

# Rozprawy





## Miejsce Wyspiańskiego w estetyce polskiego modernizmu\*

ABSTRACT. Popiel Magdalena, *Miejsce Wyspiańskiego w estetyce polskiego modernizmu* [The place of Wyspiański in the aesthetics of Polish modernism]. „Przestrzenie Teorii” 9. Poznań 2008, Adam Mickiewicz University Press, pp. 9-17. ISBN 978-83-232-1917-0. ISSN 1644-6763.

The aim of this article is to try to establish the place of Stanisław Wyspiański in the landscape of early Polish modernism. The methodological foundation is the anthropological aesthetics of literature. Analysis of the literary and plastic work as well as of the artist's remarks and observations dispersed in his letters and essays is the material for the construction of Wyspiański's conception of art. The starting point is the artist's existential experience, which assumes the form of atopy, experiencing of strangeness of that which is close. This experience becomes the subject of a literary transposition which is visible in many dramas: *Wesele*, *Sędziowie*, *Wyzwolenie*, *Noc Listopadowa*.

Its analogon is a dual aesthetic attitude which the artist assumes: an attitude of participation and an attitude of separation funding art which is based on panæstheticism or breaking of communication. In historical perspective the principle of artistic totality (“a play with fullness”) and a tendency to degradation (“a play with emptiness”) may be interpreted as a case of suspension between aesthetics of the 19th century and of the 20th century. Looking from the Polish angle, I propose to place Wyspiański in close vicinity of Stanisław Witkiewicz and Stanisław Ignacy Witkiewicz together with whom he would be creating a significant line of evolution of Polish modernity.

Pytanie o miejsce Wyspiańskiego w estetyce modernizmu można formułować w różnych dyskursach metodologicznych, odwoływać się do różnych porządków czy sfer problematyzacji. Proponuję taki, który będzie zakorzeniony w indywidualnym doświadczeniu artysty, a zatem taki, który od jednostkowych działań twórczych pozwoli przejść do rozszerzającego się horyzontu uogólnień i kategoryzacji.

Tę trajektorię indukcji rozpocznę od jednego z najbardziej znanych obrazów Wyspiańskiego. Warto przy okazji zauważyć, że żaden polski pisarz nie jest obecny we współczesnej kulturze w tak wizualny sposób. Wszędzie możemy kupić utwory Kochanowskiego, Mickiewicza i Gombrowicza, ale nie towarzyszy temu badawczy wzrok spoglądający z autoportretów pisarzy. Pocztkówki, kalendarze, nadruki z wizerunkami

\* Artykuł jest wersją referatu wygłoszonego na Konferencji Naukowej *Stanisław Wyspiański. W labiryncie świata, myśli i sztuki* zorganizowanej przez Wydział Polonistyki Uniwersytetu Jagiellońskiego, Polską Akademię Umiejętności w Krakowie, Akademię Sztuk Pięknych im. Jana Matejki w Krakowie w dn. 14–17 listopada 2007 r. w Krakowie.

Wypiańskiego, jego rodziny i przyjaciół, a także tego, co oglądał, co znalazło się w zasięgu jego wzroku – pejzaże, rośliny, przedmioty – stało się częścią naszego codziennego życia. Wydaje się, że ostatnio, częściej niż w teatrze czy księgarni, Wypiański jest obecny jako ornament cywilizacji wielkomiejskiej. Nad oswojeniem i przyswajaniem Wypiańskiego pracowały przez sto lat nie tylko nauki humanistyczne, ale także, z jednej strony różne ideologie, z drugiej kultura masowa, czyniąc jego wizerunek, jak i słowo atrakcyjnym gadżetem. Wypiański jako zjawisko stał się nie tylko przedmiotem „kultury stereotypu”, ale i „kultury gadżetu”.

W tej sytuacji przywrócenie Wypiańskiego nam samym, co za Marshalllem Bermanem uważam za istotne i cenne w odniesieniu do całego, a przede wszystkim wczesnego modernizmu<sup>1</sup>, musi odbywać się drogą szczególnej akomodacji wzroku, czyli mówiąc słowami Wypiańskiego, przyjęcia zasady „innego patrzenia”. Takiego, które pozwoli dostrzec ślad zagadki i tajemnicy w znanych doskonale emblematycznych przedstawieniach, wyświechtanych motywach, zużytych słowach, zobaczyć to, co niezrozumiałe, niejasne i fascynujące zarazem. A zatem spojrzeć na całego Wypiańskiego jak na dzieło sztuki, o którym współczesny artysta powiada, że „im dłużej je oglądasz tym lepiej go nie rozumiesz” (Jarosław Kozłowski)<sup>2</sup>. Tym bardziej, że tak patrzyli na niego, co bardziej przenikliwi rówieśnicy, dla których sam w sobie był zagadkowym zjawiskiem, artefaktem. Chętnie przywołuję zdanie Tadeusza Żeleńskiego Boya, który pisał o Wypiańskim tak, jak odbiorca dzieła sztuki o własnym doświadczeniu estetycznym:

Wśród całej fenomenalnej twórczości Wypiańskiego najdziwniejszym fenomenem jest z pewnością on sam. On sam był nieporównaną koncepcją twórczą, którą kaprys przyrody rzucił nam (skąd nam właśnie?) niby dla pokazania, jak wygląda istota z zakresu innych możliwości Bytu; jak np. wyglądać by mógł święty, gdyby był równocześnie w każdym włóknie duszy artystą oraz bardzo przenikliwym i nieraz bardzo złośliwym człowiekiem. Dziełem Wypiańskiego jest jego istnienie wśród nas, jest całość wszelkiej jego twórczości, jej bujność, jego rozmowy, listy (te bezcenne listy, za które oddałbym połowę jego dramatów), osobiste działania, anegdoty o nim; każdy z poszczególnych utworów jest mimo wszystko fragmentem tego dzieła<sup>3</sup>.

W badaniu tego artefaktu, jakim był Wypiański proponuję postępowanie, z konieczności bardzo skondensowane, które zawrze w sobie drogę czterech kroków. Pierwszy krok to wskazanie na ślad będący znakiem pewnego doświadczenia egzystencjalnego; drugi to jego literacka

<sup>1</sup> M. Berman, „*Wszystko, co stałe rozplywa się w powietrzu*”. *Rzecz o doświadczeniu nowoczesności*, przekł. M. Szuster, wstęp A. Bielik-Robson, Kraków 2006.

<sup>2</sup> Cyt. za: A. Kępińska, *Energie sztuki*, Warszawa 1990, s. 13.

<sup>3</sup> T. Żeleński Boy, *O Wypiańskim*, oprac. S.W. Balicki, Kraków 1973, s. 176.

transpozycja; trzeci – modelowy analogon postaw estetycznych i typów kreacji; i wreszcie proponowany horyzont historycznego procesu przemian estetyki XIX i XX wieku.

## Krok pierwszy: ślad tajemnicy

Jednym z najczęściej reprodukowanych obrazów Wyspiańskiego jest jego autoportret z żoną, pastel z 1904 roku. Warto zauważyć, że jest to jedyny autoportret Wyspiańskiego z drugą osobą<sup>4</sup>.

Portret podwójny – zarówno malarski, jak i literacki – był jedną z ulubionych form figuracji tego artysty. Jak wiadomo, chętnie malował te same postacie w różnym ujęciu. Często też przedstawiał pary dziewcząt lub kobiet – efekt dekoracyjności tego motywu, jego ornamentacyjna rytmiczność łączyły się zazwyczaj z wielopoziomową symboliką. Do portretów malarskich można dołączyć jeszcze zrobiony w Paryżu ciekawy portret fotograficzny Wyspiańskiego z dwiema Cygankami, na którym postać eleganckiego jasnowłosego młodzieńca pojawia się na zasadzie artystycznego kontrastu.

Konwencja podwójnego portretu w malarstwie chętnie korzystała z reguły paraleli i opozycji. Kontrast między postaciami. bywał eksponowany raczej w portretach rodzeństwa, bardzo rzadko w portretach małżonków, gdzie zwykle dominowało podkreślenie aury porozumienia i harmonii poprzez odpowiednie gesty, mimikę, wybór elementów tła – tak jak u van Eycka, Rubensa, Rembrandta, Jacques-Louis Davida, Renoira. Sam Wyspiański jest autorem ciekawego portretu artystów Ludwika i Ireny Solskich.

Interpretacja autoportretu z żoną jest zazwyczaj dość stereotypowa, jego lektura odwołuje się do młodopolskiego (zaczepniętego z *Wesela*) „chłopomańskiego” klucza. Sądzę jednak, że może on pełnić funkcję tajemniczej rysy w twórczości artysty, intrygującej szczeliny, przez którą dojrzeć można przyciągające wzrok światło zagadki.

W autoportrecie Wyspiańskiego uderzający jest rozdźwięk pomiędzy portretowanymi osobami. Różnice widoczne są już w stroju: u niej jaszkrawy, kolorowy serdak, czerwona chusta i korale, u niego, w szaroczarnych tonacjach kożuch narzucony na koszulę i kamizelę. Twarz żony ujęta *en face*, męża wysunięta na pierwszy plan w obrocie 3/4, jej oblicze rozlane, matowe i gładkie, pociągnięte jednolitą, zmieniającą tylko od-

---

<sup>4</sup> Temat autoportretu w polskiej historii sztuki i estetyce ciągle wymaga przywołania przede wszystkim prac M. Wallisa – *Autoportret* (1964) oraz *Autoportret artystów polskich* (1967), a także J. Guze – *Twarze z portretów* (1974).

cienie barwą różową, jego – ostre, dynamiczne, ruchliwe, pełne światłocieni, plastycznie uformowane. W twarzy mężczyzny błyszczące, inteligentne oczy, u kobiety monochromatyczny błękit źrenic nadaje spojrzeniu wyraz tępego, pustego zapatrzenia. Twarz ta pozbawiona jest nie tylko ciepła czy witalności, ale nawet jakiegoś rysu charakterystycznego. Portret żony wyzbyty realności konkretności i jednostkowości, przytłaczający monumentalnym bezwładem, z niewidzącym a przykuwającym spojrzeniem w lekturze symbolicznej mógłby być wcieleniem ulubionych żeńskich demonów *fin de siècle*. Ale też nie prosta alegoryzacja sprawia, że warto zatrzymać się przed tym portretem. Jego tajemnicą jest wymiar doświadczenia egzystencjalnego, który można by za podpowiedzią Rolanda Barthesa z *Fragmentów dyskursu miłosnego* ująć w ramy idei i retoryki atopii:

Atopos to inny, którego kocham i który mnie urzeka. Nie mogę go sklasyfikować, gdyż jest właśnie Jedyny, jest wyjątkowym Obrazem, który cudownie odpowiada na osobliwość mojego pragnienia. Jest to figura mojej prawdy; nie może go uchwycić żaden stereotyp (będący prawdą innych) [...] domyślam się, że prawdziwym miejscem oryginalności nie jest ani ten inny, ani ja, lecz nasz związek. I to do oryginalności tego związku należy dotrzeć. Większość moich ran pochodzi ze stereotypu [...] Ale kiedy związek jest oryginalny stereotyp zostaje zburzony, przełamany, usunięty<sup>5</sup>.

Konwencjonalne ramy małżeńskiego portretu spajają dwie postaci, które malarz, wykorzystując swe warsztatowe umiejętności, potraktował jako artystyczny dysonans. Wyspiański potrafił namalować żonę tak, by wyposażyć ją w matczyne ciepło, a nawet szczególny wdzięk czułości. Tu jednak tego nie zrobił, z premedytacją wybiera ujęcie *en face* podkreślające zwalistość sylwetki i nijakość rozlanego kształtu twarzy. Nieprzypadkowo też oddziela siebie od żony czarną plamą kołnierza. **Ten obraz jest świadomą decyzją artysty próbującego powiedzieć coś o sobie samym, coś nie do końca precyzyjnego, dającego się wyjawić.** W tym portrecie nasyconym realistyczną materialnością można dostrzec to, co Emmanuel Levinas nazwał „beźmierną nagością obecności”:

[...] obecności przychodzącej spoza szczerości twarzy – obecności, która profanuje i która jest już całkowicie sprofanowana, jakby sprzeniewierzyła się nakazowi zachowania sekretu. Coś, co z istoty skryte, wydostaje się nagle na światło, ale nie staje się znaczeniem. Nie jest nicością, lecz czymś czego jeszcze nie ma. [...] profanacja polega na tym, że równocześnie odkrywa i zakrywa, sekret ukazuje się w sposób dwuznaczny. Ale to profanacja pozwala na dwuznaczność – dwuznaczność z istoty erotyczną – a nie odwrotnie<sup>6</sup>.

<sup>5</sup> R. Barthes, *Fragmenty dyskursu miłosnego*, przekł. i posłowie M. Bieńczyk, wstęp M.P. Markowski, Warszawa 1999, s. 79-81.

<sup>6</sup> E. Levinas, *Całość i nieskończoność. Esej o zewnętrznosci*, przekł. M. Kowalska, Warszawa 1998, s. 309-310.



Nie muszę zapewniać, że nie chodzi tu o tajemnice seksualnego związku dziwnej pary, ale o widoczną w tym obrazie właśnie odkrytą i zakrytą równocześnie obecność tajemnicy doświadczenia Obcości, które wyrasta z miłosnego zranienia. To paradoks osobliwości pragnienia, które realizuje się w sferze dotkliwej obcości tego, co bliskie.

## Krok drugi: transpozycja literacka

Autoportret z 1904 roku można odczytać jako dramat człowieka, który wybrał los poszukiwacza tego, co drażniąco dalekie, obce, chociaż obecne w zasięgu miłosnego gestu ręki. To los artysty, który w pewnym momencie swojej biografii twórczej zaczyna rozumieć, że z takich doświadczeń rodzi się sztuka. Z czasem dojrzewa w Wyspiańskim przekonanie, że samemu „trzeba się widzieć Innym”, co będzie oznaczało, iż „przez kilka lat powinien być wciąż wśród obcych ludzi i wciąż sam”<sup>7</sup>. A ci inni?

[...] skoro patrzę na ludzi i obserwuję ich w różnych otoczeniach doznaję wrażeń – dziwnych – patrzę jak na przedmioty, manekiny pozamykane w klatkach lub z różnych klatek pochodzące – w jednej chwili zdaję sobie sprawę z całego „zewnątrza” i „wewnątrz” tych ludzi<sup>8</sup>.

Bycie samemu wśród obcych nie jest tylko dewizą flaneura, którym stał się Wyspiański na krótko, podróżując po Włoszech, Francji i Niemczech w latach 1890–1894. Być samemu wśród obcych stało się dewizą artysty, któremu nie dane było doznać utożsamienia z bliskimi ludźmi, bliskim miejscem pod Wawelem i bliskim, mierzonym biciem katedralnego zegara, czasem. Wyspiański nie pisywał manifestów artystycznych, ale pod tymi słowami innego artysty, który z obcości uczynił swoje credo życiowe i estetyczne zapewne chętnie by się podpisał. To słynne zdania Gombrowicza:

[...] artysta musi wypowiadać siebie. Lecz, wypowiadając siebie, musi on także dbać, aby jego sposób mówienia był zgodny z istotnym jego położeniem w świecie, winien on dać nie tylko stosunek swój do świata, ale i świata do siebie [...] Jeżeli zaś chcemy zdać sobie sprawę z istotnego naszego położenia w świecie, nie możemy unikać konfrontacji z odmiennymi, od naszej, rzeczywistościami. Człowiek, który uformował się jedynie w styczności z ludźmi podobnymi sobie, który jest produktem wyłącznie swego środowiska, ciaśniejszy, gorszy będzie miał styl od tego, który doznał rozmaitych środowisk i ludzi<sup>9</sup>.

<sup>7</sup> Cytaty z listów S. Wyspiańskiego do K. Maszkowskiego za: S. Wyspiański, *Listy do Karola Maszkowskiego*, oprac. tekstu i komentarz M. Rydlowa z wykorzystaniem materiałów L. Płoszewskiego, J. Dürra-Durskiego, Kraków 1997, s. 43, 103.

<sup>8</sup> S. Wyspiański, *Listy do Karola Maszkowskiego*, op. cit., s. 46.

<sup>9</sup> W. Gombrowicz, *Przeciw poetom*, w: tegoż, *Dziennik 1953–1956*, red. nauk. tekstu J. Błoński, Kraków 1986, s. 342.

Rzeczą istotną jest, jak artysta rozszerza granice konfrontacji, jak wyznacza bariery społeczne, etniczne, kulturowe, płciowe, za którymi rozciąga się obszar obcego. Droga życiowa Wyspiańskiego biegnie śladami eksploracji takich nowych terenów. To Odyseja modernistycznego artysty, który zrywa więzy narzuconej swojszczyzny, porzuca Mistrzów i zdarza mu się eksperymentować w poddawaniu się temu co nowe, nieznanemu. Ważny etap tego procesu to owe lata artystyczno-edukacyjnej podróży po Europie. Ale jego kulminacja przypada na czas przymusowego powrotu do Itaki, tak odmienionej nie w dystansie czasu, lecz innym spojrzeniu Wyspiańskiego – Odysa. Pisane po powrocie do Krakowa dramaty będą portretami „osobliwych związków”, w których dziwne więzy miłości ranią i wydobywają różne kształty obcości. Wyspiański będzie czerpał z wielu obszarów tematycznych: obcości wynikającej ze statusu społecznego, jak w *Kłątwie*; w *Weselu* przywołał podziały społeczne w o wiele bardziej wyrafinowanym „eksperymentcie serca”<sup>10</sup>. Napięcie erotyczne między Księciem i Joanną w *Nocy listopadowej* podsycają różnice świadomości narodowej; piękny i głęboki związek syna z ojcem w *Sędziach* jest dramatem miłości i niezrozumienia rozpisany na różne pary opozycji, np. artysta – filister, kapłan – ofiara. *Wyzwolenie* z kolei oparł Wyspiański na relacji szczególnie eksponowanej przez modernizm: związku twórcy i dzieła (Geniusz – Konrad, Reżyser – teatr). W każdym z tych dramatów Wyspiański buduje sytuację osobliwego miłosnego dystansu.

Ramy atypii w twórczości Wyspiańskiego można jeszcze poszerzać. Ale też sfera tematyczna twórczości literackiej nie jest ostatecznym punktem odniesienia dla tego modelu erotycznego związku napiętnowanego niemożnością identyfikacji.

Ostatecznym jego analogonem jest koncepcja sztuki Wyspiańskiego, którą można wyprowadzić zarówno z estetyki immanentnej jego dzieł, jak i sądów mniej lub bardziej klarownie sformułowanych w tekstach fikcyjnych i niefikcyjnych.

### Krok trzeci: postawa estetyczna i modele tworzenia

Trudno na wstępie nie zauważyć, że dyskurs Wyspiańskiego o sztuce jest przesycony tym typem erotyki, w której dominuje namiętność podboju i pełna nienawiści żądza zdobycia. Sztuka jest oczywiście kobietą. Bycie artystą nakłada więzy osobliwej miłości. Te wszystkie pojawiające

---

<sup>10</sup> Piszę o tym w rozdziale *Wesele, czyli eksperyment serca. „Romantyczne kłamstwa” i prawda sztuki* w książce *Wyspiański. Mitologia nowoczesnego artysty*, Kraków 2007.



się zarówno w dramatach, przede wszystkim w *Wyzwoleniu*, jak i w listach i esejach sądy wyrażone często w formie eksklamacji odnawiają tę samą myśl:

Żyję tylko sztuką, ale Pani tej nie pozwalam się opanować[...]!<sup>11</sup>.

Największym wrogiem własna sztuka<sup>12</sup>.

Poezjo precz!!! Jesteś tyranem!!!<sup>13</sup>

Wpisanie tego doświadczenia w praktykę artystyczną Wyspiańskiego owocuje znamieną dwoistością postaw estetycznych, które można by określić **postawą partycypacji** i **postawą separacji**. Partycypacja ma tutaj sens empatycznego współodczuwania, które skutkuje tytanizmem wszechogarniającej inwencji. Posiada ona aspekt idealistyczny i pragmatyczny zarazem. Z jednej strony wynika z takiego rozumienia pojęcia piękna, które w XIX-wiecznej tradycji polskiej najpełniej wyłożone zostało w *Promethidionie* Norwida. Koresponduje jednak z szerszą tradycją europejskiego panestetyzmu, czy jak to określił Georg Simmel panteizmu estetycznego, który zakłada, że

Każdy punkt skrywa możliwość zbawienia w absolutnej wartości estetycznej, dostatecznie wyostrzony wzrok w każdym punkcie dostrzeże całe piękno, sens wszechświata<sup>14</sup>.

Wyspiański jest artystą, w którym empiryzm i pragmatyka twórcza biorą górę nad refleksją teoretyczną. Nie przypadkowo pojęcie sztuki stosowanej uważał za fundamentalne dla sztuki w ogóle. Wszystko co znalazło się w polu jego zainteresowań miało w jego oczach walor gliny, z której ulepić można to, na co ma ochotę, czy był to Wawel czy *Hamlet* czy Konrad z Mickiewiczowskich *Dziadów* czy też płatek śniegu, który dostarczył formy do projektów plastycznych w Domu Towarzystwa Lekarskiego. Ta postawa partycypacji czyniła go jednym z wielkich bohaterów modernizmu progresywnego, według terminologii Andrzeja Turowskiego, czyniła go Budowniczym Świata<sup>15</sup>.

Postawa separacji natomiast jest korelatem doświadczenia odosobnienia, bolesnego zerwania komunikacji, która u Wyspiańskiego oscyluje pomiędzy melancholijnym resentymentem a, co częstsze, anarchicznym

<sup>11</sup> S. Wyspiański, *Ze sztuki – śmieci*, w: tegoż, *Pisma prozą. Juvenilia*, red. ze spółowa pod kierownictwem L. Płoszewskiego, Kraków 1966, s. 52.

<sup>12</sup> S. Wyspiański, *Requiem*, w: tegoż, *Pisma prozą*, op. cit., s. 44.

<sup>13</sup> S. Wyspiański, *Wyzwolenie*, oprac. A. Łempicka, BN S. I, nr 198, Wrocław 1969, s. 188.

<sup>14</sup> G. Simmel, *Estetyka socjologiczna*, w: tegoż, *Most i drzwi. Wybór esejów*, przeł. M. Łukasiewicz, Warszawa 2006, s. 34.

<sup>15</sup> A. Turowski, *Budownicowie świata. Z dziejów radykalnego modernizmu w sztuce polskiej*, Kraków 2000.

buntem. Feliks Mangha Jasiński przedstawiając poglądy estetyczne Wyspiańskiego, które zresztą podzielał, stwierdzał lapidarnie: „kto mówi sztuka – mówi rewolucja”<sup>16</sup>. Sam autor *Wyzwolenia* w jednym z wywiadów wypowiedział znamienne zdanie: „ludzie nigdy nie wiedzą, o co chodzi w sztuce”<sup>17</sup>. Samotność twórcy oznacza zerwanie ciągłości komunikacji między artystą i odbiorcą, a także ciągłości ontologicznej kreowanego świata. Jest to wydzieranie się z nie-bytu i nie zrozumienia – tak jak w pierwszej i ostatniej scenie *Wyzwolenia*, jak w II akcie tego dramatu. Wyrazem tej zapaści jest również obecny w *Wyzwoleniu* taki projekt sztuki, w którym zaczyna się wznosić gmach nowego świat z materii najbardziej ulotnej – z obłoku, zupełnie jak w znanym wierszu nieco młodszego poety, Leopolda Staffa, budującego od dymu z komina.

Konrad w dialogu z Maską 2:

Oto uszlachetniłem moją myśl. [...] I budować poczynam wszystko z rzeczy lotnej jak słowo i lotniejszej niż puch.

Te dwie postawy estetyczne uczestnictwa i separacji Wyspiańskiego nie stanowią względem siebie opozycji, lecz są spięte ramą jednego portretu. Doskonale uchwycił to Stanisław Lack:

ma się wrażenie, że ten człowiek cały jest w działaniu, w każdym szczególe wykonania, a równocześnie, że jest poza działaniem, w sytuacji tragicznej, paradoksalnej. Ma się wrażenie, że to sama Sztuka uosobiona działa<sup>18</sup>.

Obie postawy estetyczne są po stronie piękna użytecznego, które chce zaistnieć w świecie. Wpisują się w dwa wskazane przez Georga Steinera modele tworzenia: grecki i hebrajski<sup>19</sup>. Grecki, w którym nigdy nie ma absolutnego *ex nihilo* i w którym stwarzanie jest prokreacją – kosmogonie greckie, jak zauważa, były erotykami. I tym, co jak u Parmenidesa, zmierza do pierwotnej jedności. Nowoczesny panestetyzm byłby późnym wnukiem takiej koncepcji sztuki.

Postawa separacji odpowiadałaby raczej hebrajskiemu modelowi, w którym tworzenie jest retoryczne, jest wręcz aktem mowy, a nicłość, pustka, która poprzedza boskie „Tak”, boskie „Stań się” jest szczególnie dotkliwie wyraziste.

Ta zatem dwoiście rozumiana Sztuka jest równocześnie grą z pełnią i grą z pustką.

<sup>16</sup> F. Jasiński, *Z deszczu pod rynnę*, „Ilustracja Polska” 1901, nr 5.

<sup>17</sup> W rozmowie z Leonem Stępowskim, w: *Wyspiański w oczach współczesnych*, zebrał, opracował i komentarzem opatrzył L. Płoszewski, t. II, Kraków 1971, s. 269.

<sup>18</sup> S. Lack, *Wyspiański*, w: tegoż, *Wybór pism krytycznych*, przedmowa, wybór tekstów i komentarz W. Głowala, Kraków 1980, s. 290.

<sup>19</sup> G. Steiner, *Gramatyka tworzenia*, tłum. J. Łoziński, Poznań 2004, s. 33-39.

## Krok czwarty: wymiar historii

Pora twierdzenie to przełożyć na diachroniczny ciąg historii kultury. Autoportret Wyspiańskiego jako ślad doświadczenia atopii jest tu także emblematem osobliwego zawieszenia pomiędzy XIX a XX wiekiem. W estetyce partycypacji było to rozpięcie pomiędzy rozmachem i monumentalnością XIX-wiecznej sztuki a energią, entuzjazmem i totalnością artystycznych konstrukcji XX wieku; pomiędzy koncepcjami Johna Ruskina i Ryszarda Wagnera a tytanizmem Picassa, który mówił: „nie naśladowuję natury, ja pracuję jak ona”. To gra z pełnią, to nurt proliferacji, mnożenia form, tworzyw, a także teorii sztuki.

Twórczość Wyspiańskiego aktualizuje też grę z pustką: przywołuje problem degradacji języka przełamującego się we frazes lub milczenie, które drażą sztukę końca wieku, jak i poszukującą słowa poezję wieku XX.

Istnieje także pewna sekwencja w estetyce polskiego modernizmu, którą tu tylko zasygnalizuję, a która wydaje mi się szczególnie intrygująca. Chodzi o linię sporu pomiędzy XIX i XX wiekiem, którą można wyczytać z zestawionych ze sobą portretów dwóch artystów, ojca i syna – Stanisława Witkiewicza i Stanisława Ignacego Witkiewicza. Zauważył to i znakomicie opisał Jan Błoński w swojej książce o Witkacym. Ci dwaj Stanisławowie i ten trzeci, Wyspiański, wyźłobili w przestrzeni naszej kultury trakt pod kilkoma względami wyjątkowy. W szczególny sposób ich dzieło przeniknięte jest empirią twórczą, różnymi formami praktycznych działań kreatorskich: malarstwa, sztuki stosowanej, pisarstwa, fotografii, teatru i refleksją teoretyczną nad sztuką. Horyzont ich aktywności artystycznej nie zamyka się w jednej dyscyplinie, jak np. w wypadku „rasowego” poety jak Leśmian, czy prozaika jak Berent, wykracza też poza formułę pisarza-malarza czy malarza-pisarza. Wielość ról twórczych wpisuje się tu w szczególny porządek kreacji i autokreacji. Fundamentalne pytanie modernizmu o to, gdzie szukać sensu egzystencji podporządkowanej sztuce, jaki jest kształt życia człowieka, który rozpoznał swoje przeznaczenie artysty – nabrały w każdym z tych przypadków egzystencjalnej realności i gęstości.

Podobnie jak pytania stawiane wszystkim trzem o estetykę współodczuwania oraz estetykę separacji, czyli życia i sztuki „bez współczucia”, jak powiadał ze zgrozą Witkiewicz – ojciec w listach do syna. Znamienne są wyżyny nadziei i ciemne doliny nicości, pejzaż rozciągający się między wewnętrznym skurczem i rozkurczem energii twórczej, w który można ulokować trzech wieszczów polskiej nowoczesności: Witkiewicza, Wyspiańskiego i Witkacego. Czy tworzą oni istotną linię ewolucji biegnącą w tym samym obszarze problemów modernizmu? Myślę, że taki potrójny portret artysty sygnowany tymi samymi inicjałami S.W. warto w przyszłości narysować.