

## **BIBLIA I TWÓRCZOŚĆ MALARSKA STANISŁAWA WYSPIAŃSKIEGO – NA PRZYKŁADZIE KIELICHA GORYCZY I KRÓLOWEJ-WIEŚNIACZKI POLSKIEJ**

Celem niniejszego artykułu jest rozszerzenie dotychczasowych badań nad biblijnymi motywami w literackiej twórczości Stanisława Wyspiańskiego – na grunt malarski. Dorobek literacki poety-malarza doczekał się pod tym kątem wielu ciekawych opracowań. Warto wspomnieć m.in. wieloaspektowe prace Ewy Miodońskiej-Brookes, poświęcone chrześcijańskim inspiracjom Wyspiańskiego, czy *Złamane pieczęcie Księgi* Wojciecha Kaczmarka. Co natomiast tyczy się drugiej gałęzi talentu poety-malarza, dotychczasowe opracowania spuścizny plastycznej Wyspiańskiego jedynie pobieżnie poruszają zagadnienia biblijne. A przecież spośród mnogości pastelów, rysunków, witraży oraz polichromii wyłania się temat niezwykle ciekawy i niebagatelny w świetle badań nad tematyką biblijną występującą w dramaturgii autora *Wesela*. W swoim artykule analizować będą dwa wybrane przeze mnie dzieła plastyczne: *Kielich goryczy*<sup>2</sup> oraz *Królową-wieśniaczkę polską*<sup>3</sup>. Moim celem jest odnalezienie korzeni chrześcijańskich inspiracji. Przenieśmy się zatem z kart Biblii na kartony projektów sztuki sakralnej.

Modlitwa Chrystusa w ogrójcu to temat bardzo często podejmowany w sztuce; warto wspomnieć kilka niezwykle podobnych do siebie obrazów autorstwa El Greca poświęconych temu wydarzeniu oraz płaskorzeźbę Wita Stwosza *Ogrójec*, obecnie znajdującą się w zbiorach Muzeum Narodowego w Krakowie. *Kielich goryczy* autorstwa Wyspiańskiego, znany również pt. *Modlitwy w Ogrojcu*, to rysunek z 1896 r. będący projektem płaskorzeźby na wschodnią elewację kościoła św. Krzyża w Krakowie. Co ciekawe, Wyspiańskiemu powierzono także wykonanie polichromii we wspomnianej wyżej świątyni, lecz prace dekoratorskie, mające

---

<sup>1</sup> zuzanna.h@onet.eu

<sup>2</sup> S. Wyspiański, *Modlitwa w Ogrojcu (Kielich goryczy)*, projekt płaskorzeźby na wschodnią elewację kościoła św. Krzyża w Krakowie, 1896, rysunek, pióro na papierze, 48 × 61,7 cm, nr inw. Rys. Pol. 160345 MNW, Muzeum Narodowe w Warszawie.

<sup>3</sup> S. Wyspiański, *Matka Boska z Dzieciątkiem (Królowa-wieśniaczka polska)*, projekt polichromii do kościoła Franciszkanów w Krakowie, 1896, pastel na papierze naklejony na karton, 484 × 97 cm, nr inw. Mp 1991, Muzeum Narodowe w Poznaniu.

na celu uświetnienie nowo odkrytych przy renowacji renesansowych fresków, przerwała kradzież projektów poety-malarza; ponadto wykonanie prac przez rzeźmiślnika partacza pozostawiało wiele do życzenia (Trojanowski 1927, s. 105–111). Wyspiański (1910) napisał utwór *Św. Krzyż*, odwołujący się do zaistniałej sytuacji. Wróćmy jednak do analizy interesującego nas projektu płaskorzeźby, który obecnie znajduje się w zbiorach Muzeum Narodowego w Warszawie.

Pierwsze pytanie dotyczy źródła biblijnego: którym fragmentem Pisma Świętego posiłkował się Wyspiański przy okazji podejmowania tematu Chrystusa na Górze Oliwnej? Ze swoich rozważań, przynajmniej w pierwszej fazie interpretacji, wyeliminowałam *Ewangelię wg św. Jana*, wszak nie został w niej opisany sam moment modlitwy Jezusa w ogrójcu. Po wykrystalizowaniu się trzech Ewangelii synoptycznych spośród źródeł, z których mógł korzystać Wyspiański – św. Marka, św. Mateusza oraz św. Łukasza – pozostało ustalić, która z nich stanowiła podstawową inspirację dla poety-malarza. Jak się okazało, elementarnym źródłem jest tekst św. Łukasza – według legend autora ikon oraz patrona malarzy. Tezę tę postaram się uzasadnić, zaczynając od dowodu niepodważalnego: obecności na rysunku anioła, którego u pozostałych ewangelistów nie znajdziemy. W *Ewangelii wg św. Łukasza* czytamy: „I ukazał się mu Anioł z nieba, posilając go. A będąc w ciężkości, dłużej się modlił” (Łk 22,43)<sup>4</sup>.

Boży wysłannik obecny jest w centralnej części obrazu; stoi przy Chrystusie, który pije z kielicha goryczy – symbolu cierpienia i męczeństwa. W archetekście biblijnym pojawia się on w momencie, w którym Chrystus prosi w modlitwie o oddalenie udręki. Tę właśnie scenę uznaje *Nowy komentarz biblijny* (2012) za centrum perykopy<sup>5</sup>. Wyspiański również na tym samym motywie opiera najważniejszy element swojego projektu: postać anielska oraz Chrystusowa znajdują się na pierwszym planie rysunku, w centralnej części kompozycji, i zajmują znaczny procent powierzchni całego projektu. Anioł umacniający to Boska pomoc, będąca odpowiedzią na modlitwę Jezusa, duchowe umocnienie, umożliwiające wytrwanie w chwili udręki. Jak pisze Augustyn Jankowski (2018, s. 84):

Pojawienie się [...] anioła może uchodzić za dowód wysłuchanej modlitwy Jezusa przez Ojca (F. Gryglewicz, A. Feuillet). Jawiący się anioł pokrzepiał Go. Ta czynność anioła, wyrażona [...] w tekście greckim za pomocą imiesłowa *ἐνισχύων* (*enischyon*) należy do znanych dzieł anielskich ze Starego Testamentu: o umocnienie ludu przez aniołów prosi Mojżesz

<sup>4</sup> Swoje badania opierać będę na wydaniu Biblii w przekładzie ks. Jakuba Wujka; z racji powszechnego wówczas użycia stanowi ona bowiem najbardziej prawdopodobne źródło, z którego mógł korzystać Wyspiański. Wszystkie cytaty biblijne pochodzą z wydania: *Biblia*... 2000.

<sup>5</sup> Mam na myśli perykopę oznaczoną przez Wujka sigłami Łk 22,39–46 (*Nowy komentarz*... 2012, s. 473).

(Pwt 32,43d LXX), za osobistą taką pomoc dziękuje aniołowi omdlały Daniel (Dn 10,18n).

Co niezwykle interesujące, anioł nie tylko stoi przy Chrystusie, pojąc Go kielichem goryczy – on otula Go wręcz swoimi skrzydłami. Przywodzi to na myśl tekst psalmu 91, który w wolnym przekładzie Jana Kochanowskiego rozpowszechniony został pod nazwą pieśni religijnej *Kto się w opiekę*. Źródło biblijne w przekładzie Wujka brzmi następująco:

Kto mieszka w wspomózeniu Najwyższego,  
w obronie Boga Niebieskiego będzie przebywał,  
rzecze Panu: obrońca mój i ucieczka moja  
jesteś ty, Bóg mój, w nim będę miał nadzieję.  
Albowiem on mię wyrwał z sidła łowiących  
i od przykrego słowa.

Plecami swemi okryje cię,  
a pod skrzydłami jego nadzieję mieć będziesz.  
Tarczą ogarnie cię prawda jego,  
nie ulęknieś się od strachu nocnego (Ps 90 [91],1–5).

Anioł Wypiańskiego uosabia tym sposobem Bożą Opatrzność, co odbiega wyraźnie od ikonografii, w której postacie anielskie przedstawiane są jako atrybut. Analogia między tekstem przytoczonego psalmu a sposobem, w jaki artysta zaprezentował umacniającego anioła w ogróju, jest niezwykle wyraźna. Kontaminacja treści dwóch archetekstów biblijnych w jednym projekcie wydaje się zaś bezsporna. Chrystus skryty pod Boskimi skrzydłami zyskuje nadzieję i pokrzepienie. Pan pod postacią anielską jest Jego ucieczką, niczym tarcza ochrania Go od zwątpienia, którym przepelniony był przecież ogród Oliwny, podczas podejmowania przez Jezusa ostatecznej decyzji o przyjęciu męki.

Ten rozchwiany stan Chrystusowej duszy, towarzyszący decydującym chwilom, Wypiański przedstawił w swoim projekcie za pomocą ledwo dostrzegalnego detalu – mianowicie kropli krwawego potu. Ów akcent również znajdziemy jedynie w przywoływanej wcześniej *Ewangelii wg św. Łukasza*. Jak czytamy: „I zstał się pot jego jako krople krwi zbiegającej na ziemię” (Łk 22,44). Zjawisko to, choć niezwykle rzadkie, nazywane jest przez lekarzy mianem hematidriozy i bywa spotykane w sytuacjach odczuwania obezwładniającego strachu i trwogi (*Nowy komentarz...* 2012, s. 478). Według ks. F. Mickiewicza ten przejmujący szczegół ujęty w Łukaszej perykopie „podkreśla bardzo intensywną walkę, którą Jezus miał stoczyć sam ze sobą przed podjęciem ostatecznej decyzji pójścia na mękę i z której wyszedł zwycięsko zarówno dzięki wsparciu otrzymanemu od anioła, jak i dzięki modlitwie” (*Nowy komentarz...* 2012, s. 478).

Co istotne, wersety 43 i 44, mówiące kolejno o postaci duchowo umacniającego anioła oraz o zraszających Chrystusową twarz kroplach krwawego potu, świadczących o ludzkiej naturze Jezusa, nie występują w najstarszych rękopisach greckich oraz niektórych manuskryptach starołacińskich, syryjskich czy ormiańskich (*Nowy komentarz...* 2012, s. 476).

Kolejnym tropem wskazującym na to, że podstawą inspiracji Wyspiańskiego była *Ewangelia wg św. Łukasza*, jest pozycja, w której modli się Chrystus. Oddalony od swoich uczniów, zwraca się do Boga na kolanach: „A on oddalił się od nich, jakoby mógł zacisnąć kamieniem, a klękawszy na kolana, modlił się” (Łk 22,41). Pozycja ta jest również elementem odróżniającym perykopę Łukasza od pozostałych; u św. Mateusza i św. Marka Jezus upada na twarz. Jak dowodzi ks. F. Mickiewicz: „Nie przychodzi więc On do Boga jak jeden ze sług za dworzec królewskim, który korzy się przed majestatem swego pana i nie śmie spojrzeć w jego oblicze. Jednakże, padając na kolana, również wyraża swą pokorę, szacunek i uległość woli Ojca” (*Nowy komentarz...* 2012, s. 475).

Warto zauważyć także, że Chrystus niejako osuwa się na szkicu pod ziemię. Być może osunięcie się Syna Bożego w głąb skarpy ma symbolizować konanie Zbawiciela, do czego przygotowuje się On mentalnie w ogródcu? Takie przedstawienie Chrystusa może stanowić także zapowiedź zstąpienia do piekieł. Wydaje się, że zabieg ten nie jest przypadkowy i wyraźnie koreluje z późniejszym losem Zbawiciela.

Sama Góra Oliwna przedstawiona została przez Wyspiańskiego jako stroma skarpa porośnięta drzewami, których korzenie tworzą misterną płataninę. Taka wizualizacja pokrywa się ze specyfiką występowania tego typu roślinności. Zofia Włodarczyk (2011, s. 150–151) pisze, że drzewo oliwne „rośnie na nieurodzajnej, kamienistej glebie, na stokach pagórków i gór”. Projekt okazuje się oznaką rzetelności botanicznej autora, co nie dziwi, zważając na umiłowanie przez Wyspiańskiego motywów roślinnych, które tak często zamieszczał on w swoich pracach i którym poświęcił swój *Zielnik*. Zdawać by się mogło, że przedstawiając Getsemani, autor po części osiągnął efekt lustrzanego odbicia – obraz jest na tyle niejednoznaczny, że korzenie wystające ze zbocza przypominają pnie. W wyniku tego projekt na pierwszy rzut oka wydaje się nieco chaotyczny, a osoba go oglądająca dostrzega poszczególne jego elementy w zhierarchizowanej kolejności. Tak oto spośród gęstwiny krzewów oliwnych w pierwszej kolejności zauważamy Chrystusa wraz z okrywającym Go skrzydłami aniołem, którzy stanowią centrum – zarówno archetektu biblijnego, jak i projektu. Następnie wśród ostrych linii znaczących stromą skarpe wyłaniają się trzy sylwetki śpiących uczniów.

Omówiłam dokładnie centralną część obrazu i specyfikę miejsca. Większość tropów jednoznacznie wskazuje na powiązania obrazu z *Ewangelią wg św. Łukasza*. Problemów dostarcza natomiast wspomniana liczba uczniów widocznych

na rysunku – jest ich trzech. W tekście przewodniej perykopy odnaleźć możemy jedynie ogólne stwierdzenie: „I wyszedzsy, szedł wedle zwyczaju na Górę Oliwną. A za nim też szli i uczniowie” (Łk 22,39). Skąd zatem trzech uczniów, których według św. Łukasza smutek pogrążył we śnie pod skarpa?

O tej konkretnej liczbie mówią pozostałe dwie Ewangelie synoptyczne – św. Marka (Mk 14,33–34) oraz św. Mateusza (Mt 26,37) – w których wyszczególnieni są trzej apostołowie: Piotr oraz Jakub i Jan, będący synami Zebedeusza. W tej kwestii Wyspiański korzystać musiał z treści zapisanych przez pozostałych dwóch synoptyków, łamiąc tym samym Łukaszowy monopol.

Chociaż fundamentem projektu Wyspiańskiego jest Chrystusowa modlitwa, urozmaicił on szkic zapowiedzią wydarzeń biblijnych, do których dojdzie w niedalekiej przyszłości. Zwróćmy bowiem uwagę na ledwo widoczne sylwetki ludzi wychodzących z bramy. Oto Judasz wraz z tłumem zbliża się do ogródka, aby wskazać wysłannikom Sanhedrynu, kto ma zostać aresztowany. W Ewangeliach synoptycznych nie znajdujemy opisu tak zbliżonego do treści widocznych na szkicu Wyspiańskiego, jak dzieje się to w *Ewangeliu wg św. Jana*, której do tej pory nie brałam pod uwagę w swoich rozważaniach. Tropem na to wskazującym jest cień postaci wychodzącej z murów Jerozolimy; tłum kierujący się w stronę Getsemani na szkicu wyposażony musiał być w źródło światła, które wymienia w swojej perykopie jedynie św. Jan: „Judasz tedy wzięwszy rotę i od najwyższych kapłanów i faryzeuszów służebniki, przyszedł tam z latarniami i z pochodniami, i z broniami” (J 18,3).

Istnieje także prawdopodobieństwo, że Wyspiański zainspirował się znaną postną pieśnią *Ogrodzie oliwny*. Mowa w niej o Judaszu, który: „[...] zbrojnie rotę, stawia przedewroty” (*Śpiewnik...* 1838, s. 104). Mostem łączącym utwór muzyczny i szkic Wyspiańskiego są oczywiście widoczne na szkicu wrota Jerozolimy, przez które wychodzi tłum zmierzający po Chrystusa. Powiązań jest zresztą więcej: przede wszystkim obecność w pieśni anioła oraz krwawych kropli potu. Wszystkie te tropy wskazują na to, że autor pieśni także wzorował się w większej mierze na perykopie Łukaszowej.

Podsumowując ten fragment refleksji dotyczący *Modlitwy w Ogródku*, należy stwierdzić, że biblijne wydarzenie zostało przez Wyspiańskiego ujęte pieczołowicie i szczegółowo, z dbałością o najmniejsze detale. Historia ta została odwzorowana na tyle zgodnie z treścią archetektu, że określić można ją mianem przypomnienia wydarzeń biblijnych, swego rodzaju anamnezą. Fundamentem twórczym okazała się *Ewangelia wg św. Łukasza*, z drobnymi uzupełnieniami pochodzącymi z pozostałych dwóch Ewangelii synoptycznych oraz *Ewangelii wg św. Jana*.

Warto wspomnieć także o akcentach z *Księgi Psalmów*. Wyspiański w wyraźny sposób zaznacza człowieczy charakter modlitwy Chrystusa, wszak pomimo tego, że do czynienia mamy z Synem Bożym, „w czasie swojego życia

ziemskiego jest też w pełni człowiekiem i w chwili podjęcia ostatecznej decyzji wydania siebie na śmierć potrzebuje duchowego umocnienia” (*Nowy komentarz...* 2012, s. 477). Autor zarazem w pełni zachowuje teologiczny sens historii biblijnej. Bardzo interesującym zagadnieniem jest sama kompozycja; artysta przedstawił chrystocentryczną chronologię wydarzeń biblijnych za pomocą planów. Na pierwszym z nich znajduje się ośrodek perykopy: modlitwa Chrystusa i anielskie umocnienie. Na drugim planie dostrzec możemy uczniów, do których po modlitwie przyjdzie Jezus, na trzecim zaś – tłum idący Go pojmać. Zarazem zdawać by się mogło, że im dalszy plan, na który patrzymy, tym bardziej odchodzi od archetektu Łukaszewego na rzecz pozostałych ewangelistów.

Ze zgoła odmienną realizacją motywów religijnych – nie z przypomnieniem bowiem, lecz z interpretacyjno-symboliczną wykładnią biblijną – mamy do czynienia w przypadku polichromii *Królowej-wieśniaczki polskiej*. Wyspiański wielokrotnie podejmował w swoich pracach malarskich tematykę maryjną. Warto wspomnieć jego debiutancki, młodzieńczy projekt witraży przedstawiających sceny z życia Maryi, które przyozdabiają kwatery okna zachodniego bazyliki Mariackiej w Krakowie. Przedsięwzięcie realizowane było we współpracy z Józefem Mehofferem i pod kuratelą mistrza Jana Matejki. Spośród sztuki maryjnej autora *Wesela* wyszczególnić należy także takie obrazy, jak *Wiejska Madonna* z 1904 r., której projekt znajduje się obecnie w Muzeum Mazowieckim w Płocku, oraz *Caritas (Madonna z Dzieciątkiem)* z tego samego roku, dostępne w Muzeum Narodowym w Warszawie. Omawiana przeze mnie *Królowa-wieśniaczka polska* częściej nazywana jest *Matką Bożą z Dzieciątkiem* (Trojanowski 1927, s. 90). Przewiduje Maryję wraz z Jezusem podczas koronacji i stanowi jedną z wielu prac realizowanych przez Wyspiańskiego w kościele oo. Franciszkanów w Krakowie.

Wyspiański tworzył to dzieło w wielkim pośpiechu. Walka z czasem wynikała z nagłej zmiany projektującego; konkurs na wykonanie polichromii wygrał artysta, który nie umiał wywiązać się z obowiązujących go terminów. Architekt Władysław Ekielski, patronujący renowacji świątyni, znalazł się w nie lada kłopotcie. Wybór padł na Wyspiańskiego, który wrócił właśnie z podróży do Paryża i w niedługim czasie otrzymał list z propozycją współpracy (Trojanowski 1927, s. 85–86). Sytuacja, w jakiej powierzono mu stworzenie projektu, okazała się więc niezwykle. Stanowiła ogromną okazję dla młodego artysty, który w tamtym czasie mógł już jednak poszczycić się doświadczeniem przy pracach renowacyjnych krakowskiej bazyliki Mariackiej u boku Matejki. Naglący czas, mimo że nie był sprzymierzeńcem, nie odcisnął piętna na jakości wspnianych, misternie zaprojektowanych polichromii.

*Królowa-wieśniaczka polska*, zdobiąca ścianę prezbiterium franciszkańskiej świątyni Krakowie, to wybitny przykład inspiracji ludowością. Dzieło to, jak pisze Wincenty Trojanowski (1927, s. 90), stanowi „Pomysł odznaczający się szczerością i prostotą, odpowiada pojęciom ludu naszego o Marji, Królowej nieba”.

Zacznijmy jednak od biblijnych źródłosłów. Koronacja Najświętszej Maryi Panny jest tematem w sztuce chrześcijańskiej cieszącym się niezwykle bogatą ikonografią. W Biblii wprawdzie nie znajdujemy wprost informacji ani o koronacji, ani o królewskim tytule Maryi, lecz niektóre wersety pośrednio na to wskazują.

Widoczne w projekcie dwanaście gwiazd oraz promienie słoneczne dookoła głowy Matki Boskiej to bardzo częsty motyw na obrazach maryjnych, którego źródło odnaleźć możemy na kartach *Apokalipsy św. Jana*: „I ukazał się znak wielki na niebie: Niewiasta obleczona w słońce a księżyc pod jej nogami, a na głowie jej korona z gwiazd dwanaście. A mając w żywocie, wołała, pracując się, i męczyła się, aby urodziła” (Ap 12,1–2). Werset ten interpretowany jest m.in. jako symboliczna prezentacja Maryi rodzącej historycznego Jezusa. Dwanaście gwiazd z kolei to symbol dwunastu pokoleń Izraela (Keener 2000, s. 614). Archaiczny tekst biblijny w wyraźny sposób presuponuje więc królewskość Matki Boskiej<sup>6</sup>.

Wyspiański jednak w swojej interpretacji wyżej przytoczonych treści biblijnych idzie o wiele dalej. Należy zwrócić uwagę na dorodne pędy dalii i kocanek ogrodowych, które w secesyjnym duchu ornamentyki spowijają górną część projektu. Nie bez znaczenia są ich kolisty kształt oraz pomarańczowy kolor. Co się tyczy dalii, jak pisze Zdzisław Kępiński (1984, s. 68), ze względu na swój wygląd jest ona uznawana za kwiat solarny oraz symbol pierwiastka słonecznego. Jak czytamy, w projekcie polichromii

gra rolę znak Światła. Bohaterka dziejów ludzkości na tle krzewu dalii ma być odpowiednikiem św. Franciszka na tle krzewu ciernistej róży o złocistych kwiatach. [...] Stojąc na tle słonecznego krzewu dalii, a symbolicznie wewnątrz tego krzewu i otoczona nim dookoła Maria, rzecz można, jest nim otulona, przez co nasuwa przypomnienie słów apostoła Jana z *Apokalipsy* [...] (Kępiński 1984, s. 68).

Jak czytamy w pracy Kępińskiego, polichromia określana jest przez badacza „nieskażoną autorską wizją Marii Apokaliptycznej [...]” (Kępiński 1984, s. 68) obleczonej w słońce. Autor skupia się na biblijnej symbolice, odrzucając odczytywanie dzieła przez pryzmat ludowości. W swoim artykule, nie negując też badawczych Kępińskiego, chciałabym przedstawić odmienną perspektywę. Punctum zaczepienia okazał się dla mnie jeden szczegół, na który wskazuje przywoływany przeze mnie wyżej badacz. Mianowicie, Maryja otulona jest pędami, niejako skrywa się w nich. Wydawać by się mogło, że kwiatowe tło imituje w pewien sposób wydrążony pień. Takie przedstawienie Matki Boskiej odsyła

<sup>6</sup> Ponadto w starożytności tytuł królowej należał do matki, nie zaś do żony króla.

nas do bogatej twórczości ludowej o charakterze apokryficznym, a ciąg skojarzeń prowadzi prosto do historii o miłosiernej leszczynie.

W Biblii informacje o uciekającej przed gniewem Heroda do Egiptu Rodziny Świętej znajdziemy jedynie w *Ewangelii wg św. Mateusza* (Mt 2, 13–15). Ta opowieść o rzezi niewiniątek stała się źródłem obfitej twórczości apokryficznej, np. *Ewangelii Pseudo-Mateusza*, *Ewangelii Dzieciństwa Tomasza* oraz podobnych w wydźwięku wiejskich legend przekazywanych drogą ustną. Ukazanie Maryi niejako skrywającej się, otulonej roślinnością, nasuwa wyraźne skojarzenie z popularnym w Polsce i na Litwie podaniem ludowym, mówiącym o tym, że leszczyna jest krzewem, które udzieliło schronienia Matce Boskiej z Dzieciątkiem podczas ucieczki do Egiptu. To krzewina miłosierna i dobra, skryła bowiem listowiem Najświętszą Panią wraz z Jezusem podczas pogoni. Bardzo często przedstawiana jest w opozycji do osiki, która bojąc się gniewu Heroda, nie udzieliła pomocy potrzebującym. Jak pisze Urszula Janicka-Krzywda (1993, s. 8[4]): „Za sprawą Matki Bożej osika, która odmówiła schronienia św. Rodziny, trzęsie się przerażona, zaś leszczyna w nagrodę jest bezpieczna od piorunów, które nigdy w nią nie uderzają”. Z tego też podania pochodzą popularne praktyki ludowe polegające na rozkładaniu w domach gałązek leszczyny podczas burzy, w celu ochrony przed wyładowaniami atmosferycznymi (Zowczak 2013, s. 284). W żadnym z patrystycznych tekstów z początku chrześcijaństwa nie znajdujemy tej historii – jest to apokryficzna twórczość ludu.

Istnieje duże prawdopodobieństwo, że Wyspiański znał to podanie, powszechnie dostępne było ono bowiem w wydanym w 1894 r. zbiorze legend ludowych – jako legenda oznaczona nrem V w rozdziale *Na ziemi* (Gawalewicz, Stachiewicz 1894). Potencjalne zaczerpnięcie motywu z archiwum ludowej twórczości nie powinno także dziwić z racji bliskich już wówczas relacji Wyspiańskiego z wywodzącą się z chłopstwa Teofilą Pytko, która cztery lata później zostanie jego żoną<sup>7</sup>. Folklor bliski był sercu autora *Wesela* – i w życiu, i w twórczości. Graficzne odwołanie się poety-malarza do sfer wierzeniowych organizujących wiejskie realia ubogaca treściowo polichromię i reprezentuje jeden z głównych postulatów jego artystycznej działalności. Odwołań do ludowości znajdziemy w projekcie polichromii zresztą więcej.

W ikonografii koronacja bardzo często przybiera formy dworskiego ceremoniału. Zwykle Maryja koronowana jest przez Boga Ojca lub Chrystusa, w wielu przypadkach zaś – przez obydwie te postacie równocześnie; od połowy XV w. także przez Ducha Świętego (Knapiński 2000, s. 203–204). Na obrazach świadkami wydarzenia są zazwyczaj także hierarchie aniołów oraz zastępy świętych. Maryja zasiadająca na tronie przybrana jest z godnością prawdziwie królewską.

---

<sup>7</sup> W roku powstawania projektu (1895) przyszło na świat ich pierwsze dziecko – córka Helena.

Jak pisze ks. Ryszard Knapiński: „Jej śnieżnobiałą głowę opasuje złoty diadem, drogocenną suknię zdobią gemmy, na szyi ma kolie i łańcuchy, a plecy okrywa płaszcz purpurowy” (Knapiński 2000, s. 204). Jak to wydarzenie zilustrował Wyspiański?

Matka Boska na polichromii poety-malarza nie jest koronowana przez Tróję Świętą, lecz przez aniołów stylizowanych na wiejskie dzieci. Przyjrzyjmy się tym postaciom. Ich szaty przypominają do złudzenia ludowe, haftowane kaftany, na polichromii na próżno także szukać anielskich atrybutów. Za pomocą takiej stylizacji Wyspiański akcentuje w wertykalnym układzie Niebo – Ziemia świat oraz wartości bliskie zwykłemu człowiekowi: jego prosty i szczery wybór Maryi na królową. Środek ciężkości między tym, co Boskie, a tym, co ziemskie, gwałtownie ukierunkowuje się w dół. Maryja Królowa Nieba i Ziemi figuruje zaś jako postać dobrowolnie wybrana i uwielbiona przez lud, którego przedstawicielami na polichromii są najszczerze oraz najniewinniejsze istoty.

Ziemią formę przybiera także sama Matka Boska, na co wskazuje Jej niecodzienny strój. Odziana jest ona bowiem w kolorowy kaftan chłopski, tradycyjny strój krakowski, nie zaś w królewskie suknie lub symbolizujące niewinność i czystość białobłękitne szaty, jak zwykło się Ją prezentować w ikonografii. Jej szyi nie zdobią bogate kolie, lecz proste ludowe korale. Artysta odstąpił od klasycznego ujęcia Madonny, czyniąc Ją tym samym bliższą ludowi. Ludowa stylizacja oswaja postać Maryi jako Matki Boga, czyniąc go rodzimym, zarazem podkreślając Jej bliską, matczyną relację do każdego człowieka. Nie bez znaczenia w tej kwestii jest także swojskie i rodzime łono natury, zastępujące niebiańską salę tronową. Jak twierdzi Janicka-Krzywda (1993, s. 5[1]): „Nie wykluczone, że na taki sposób przedstawiania Maryi w kulturze ludowej miało wpływ kształtujące się przez wieki chrześcijaństwa dążenie do stworzenia łącznika między tym, co boskie i ludzkie, między niebem a ziemią, wspaniałością zaświatów i trudem ziemskiego bytu”. Idąc dalej, ludowa stylizacja Maryi ukierunkowuje tematykę polichromii w stronę macierzyństwa, któremu artysta poświęcił także ogromną część swej plastycznej działalności. Matka Boża skrywa pod barwną szatą i czule tuli Jezusa znajdującego się po Jej prawicy. Postać prezentowana w projekcie jest więc najpierw chłopką, a potem matką.

Polichromia reprezentuje interpretacyjno-symboliczny typ realizacji treści religijnych. O ile *Kielich goryczy* stanowił przykład anamnezy wydarzeń biblijnych, przejaw dokładnego przestudiowania i odwzorowania przez autora źródłowej perykopy, o tyle *Królowa-wieśniaczka polska* to kontaminacja treści biblijnych oraz powstałych na ich kanwie apokryficznych wiejskich legend, które autor zamknął pod postacią ludowej stylistyki. Dzieło to, które po dziś dzień zdobi ściany franciszkańskiej świątyni, jest także przejawem twórczej interpretacji chrześcijańskiej tradycji, próbą przybliżenia postaci Matki Boskiej zwykłym ludziom i przede wszystkim – korespondencją ze zjawiskiem chłopomanii.

Imponująca jest wielowymiarowość dialogu Wyspiańskiego z Biblią. Autor *Wesela* nie ogranicza się bynajmniej do kanonu; szuka właściwych sobie dróg artystycznych interpretacji treści *Pisma Świętego*, sięgając także po motywy o charakterze modyfikacyjnym. Wątki biblijne obecne w spuściźnie Wyspiańskiego na gruncie literackim doczekały się już wielu analiz, obfitość zdatnego do interpretacji materiału plastycznego wciąż zaś czeka na dokładniejsze studia, zdobiąc mury polskich świątyń oraz ubogacając muzealne zbiory.

## Bibliografia

*Biblia w przekładzie księdza Jakuba Wujka z 1599 r.* (2000). Transkrypcja typu „B” oryginalnego tekstu z XVI w. i wstępy ks. J. Frankowski, wyd. 5, Warszawa.

Gawalewicz M., Stachiewicz P. (1894), *Królowa Niebios: legendy ludowe o Matce Boskiej*, Warszawa.

Janicka-Krzywdą U. (1993), *Postać Matki Bożej w folklorze słownym polskiego Podkarpacia*, „Nasza Przyszłość” t. 79.

Jankowski A. (2018), *Aniolowie wobec Chrystusa. Chrystocentryczna angelologia Nowego Testamentu*, wyd. 2, Kraków.

Keener C.S. (2000), *Komentarz historyczno-kulturowy do Nowego Testamentu*, red. K. Bardski, W. Chrostowski, Warszawa.

Kępiński Z. (1984), *Stanisław Wyspiański*, Warszawa.

Knapiński R. (2000), *Ikonoografia maryjna w aspekcie trynitarnym*, „Salvatoris Mater” nr 2/3.

*Nowy komentarz biblijny; Ewangelia według św. Łukasza* (2012), rozdz. 12–24, t. III, cz. 2, wstęp., przekł. i komentarz. ks. F. Mickiewicz, Częstochowa.

*Śpiewnik kościelny, czyli pieśni nabożne z melodyjami w kościele katolickim używane* (1838), zebrał M.M. Mioduszewski, Kraków.

Trojanowski W. (1927), *Wyspiański. Artysta – człowiek – życie*, Warszawa.

Włodarczyk Z. (2011), *Rośliny biblijne. Leksykon*, Kraków.

Wyspiański S. (1910), *Św. Krzyż*, w: *Wiersze, fragmenty dramatyczne, uwagi*, red. W. Feldman, Kraków.

Zowczak M. (2013), *Biblia ludowa. Interpretacje wątków biblijnych w kulturze ludowej*, wyd. 2, Toruń.

Streszczenie

**Biblia i twórczość malarska Stanisława Wyspiańskiego –  
na przykładzie *Kielicha goryczy* i *Królowej-wieśniaczki polskiej***

W artykule dokonuję analizy wątków biblijnych w malarskiej twórczości Stanisława Wyspiańskiego. Tekst podzielony jest na dwie części. W pierwszej poszukuję biblijnego źródłostowu dla rysunku płaskorzeźby *Kielich goryczy*. Druga część poświęcona jest projektowi polichromii *Królowa-wieśniaczka polska*, którą badam w świetle Biblii oraz ludowych modyfikacji treści biblijnych.

**Słowa kluczowe:** Stanisław Wyspiański, Biblia, malarstwo

#### Summary

**The Bible and Stanisław Wyspiański's painterly oeuvre –  
as exemplified by *Kielich goryczy* [*Chalice of bitterness*]  
and *Królowa-wieśniaczka polska* [*Polish Peasant-Queen*]**

In the article, I analyse biblical themes in Stanisław Wyspiański's painterly oeuvre. The text is divided into two parts. In the first part, I look for the biblical etymology for the bas-relief piece, *Kielich goryczy* [*Chalice of bitterness*]. The second part is devoted to the polychromy design, *Królowa-wieśniaczka polska* [*Polish Peasant-Queen*], which I examine in the light of the Bible and folk modifications of the biblical content.

**Keywords:** Stanisław Wyspiański, Bible, painting