

Do Tadeusza Estreichera. Kolor niebieski w procesie twórczym Stanisława Wyspiańskiego

ABSTRACT. Justyna Bajda, „*Do Tadeusza Estreichera*”. *Kolor niebieski w procesie twórczym Stanisława Wyspiańskiego* [To Tadeusz Estreicher. The colour blue in the creative process of Stanisław Wyspiański]. „Przestrzenie Teorii” 42. Poznań 2024, Adam Mickiewicz University Press, pp. 55–69. ISSN 1644-6763. <https://doi.org/10.14746/pt.2024.42.2>.

This paper undertakes an analysis of a rhymed letter by Stanisław Wyspiański sent in December 1904 to Tadeusz Estreicher, taking into account the perspective of ‘visual thinking’, proposed by Rudolf Arnheim in his book *Visual Thinking*, and the category of ‘colour’. The text emphasizes the role of the particular colour particular colour – blue, which had a special significance in the creative process of the painter and poet. Blue accompanied Wyspiański in his letters, dramas, poetry, and eventually also in the interior of his studio on Krowoderska Street. Everywhere (including in his poetic letter to Estreicher), it played a unique role – it allowed him to express the need to surround himself with the most airy colour and to immerse himself in the ‘blue atmosphere of freedom’.

KEYWORDS: Stanisław Wyspiański, *To Tadeusz Estreicher*, creative process, colour, blue, visual thinking, Rudolf Arnheim

Poetycki list Stanisława Wyspiańskiego do Tadeusza Estreichera został ogłoszony w krakowskim „Czasie” dokładnie trzy lata po jego powstaniu, 24 grudnia 1907 roku. Redakcja opatrzyła go tytułem *Nad Morskim Okiem*:

Nad Morskim Okiem! – jakże ci zazdroszczę,
że tam stoicie w zimnie, ostrym wicherze,
w powietrzu świeżych barw – gdy ja tu poszczę,
patrząc na kurhan w sinej mgle – za szybą.
I dnie przechodzą ciche – coraz cichsze,
chyba że myśl, jak wicher, przeleci nad sadybą,
napelni pokój szum – i naraz zgłuchnie –
a potem cisza znów – i pióro skrzypi
(gdyż niepoprawnie gęsim piszę piórem),
papier zaczernia się – rękopis puchnie...
Ty masz tam jasność Zórz! i skały murem!!
Tu ledwo chmurki przemkną ubożuchnie
ponad bielański las ku Bronowicom...
Ty masz tam przestwór Słońc – i wiew ku licom,

i patrzysz, jak tam śnieg się wgryza sznurem
w szczeliny, wręby skał w głazów ogromie. –
– Ja tu nad moim schylony stolikiem,
ja mam tu także słońca promień w domie
na stół rzucony na sukno czerwone,
i błękit ciemny ten nad tym promykiem,
namalowany (metr cztery korony)...
A ty tam masz prawdziwy nad głową rzucony.
Patrz się! – nie będziesz widział tego potem!
Patrz się! – opowiesz mi to – za powrotem...
24. XII. SW 1904¹

Można ten wiersz przeczytać jak mozaikę ułożoną z tesserał czasu, miejsca, myśli. Można też dostrzec w nim wielowymiarowy palimpsest i przeczytać go jak „drogę poprzez dzieło – wytwór procesu”². Wybieram ten postulat metodyczny Władysława Stróżewskiego, żeby móc skupić się na wyrazach o czasie i miejscu pisania, na wyrazach o samym pisaniu i na wyrazach o kolorze niebieskim, bez którego tego pisania by nie było. Interesują mnie cień historii własnej wierszowanego listu, tropy nadawcy czytane poprzez jego działania, „człowiek w jego twórczym wymiarze”³ i otaczający go błękit. Starania dotarcia do tak postawionego celu odsłaniają cztery pokłady listu do / wiersza dla Tadeusza Estreichera.

Czas

Sto dwadzieścia latu temu. Grudzień 1904 roku. Tadeusz Estreicher przebywa wraz z Leonem Wyczółkowskim w Zakopanem, skąd 12 grudnia śle do Stanisława Wyspiańskiego kartę pocztową z życzeniami świątecznymi. Dwa dni później jest już w Krakowie, 18 grudnia odwiedza Krowoderską, a w Wigilię otrzymuje pisany tego samego dnia wierszowany list opatrzony datą i sygnaturą autora. Historia ma swój dalszy ciąg w postaci żartobliwej odpowiedzi Estreichera, jej zbyt poważnym potraktowaniu przez przyjaciela i w kolejnej replice, której ostatecznie Wyspiański nie ukończył i nie wysłał⁴.

¹ S. Wyspiański, *Do Tadeusza Estreichera*, [w:] *idem, Dzieła zebrane*, t. 11: *Rapso-
dy. Hymny. Wiersze*, red. L. Płoszewski, Kraków 1961, s. 166; prwd. „Czas” 1907, nr 296
(z 24.12.1907), s. 5 (pt. *Nad Morskim Okiem*).

² W. Stróżewski, *Dialektyka twórczości*, Kraków 2007, s. 36. Druga wyznaczona przez Stróżewskiego ścieżka to „droga wprost”, prowadząca do ustalenia najistotniejszych cech samego procesu.

³ M. Popiel, *Świat artysty. Modernistyczne estetyki tworzenia*, Kraków 2018, s. 24.

⁴ L. Płoszewski, *Dodatek krytyczny. Uwagi o tekstach*, [w:] S. Wyspiański, *Dzieła zebrane*, t. 11, ed. cit., s. 278–279.

Miesiąc był wypełniony pracą. Wyspiański spotkał się z Władysławem Ekielskim, Józefem Mehofferem i Bolesławem Raczyńskim, wybrał się na wystawę drukarską, stworzył kilka pastelowych portretów dzieci i pierwszą serię *Widoków na Kopiec Kościuszki*, a nawet projekt kredensu do mieszkania Żeleńskich. 13 grudnia pracownię na Krowodrzy odwiedził Kazimierz Kamiński. Rozmowa z aktorem na temat *Hamleta* sprawiła, że Wyspiański ponownie przeczytał dramat w tłumaczeniu Jerzego Paszkowskiego, a następnego dnia usiadł do pisania. „Puchnący rękopis” to studium o *Hamlecie*, *de facto* studium o tworzeniu, oddane do druku na kilka dni przed końcem roku⁵.

Miejsce

Na ulicę Krowoderską 157 (dziś 79) Wyspiański wprowadził się z rodziną na początku 1901 roku. Swoją pracownię ulokował w pokoju narożnym, ostatnim w amfiladzie, oświetlonym światłem z trzech okien, w tym jednego dużego – balkonowego. Było to przedostatnie miejsce (jeśli weźmie się pod uwagę izbę w Węgrzcach) malarza i poety. Wcześniej zmieniał je wielokrotnie. Pierwsze dziecięce szkice wykonywał w warsztacie rzeźbiarskim ojca, zdobiąc wnętrza na parterze domu Długosza szybko schnącymi naręczami roślin, tworzącymi wraz z gipsowymi figurami sytuacje przestrzenne, które mogłyby się wpisać w rozważania Andrzeja Pieńkosa czy Olgi Płaszczewskiej o rodzaju aktywnego, choć sztucznego *theatrum* XIX-wiecznego studia artystycznego, miejsca uświęconego przez twórcę, ale niespójnego z życiem, „wykreowanego wyłącznie dla potrzeb publiczności”⁶. Nie był to jednak *casus* kolejnych – a na pewno nie wszystkich – pracowni Wyspiańskiego, za każdym razem organizującego wokół siebie wnętrza „podwójne”. Wątek „laboratorium sztuki” to rzecz osobna, ale warta wspomnienia, jeżeli pamiętamy o znaczeniu jednego z ważniejszych konstrukcyjnych aspektów twórczości Wyspiańskiego – multiplikacji, często ograniczanej do podwójności, podważania czy lustrzanego odbicia motywu, myśli, idei tak w plastycznym, jak i w literackim dziele artysty⁷.

⁵ *Ibidem*, s. 276–277.

⁶ O. Płaszczewska, *Gabinety, pracownie, mieszkania pisarzy i artystów w literaturze XIX–XX wieku*, Kraków 2021, s. 82; *vide* A. Pieńkos, *Dom sztuki. Siedziby artysty w nowoczesnej kulturze europejskiej*, Warszawa 2005.

⁷ M. Popiel, *Wyspiański. Mitologia nowoczesnego artysty*, Kraków 2007, s. 226–228; J. Bajda, Czy Wyspiański znał Grasseta? „La plante et ses applications ornementales” Eugène’a Grasseta a stylizacje roślinne Stanisława Wyspiańskiego, [w:] *O miejsce książki w historii sztuki. Sztuka książki około 1900. W 150. rocznicę urodzin Stanisława Wyspiańskiego*, red. A. Gronek, Kraków 2022, s. 23. Na znaczenie podwójnego charakteru pracowni Wyspiańskiego

W życiu Wyspiański miał takie „podwójne miejsce” najpierw u Stankiewiczów na Zaciszu, potem w paryskim studiu utrwalonym w kilku pracach, które chyba jako jedyne, kurtynowo otwierając przed widzem strefę intymną wnętrza, zaświadczały, że być może była w nim jednak jakaś nuta młodzieńczej potrzeby teatralizacji przestrzeni. Po powrocie do kraju w 1894 roku Wyspiański miał osobny pokój w mieszkaniu przy ulicy Poselskiej, wynajętym przez ciotkę Stankiewiczową po śmierci męża, następnie – warsztat przy placu Mariackim. Wszędzie musiały być „miejsce do malowania” i „miejsce do pisania”. Między wierszami wspomnień odnotowują ten fakt pamiętnikarze epoki, jak też i to, że żadne z tych wnętrz nie było przez ich właściciela zagrancane, bo kiedy Wyspiański tworzył, nie lubił być rozpraszany przez zbędne, nadmiernie rozbudowywane sytuacje przestrzenne. Robił jeden wyjątek – dla kwiatów, rozrzucanych „tu i ówdzie”⁸, jak zapamiętała Maria Waškowska-Kreinerowa, ale przecież nie bez potrzeby dla kolejnych projektów.

Ostatecznie Wyspiański zamknął się na drugim piętrze Krowoderskiej i chyba dopiero tę pracownię można uznać za swoiste *refugium* artysty, pozwalające – mimo świadomości krzątania się za ścianą domowników – na izolację, własny rytm wielogodzinnej pracy, prywatne spotkania i rozmowy⁹. Układ architektoniczny prowadzącego do atelier korytarza, ciemnej sionki i samego pokoju do dziś pozostał niezmieniony. Podobnie jak wcześniej, i tu nic nie było nastawione na efekt teatralizacji. Jak pisał w 1901 roku dla „Słowa Polskiego” Wilhelm Feldman:

Otóż pracownia Wyspiańskiego uderza przede wszystkim twardą, poważną surowością [...]. Nic w niej obliczonego na efekt dekoracyjny, jak u innych malarzy, ani śladu też odniesionych olbrzymich sukcesów teatralnych; żadnych więc draperii, makat, strojów, zbroi dawnych [...], żadnych też wieńców zasuszonych, szarf teatralnych¹⁰.

Rozplanowanie wyposażenia niebieskiego już wnętrza kilka lat później opisywał Antoni Waškowski:

Na prawo od wejścia, bliżej okna, ale nie przy ścianie – duży stół, nakryty czerwonym suknem. Za stołem krzesło o wysokim opieradle [...]. Na stole papiery, ołówki,

zwracają też uwagę pamiętnikarze epoki; *vide* A. Chmiel, *Nieco ze wspomnień o Stanisławie Wyspiańskim (1869–1907)*, [w:] *Wyspiański w oczach współczesnych*, red. L. Płoszewski, t. 2, Kraków 1971, s. 150.

⁸ M. Waškowska-Kreinerowa, *Stanisław Wyspiański w swoim mieszkaniu przy ul. Poselskiej w Krakowie*, [w:] *Wyspiański w oczach współczesnych*, t. 1, *ed. cit.*, s. 70–71.

⁹ Interesujące spostrzeżenia na temat potrzeby posiadania artystycznego eremu – *vide* *Pracownia i dom artysty XIX i XX wieku. Mitologia i rzeczywistość*, red. A. Pieńkos, Warszawa 2002.

¹⁰ W. Feldman, *St. Wyspiański o inscenizacji „Dziadów” (Felieton krakowski X.)*, „Słowo Polskie” 1901, nr 526, s. 2.

pióra gęsie do pisania, świeca, często filiżanka [...]. Przy jednej ze ścian między wejściem do następnych pokoi a narożnikiem wysoka półka z książkami, przysłonięta szafirową firanką. Pod jednym z okien drugi stół, mniejszy, z pędzlami, pastelami, przyborami malarskimi¹¹.

Przy stole nakrytym czerwonym suknem 24 grudnia 1904 roku Wyspiański pisał wierszowany list do Estreichera, odkładając na chwilę pracę nad „puchnącym rękopisem”.

Myślenie wizualne

Proces twórczy Wyspiańskiego przebiegał różnie – uzależniony od rodzaju materii, z której wynikał. Uznaję, że rozpoczynał się dużo wcześniej niż w chwili stawania przez artystę przed sztalugą czy interesującego mnie bardziej siadania przy stole nakrytym czerwonym suknem. Od impulsu rozmowy (jak w przypadku studium o *Hamlecie*), niekiedy uzupełnianej o ołówkowe szkice, nazywane przez Adama Chmiela indywidualnym sposobem rozmowy artysty¹², albo od świadomego milczenia i obserwacji (jak w przypadku *Wesela*). Dopiero długo potem następowała bezpośrednia rozgrywka „między podmiotem twórczym a wytwarzanym dziełem”¹³.

Leon Wachholtz notował we wspomnieniach: „Jako obserwator, chłonał on [Wyspiański – J.B.] nasuwające mu się spostrzeżenia, z których następnie korzystał w miarę potrzeby jako z nagromadzonej w sobie energii potencjalnej”¹⁴. Arnheimowe kategorie „rozumności percepcji wzrokowej” oraz „myślenia wizualnego”¹⁵ wydają się tu najlepszym ujęciem tego istotnego „czasu” (a nie ściśle wyznaczonego, mającego swój początek i koniec „etapu”)

¹¹ A. Waśkowski, *Z moich wspomnień o Stanisławie Wyspiańskim*, Miejsce Piastowe 1934, s. 51–52.

¹² A. Chmiel, *op. cit.*, s. 144.

¹³ W. Stróżewski, *op. cit.*, s. 250. Vide S. Jaworski, „Piszę, więc jestem”. *O procesie twórczym w literaturze*, Kraków 1993, s. 24.

¹⁴ L. Wachholz, *Liga Żółtych Kwiatów (Ze wspomnień o Stanisławie Wyspiańskim)*, [w:] *Wyspiański w oczach współczesnych*, t. 1, ed. cit., s. 304. Przywołane zdanie mogłoby posłużyć za przykład potwierdzający psychologiczną koncepcję interakcji Edwarda Nęcki, uznającego, że przyjęte w wielu klasycznych już dziś teoriach dzielenie procesu twórczego na etapy jest błędne, ponieważ „dla twórczości typowe jest nieustanne wracanie do wcześniejszych momentów albo też «wybieganie myślą naprzód»”. E. Nęcka, *Twórczość*, [w:] *Psychologia. Podręcznik akademicki*, t. 2: *Psychologia ogólna*, red. J. Strelau, Gdańsk 2007, s. 790. Koncepcje dzielące proces twórczy na „zamknięte etapy” to np. koncepcja Grahama Wallasa (*The Art of Thought*, New York 1926), który wyróżnił zasadniczo cztery etapy procesu tworzenia: preparację, inkubację, iluminację (natchnienie), weryfikację.

¹⁵ R. Arnheim, *Myślenie wzrokowe*, przeł. M. Chojnacki, Gdańsk 2011.

procesu twórczego, w którym patrzenie nigdy nie było dla malarza i poety jedynie rozrywką i odpoczynkiem od myślenia. Inaczej niż autorzy dualistycznych teorii poznania, zakładający, że nasz umysł najpierw gromadzi informacje, a następnie je przetwarza¹⁶, Rudolf Arnheim sformułował tezę: „czynności poznawcze zwane myśleniem nie są przywilejem procesów zachodzących w umyśle, poza postrzeganiem czy ponad nim: [...] są one istotnymi składnikami samej percepcji”¹⁷. Wśród istotnych czynności poznawczych pisarz wymieniał następujące: „aktywne badanie, dokonywanie wyboru, uchwytowanie tego, co istotne, upraszczanie, abstrakcja, analiza i synteza, uzupełnianie, poprawianie, rozwiązywanie problemów, a także kojarzenie, rozróżnianie i umieszczanie w kontekście”¹⁸. Arnheim dowodził, że żadna z owych czynności nie jest domeną jedynie umysłu, a raczej sposobem, w jaki dokonuje się poznanie na różnych poziomach: „Pod tym względem nie ma zasadniczej różnicy pomiędzy tym, co się dzieje, gdy ktoś bezpośrednio spogląda na świat, a tym, co się dzieje, gdy ktoś zamyka oczy i «myśli»”¹⁹.

Nie da się, *nomen omen*, myśleć o procesie twórczym Wyspiańskiego bez odwoływania się do równocześnie zachodzących czynności poznawczych postrzegania, odczuwania i analizy. Pisali o tym nie tylko współcześni artyści, lecz także on sam:

Maluję oczami, rysuję oczami, i głowa mię boli od tych obrazów patrzonych, a nie malowanych²⁰.

Wszystko widzę, szcękł broni słyszę, głosy słyszę [...], wszystko sunie tak jakoś we mnie, niby przed oczami, a nie przed oczami, po czole, a nie po powierzchni czoła, że to zaczytany gubię ściany pokoju z myśli i jestem w jakże nieokreślonej pewności, gdzie się kłębią i płyną jedne po drugich sceny, i im wyraźniej je czuję – widzę, tym są milczące jak mgliste obrazy ruchome i ruchliwe gestami – to znów naraz jak głowę od książki podniosę wszystkie widziadła znikają z koła mnie i znów zaczyna się gra słuchu [...]”²¹.

¹⁶ R. Arnheim powołuje się przede wszystkim na teorię Parmenidesa z Elei (ok. 540 p.n.e. – ok. 470 p.n.e.), twierdzącego, że należy wyznaczyć wyraźną granicę między percepcją a myśleniem, „ponieważ to ku myśleniu należy się zwrócić, by skorygowało świadectwo zmysłów i doprowadziło nas do prawdy [...]”. *Ibidem*, s. 13.

¹⁷ R. Arnheim, *op. cit.*, s. 23.

¹⁸ *Ibidem*.

¹⁹ *Ibidem*.

²⁰ S. Wyspiański do K. Maszkowskiego, list z 6.06.1893 (dopisek – 8.06), Paryż, [w:] S. Wyspiański, *Listy zebrane*, t. 3: *Listy Stanisława Wyspiańskiego do Karola Maszkowskiego*, oprac. L. Płoszewski, J. Dürr-Durski, M. Rydlowa, Kraków 1997, s. 280.

²¹ S. Wyspiański do L. Rydla, list z 23.02.1891, Paryż, [w:] S. Wyspiański, *Listy zebrane*, t. 2, cz. 1: *Listy do Lucjana Rydla*, oprac. L. Płoszewski, M. Rydlowa, Kraków 1979, s. 318–319.

Wyspiański tworzył prywatne studia postrzeżeniowe. Nie zawsze utrzymywał je w obrazie czy słowie; przechowywał je także w pamięci czy może raczej: we własnym *musée imaginaire*. Nawet kreśląc linijki listu do Estreichera i krążąc przy tym wokół słów Hamleta, Wyspiański – ucieleśniony i umiescowiony, pochylony nad stołem w pracowni, sięgający po kolejne skrzypiące pod naciskiem ręki (w tym czasie jeszcze w miarę sprawnej) gęsie pióro – pisał o tym, co wokół niego, ale też o tym, czego wokół niego nie ma: z jednej strony o ograniczających go murach, ginącym w sienie mgły niezmiennym widoku za oknem, hermetycznej ciszy niebieskiego pokoju, z drugiej – o tęsknocie za otwartą przestrzenią, zmiennych, ostro rysujących się w transparentnym błękitie górskiego powietrza obrazach, ciszy natury odczuwanej wszystkimi zmysłami; o potrzebie tych treści zmysłowych, bez których, powtórzmy za Arnheimem, „umysł nie ma czym myśleć”²². I w końcu o tym także, w jaki sposób owej ciszy zamkniętej w ultramarynowym wnętrzu jest wyrwana każda kolejna fraza. List do Estreichera to *de facto* pisanie o mierzeniu się z pustą kartką, którą Stéphane Mallarmé (i wielu innych²³) widział strzeżoną przez biel (a w polskim tłumaczeniu Ryszarda Matuszewskiego nawet „biel okrutną”²⁴), i o czekaniu na impuls, który pozwoli tę kartkę zapisać. Nazywa go „myślą”, która „jak wicher” ma przelecieć nad sadybą. Może właśnie w niej chciał Julian Nowak widzieć chwilę wieszczego natchnienia, kiedy notował: „Wyspiański tworzący, improwizujący był niesamowity, wydawał się mi niezupełnie przytomny wskutek poetycznego natchnienia, jakie zawładało całą jego istotą”²⁵. Pomijając prawdopodobną potrzebę mitologizacji takich chwil, wydaje się, że Wyspiański liczył raczej na wyobrazeniowy powrót któregoś z dostrzeżonych wcześniej obrazów, usłyszanych niegdyś dźwięków – i zmierzenie się z nimi na nowo; szybkie, bo chwila mijała, a napędlający pokój szum miał „naraż zgłuchnąć”. To gwałtowne impulsy, każące opuszczać towarzystwo nawet w środku rozmowy i zamykać drzwi pracowni na długie godziny. „Wtedy musiała być cisza, wielka cisza” – tak to zapamiętała córka Helena²⁶.

²² R. Arnheim, *op. cit.*, s. 9.

²³ *Vide* A. Ważyk, *Wiersz o jesionach*; Cz. Miłosz, *Ars poetica?*; T. Różewicz, *Czas który idzie, Świadek*; J. Tuwim, *Litery*.

²⁴ S. Mallarmé, *Brise marine* (*Vers et Prose*, Paris 1893): „Rien, ni les vieux jardins reflétés par les yeux / Ne retiendra ce cœur qui dans la mer se trempe / Ô nuits ! ni la clarté déserte de ma lampe / Sur le vide papier que la blancheur défend / Et ni la jeune femme allaitant son enfant” (pol. przekł. R. Matuszewskiego: „I nic, ni stare w oczach odbite ogrody / Nie wstrzyma tego serca, co morzem oddycha. / O noce! Ani lampy mojej światłość cicha / Na pustą kartą, której strzeże biel okrutna, / Ani karmiąca dziecię młoda żona smutna”).

²⁵ J. Nowak, *Ze wspomnień o Wyspiańskim*, [w:] *Wyspiański w oczach współczesnych*, t. 2, *ed. cit.*, s. 174.

²⁶ L. Tomanek, *Córka Wyspiańskiego mówi*, [w:] *Wyspiański w oczach współczesnych*, t. 1, *ed. cit.*, s. 92. O nagłych zamyśleniach Wyspiańskiego i wielogodzinnej pracy, wręcz

Jest zatem cisza zimowego południa (bo wszak „słońca promień w domu”), jest biała kartka na czerwonym suknie, jest „myśl jak wicher” i jest pisanie. I jest też, paradoksalnie, pewna pustka, pewien brak. Tu dopiero zaczyna się istota odkrycia czwartego: kolor niebieski.

Kolor niebieski

„Teraz staram się wyjaśnić, w jaki sposób wolność, wielkoduszność artystycznej kreacji i stałe uwikłanie w nią form nieobecnych czy alternatywnych mogą pomóc w odróżnieniu tworzenia od wynajdywania”²⁷.

Mówienie o kolorze w procesie twórczym malarza jest aż nadto oczywiste; kiedy jednak badamy słowo, szukamy narzędzi, które pozwolą na jego precyzyjne (o ile to w ogóle możliwe) odtworzenie. Interesują mnie jeszcze inne istnienie błękitu i odpowiedź na pytanie, w jaki sposób kolor niebieski towarzyszył Wyspiańskiemu w jego pisaniu.

Po pierwsze zatem, błękit natury, zależny od światła, faktur, nastroju obserwatora, dostrzegany i z pasją odnotowywany w listach, np. w tym z maja 1890 roku, pisanym do Lucjana Rydla, wysłanym już wprawdzie z Paryża, ale niemal w całości poświęconym opisowi podróży po Szwajcarii:

Peizażyści! – wy co nas karmicie złamanymi barwami co w szarych tonacjach – i brudnych światłach każecie się nam dopatrywać natury [...] – czemu dręcycie nas naszą nędzą bezbarwności i szarości, – a nie dacie nam nic z tego piękna nieskalanego – natury spokojnej, szczęśliwej – żyjącej życiem zdrowym, gdzie brukiem murawa zielona strojona wzorzystymi kwiatami – stropem błękit tkany niezmordowaną dłonią z barwy bławatu i niezapominek, – a ściany gmachu rozsuwają się w malowidła coraz to inne – coraz to piękniejsze – a wszystkie grają całą gamą czystych barw świetnych w złotym słońcu. – – ²⁸

Po wtóre, efekty świetlno-barwne witrażowych szyb w odwiedzanych we Francji świątyniach. I znowu listy, rwąca się fraza wyznaczająca czytelnikowi kolejne postoje o różnych długościach, pauzy – pojedyncze, podwojone w swojej długości lub podwójne, potrojone albo potrójne – oddające gradacje milczenia i wymowy, zawahania, zastanowienia, dłuższego oddechu, za-

„furii pracy”, wspominają też inni, np. S. Hankiewiczowa (*ibidem*, s. 95; A. Wysocki, *ibidem*, s. 407; A. Nowaczyński, *ibidem*, s. 431).

²⁷ G. Steiner, *Gramatyki tworzenia*, przeł. J. Łoziński, Poznań 2004, s. 120.

²⁸ S. Wyspiański do L. Rydla, list z 16.05.1890, Paryż, [w:] S. Wyspiański, *Listy zebrane*, t. 2, ed. cit., cz. 1, s. 35–36.

trzymania wzroku na błękitnym oknie. O którymś czerwcowym świecie tak widział Wyspiański witraże katedry w Chartres:

kiedym się zbudził było już dobrze widno – katedra nade mną stała w słońcu [...] niebo igrało całą tęczą barw – szeroki lazur rozwiesił się już szeroką płachtą i pogasił kaganki gwiazd [...]
godzina 4ta kościół już otwarty – chodźmy do wewnątrz. – –
co za prześliczne szyby, a jak ich wiele. –
najpiękniejsze na fasadzie o barwach ogólnych niebieskich jasnych. – tak jednolite i tak piękne że oczu od nich oderwać nie można – [...]”²⁹.

Po powrocie artysty do kraju ów błękit pozostał punktem jego wyobraźni; powrócił na sklepieniu i w witrażach kościoła Franciszkanów, w pastelowych portretach, autoportretach. W żadnym z tych dzieł nie był to kolor niebieski całkowicie „nowy” dla Wyspiańskiego. I nie idzie o dyskusję, czy artysta posługiwał się w Paryżu kredkami Lefranca³⁰, a potem sięgnął po ultramarynę Schoefeldą, o zmienne nasycenie błękitu pruskiego czy indygo – pigmentów odnalezionych podczas badań fizykochemicznych pastelowych rysunków, ale o zdanie Arnheima, piszącego, że każdorazowy akt naszej percepcji „nigdy nie jest izolowany; jest on jedynie bieżącą fazą strumienia niezliczonych podobnych aktów, dokonywanych w przeszłości i żyjących nadal w pamięci”³¹. Odwołujemy się do zapamiętanych kształtów, a wraz z nimi – mimo że rzadziej zdajemy sobie z tego sprawę – do współdefiniujących je kolorów. I choć wypełniające pamięć Wyspiańskiego barwy ciągle jeszcze przede wszystkim były barwami powierzchniowymi, łączącymi się z określonym desygnatem (co potwierdza tezę, że „Kolorów [...] nigdy nie postrzegamy osobno”³²), to w listach odnajdujemy też wręcz awangardowe

²⁹ S. Wyspiański do L. Rydla, list z 8.06.1890, Chartres, [w:] S. Wyspiański, *Listy zebrane*, ed. cit., s. 55–56.

³⁰ Analizy dokonane przez Agnieszkę Marecką podważają to powszechne w literaturze stwierdzenie. Badaczka pisze: „Nie można [...] powiązać obrazów Stanisława Wyspiańskiego z tą [Lefranc – J.B.] firmą. W Muzeum Narodowym w Krakowie znajdują się pastele olejne firmy Lefranc należące do artysty, jednak nie zachowały się żadne informacje ani suche kredki mogące wiązać go z tym producentem”. Vide A. Marecka, *Analiza zagadnień badawczo-konserwatorskich pastelów z przełomu XIX/XX wieku na przykładzie wybranych prac Leona Wyczółkowskiego, Stanisława Wyspiańskiego i Wojciecha Weissą*, Kraków 2018, s. 87 (niepublikowana rozprawa doktorska napisana pod kierunkiem prof. J. Wyszynskiej na ASP w Krakowie, odwołanie za zgodą Autorki).

³¹ R. Arnheim, *op. cit.*, s. 99. Z kolei Gaston Bachelard, dając swoją koncepcję powstawania i istnienia obrazów w poznaniu zmysłowym i kierując się w stronę wyobraźni, pisał: „Psychika jest głodna obrazów, a świat jest apetytem człowieka”. Vide G. Bachelard, *La Formation de l'esprit scientifique. Contribution à la psychoanalyse de la connaissance objective*, Paris 1974, s. 14, [cyt. za:] M. Popiel, *Świat artysty*, ed. cit., s. 145.

³² R. Arnheim, *op. cit.*, s. 78.

uwagi o widzeniu koloru oddzielanego od formy, istniejącego nie w postaci powierzchniowej, a przestrzennej:

dzisiaj [w 1892 roku – J.B.] ja patrzę na pejzaż i jest mi obojętna obecność otoczenia, – nie widzę jej. – patrzę tylko na pejzaż, na krajobraz, na kolory, na masy barwne – i zupełnie nie wiem czy tam jest kto koło mnie czy jestem sam w jakim parku lub lesie... – czy absorbują całą myśl – i mają wielką satysfakcję w patrzeniu. – – –³³

Albo tak jak w opisie katedry w Amiens, kiedy artysta patrzył na kompletne dzieło architektoniczne, wypełniane barwnym światłem, harmonijne, prowadzone przez wielogłosową linię melodyczną. Pisał do Rydla:

———. Co za interpunkcja (stosunek wzajemny części i proporcjonowanie) wrażliwa a pełna muzyki. – to nie instrument jeden grający, harmonijny, melodyjny i wdzięczny (jak Rouen), ale potężna instrumentacja orkiestralna, o grubych tonach trąb, takcie miarowym bębnow, chórach całych śpiewnych fletni i brzęku harf złotostrunnych³⁴.———

Wydobywane z pamięci błękity w celu „identyfikacji, interpretacji i uzupełnienia”³⁵ nowych doznań, nowych dostrzeżeń, nowych myśli jak wichry, w procesie twórczym były też transponowane na słowo. Niebieski towarzyszył Wyspiańskiemu podczas pracy nad dramatami, choć w samych utworach nie ma go wiele³⁶. Jednak podobnie jak w przypadku Wyspiańskiego-malarza, potrafiącego dostrzec kolor w oderwaniu od jego desygnatu, także Wyspiański-poeta umiał naznaczyć niebieskim słowem nieokreśloną przestrzeń, niejednoznaczny czas. Jako odrealnione błękitne światło pojawia się kolor w podwodnych scenach *Legendy I*; w *Protesilasie i Laodamii* jako błękitna godzina świtu i zmierzchu; finalna scena trzeciego aktu *Wesela* jest spajana przez szafirowe światło – to „jakby z atmosfery błękitnej”³⁷ nadciąga muzyka pochłaniająca weselników.

³³ S. Wyspiański do K. Maszkowskiego, list z 15–16.09.1892, Paryż, [w:] S. Wyspiański, *Listy zebrane*, t. 3, ed. cit., s. 247.

³⁴ S. Wyspiański do L. Rydla, list z 16.05.1890, Paryż, [w:] S. Wyspiański, *Listy zebrane*, t. 2, ed. cit., cz. 1, s. 98.

³⁵ R. Arnheim, *op. cit.*, s. 103.

³⁶ J. Bajda, *Błękitny fin de siècle. Kolor niebieski w kulturze i literaturze Młodej Polski (Gabriela Zapolska – Kazimierz Przerwa-Tetmajer – Stanisław Wyspiański)*, Wrocław 2023, s. 279: „To drugoplanowy ton, ustępujący pod względem frekwencji złotu i czerwieni oraz achromatycznemu kontrastowi bieli i czerni. Niebieski nie prezentuje się wśród nich często, ale w różnych odcieniach, jako błękitny, lazurowy, modry, granatowy i fioletowy. Występuje w wypowiedziach bohaterów na temat natury oraz w opisach dekoracji i strojów postaci”.

³⁷ S. Wyspiański, *Wesele*, oprac. J. Nowakowski, Wrocław 1981, s. 256 (akt III, scena 37, didaskalia).

Potrzeba zanurzenia się w takiej przestrzeni wybrzmiewa też w piśmie do Estreichera. Wyspiański nie pyta w liście o dominujące w grudniowej aurze szarość Tatr czy biel pokrywającego je śniegu. Pamięta błękit. I to na niego ma „patrzeć się” Estreicher, o nim ma opowiedzieć „za powrotem” mieszkańcowi szafirowej pracowni. To czwarty – po naturze, plastyce i słowie – obszar błękitu, który dosłownie towarzyszył Wyspiańskiemu w procesie twórczym:

– Ja tu nad moim schylony stolikiem,
ja mam tu także słońca promień w domie
na stół rzucony na sukno czerwone,
i błękit ciemny ten nad tym promykiem,
namalowany (metr cztery korony)...
A ty tam masz prawdziwy nad głową rzucony.
Patrz się! – nie będziesz widział tego potem!
Patrz się! – opowiesz mi to – za powrotem...

Ów „błękit ciemny” to właściwie „błękit nasycony”, przez gości pracowni określany jako „silnie niebieski” (Stefan Żeromski), „szafirowy” (Antoni Waśkowski), „ciemnoszafirowy” (córka Wyspiańskiego Helena Chmurska), „indygo” (Kazimierz Rakowski), a nawet jako „zjadliwie niebieski” (Felix Jasieński)³⁸. Wyspiański zdecydował się wydać niemałe pieniądze na pomalowanie swojej pracowni³⁹ na trudny w odbiorze, a zupełnie nie do zaakceptowania przez mieszczański gust kolor. Nie miała to być barwa udziwniająca ani teatralizująca wnętrze. Wyspiański nie tylko w nim płomiennie dyskutował, co pozwoliło Nowakowi na mówienie o improwizacji, lecz także przyjmował gości, godzinami malował, pisał; był to pokój, w którym przesadywały jego dzieci, a nadszedł czas, że nie mogąc wstać z łóżka, artysta spędzał w nim dnie i noce. Ten „zjadliwie niebieski” kolor mu nie przeszkadzał.

³⁸ Vide J. Bajda, *Świadectwa szafirowej pracowni*, [w:] *eadem*, *Błękitny fin de siècle*, ed. cit., s. 289–299.

³⁹ Powierzchnia ścian i sufitu „szafirowej pracowni” to około 100 m². W wierszowanym liście do Estreichera Wyspiański dodaje nawias, wymieniając cenę 4 koron za metr; na pomalowanie pracowni wydał zatem około 400 koron (przy założeniu, że powierzchnia została pokryta jednokrotnie). Ostatnia w XIX wieku reforma walutowa w Galicji nastąpiła w 1892 roku. Nowa waluta – korona austro-węgierska, która zastąpiła złotego reńskiego w proporcji 1:2 – obowiązywała do końca Wielkiej Wojny. W 1904 roku za jedną koronę można było nabyć np. „Kalendarz Bociana” (najtańsze galicyjskie pismo humorystyczne) na rok 1905; dwie i pół korony kosztowała biała męska koszula; 400 koron kosztował „samograj” (rodzaj pianoli). W 1899 roku jedna z krakowskich księgarni oferowała Wyspiańskiemu za *Legendę Warszawiankę*, *Meleagra* i *Kłatwę* sto koron; kolejne sto koron miało kosztować prawo wydania nowo napisanego *Legionu* (vide Z. Parvi, *Ze wspomnień o Wyspiańskim*, [w:] *Wyspiański w oczach współczesnych*, t. 1, ed. cit., s. 33).

Potrzebował go, żeby mimo zamknięcia w murach czuć przestrzeń, zanurzyć się w błękicie, otwierać na niego ściany pracowni, jak na wiosnę 1905 roku, kilka miesięcy po wymianie korespondencji z Estreicherem, pisał w liście do Stanisława Lacka przebywającego w Wenecji:

Zaś na jakiej barce, gdy Pan popłynie ku Murano, lub Lido i gdy Pan będzie już wodą niebieską otoczony i gdy Pan posłyszysz, jak woda pluszcze pod wiosłem – domyśli się Pan, że to przy stole u mnie w pracowni błękitnej Pan siedzi ze mną i tylko ściany pracowni na chwilę otwarto – ?

Gdy spojrzę ku ścianie pracowni mej, tej ścianie odsłoniętej, to widzę Pana z gondoli patrzącego wprost ku mnie z daleka i widzę i słyszę, jak się gondola zbliża i jak do brzegu przybija i już Pan wysiąść ma [...] ⁴⁰.

Konfrontacja górskiego nieba czy włoskiej laguny z szafirowym błękitem rzuconym na ściany, sufit, zasłony, piec uświadamia, że to jedynie nieudolny *erzac* wypełniający pustkę po witrażach Chartres czy Reims, świetnie zauważoną przez Rozalię Wojkiewicz. Analizując motyw wypełniania „okna w ruinie”, badaczka pisała: „Współtworzoną przez nie przestrzeń [pustych okien – J.B.], miejsce niedookreślenia, ożywił imaginacją, dopełnił opowieścią, dostrzegając w niej świat wyobrażony [...]” ⁴¹. Po powrocie do Krakowa Wyspiański zapełnił swoje wspomnienia ultramaryną ścian – „opowieścią” o witrażach i niebieskim sklepieniu natury jako nieodłącznym elemencie teatru monumentalnego. Jak wspominał Nowak:

Marzył przy Czarnym Stawie, co by to była za scena teatralna, gdyby Czarny Staw był posadzką, a otaczające go góry kulisami ⁴².

Józef Sosnowski dodawał:

Pragnął przestrzeni, szukał pędu dla ducha w ruchu i swobodzie ciała. A wtedy [w ostatnich latach życia – J.B.] pozostał mu tylko z nieba ten mocny kolor firmamentu, który spoglądał na niego z czterech zamkniętych ścian pracowni ⁴³.

⁴⁰ S. Wyspiański do S. Lacka, list z 28.03.1905, Kraków, [w:] S. Wyspiański, *Listy zebrane*, ed. cit., t. 4: *Listy Stanisława Wyspiańskiego różne – do wielu adresatów*, oprac. M. Rydlowa, Kraków 1998, s. 319.

⁴¹ W. Wojkiewicz, *Bajka o opacie (witraż w ruinie)*, [w:] eadem, *W spektrum Wyspiańskiego. Witraż w poezji Młodej Polski*, Warszawa 2022, s. 215.

⁴² J. Nowak, *Ze wspomnień o Wyspiańskim*, [w:] *Wyspiański w oczach współczesnych*, t. 2, ed. cit., s. 179.

⁴³ J. Stępowski, *Wspomnienia reż. Wyspiańskiego o Wyspiańskim*, [w:] *Wyspiański w oczach współczesnych*, ed. cit., s. 334.

Paradoksalny „brak” koloru niebieskiego podczas pisania listu do Tadeusza Estreichera w pracowni zanurzonej w ultramarynie to brak błękitnego światła francuskich katedr, brak wolności błękitu rozpiętego nad szwajcarskimi jeziorami czy Tatrami. Wyspiański ową wolność i ów błękit – a może po prostu *błękitną atmosferę wolności* – ciągle miał „niby przed oczami, a nie przed oczami”⁴⁴.

BIBLIOGRAFIA

- Albrecht-Szymanowska W., Wysocki Antoni Godziemba, [w:] *Dawni pisarze polscy od początków piśmiennictwa do Młodej Polski. Przewodnik biograficzny i bibliograficzny*, t. V: U–Z, uzupełn., indeksy, koordynacja R. Loth, Warszawa 2004, s. 131–132.
- Arnheim R., *Myślenie wzrokowe*, przeł. M. Chojnacki, Gdańsk 2011.
- Bachelard G., *La Formation de l'esprit scientifique. Contribution à la psychoanalyse de la connaissance objective*, Paris 1974.
- Bajda J., *Błękitny fin de siècle. Kolor niebieski w kulturze i literaturze Młodej Polski (Gabriela Zapolska – Kazimierz Przerwa-Tetmajer – Stanisław Wyspiański)*, Wrocław 2023.
- Bajda J., Czy Wyspiański znał Grasseta? „La plante et ses applications ornementales” Eugène’a Grasseta a stylizacje roślinne Stanisława Wyspiańskiego, [w:] *O miejsce książki w historii sztuki. Sztuka książki około 1900. W 150. rocznicę urodzin Stanisława Wyspiańskiego*, red. A. Gronek, Kraków 2022, s. 11–28.
- Chmiel A., *Nieco ze wspomnień o Stanisławie Wyspiańskim (1869–1907)*, [w:] *Wyspiański w oczach współczesnych*, red. L. Płoszewski, t. 2, Kraków 1971, s. 143–152.
- Feldman W., *St. Wyspiański o inscenizacji „Dziadów” (Felieton krakowski X.)*, „Słowo Polskie” 1901, nr 526, s. 1–2.
- Hankiewiczowa S., *Wspomnienia szwagierki Wyspiańskiego*, [w:] *Wyspiański w oczach współczesnych*, red. L. Płoszewski, t. 1, Kraków 1971, s. 95–100.
- Jaworski S., „Piszę, więc jestem”. O procesie twórczym w literaturze, Kraków 1993.
- Mallarmé S., *Vers et Prose*, Paris 1893.
- Marecka A., *Analiza zagadnień badawczo-konserwatorskich pastelów z przełomu XIX/XX wieku na przykładzie wybranych prac Leona Wyczółkowskiego, Stanisława Wyspiańskiego i Wojciecha Weissza*, Kraków 2018 (niepublikowana rozprawa doktorska napisana pod kierunkiem prof. J. Wyszynskiej na ASP w Krakowie).
- Nęcka E., *Twórczość*, [w:] *Psychologia. Podręcznik akademicki*, t. 2: *Psychologia ogólna*, red. J. Strelau, Gdańsk 2007, s. 783–808.
- Nowaczyński A., *Wyspiander (Moje wspomnienia)*, [w:] *Wyspiański w oczach współczesnych*, red. L. Płoszewski, t. 1, Kraków 1971, s. 418–432.
- Nowak J., *Ze wspomnień o Wyspiańskim*, [w:] *Wyspiański w oczach współczesnych*, red. L. Płoszewski, t. 2, Kraków 1971, s. 173–180.
- Parvi Z., *Ze wspomnień o Wyspiańskim*, [w:] *Wyspiański w oczach współczesnych*, red. L. Płoszewski, t. 1, Kraków 1971, s. 28–40.

⁴⁴ S. Wyspiański do L. Rydla, list z 23.02.1891, *ed. cit.*

- Pieńkos A., *Dom sztuki. Siedziby artysty w nowoczesnej kulturze europejskiej*, Warszawa 2005.
- Płaszczewska O., *Gabinety, pracownie, mieszkania pisarzy i artystów w literaturze XIX–XX wieku*, Kraków 2021.
- Płoszewski L., *Dodatek krytyczny. Uwagi o tekstach*, [w:] S. Wyspiański, *Dzieła zebrane*, t. 11: *Rapsody. Hymny. Wiersze*, red. L. Płoszewski, Kraków 1961, s. 201–300.
- Popiel M., *Świat artysty. Modernistyczne estetyki tworzenia*, Kraków 2018.
- Popiel M., *Wyspiański. Mitologia nowoczesnego artysty*, Kraków 2007.
- Pracownia i dom artysty XIX i XX wieku. Mitologia i rzeczywistość*, red. A. Pieńkos, Warszawa 2002.
- Steiner G., *Gramatyki tworzenia*, przeł. J. Łoziński, Poznań 2004.
- Stępowski J., *Wspomnienia reż. Sosnowskiego o Wyspiańskim*, [w:] *Wyspiański w oczach współczesnych*, red. L. Płoszewski, t. 2, Kraków 1971, s. 332–334.
- Stróżewski W., *Dialektyka twórczości*, Kraków 2007.
- Tomanek L., *Córka Wyspiańskiego mówi*, [w:] *Wyspiański w oczach współczesnych*, red. L. Płoszewski, t. 1, Kraków 1971, s. 91–94.
- Wachholz L., *Liga Żółtych Kwiatów (Ze wspomnień o Stanisławie Wyspiańskim)*, [w:] *Wyspiański w oczach współczesnych*, red. L. Płoszewski, t. 1, Kraków 1971, s. 302–305.
- Wąskowska-Kreinerowa M., *Stanisław Wyspiański w swoim mieszkaniu przy ul. Poselskiej w Krakowie*, [w:] *Wyspiański w oczach współczesnych*, red. L. Płoszewski, t. 1, Kraków 1971, s. 66–74.
- Wąskowski A., *Z moich wspomnień o Stanisławie Wyspiańskim*, Miejsce Piastowe 1934.
- Wojkiewicz R., *W spektrum Wyspiańskiego. Witraż w poezji Młodej Polski*, Warszawa 2022.
- Wyspiański S., *Listy zebrane*, t. 2, cz. 1: *Listy do Lucjana Rydla*, oprac. L. Płoszewski, M. Rydlowa, Kraków 1979.
- Wyspiański S., *Listy zebrane*, t. 3: *Listy Stanisława Wyspiańskiego do Karola Maszkowskiego*, oprac. L. Płoszewski, J. Dürr-Durski, M. Rydlowa, Kraków 1997.
- Wyspiański S., *Listy zebrane*, t. 4: *Listy Stanisława Wyspiańskiego różne – do wielu adresatów*, oprac. M. Rydlowa, Kraków 1998.
- Wyspiański S., *Wesele*, oprac. J. Nowakowski, Wrocław 1981.

Justyna Bajda – dr hab., prof. UW. Literaturoznawczyni i historyczka sztuki. Interesuje się nurtami estetycznymi oraz zagadnieniami związanymi z korespondencją sztuk w dobie Młodej Polski i europejskiego modernizmu. Zajmuje się badaniami inter- i transdyscyplinarnymi w zakresie komparatystyki literacko-kulturowej, przede wszystkim oddziaływaniem kultury francuskiej na literaturę, sztukę i kulturę materialną na przełomie wieków XIX i XX. Członkini Wrocławskiego Towarzystwa Naukowego, Centre Européen d'Études Slaves, współpracuje z Université de Poitiers, gdzie w latach 1998–2000 oraz 2015–2016 wykładała język polski, historię literatury i cywilizacji polskiej w Département des Langues Slaves et Orientales. W roku akademickim 2024/2025 p.o. kierownika Zakładu Historii Literatury Pozytywizmu i Młodej Polski w Instytucie Filologii Polskiej UW. Autorka książek: *Na przełomie wieków* (2002); *Młoda Polska* (2003); *Poezja a sztuki piękne. O świadomości estetycznej i wyobraźni plastycznej Ka-*

zimierza Przerwy-Tetmajera (2003); „Poeci – to są słów malarze...” *Typy relacji między słowem a obrazem w książkach poetyckich okresu Młodej Polski* (2010); *Błękitny fin de siècle. Kolor niebieski w kulturze i literaturze Młodej Polski* (Gabriela Zapolska – Kazimierz Przerwa-Tetmajer – Stanisław Wyspiański) (2023); antologii *Poezja drugiej połowy XIX wieku (pozytywizm – Młoda Polska)* (2007); hasel w *Wielkim leksykonie literatury polskiej* (2005). Ogłosiła blisko sto artykułów i studiów szczegółowych poświęconych wybranym aspektom kultury przełomu wieków XIX i XX. Publikuje głównie w językach polskim i francuskim. ORCID: 0000-0001-7402-090X. Adres e-mail: <justyna.bajda@uwr.edu.pl>.

Justyna Bajda – dr hab., literary scholar and art historian, professor at the University of Wrocław at the Department of the History of Literature of Positivism and Young Poland (Institute of Polish Philology, University of Wrocław). She is interested in the era of Young Poland and European modernism, primarily in the aesthetic trends and issues related to the correspondence of arts. Her interdisciplinary research interests cover comparative literature and culture and culture, primarily the impact of French culture on literature, art and material culture at the turn of the 19th and 20th centuries. She devoted her latest research to the existence and functioning of the color blue in selected areas of literature and culture of Young Poland. For many years she has been collaborating with the European Center for Slavic Research (Centre Européen d'Études Slaves) and the University of Poitiers (Université de Poitiers), where in 1998–2000 and 2015–2016 she lectured on the Polish language, history of Polish literature and civilization in Department of Slavic Languages and Orientals (Département des Langues Slaves et Orientales). In the academic year 2024/2025, acting Head of the Department of the History of Positivist and Young Poland Literature at the Institute of Polish Philology of the University of Wrocław. Author of books: *At the turn of the century* (2002); *Young Poland* (2003); *Poetry and fine arts. Kazimierz Przerwa-Tetmajer's Aesthetic Awareness and Visual Imagination* (2003); „Poets are painters of words...” *Types of relations between word and image in poetic books of the Young Poland period* (2010); *The Blue fin de siècle. The colour blue in the literature and culture of Young Poland* (Gabriela Zapolska – Kazimierz Przerwa-Tetmajer – Stanisław Wyspiański) (2023); the anthology *Poetry of the Second Half of the 19th Century (Positivism – Young Poland)* (2007); entries in the *Great Lexicon of Polish Literature* (2005). She published nearly one hundred articles and detailed studies devoted to various aspects of culture and aesthetics at the turn of the 19th and 20th centuries. She publishes mainly in Polish and French. ORCID: 0000-0001-7402-090X. E-mail address: <justyna.bajda@uwr.edu.pl>.

