bo ręce zesuwać się ze skośnych poręczy, miał odrzec: „To bardzo dobrze, niech ludzie nie śpią na odczytach“). Tad. Żuk-Skarszewski tłumaczy to biograficznymi przyczynami, a mianowicie, że artysta który nie zaznał zacisznej i przytulnej atmosfery domu własnego, nie mógł odczuć potrzeb mieszkalnego wnętrza. Wiemy jednak, że w czasach rozbudzenia się u nas świadomości istotnych zasad artystycznego przemysłu, wszyscy artyści wprowadzający w czyn idee P. S. S., nawet szczęśliwi życiem domowym, podobne popełniali błędy, jeśli obcowali z rzemiosłem jedynie na platformie rysunkowo-malarskiej.

W całej „sztuce użytkowej“ Wyspiańskiego najpoważniejsze miejsce zajmują liczne pomysły, wyrosłe ze źródeł artystycznej twórczości ludowej. Należy tu więc rysunek mszalnego kielicha (ze zbiorów inż. Caputy), obwieszzonego dookoła łańcuszkowemi wisiorami, jakie widzimy u podhalańskich spinek, rysunek kielicha (ze zbiorów dr. B. Steinberga), którego środkowy przegub opasuje krakowski pierścień z koralem, haft na czapraku krakowskiego Lajkonika, będący przestyliżowanym ornamentem sądeckiego gorsetu i t. d. Do najcenniejszych w tej dziedzinie dzieł artysty należą pomysły przeróżnych akcesoriów sceny teatralnej, której prawa, jako inscenizator znał i odczuwał. Próbą sił w tym zakresie było urządzenie „Świetlicy na wystawie Twa „Sztuka“ w r. 1903. Szara portjera z wyhaftowanym u dołu szlakiem „kaczkowatych krakowiaków“ bronowickich reprezentuje tu pierwiastek przetworzonej stylizacją polskiej ludowości, natomiast olbrzymie siedziska wywodzą się z poznanej za pośrednictwem Przybyszewskiego ludowej sztuki skandynawskiej. Prawda, że sprzęty te, zapuszczone ongiś zgniło-zieloną zaprawą (zábce-czerwoną), imponujące pod względem architektonicznym, nie mają cech użytkowych, że ciesielskie zdobnictwo przemocą nagięte tu zostało do stolarskiej formy,



Kredens.

niemniej siedziska te, dekoracyjne w archaicznym wyrazie — spełniają w zupełności rolę teatralno-reprezentacyjnego sprzętu. Słusznie też użyto ich w Krakowie i we Lwowie podczas wystawienia „Rycerzy północy“ Ibsena.

Do najszcześniejszych jednak pomysłów przystosowania ludowego zdobnictwa do własnej koncepcji artystycznej należą kostjomy do „Bolesława Śmiałego“. O ile w ilustracji do *Iljady* ma Pelida zgrzebną parciankę, krakowski pas i tarczę ryzowaną w góralskie ząbce, to są to tylko zdobnicze szczegóły, które całości nie nadają polskiego, etnograficznego charakteru. Zresztą w innej ilustracji, „Apollo grający na lutni“, ustępuje ten pierwiastek secesyjnym przeróbkom ornamentyki

greckiej. Również przygodnym, fragmentarycznym przeszczepieniem zdobnictwa ludowego na grunt własnych pomysłów artystycznych jest odzianie „Madonny“ (pastel z 1896 r.) w krakowski kabatek, spięcie płaszcza „Polonji“ (studjum z 1894 r.) góralskimi spinakami i prostokątnymi trzpieniami z pasów itd. Inaczej w „Bolesławie Śmiałym“. Tutaj barwa etnograficzna ma stanowić jedną z ważnych teatralnych i ideowych wartości. Zamiast matejkowskiego przepychu pseudohistorycznych kostjumów, przywołał do życia przeszłość — odbitą w teraźniejszości. KRÓLÓW SYN nosi więc sądecką gurmanę, a na nogach huculskie „kapczuri“, KRÓLOWA ŻONA odziewa się huculskim keptarem — kozuchem, GUSLARZ

przerzuca przez plecy olbrzymią krajkę, której końce krzyżuje na piersiach, SIECIECH nosi kozuch z huculską aplikacją, pas krakowski oraz torby, będące przekształceniem skórzanych prochownic nabijanych metalem, albo też strojem jego jest proszowicka sukmana z dużym kołnierzem (suką) oraz ozdobnymi trokami u dołu. Natomiast KRÓL nosi krakowską karazję i aż trzy krakowskie pasy nabijane ćwiekami: jeden w pasie, a dwa na ramionach, spięte rzemieniami na piersiach.

Acz dekoratywność zawładnęła tu nieraz nawet logiką (użycie pasów do przykrycia ramion), to jednak kostjomy te doskonale odpowiadają swej artystycznej i ideowej roli. Przemawia z nich ów prasłowiański duch, owa „pamięć przedbitych rzeczy“, którą widział w Wyspiańskim Przybyszewski. Harmonizują te pomysły ze stylizowanym językiem poety, który gwarę ludową stapiając z zabytkami polszczyzny, stworzył własną mowę o rysach religijnej niemal hieratyczności.

Drugą, mniej cenną grupę stanowią pomysły przedmiotów, których istotą artystycznego sensu stanowi stylizowana forma roślinna. Należy tu między innymi świecznik (rysunek w zbiorach p. Włodz. Żuławskiego), którego kształt doszczętnie tonie w gąszczu kwiatów lilij, żelazna krata na Wawelu z liści kasztanowych złożona, a w Domu Lekarskim malowany liściasto-kwiecisty ornament na fryzach, roślinne, kute w metalu ozdoby balustrady, zawieszony u stropu świecznik ze srebrzystej blachy ciętej w kształt gwiaździstego płotka śniegu i w. i.

Trzecia grupa projektów Wyspiańskiego wkracza w dziedzinę rzeźby, pojętej jako ornament użytkowej formy. Należą tu anieli podpierający czarkę kielicha (rysunek w zbiorach dr. B. Steinberga) i Zwiastowanie, jako centralna ozdoba świecznika (w zbiorach p. Włodz. Żuławskiego). Trzy inne świeczniki, projektowane na zamówienie ks. Krzemińskiego, miały, wedle informacji p. Włodz. Żuławskiego, przedstawiać: Adama i Ewę, Madonnę z Dzieciątkiem oraz Chrystusa Chrystusa. Wielka szkoda, że żaden z rzeźbiarskich pomysłów

Wyspiańskiego nie został wykonany w materiale. Mielibyśmy niezawodnie dowód, że w rzeźbie ornamentalnej przedstawiał artysta nieporównanie wartościowszą sferę możliwości, niż w malowanym, stylizowanym zdobnictwie.

Płaskorzeźba, której zarysy ustala jedynie twórcza wyobraźnia, stanowi pomost do nowego typu „sztuki użytkowej“ Wyspiańskiego, wolnej od ludowości w jakiegokolwiek postaci, od stylizacji i zdobnictwa. Należą tu meble gabinetu Tad. Żeleńskiego, wykonane z politurowanego drzewa w kolorze naturalnym, co prawda niezbyt wygodne, ale zato indywidualne w pomysle. Sama ich forma, oderwana od cudzych poszukiwań i nie wicherzona dodatkiem ornamentu, a wreszcie lekkość kształtu świadczy o wybitnie nowoczesnym ustosunkowaniu się artysty do nowej dziedziny piękna, piękna samej konstrukcji.

Działalność artystyczna Wyspiańskiego nie ogranicza się jedynie do twórczości w zakresie plastyki. Mając w żywej pamięci rozgorzyczenie Matejki z powodu zburzenia szpitala św. Ducha oraz będąc świadkiem wielu aktów niekulturalnego „burzymurstwa“ miejskiego, walczy Wyspiański, jako członek rady miejskiej, o piękno swego rodzinnego miasta, o zachowanie nastroju i charakteru Krakowa, jako prastarej stolicy Piastów i Jagiellonów. Na wniosek artysty Rada Miejska powołała do życia pierwszą w Polsce Radę Artystyczną, składającą się z fachowców w sprawach sztuki i opieki nad nią, dając tym faktem innym miastom pobudkę do tworzenia analogicznych miejskich organów. W trosce o właściwą fizjognomję swego umiłowanego miasta zdobywał się artysta na twarde słowa prawdy, dziś jeszcze żywej. „Nauczyliśmy się — pisał w „Życiu“ Nr. 7 — rozumieć zaledwo rzeczy kilka, nie umiemy jeszcze cenić wszystkiego porównano, co nam przeszłość zostawiła w sztuce. Ogół nie jest obowiązany wszystko wiedzieć i umieć, bo ogół, w danym razie poinformowany, może pojąć wszystko; ale ci, którzy się u nas podejmują wykonywać prace pomnikowe i ich wykonaniem kierować z odpowiedzialności i wiekowości dźwignąć zamierzywszy

monumenta naszej historii, nie dorosli jeszcze do zadania i w tem, co robią, grube znać ręce, a uszy muszą mieć zalepione woskiem“.

Wypiański nie poprzestawał jedynie na słownem bojawaniu o swój gród narodowych pamiątek. Dozoruje restauracji witraży z XV i XVI w. w kościele Dominikanów, odkrywa i restauruje renesansowe polichromje ścienne w kościele Św. Krzyża, a wreszcie z charakterystyczną dla się pasją patrzenia na świat, jako tworzywo swych artystycznych zamierzeń, snuje gigantyczną wizję architektonicznego projektu „Akropolis“ („Architekt“ 1908), którego plany kreśli architekt Władysław Ekielski. Odżywają w tym pomysłe nietylko dawne kościoły i baszty wawelskie, jedynie w kronikach zachowane, ale nadto wizjonerską potęgą stwarza artysta fantasmagorje malarskich sylwet, nowe monumenty z duchem Wawelu ideowo sprzągnięte, a więc nad Wisłą, naprzeciw Baszty Żłodzijskiej „Gród Bolesławowy“ z sarkofagiem króla, od zachodu teatr grecki, za kościołem Bernardynów stadjon — arenę igrzysk i t. p.

Wyjątkowe stanowisko Wypiańskiego w sztuce polskiej polega na tem, że na przełomie dwóch epok i rodzącego się ogromu artystycznych zadań uskrzydlił odwagę twórczą, podjął się olbrzymiego trudu wyrażenia nieuświadomionych w duszy narodu konieczności, a władczą potęgą talentu sięgnął po sztukę, która chaosowi życia codziennego nadaje artystyczną organizację. Gdy nastąpiła „w całej naturze polskiej przemiana“, żywe jest po nim przykazanie: Wszystko „musi mieć formę artystyczną... formę nieodwołalnego piękna, przed którem nie ostoi się nic, które jak młot walić będzie“...

Dr. Tadeusz Seweryn

* * *

Stosunek Stanisława Wypiańskiego do kolorystycznej strony swoich projektów, wielkie, bezwzględne wymagania artysty, jakie stawiał odtwórcom, a wreszcie charakterystyczny na owe czasy rozbrat projektodawcy z warszta-

tem — obrazuje list, pisany do żony dyrektora Szkoły Rolniczej w Czernichowie, śp. Sikorskiej.

Wielce Szanowna i Łaskawa Pani.

Otrzymałszy kilimek, wykryłem dopiero dlaczego jest zły.

Kilimek jest zły.

Zły jest dlatego, że ten fabrykant, który nici farbował, nie proszony ani nie upoważniony przez nikogo, harmonizował kolory.

W tej tam fabryce musi być jakiś cymbał malarz, który przy kierownictwie fabryki służy za artystę z okiem i harmonią.

Ten to malarz (bodaż przypadł) razem z fabrykantem odczuli w duszach swych smutek na widok moich kolorów i postanowili mnie usubtelnić i udelikatnić. Ponieważ zaś mają wielkie harmonii wszechświata poczucie, więc ton różowy, który u mnie jest ostry i głęboki, uczynili cukierkowym, pomadowym, pastą na zęby, kalodontem itp. Ideał harmonii wszechświata zyskał i zdobył jeden posterunek więcej. Skazuję ich na wieczne ucięcie głowy, wylupienie oczu i wprawienie ich w relikwiarz przeznaczony do Walhalli niemieckich ideałów. Ajak zostaną docentem harmonii, podejmuję się odbyć pielgrzymkę do tejsze Walhalli na osle.

Powyższe Niemcy złagodziły również obydwajaskrawe, żółte kolory i uczyniły z nich coś miłego i przystępniejszego mojej duszy.

Poza tem nie należało dziur w kilimku zeszywać, gdyż o to prosiłem, jak również na prośbę czy dobrze, należało przysłać kawałek 50 cnt w kwadrat □ a nie cały skończony kilimek.

Tem mniej można było zaczynać całość roboty, zwłaszcza jeśli mogła Wielce Szanowna Pani mieć jakieś podejrzenie na tego ucznia Goethego, że on według Goethego zifigenizuje moją Ifigenię, czyli kilimek. Niech się Wielce Szanowna Pani Dobrodziejka nic nie martwi.

W życiu przysłem i dalszem poczynię jeszcze tyle dysharmonii i zaburzeń w harmonicznem wszechświecie synów Goethego, że aż Goethe

będzie musiał we Walhalli, gdzie zajmuje kilkanaście pokoi wygodnych i zupełnie takich samych, jakie zajmują tylko Geheimraty Jowisza. Goethe będzie musiał świeżo napisać „Prolegomena zur Harmonie-lehre à propôs der wahnsinnigen Genialität des Prinzen Amletus von Dänemark“.

Proszę mnie nie zapomnieć, zapomniawszy mi ten list i jego jasną treść z mrocznym stanem mej duszy zharmonizowaną.

Całuję rączki

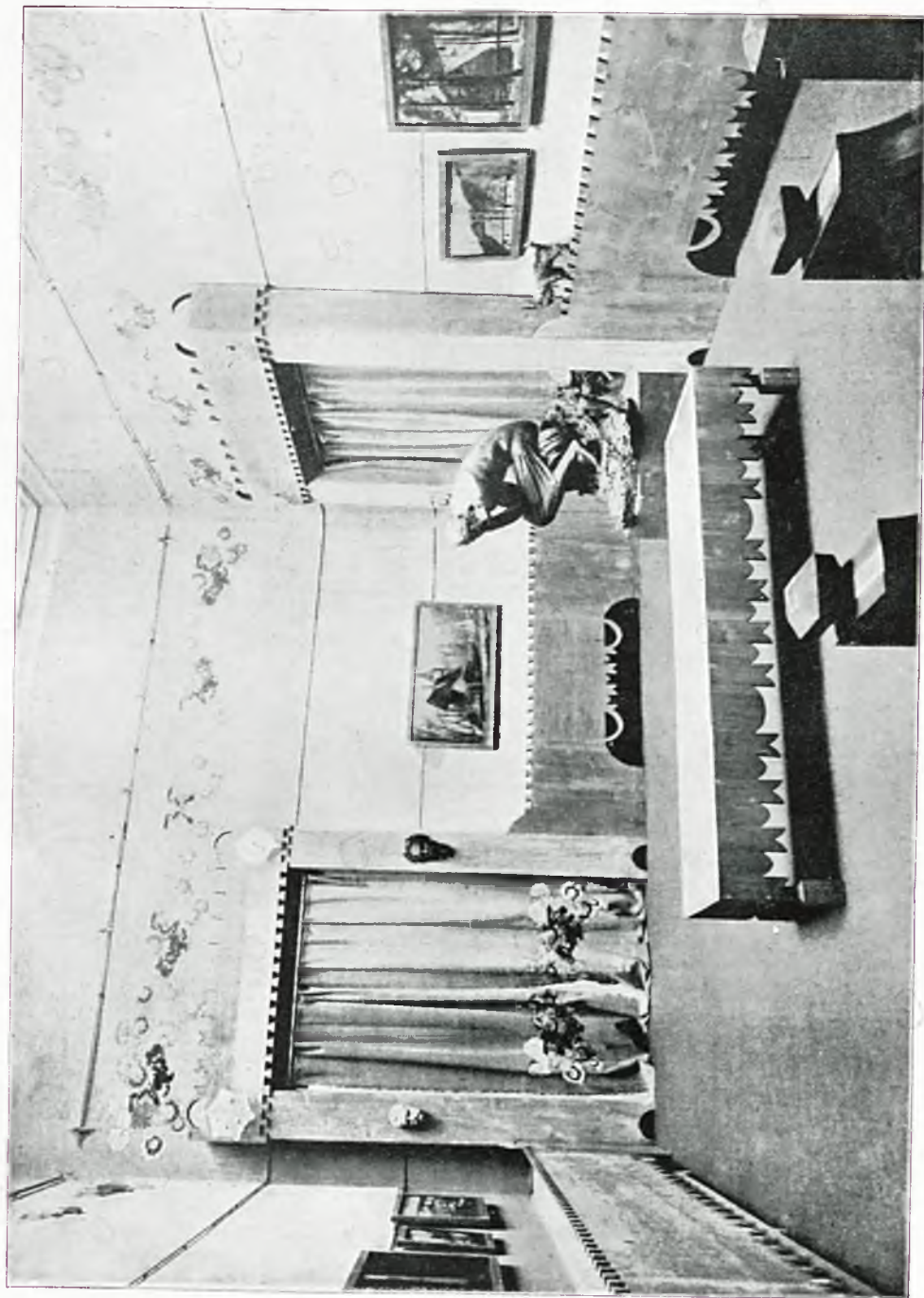
Serdeczne załączam pozdrowienia

Stanisław Wyspiański

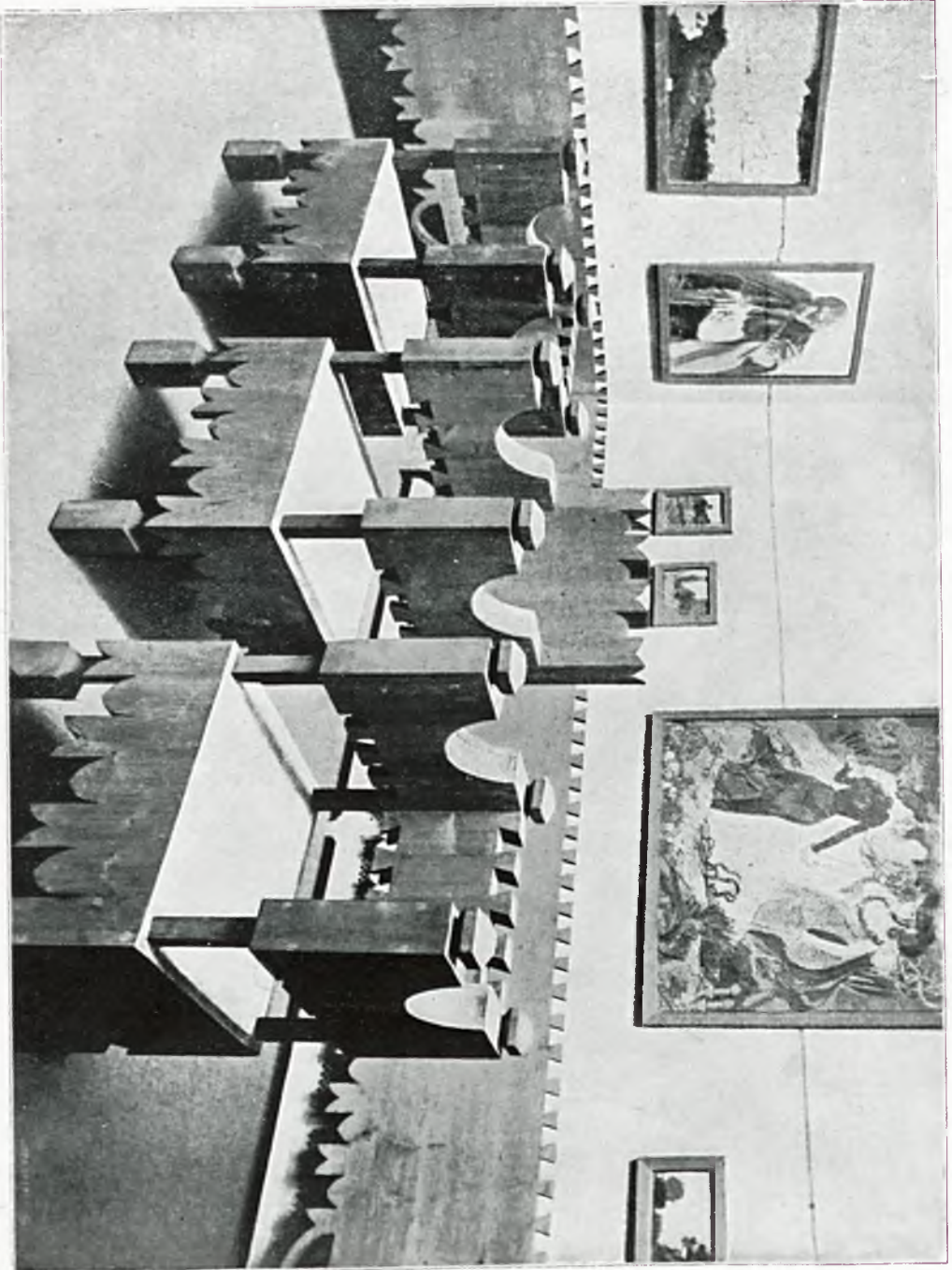
Niedziela Kraków dnia 18 grudnia 1904.



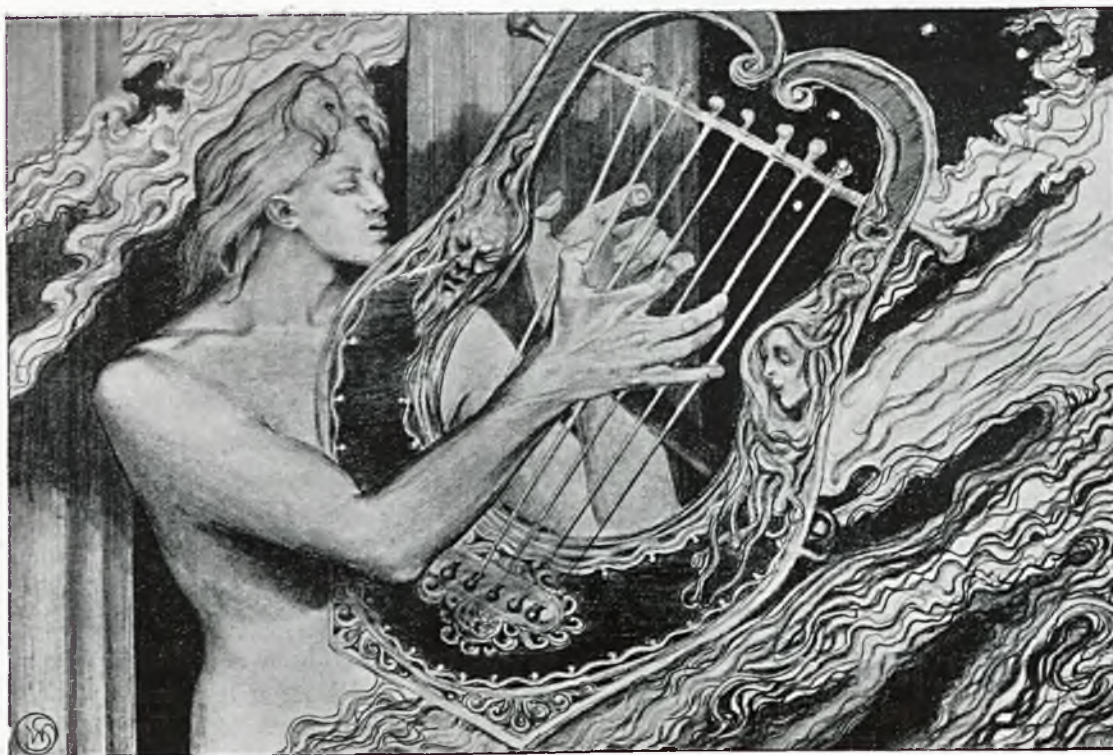
Ornament tłoczony w skórze na fotelach w Towarzystwie Lekarskim w Krakowie.



„Świetlica“ z wystawy jubileuszowej r. 1904.



"Sirdzaka" ze Švedllyy" Tow, "Saluka"



Apollo na Olimpie

Twórczość St. Wyspiańskiego tak poetycką, jak plastyczną, wiąże w jednolity gmach tym obu wyrazom wspólny rytm wewnętrzny, ten sam szeroki oddech, właściwy mu patos i pęd do wydobywania się ponad treść życia, dążenie do przewyciężenia własnego „ja“ i do spojrzenia z góry tak na współczesną mu rzeczywistość, jak i na przeszłość narodu. Dążenie to zbliża Wyspiańskiego raczej do bezimiennych twórców sztuki gotyckiej, aniżeli do naszych romantyków. W granicach jednej sztuki było mu zawsze zbyt ciasno. Dopiero w nierozdzielny związek plastyki z poezją znalazł środki do wydobywania z siebie pełnego głosu. Ale i ten związek nie dał mu nigdy pełnego ukojenia. Tęsknił wszakże przez życie całe do możliwości wypowiedzania się także w architekturze i w muzyce.

Polecono mi napisać o formalnej czyli graficznej stronie książki Wyspiańskiego, więc o szczególe z jego plastycznej twórczości najmniej efektownym i już dziś, gdy te pierwsze,

przez niego samego skomponowane wydania należą do wielkich i przepłaczanych przez bibliofilów rzadkości, najbardziej zapomnianym. Zdaboby się, że odbiegłem dotąd zbyt daleko od tego skromnego tematu. Lecz odbiegłem tylko pozornie. Bo każda z książek Wyspiańskiego, której formę on sam jak najszczegółowiej obmyślił i przeprowadził, do której okładkę i ozdoby on sam narysował i której druk pod jego niestrudzonem okiem się dokonał, musi być uważana za równie pełny i typowy wyraz jego artystycznej woli, jak każde z jego dzieł poetyckich lub plastycznych, znanych i uznanych już dziś przez wszystkich. Można też znaleźć w wydaniach tych te zasadnicze cechy, o których wyżej — zresztą zupełnie ogólnikowo — wspomniałem. Przed kilku laty omówiłem już w większej pracy¹⁾ dotyczące zagadnienie; tu więc ograniczę się — ze względu na szczupłość miejsca — do jak najogólniejszej charakterystyki książki Wyspiańskiego.

Już to, co powiedziałem dotąd ogólnie o prze-



Agamemnon powstaje na Achillesa.

nikaniu się wzajemnym plastyki z poezją w sztuce Wyspiańskiego, może niezgorzej wyjaśnić fakt, że Wyspiański zajął się szczególnie sam graficzną stroną, czyli formą napisanych przez siebie książek. W jego pojęciu i dążeniu do pełni artystycznego wyrazu tylko on sam, twórca danej treści i formy poetyckiej, mógł ją wyrazić najwłaściwiej we formie graficznej. Forma graficzna książki, obmyślona w najdrobniejszych szczegółach przez samego poetę, miała wszakże dopełnić i zarazem spotęgować sugestię idei i poetyckiej formy, płynącą z treści książki.

Podczas swego dłuższego pobytu w Paryżu zetknąć się musiał Wyspiański i zainteresować niewątpliwie owym głośnym wówczas ruchem, propagującym odrodzenie ginącego wskutek

mechanizacji pracy rękodzieła. Ideę tę, mającą zrazu tło społeczne, podjęli następnie najwybitniejsi poeci i artyści-plastycy angielscy, wypowiadając równocześnie walkę szablonowej i tandetnej produkcji maszynowej. Założeniem tych marzycieli było, że tylko dzieło ręki ludzkiej, lecz nigdy bezdusznej maszyny, może posiadać wszystkie te czynniki, jakie tworzą rzecz „piękną“, że z zapanowaniem maszyny umarło wszelkie piękno w mieszkaniu, w życiu europejczyka. Idea ta znalazła rychło żywy oddźwięk na kontynencie wśród artystów i poetów Francji, Belgji i Niemiec. Książka artystyczna stała się najbliższym celem i terenem propagandy²⁾.

Niedługo po powrocie do kraju objął Wyspiański na propozycję St. Przybyszewskiego

artystyczne kierownictwo tygodnika „Życie“, Za szczególnie interesujące i charakterystyczne dla twórczości Wyspiańskiego zjawisko poczytać należy ten fakt, że od pierwszej chwili swej pracy w „Życiu“ nie poszedł on po żadnej z utartych dróg, nie przejął się żadnymi wzorami, ale znalazł od razu swój własny, oryginalny sposób rozwiązania wcale niełatwej sprawy układu literacko-artystycznego tygodnika. Rozwiązanie tego zagadnienia przez Wyspiańskiego idzie wyraźnie w kierunku malarsko-dekoracyjnym, odległym znacznie od tradycji druków XVI. w., od której nie odstępowali współcześni mu artyści-graficy i drukarze angielscy, francuscy i i. Przyjmując jako zasadniczy i stały dla „Życia“ dwuszpaltowy układ kolumny, rozbija Wyspiański klasyczną zawartość kolumny na szereg kontrastowych, czarno-białych, oddziaływujących po malarsku elementów. Dla niego wolna od druku, biała część powierzchni stronicy ma równe prawa z częścią zadrukowaną, a wzajemny stosunek tych obydwu części, czyli właściwy drukarski układ, zawiera w sobie wszelkie możliwości dekoracyjne. Ozdoba, winieta — odgrywa w tym układzie rolę podrzędną, dopełniając tylko dyskretnie lub zamykając dolny lub górny brzeg szpalty, ale się nigdy na pierwszy plan nie wysuwając. Niemal każdą kolumnę układu „Życia“ tworzy Wyspiański odrębnie, tak że każda jest oryginalnym obrazem. Łączy je tylko sama ogólna zasada dwuszpaltowego układu i biegnąca nad i pod każdą kolumną pięciokrotnie powtórzona, prosta linja, przerywana pośrodku tytułikiem, a u obu końców paginą i numeracją pisma. Tytułiki utworów poetyckich i artykułów, złożone najczęściej wersalikami, ujmują w 2 grubsze linie, między którymi uzupełnia tytułiki zawsze do końca szpalty lub kolumny kilkakrotnie powtórzoną cienką linją. Wogóle linja prosta lub wężykowata, grubsza lub cieńsza, pojedyncza lub złożona z kilku równoległych odgrywa w układzie Wyspiańskiego rolę bardzo ważną, ważniejszą bodaj od właściwego ornamentu. Każdą stronicę urozmaicają pozostawione wśród szpalt, wolne od druku, białe, różnej

wielkości przestrzenie, wśród których raz u góry, to znów u dołu — pomieszcza artysta ozdoby, owe kwiaty ze swego stylizowanego zielnika. Przy pobieżnym przeglądzie roczników II. i III. „Życia“ (r. 1898 i 1899), doznaje się zrazu wrażenia, że ilość i różnorodność tych ozdób - kwiatów jest ogromna. Dopiero przy bliższym rozpatrzeniu ich pokazuje się, że jest ich w istocie nie więcej niż trzydzieści kilka. Ale artysta umiał ilość ich pomysłowo powiększyć, powtarzając motyw ten sam w kilku różnych wielkościach i przez ustawianie tej samej ozdoby w kilku różnych pozycjach albo przez kilkakrotne powtórzenie tego samego motywu w jednym szeregu tworzył jakgdyby nową winjetę.

Dekoracje kwiatowe, zastosowane przez artystę po raz pierwszy w rocznikach „Życia“, wykorzystuje — następnie niejednokrotnie w swych książkach. Ulubionym jego formatem książki był format normalnej, że tak powiem, „szkolnej“ ósemki. W tym formacie wydał wszystkie swoje dramaty. Tylko „Illiada“, zilustrowana przez Wyspiańskiego i podług jego projektu wytłoczona w Drukarni Uniwersyteckiej w Krakowie, jako jeden z pierwszych druków Wyspiańskiego, dostała dostojny format „in quarto“. Oprócz niej jeszcze pierwsze wydania „Rapsodów“ i „Kłatwy“ miało format odmienny - szesnastki. Ale już od „Legendy“, „Wesela“ i pierwszych tragedj antycznych wszystko, co napisał i wydał za swego życia St. Wyspiański, wydał stale w tym samym formacie ósemki. Tak jak w samych początkach swej poetyckiej działalności, tak i w pełnym jej rozkwicie, Wyspiański najchętniej wydawał swe książki sam. Oszczędzało mu to targów i zatargów z wydawcami, targów nietyle może nawet o honorarjum autorskie i cenę rynkową książek, ile o formę wydania taką, jakiej sam pragnął, jaką sam dla nich skomponował. Więc też nie bacząc na wszystkie z tego powodu trudności, wydawał najchętniej sam. Gwarantowało mu to przynajmniej pełną swobodę w wyborze formatu, papieru, kroju czcionki, układu i w zastosowaniu ozdoby. Wszystko to, nie wyłączając

żadnego z wymienionych szczegółów, miało dla niego równie wielką wagę. Nie mając do swej dyspozycji rodzaju i formatu papieru, jakiby on sam za doskonały uważał, ani czcionki swego rysunku, mógł — wydając swe książki własnym nakładem — przynajmniej wybrać papier i czcionkę według własnej woli i smaku, opracować układ i ozdoby i wpływać bezpośrednio na wykonanie druku. To też w drukarniach krakowskich, a w pierwszym rzędzie w Uniwersyteckiej, w których drukował swe książki, bywał Wyspiański gościem częstym, a w pewnych okresach czasu i codziennym. O jego wysokich wymaganiach, którym niełatwo było sprostać, o tych jego — jak je niejedni, zwłaszcza z kierowników drukarni określał — „dziwactwach“ krążyły jeszcze długo po śmierci Wyspiańskiego wśród starszych drukarzy krakowskich różne anegdoty, świadczące dosadnie o jego wysokich wymaganiach. W książkach swych przeprowadza Wyspiański układ ściśle osiowy, osoby dramatu uwidoczniając wersalikami na samej osi kolumny pomiędzy wierszami tekstu, objaśnienia sceniczne markując kursywą, ujętą w nawiasy. Wiersz rozpoczyna od małej litery, o ile nie jest po kropce. Ozdób w środku książki, w tekście, nigdy nie pomieszcza; ozdabia — i to niezawsze — zewnętrzną (licową) stronę okładki. Cała piękność i osobliwy urok jego książek tkwi w układzie, w tej indywidualnej myśli i woli jego, która kierowała wyborem

formy pisma i doбором poszeólnych wielkości pisma w układzie, odmierzając zawsze i wszędzie szerokość wiersza i wysokość kolumny. Charakterystyczną cechą układu Wyspiańskiego jest właśnie ta zawsze widoczna jego myśl, która niczego nie uważała za mniej ważne, niczego nie przepuszczała, lecz — zawsze czujna, zawsze napięta — wszystko przewidywała, wszystko w krąg własnej świadomości i woli wciągała. Wszystko w jego twórczości było nowe i swoje i do pełnej doskonałości zmierzające.

Współcześni nazywają dziś jego malarstwo i zdobnictwo — secesją. Nie mogę się z tem zgodzić, o ile rzecz idzie o grafikę Wyspiańskiego. W secesji nie ma wcale prostoty, a jest wręcz nieraz aż nieznośny nadmiar kombinacji plam i linii, jest też wyraźnie naturalistyczne podejście do motywu — przy tylko powierzchownej, zewnętrznej jego stylizacji, polegającej nieraz na samym tylko nudnym powtarzaniu motywu. Wyspiańskiego zdobnictwo graficzne jest zawsze pełne umiaru i prostoty, a motyw każdy jest zwykle przedstawiany i opracowany tak, że staje się czystym ornamentem. Secesja jest dziś już dla oczów naszych czemś nie do zniesienia, jest banalna i nudna aż do ekliwkości. Umarła też dla nas bez śladu. Wyspiańskiego wpływ w układzie i zdobnictwie drukarskim wyraźniejszy dziś, niż lat temu 25.

Przeclaw Smolik.



» P R Z Y P I S Y. «

¹⁾ „Zdobnictwo książki w twórczości Wyspiańskiego“. Napisał Przeclaw Smolik. Nakładem Tow. Bibliofilów w Łodzi. R. 1928. ²⁾ Tamże, str. 33. «

TREŚĆ NRU 8-EGO

OD REDAKCYI:
 STANISŁAW BRZOZOWSKI: WIERSZ
 ARTUR GÓRSKI: JEDYNY
 L. JAHOLKOWSKA-KOSZUTSKA: «IN
 TENEBRIS»
 SÓREN KIERKEGAARD: DZIENNIK
 UWODZICIELA
 TADEUSZ MICIŃSKI: SŁOWACKI I CAL-
 DERON W «XIĘCIU NIEZŁOMNYM»
 PAMIĘTNIK TEATRALNY
 PRZEGLĄD PRZEGLĄDÓW

ILUSTRACJE NRU 8-EGO

FRANCISCO GOYA: Z CYKLU «LOS
 PROVERBIOS»
 STANISŁAW WYSPIAŃSKI: ZENO —
 STUDYUM
 STANISŁAW WYSPIAŃSKI: NASTKA
 STANISŁAW WYSPIAŃSKI: STUDYUM

ZYCIE

DWUTYGODNIK POŚWIECO-
 NY LITERATURZE I SZTUCE

SKŁAD REDAKCYI
 LITERATURA STAN PRZY-
 BYSZEWSKI, STAN WYRZY-
 KOWSKI
 SZUKA STANISŁAW WY-
 SPIAŃSKI.

«ZYCIE» WYCHODZI W KRAKOWIE
 PIERWSZEGO I PIĘTNASTEGO KA-
 ZDEGO MIESIĄCA.

ABONAMENT KWARTALNY Z PRZE-
 SYŁKĄ ŻŁR 2 60, (5 MRK. = 8 FR.
 2 DOLARY) ROCZNY ŻŁR 10 40
 W ROSYI KWARTALNIE RS 3, PÓŁ-
 ROCZNIE RS 5, ROCZNIE RS. 10
 PRZEDPŁATĘ PRZYJMUJE ADMINI-
 STRACJA «ZYCIA» UL. PANSKA 11
 (OTWARTA CODZIENNIE OD 10—1
 2 RANA, W NIEDZIELĘ OD 11—12)
 KSIĘGARNIE I BIURA DZIENNIKÓW
 W GALICJI

W NIEMCZECH URZĘDY POCZTOWE.
 W WARSZAWIE KSIĘGARNIA M. AR-
 CTA W PETERSBURGU KSIĘGARNIA
 KAZ. GRENDSZYŃSKIEGO
 CENA POJEDYNCZEGO NUMERU 50
 CENTÓW W ROSYI 50 KOP
 INSERATY JEDNORAZOWE WIERSZ
 30 CENTÓW

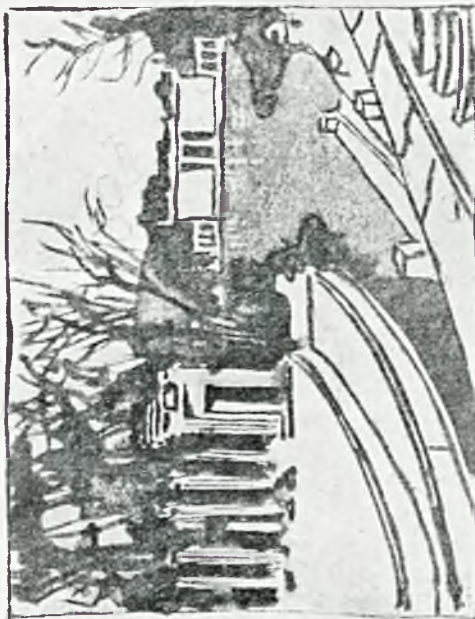
STANISŁAW BRZOZOWSKI:

POD BALDACHIMEM DRZEW,
 W BLASKÓW SŁONECZNYCH SIECI,
 NA BARWNYM, MIĘKKIM KOBIERCU
 TRAW, ZIÓŁ I KWIECI:
 SEN, CISZA, UKOJENIE —
 (CZY W NASZYM SERCU?).

WIATRU NADPŁYNAŁ WIEW,
 SZEMRZĄ ZBUDZONE LISCIE,
 DESZCZ PYŁÓW ŻŁCISTYCH PRÓSZY
 DRŻĄ KWIA TÓW KISCIE:
 RUCH, ŻYCIE, UPOJENIE —
 (CZY W NASZEJ DUSZY?).

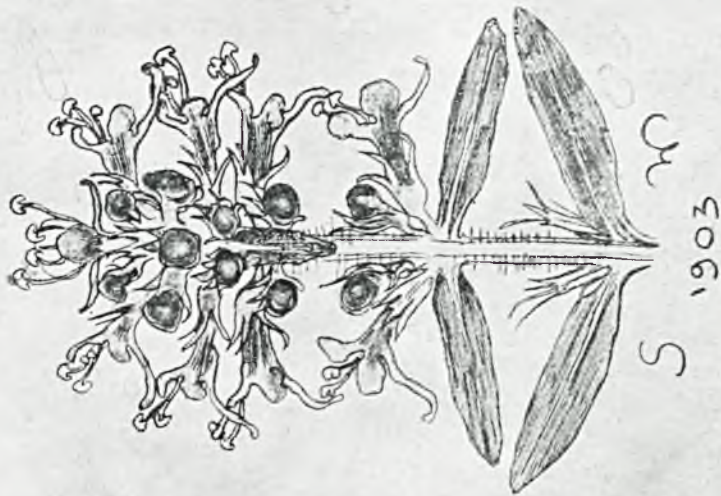


NOC LISTOPADOWA



NAPISAŁ STANISŁAW WYSPIAŃSKI

WESELE



NAPISAŁ STANISŁAW WYSPIAŃSKI
WYDANIE TRZECIE NIEZMIENIONE

AKROPOLIS

DRAMAT W CZTERECH AKTACH



NAPISAŁ STANISŁAW WYSPIAŃSKI

LEGENDA



NAPISAŁ STANISŁAW WYSPIAŃSKI

BIBLIOTEKA
W
STANISŁAWIE
TECHNICZNA

ODBITO W DRUKARNI MUZEUM PRZEMYSŁOWEGO IMIENIA DRA ADRJANA BARANIECKIEGO

