

Rozalia Wojkiewicz

Sonet siostrzany : "Kinga i Johelet" Kazimiery Zawistowskiej a "Błogosławiona Salomea" Stanisława Wyspiańskiego

Wiek XIX : Rocznik Towarzystwa Literackiego imienia Adama Mickiewicza 5
(47), 189-211

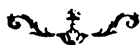
2012

Artykuł został zdigitalizowany i opracowany do udostępnienia w internecie przez Muzeum Historii Polski w ramach prac podejmowanych na rzecz zapewnienia otwartego, powszechnego i trwałego dostępu do polskiego dorobku naukowego i kulturalnego. Artykuł jest umieszczony w kolekcji cyfrowej bazhum.muzhp.pl, gromadzącej zawartość polskich czasopism humanistycznych i społecznych.

Tekst jest udostępniony do wykorzystania w ramach dozwolonego użytku.

ROZALIA WOJKIEWICZ

SONET SIOSTRZANY
KINGA I JOHELET KAZIMIERY ZAWISTOWSKIEJ
A BŁOGOSŁAWIONA SALOMEA STANISŁAWA WYSPIAŃSKIEGO



LUCYNA KOZIKOWSKA-KOWALIK we wstępie do zbioru liryków Kazimiery Zawistowskiej wydobywa związek tej twórczości ze stylistyką *Art Nouveau*. Wskazuje dynamikę linii falistej, mnogość motywów kwiatowych oraz charakterystyczny sposób obrazowania bohaterki kobiecych, wyrażający się ekspresyjnymi ujęciami włosów, płynnymi konturami ciał, wiotkością kształtów dłoni czy strzelistością postur. Widząc wielką siłę plastycznego wyrazu w *Herodiadzie* z cyklu *Dusze*, wiąże ją z „czarnowłosą Salome” Gustave’a Klimta. „Podobnie pochod mniszek z kartonów do witraży Wyspiańskiego – zauważa badaczka – można by opisywać wersami poezji Zawistowskiej”¹. Stwierdzenie to ilustruje fragmentem utworu *Mniszki* z cyklu *Romantyka*:

Idą senne jak duchów zakwefione cienie
I tuląc wiotkie dłonie jak konchy perłowe.²

Kozikowska-Kowalik kojarzy korowód secesyjnych, a także prerafaelic-
kich, „widmowych” postaci z pewnym, niewymienionym z tytułu obrazem
Stanisława Wyspiańskiego. Można przypuszczać, iż konstruując swoje po-
równanie, miała ona na myśli albo postać mniszki z ołówkowego szkicu do

1 K. Kozikowska-Kowalik, *Dialektyka oryginalności i typowości (O poezji Kazimiery Zawistowskiej)*, w: K. Zawistowska, *Utwory zebrane*, oprac. L. Kozikowska-Kowalik, Kraków 1982, s. 38.

2 Tamże.

okna katedry wawelskiej³, albo niezrealizowany rysunek trzech siostr klarysek: Salomei, Kunegundy (Kingi) i Jolenty⁴ – wszystkie trzy bowiem miały być bohaterkami dekoracji krakowskiego kościoła OO. Franciszkanów – lub, co najbardziej prawdopodobne, znany pastel z wizerunkiem błogosławionej Salomei⁵. Próżno szukać w plastycznej twórczości artysty innych kartonów przedstawiających zakonnice.

Podobnym zestawieniem posłużył się Eugeniusz Kucharski w recenzji wierszy poetki z 1913 roku, zatytułowanej: *Z cyklu „Dusze kobiece”* – tekście znanym Kozikowskiej-Kowalik, gdyż odnotowuje jego istnienie w przypisie⁶. Kucharski skonfrontował liryczne portrety kobiet z cyklu *Święte* z witrażem Wyspiańskiego:

Gdy się je porówna z ową niesłychanie tragiczną, skupioną, pełną wewnętrznej mocy i żelaznego zaparcia siebie świętością, odmalowaną przez Wyspiańskiego w witrażu św. Salomei, spostrzega się, ile wielkości grozy i uduchowienia zamknąć można w duszach owych świętych.⁷

Refleksję podsumował cytatem z utworu *Ksieni*, impresją o niespełnionym macierzyństwie zakonnicy. W rzeczywistości jednak *Błogosławiona Salomea* Wyspiańskiego jest pokrewna innemu lirykowi Zawistowskiej, *Kindze i Johelet*, i nie wynika to tylko ze ściślejszych związków artystycznych. Przyczyny są jeszcze głębsze.

Wiersz ten, silniej niż można by było się tego spodziewać, osadza twórczość Zawistowskiej w kontekście średniowiecznym. Nie jest to stylizacja, choć już zewnętrzne powinowactwa pozwalają – co spostrzegła Krystyna Niklewiczówna – na zintegrowanie sonetu z mediewistycznym cyklem poetyckim *Romantyka*. Jednak nawiązania do epoki nie mają tylko charakteru

3 Zob. S. Wyspiański, *Błogosławiona Kinga*, szkic do witrażu, projekty wawelskie, 2.01.1900, Muzeum Narodowe w Warszawie (reprodukcja w: W. Bałus, *Sztuka sakralna Krakowa w wieku XIX*, cz. 2: *Matejko i Wyspiański*, Kraków 2007, il. 229).

4 S. Wyspiański, *Błogosławione Salomea, Kunegunda i Jolenta* (inna nazwa: *Trzy święte mniszki*), projekty witrażu do kościoła OO. Franciszkanów w Krakowie, 1897 (zob. il. 1 oraz il. 2). Wizerunki trzech zakonnicy znajdują się także na szkicu z przedstawieniem żywiołu ognia, żywiołu wody, trzech błogosławionych klarysek i żywiołu ognia (1897, Muzeum Narodowe w Warszawie; reprodukcja w: W. Bałus, dz. cyt., il. 183).

5 S. Wyspiański, *Błogosławiona Salomea*, karton witrażu do kościoła OO. Franciszkanów w Krakowie, 1897, Muzeum Stanisława Wyspiańskiego, Oddział Muzeum Narodowego w Krakowie. Replika kartonu z 1904 roku znajduje się w Muzeum Narodowym w Poznaniu, zob. il. 3.

6 K. Kozikowska-Kowalik, dz. cyt., s. 20 i 43.

7 E. Kucharski, *Z cyklu „Dusze kobiece”*. *Kazimiera Zawistowska (1870–1902)*, „Sfinks” 1913, t. 13, nr 8/9, s. 253, zob. il. 3.

„dekoracji, w której ramach odgrywa się dramat serca”⁸, podejmują raczej rodzaj dialogu z żywą „w historii kultury anegdotą”⁹, jeśli to anegdota, lub rozwijają pewien wątek hagiograficzny.

ŚREDNIOWIECZE UJĘTE W NAWIAS?

Znane są trzy wersje sonetu. Pierwodruk utworu pod tytułem *Z żywotów świętych* zamieściło krakowskie „Życie” w roku 1900¹⁰. Następnie wiersz o zmienionej nazwie *Kinga i Johelet* (cykl *Święte*) został dołączony do zbioru *Poezji* z roku 1903¹¹. To właśnie ta książka poetycka ze względu na prawdopodobieństwo uczestnictwa samej autorki w doborze liryków (czego dowodzi wysłany na miesiąc przed śmiercią list do Zenona Przesmyckiego¹²) stanowi podstawę edycji opracowanej przez Kozikowską-Kowalik.

W drugim wydaniu wierszy, datowanym na 1923 rok, przygotowanym z rękopisów przez Stanisława Wyrzykowskiego, poprzedzonym wstępem jego autorstwa oraz przedmową Miriama – pojawiają się istotne dla lektury tego utworu zmiany. Pod tytułem sonetu znajduje się suplement – ujęte w nawias słowo *Witraz*¹³. Ponadto wiersz zawiera drobne, lecz niemodyfikujące znaczeń, różnice w doborze i układzie wyrazów w wersie szóstym oraz jedenastym; zgodne z wariantem opublikowanym w „Życiu”. Liryk umieszczono w cyklu o nazwie *Z żywotów świętych*, tożsamym pod względem zawartości utworów z cyklem *Święte*.

Wyrzykowski nie podał informacji o pochodzeniu rękopisów, z których korzystał w trakcie formowania tomiku. Trudno sprawdzić, czy zawiła tu nierzetelność, ponieważ nie pozwala na to zarówno niewielka liczba drukowanych podczas życia poetki utworów (w sumie czternaście wierszy oryginalnych oraz siedem tłumaczeń), jak i jeszcze mniejsza ilość zachowanych listów oraz autorskich glos. Bezpieczniej stwierdzić – jak porównująca obie edycje poetyckie Kozikowska-Kowalik – że „znaczne w niektórych miejscach odmiany tekstu mówią bądź o ingerencji wydawcy, bądź dowodzą, że korzystał on z innych rękopisów niż wydawca z 1903 roku”¹⁴.

8 K. Niklewiczówna, *Zawistowska a ówczesna moda literacka*, „Pamiętnik Literacki” 1947, s. 221.

9 L. Kozikowska-Kowalik, dz. cyt., s. 29.

10 K. Zawistowska, *Z żywotów świętych*, „Życie” 1900, nr 2/3, s. 68.

11 Tamże, *Poezje*, przedmowa Z. Przesmycki, Lwów 1903, s. 88.

12 List z dnia 23 stycznia 1902 roku (Biblioteka Narodowa, sygn. 2865) – o jego istnieniu wspomina Kozikowska-Kowalik (zob. L. Kozikowska-Kowalik, dz. cyt., s. 223).

13 Zob. K. Zawistowska, *Kinga i Johelet* (*Witraz*), w: tejsze, *Poezje*, z rękopisów wydał i wstępem poprzedził S. Wyrzykowski, z przedmową Miriama, Warszawa 1923, s. 109.

14 Spis dokonanych przez Wyrzykowskiego zmian (stylistycznych, gramatycznych,

KINGA I JOHELET – SIOSTRY BŁOGOSŁAWIONEJ SALOMEI
OD FRANCISZKANÓW

Poświęcony średniowiecznym mniszkom utwór *Kinga i Johelet* wraz z cyklem *Święte* można odczytać jako poetycki zapis żywotów. Przywoływana uprzednio Krystyna Niklewiczówna zauważyła, że tak częste w modernistycznej literaturze „sceny zakonne” współtworzą „charakterystyczny dla symbolizmu renesans nie myśli ani uczucia, ale – tu posługuje się badaczka sformułowaniem *Vigié-Lecocq* – wrażenia religijnego”¹⁵.

W wierszu *Kinga i Johelet* Zawistowska rezygnuje z charakterystycznej dla innych utworów cyklu *Święte* liryki maski¹⁶. Sonet rozpoczyna wykrzyknienie:

Kinga! Johelet! Ciche, Święte głowy –
Dwa przeczyste profile w kwefów obramieniu –

przywołujące bohaterki utworu: dwie niebywalej pobożności święte, „ciche”, czyli pokorne, „przeczyste”, przeto niepokalane. Rzeczywiście, hagiografowie zgodnie podkreślają cechującą te błogosławione wyjątkową bogobojność, ubóstwo, ascetyzm oraz „silną miłość i ścisłą zażyłość, która te dwie dusze jednego rodu, jednej świętobliwości ogniwem łączyła”¹⁷. Pod względem zgodności z kościelnym pierwowzorem nie inaczej pomyślane zostały pozostałe miniatury cyklu *Święte: Magdalena, Weronika, Teresa, Agnesa*. Historie hagiograficzne i biblijne stanowiły niewątpliwie ważne źródło inspiracji dla Zawistowskiej.

Jedno z nich ujawnia Stanisław Wyrzykowski, który znalazł się w bliższej znajomości z poetką od około roku 1892–1893¹⁸. Rzetelność wspomnieniowych notatek tego autora wraz z niewydanym, a powstałym u kresu życia,

redakcyjnych) znajduje się w opracowanym przez Kozikowską-Kowalik *Komentarzu edytorskim* (zob. L. Kozikowska-Kowalik, dz. cyt., s. 222–228); zob. także: A. Baranowska, „Czczych szukałam cieni...”. O Kazimierze Zawistowskiej, w: K. Zawistowska, *Wybór poezji*, wstęp, wyb. i oprac. A. Baranowska, Warszawa 1981, s. 8–10.

15 K. Niklewiczówna, dz. cyt., s. 221–222; zob. także: H. Filipkowska, *Poezja religijna Młodej Polski*, w: *Polska liryka religijna*, red. S. Sawicki i P. Nowaczyński, Lublin 1983; W. Gutowski, *Wśród szyfrów transcendencji. Szkice o sacrum chrześcijańskim w literaturze polskiej XX wieku*, Toruń 1994.

16 Por. L. Kozikowska-Kowalik, dz. cyt., s. 17.

17 X.P. Pękalski Ś.T. Dr. Kan. Stróż Ś. Grobu Chrystusowego, *Żywoć Błogosławionej Jolenty, księżnej kaliskiej, a potem zakonnicy zgromadzenia św. Klary; zebrany z kroniki klasztoru gnieźnieńskiego*, w: tegoż, *Żywoty Świętych Patronów polskich*, Kraków 1862, s. 222–246 [online], *Ultra montes* [dostęp: 2012-11-22]: <http://www.ultramontes.pl/zywoty_jolenta.htm>.

18 L. Kozikowska-Kowalik, dz. cyt., s. 9.

bo w 1947 roku, pamiętnikiem *Ver sacrum. Poemat mojej młodości* (na którego kartach Zawistowska określona została nazwiskiem Hosteńska) podawana jest w wątpliwość, a przyczynę tej opinii stanowią raczej nadużycia natury subiektywnej, a nie faktograficznej¹⁹. Mimo wyraźnej skłonności poety do autoreklamy i mitomaństwa, szkoda byłoby uznać jego zapiski za całkowicie bezużyteczny zbiór informacji. Można im się chyba przyjrzeć z pewnym pożytkiem²⁰. Otóż, w swoich umyślnie afektowanych rozważaniach Wyrzykowski zwraca uwagę, jak duży wpływ na wrażliwość autorki *Kingi i Johelet* miało miejsce dzieciństwa – położona u podnóża Wzgórz Miodoborskich wieś Rasztowce. Wychwała więc zbawienny wpływ podolskiego nastroju, kreśli trasy spacerów Zawistowskiej, wspomina podziwiane przez nią zabytki sprzed wieków (zamek Dźwinogród czy Skałki) i opowiada o jaskiniach, które „od niepamiętnych czasów bywały schronieniem pobożnych pustelników”:

Wspomnienie ostatniego z nich zapisało się głęboko w pamięci poetki. Był to mnich z Zakonu Franciszkanów, półznachor, półświęty, otoczony powszechną czcią i uwielbieniem. Pustelnik polubił młodą dziewczynę, która latem odwiedzała go często w towarzystwie swojego młodszego brata, oprowadzał dzieci po jaskiniach, gdzie stały nieudolnie wyrzeźbione posągi Świętych, opowiadał im swe wizje i cudowne legendy. Nie zapomniał o niej nawet w chwili zgonu, gdyż, umierając, polecił jej oddać swoją ulubioną księgę, *Żyoty Świętych*, które z kolei miały stać się dla niej źródłem mistycznych uniesień i obok piękności przyrody bodaj najpotężniejszym bodźcem późniejszej twórczości poetyckiej.²¹

Relacja ta wydaje się godna zauważenia. Nie jest bowiem znów tak nieprawdopodobne, że na żywoty *Kingi* i *Johelet* zwrócił uwagę Zawistowskiej

19 Zob. tamże, s. 7–11, 222–228 oraz A. Baranowska, dz. cyt., s. 11 i n.

20 Zob. S. Wyrzykowski, *Kazimiera Zawistowska*, „Tygodnik Ilustrowany” 1923, nr 34, s. 544. Tekst został poprzedzony taką uwagą redakcji: „Niebawem ma się ukazać wybór poezji Kazimierzy Zawistowskiej z przedmową znanego poety, St. Wyrzykowskiego. Przedmowę tę, najlepszą dotychczas charakterystykę przedwcześnie zmarłej poetki – podajemy jako ciekawe studium krytyczne”. Studium to zostało przedrukowane pod tytułem *In memoriam* jako wstęp do wydania K. Zawistowska, *Poezje*, Warszawa 1923.

21 Tamże. Rzeczywiście, słownikowa notatka informuje, że „U stóp Dźwinogradu leży dolina zwana Babiną. Nieco dalej – Kruhla Hirka na Brzeźniaku z olbrzymią bryłą kamienną wspartą na 6–7 piętrach większych i mniejszych głazów. Około 2 km dalej znajduje się najwyższy szczyt Miodoborów, na którym są ślady dawnego grodziska (zamczyska) z wałami, bastionami i kamienna brama” (*Rasztowce*, hasło w: *Miejsca – Słownik Geograficzno-Historyczny* [online], Dynamiczny herbarz rodzin polskich, [dostęp 2012-11-22]: <<http://www.genealogia.okiem.pl/forum/viewtopic.php?f=96&t=6499>>).

właśnie wychowany na franciszkańskiej regule mnich, ofiarodawca księgi żywotów. Siostry klaryski, patronki i bohaterki liryku, reprezentują „żeńską wspólnotę franciszkańską” (*Ordo Sanctae Clarae*), której oprócz świętej Klary patronuje oczywiście Biedaczyna z Asyżu²².

Wiadomości o losach żyjącej w XIII wieku księżnej krakowskiej Kingi (1224–1292, inna wersja imienia: Kunegunda) dostarcza powstały około roku 1320 *Vita et miracula sanctae Kingae ducissae Cracoviensis* (*Żywot i cuda św. Kingi, księżnej krakowskiej*²³), do którego nawiązuje autor kolejnego żywota świętej – Jan Długosz (*Żywot S. Kunegundy Świętej Xiężny Polskiej...* 1617). Błogosławiona Kinga, która była siostrą nie tylko Jolenty (1244 – ok. 1298, inne wersje imienia: Jolanta, Jolka)²⁴, lecz także – warto podkreślić ten fakt pokrewieństwa – Salomei, znana jest przede wszystkim jako patronka Polski i Litwy, „pani sądecka”, fundatorka licznych świątyń, inicjatorka przybycia na ziemię polskie górników, „matka ubogich i chorych”. W wieku pięciu lat wskutek decyzji dynastycznych została przeznaczona na żonę dwunastoletniego księcia piastowskiego, Bolesława, zwanego Wstydliwym. Po śmierci małżonka, ok. 1279 roku, Kunegunda odgrodziła się od świata murami założonego przez siebie klasztoru sióstr klarysek w Starym Sączu. Śluby zakonne złożyła dziesięć lat później²⁵.

- 22 Zob. *Siostry klaryski* [online], Siostry Klaryski. Kraków, [dostęp 2012-11-22]: <<http://www.klaryski.pl/historia.htm>>. Z „materią franciszkańską” w twórczości poetki łączy się jeszcze jeden, poświęcony młodszej siostrze św. Klary sonet *Agnesa* (drukowany także pod tytułem *Agnieszka*), znany przede wszystkim dzięki dystychowi, wyrytemu na kamiennym obelisku przy grobie Zawistowskiej:

Pan na Jej duszę, jak na harfę złotą,
Dłonie położył i rzekł „Moją będzie”

- (zob. S. Wyrzykowski, dz. cyt., s. 54; zob. także: Z. Hauser, *Polskie groby na Kresach: między Pawłowem a Supranówką*, „Rocznik Lwowski” 1992, s. 231–252 oraz K. Działosz, *Zapomniana poetka Kazimiera Zawistowska*, „Kurier Galicyjski” 2009 (12–16 marca), s. 23.
- 23 Zob. Kinga, w: *Twoje imię. Przewodnik onomastyczno-hagiograficzny*, red. H. Fros i F. Sowa, Kraków 2000, s. 344 oraz: *Wielka księga świętych*, t. 2: (G–Ł), red. Z. Bauer i A. Leszkiewicz, Kraków 2003, s. 261; *O cudownym pierścieniu świętej Kingi* (wg J. Długosza „*Żywot S. Kunegundy Świętej Xiężny Polskiej...*”, Kraków 1617), w: J. Zinkow, *Krakowskie podania, legendy i zwyczaje. Fikcja – mity – historia*, Kraków 2007, s. 115–119.
- 24 Zob. Jolanta, w: *Twoje imię...*, s. 320. Imię świętej pozbawione jest jednoznacznej etymologii, wskazuje się na źródłosłów grecki, od słów *ion*, *-ou* – fiołek i *anthos*, *eos* – kwiat.
- 25 Kanonizacji świętej Kingi dokonał w 1999 roku w Starym Sączu papież Jan Paweł II (zob. *Wielka księga świętych*, s. 263).

Jej siostra, Johelet, dzieciństwo spędziła na dworze krakowskim, na którym – co odnotowuje ksiądz Piotr Pękalski, autor wydanego w 1862 roku *Żywota Błogosławionej Jolenty, księżnej kaliskiej, a potem zakonnicy zgromadzenia św. Klary; zebrany z kroniki klasztoru gnieźnieńskiego* – „pod troskliwym Kunegundy, jakby swej matki, okiem biorąc wychowanie, wznosiła się coraz wyżej po szczeblach pobożności i nauki do najwyższego cnotliwości szczytu”²⁶. I ona traci męża, księcia kaliskiego Bolesława Pobożnego, a około roku 1279 wstępuje w klasztorne mury starosądeckie. Kresu życia dobiegła w zakonie franciszkanek w Gnieźnie²⁷.

GOTYCKI WITRAŻ

Lektura liryku potwierdza, że te trzynastowieczne żywoty były Zawistowskiej świetnie znane. W kolejnych wersach poetka nawiązuje do nich, podporządkowując je niejako formie – przypomnianego przez Wyrzykowskiego w podtytule – „witrażu”:

Na gotyckim witrażu, w ekstatycznym śnieniu,
Klęczą siostry dwie białe, dwie królewskie wdowy.

Sformułowanie: „Na gotyckim witrażu” wymaga bacznej uwagi. Pojawia się ono w niezmienionej wersji we wszystkich edycjach liryku (1900, 1903, 1923), co potwierdzałoby – mimo redakcyjnych wariantów – zasadność nawiasowego podtytułu z edycji z 1923 roku. Zawistowska, co interesujące, po raz kolejny posługuje się tu pomysłem „tła”, jednak zamiast gobelinowej tkaniny (którą wypłata samotna kasztelanka-przędka w cyklu *Romantyka*) wybiera różnobarwną szybę. Dzięki tej metaforze utwór można interpretować jako rodzaj „portretu”, inspirowanego witrażowym wizerunkiem. W tym właśnie, pretekstowym wykorzystaniu średniowiecznego detalu Zawistowska podąża taką samą drogą co na przykład Gustave Flaubert (*Legenda o świętym Julianie Szpitalniku*) czy Walter Pater (*Dyonizy z Auxerre*), którzy konstruując swoje opowieści, „ożywili” wizerunki z gotyckich okien²⁸.

26 X.P. Pękalski, dz. cyt.

27 Tamże. Święta Jolenta została beatyfikowana przez papieża Leona XII w 1827 roku (zob. *Jolanta*, w: *Twoje imię...*, s. 320).

28 G. Flaubert, *Legenda o świętym Julianie Szpitalniku*, w: tegoż, *Trzy opowieści*, przeł. J. Rogoziński, wstęp J. Parvi, Warszawa 1967, s. 67–98 oraz W. Pater, *Dyonizy z Auxerre*, w: tegoż, *Wybór pism*, przeł. S. Lack, Lwów 1909, s. 105–134; zob. R. Wojkiewicz, „Opowieści okienne” Gustawa Flauberta i Waltera Patera, referat wygłoszony na konferencji *Widzialne/niewidzialne – słyszalne/niesłyszalne* (Warszawa, 13–15.04.2011) [w druku].

Ujęty w ten sposób witraż z portretem świętych nie tylko staje się „rekwizytem” średniowiecznej stylizacji, ale niejako konstrukcyjnie spaja materię sonetu. Stanowi także impuls do uruchomienia kontekstu konkretnego, jakby naprawdę znanego poetce odpowiednika obrazowego. Jego istnienia można się zasadnie domyślać, mając na względzie charakterystyczną dla epoki Młodej Polski tendencję do tropienia powinowactw literacko-plastycznych, „realizowania pokrewnych technik artystycznych i posługiwania się podobnym zespołem znaków, schematów obrazowych, obiegowych wyobrażeń”²⁹; w tym także do wykorzystywania możliwości, jakie daje ekfrazza³⁰, co wynikało z faktu, że zarówno dzieła literackie, jak i dzieła sztuki powstawały wówczas „na tym samym fundamencie filozoficznym, wspólnoty przekonań i ilustrowania pewnych stanów psychicznych”³¹.

Podtytuł utworu Zawistowskiej, chociaż obdarzony nawiasem, zachęca więc do dalszego wzbogacenia procesu konkretyzacji wizji literackiej³² i osadzenia jej nie tylko w piśmiennictwie, ale i w sztuce sakralnej, w tradycji ikonograficznej błogosławionych franciszkanek, którą współcześnie z Zawistowską podejmował Stanisław Wyspiański. Zastanawia bowiem ta zbieżność – fakt, że klaryski zostały przedstawione na kartonie do witrażu Stanisława Wyspiańskiego, projektowanego jako wypełnienie otworu okiennego średniowiecznego kościoła OO. Franciszkanów w Krakowie, około 1897 roku.

Niezwykłość wnętrza tej świątyni polega przede wszystkim na realizacji spójnego, autorskiego programu ideowego, uchwycenia – jak mawiał sam Wyspiański – „istoty franciszkanizmu”³³. Koncepcja polichromii ścian prezbiterium, transeptu i glicyfów okiennych wraz ze stanowiącymi *pendant* witrażami została pomyślana tak, by wypełnić plan dzieła całościowego oraz podkreślić gotycki charakter świątyni, czyli uwydatnić średniowieczne jej rozumienie jako harmonijnego modelu wszechświata³⁴. Dlatego artysta

29 A. Makowiecki, *Młoda Polska*, Warszawa 1981, s. 107.

30 Zob. np.: P. Gogler, *Kłopoty z ekfrazą*, „Przestrzenie Teorii” 2004, nr 3/4, s. 137–152 oraz S. Wysłouch, *O malarstwie literatury*, w: tejże, *Literatura i semiotyka*, Warszawa 2001, s. 75–94.

31 A. Makowiecki, dz. cyt., s. 107.

32 Zob. A. Kowalczykowska, *O wzajemnym oświeclaniu się sztuk w romantyzmie*, w: *Pogranicza i korespondencje sztuk. Z dziejów form artystycznych w literaturze polskiej*, pod red. T. Cieślakowskiego i J. Sławińskiego, Wrocław 1980, s. 177 i n.

33 S. Gowin, *Stanisław Wyspiański (1869–1907)*, Warszawa 1996, s. 54.

34 Zob. Z. Kępiński, *Stanisław Wyspiański*, Warszawa 1984, s. 48, A. Morawińska, *Wyspiański... „Nieśmiertelność strasznie samotna”*, w: *Stanisław Wyspiański: Opus magnum*, katalog wystawy, Muzeum Narodowe w Krakowie, Kraków 2000, s. 16.

sumiennie studiował *Kwiatki świętego Franciszka*, biografię Braci Mniejszych³⁵, *Dictionnaire raisonné de l'architecture française du XI^e au XVI^e siècle* autorstwa Viollet-le-Duca, jak również uwagi mnicha Teofila, twórcy średnio-wiecznego traktatu o malarstwie, witrażownictwie i rzemiośle artystycznym³⁶.

W krakowskim kościele znalazło się siedem witraży Wyspiańskiego, sześć w prezbiterium: w oknie północnym *Błogosławiona Salomea*, w południowym *Święty Franciszek*. Ścianę południową zdobi *Żywiół wody*, środkową – *Żywiół Ziemi* i *Powietrza*, północną – *Żywiół ognia*. W nawie, nad chórem muzycznym, ulokowano witraż *Bóg Ojciec*, znany także pod tytułem *Stać się czy Bóg stwarzający świat z chaosu*. Prace Wyspiańskiego powstawały w latach 1897–1902 i 1904, ale Wojciech Bałus i Danuta Czapczyńska-Kleszczyńska – odsłaniając kulisy powstania, analizując estetykę i ukazując nowatorstwo tych dzieł – nie ukrywają wątpliwości, iż „daty te nie zawsze mają właściwe odniesienie”³⁷.

Witraż ukazujący błogosławioną Salomeę, Jolantę i Kingę projektował Wyspiański dla okna *vis-à-vis* asyckiego Biedaczyny. W liście do Lucjana Rydla, z 11 czerwca 1897 roku, artysta dodał w *post scriptum* radosną notatkę:

Oto najniespodziewanej gwardian OO. Franciszkanów zażądał ode mnie witrażów i udało mi się pozyskać jego zaufanie dla moich pomysłów i mogę robić co mi się podoba: będą cuda. Całe prezbiterium w barwach i co za treść będzie fantastyczna – możesz sobie wyobrazić.³⁸

Karton do witrażu powstał w roku 1897. Na początku roku 1898 wraz z innymi projektami (*Bóg Ojciec*, *Święty Franciszek*, *Żywiół ognia*, *Żywiół wody*) zaprezentował go Wyspiański na wystawie konkursowej Towarzystwa Zachęty Sztuk Pięknych w Warszawie³⁹. Pierwszej reprodukcji dokonał w 1901 roku

35 Zob. W. Bałus, *Wyspiański i tradycja. Na przykładzie witrażu ze św. Franciszkiem*, „Teksty Drugie” 2004, nr 4, s. 97–114; zob. także: S. Wyspiański, *Witraże*, oprac. J. Bojarska-Syrek, Warszawa 1980.

36 W. Bałus, *Sztuka sakralna Krakowa...*, s. 93, 163.

37 D. Czapczyńska-Kleszczyńska, *Dzieje witraży Stanisława Wyspiańskiego w kościele OO. Franciszkanów w Krakowie*, „Rocznik Krakowski” 2004, t. 70, s. 62; zob. także: D. Czapczyńska, *Witraże Stanisława Wyspiańskiego w kościele oo. Franciszkanów w Krakowie. Faktografia. Na marginesie prac nad monografią Krakowskiego Zakładu Witraży i Mozaiki Szklanej S.G. Żeleński*, w: *Sztuka witrażowa w Polsce*, red. J. Budyn-Kamykowska i K. Pawłowska, Kraków 2002, s. 53–64, W. Bałus, *Sztuka sakralna Krakowa...*, s. 70–172.

38 *Listy Stanisława Wyspiańskiego do Lucjana Rydla*, oprac. L. Płoszewski i M. Rydlowa, Kraków 1979, s. 426; zob. W. Bałus, dz. cyt., s. 117.

39 Fakt ten odnotowuje D. Czapczyńska-Kleszczyńska, dz. cyt., s. 65; zob. także: Katalog dzieł sztuki pomieszczonych na wystawie Towarzystwa Zachęty Sztuk Pięknych

Józef Muczkowski i zamieścił w dziewiętnastym tomie „Biblioteki Krakowskiej”⁴⁰, a rok później w „Architekcie”⁴¹. Niejedyny to szkic Wyspiańskiego poświęcony franciszkanom – inna wersja wizerunku zakonnicy wypełnia rysunek piórkiem, znajdujący się w Muzeum Narodowym w Warszawie⁴².

Rok 1897 to także czas debiutu translatorskiego Zawistowskiej na łamach „Życia”⁴³, pisma literackiego krakowskich modernistów. Oprócz kilku tłumaczeń⁴⁴ w latach 1897–1900 publikuje tu poetka pięć utworów oryginalnych⁴⁵. Zatem „konfrontacja” liryki Zawistowskiej z działalnością Wyspiańskiego była, jak się wydaje, nieunikniona. Była nieunikniona tym bardziej, iż od numeru 40/41 z 1898 roku objął on stanowisko kierownika artystycznego tygodnika⁴⁶. Ale niejako od początku swojego istnienia „Życie” rozpowszechniało wiadomości o postępach prac artysty. Na przykład numer 2 z 1897 roku zawiadamia o prezentacji czterech projektów na lwowskiej Wystawie Towarzystwa Artystów Polskich Sztuka⁴⁷, a numer grudniowy z tego samego roku zawiera wzmiankę o uzyskanej przez Wyspiańskiego za szkic do witrażu, z wizerunkiem św. Franciszka, pierwszej nagrodzie w zorganizowanym przez Towarzystwo Przyjaciół Sztuk Pięknych w Krakowie konkursie na obraz religijny⁴⁸. Na szpaltach kolejnych numerów pojawiają się reprodukcje kartonów z krótką adnotacją⁴⁹.

w r. 1898, „Sprawozdania TZSP za r. 1898”, Warszawa 1899; T.J. (Tadeusz Jaroszyński), *Wystawy konkursowe*, „Głos” 1898, nr 15, s. 345–347.

40 J. Muczkowski, *Kościół św. Franciszka w Krakowie*, „Biblioteka Krakowska” 1901, t. 19, zob. il. 4.

41 „Architekt” 1902, t. 3, tabl. 27 i 32.

42 Zob. il. 1, 2 oraz reprodukcję rysunku piórkiem znajdującego się Muzeum Narodowym w Warszawie w: W. Bałus, *Sztuka sakralna Krakowa...*, il. 183.

43 Drukowane pod pseudonimem I. Ra fragmenty prozy Egdara Allana Poeego (*Sen we śnie, Helena*, „Życie” 1897, nr 6, s. 6–7).

44 Tłumaczenia: F. Pradel, *Miserere miłości*, „Życie” 1897, nr 14, s. 10; A. Samain, *Wizje I, Wizje II, Nuit Blanche*, „Życie” 1898, nr 11, s. 128; E. M. Doherr, *Z „Sonetów”*, „Życie” 1898, nr 12, s. 140; A. Samain, *Z cyklu „Lallée solitaire”*, „Życie” 1898, nr 17, s. 199–200; A. Mockel, *Jutrznia weselna*, „Życie” 1900, nr 1, s. 12 oraz tłumaczenia prozy Poeego.

45 Zob. K. Zawistowska, *Z.J.*, „Życie” 1898, nr 12, s. 138; *Epitaphium* wraz z wierszem *Ze spichrza twojej duszy...*, „Życie” 1899, nr 21–22, s. 411; *O maków purpurowych* (pod tytułem *Epitaphium III*), „Życie” 1900 nr 2/3, s. 68 oraz *Kinga i Joholet*.

46 M. Podraza-Kwiatkowska, *Literatura Młodej Polski*, Warszawa 1992, s. 31.

47 Anonim, *Salon artystów polskich*, „Życie” 1897, nr 2, s. 11 (cyt. za: D. Czapczyńska-Kleszczyńska, dz. cyt., s. 65).

48 *Wystawa obrazów treści religijnej*, „Życie” 1897, nr 13, s. 8–9.

49 Karton z wyobrażeniem św. Franciszka („Życie” 1898, nr 1, s. 6); projekt do witrażu *Stań się* („Życie”, 1898, nr 48, s. 4).

W 1898 roku, w obliczu zagrażającego pismu bankructwa, odkupił je Wyrzykowski, zaprzyjaźniony nie tylko z autorką *Romantyki*, ale także z jej bratem, Józefem Jasińskim. To właśnie on dzięki swoim znajomościom starał się, aby dokonania poetyckie siostry ukazywały się w druku⁵⁰, a dwa lata później, na przełomie 1899 i 1900 roku, sam został współwydawcą tygodnika. Zatem obaj mężczyźni, aktywnie uczestniczący w życiu kulturalno-literackim, wywierali wpływ na działalność i świadomość artystyczną Zawistowskiej. Poczynione na kartach memuaru *Ver Sacrum* zwierzenia, w których Wyrzykowski wspomina siebie jako „przewodnika duchowego” poetki oraz „niedościęgniwy wzór”⁵¹, i w tym punkcie wydają się zawierać ziarno prawdy. Wreszcie nie bez znaczenia pozostaje kompleks prowincji, z którym zmagala się Zawistowska; liczne podróże do Krakowa, „rozmowy o poezji, wzloty w dziedzinę sztuki, która miała być jedynym prawdziwym życiem, kontrastowały z atmosferą dworku w Supranówce i prostotą tamtejszego życia”⁵². Niewykluczone zatem, iż podczas pobytu w mieście zaznajomiła się poetka z przygotowaniem do prac przy franciszkańskich dekoracjach, zmianami w projektach czy pertraktacjami Wyspiańskiego z hierarchami Kościoła. Trudno zresztą było o nich nie wiedzieć – w 1897 roku Sukiennice wystawiły cztery kartony z pomysłami na witraże do prezbiterium⁵³.

Największy rozgłos przyniósł jednak Wyspiańskiemu konflikt z konwentem franciszkańskim. Zleceniodawca, gwardian o. Samuel Leon Rajss, domagał się wprowadzania zasadniczej zmiany w kompozycji szkicu do witrażu z trzema klaryskami. Zażyczył sobie „zredukowania tematu do bł. Salomei”⁵⁴, gdyż twierdził, że święte Wyspiańskiego pozbawione są śladów urody, „wywołują wrażenie trupów”⁵⁵! Danuta Czapczyńska-Kleszczyńska dotarła do zapisków kronikarza zakonu, o. Alojzego Karwackiego, który relacjonował:

50 Kozikowska-Kowalik przytacza fragment listu Wyrzykowskiego adresowanego do Józefa Jasińskiego: „Wysłałem Ci «Życie», a przekład pani Kazimieri pojawi się w szóstym numerze «Życia», który dzisiaj wyjdzie. Nie potrzeba było wcale Twojej protekcji – tłumaczenie jest dobre, że bez wahania oddałem je do drukarni” (list z dnia 29 III 1897, Biblioteka PAN w Krakowie, sygn. 7730 [cyt. za: L. Kozikowska-Kowalik, dz. cyt., s. 7]).

51 L. Kozikowska-Kowalik, dz. cyt., s. 9; B. Borkowska, *Stanisław Wyrzykowski, w: Obraz literatury polskiej XIX i XX wieku, seria V: Literatura okresu Młodej Polski*, t. 1, red. K. Wyka, A. Hutnikiewicz i M. Puchalska, Warszawa 1968, s. 763–764.

52 L. Kozikowska-Kowalik, dz. cyt., s. 9.

53 D. Czapczyńska-Kleszczyńska, dz. cyt., s. 65.

54 Tamże, s. 76.

55 O.A. Karwacki, *Pamiętnik*, maszynowa kopia rękopisu w Archiwum Konwentu OO. Franciszkanów w Krakowie, s. 178 (cyt. za: D. Czapczyńska, dz. cyt., s. 58); zob. także: D. Czapczyńska-Kleszczyńska, dz. cyt., s. 78.

O. Rajss [...] zażądał, by Wyspiański namalował samą postać bł. Salomei. A gdy artysta upierał się przy pierwszym swoim pomysle, o. Rajss dał malarzowi Rossowskiemu namalować obraz tej błogosławionej i wystawić w oknie Wyspiańskiego. Stąd żale i nieporozumienia.⁵⁶

Władysław Ekielski, architekt odpowiedzialny za prace restauracyjne u Franciszkanów, odnotowuje we wspomnieniach, że konwent oprotestował aparycję mniszek, „twierdząc, że są za brzydkie, że kanony nie pozwalają umieszczać w kościele nic szpetnego i żądał nowej kompozycji, na której twarze byłyby «ładniejsze», choćby bez tego ascetyzmu”⁵⁷. Zgoda okazała się niemożliwa. Po zanegowaniu podobizn Kingi i Johelet wykonał Wyspiański pastel do kartonu z przedstawieniem błogosławionej Salomei (1902), a potem jego replikę (1904). Dzięki inicjatywie kolejnego przełożonego zgromadzenia franciszkańskiego, o. Karwackiego, w 1908 roku wykonano witraż i „nowa” Salomea została wmontowana w okno prezbiterium⁵⁸.

Dlaczego zaproponowany przez artystę „portret” franciszkanek sklasyfikowano jako „brzydki”, wywołujący – zdaniem o. Rajssa – „wrażenia trupów”⁵⁹? Zwyciężył tu raczej nie kanon, lecz konwencja, z którą nie zgadzał się Wyspiański, której nie akceptowała też Zawistowska.

TŁO WIERSZA

Postaci klarysek: Salomei, Jolanty i Kingi, sportretowane zostały przez artystę z profilu w dolnej partii kartonu. Przyodziane w ciemne habit, z dłońmi na wysokości piersi, kobiety „zdawały się stać lub z wolna kroczyć pograżone w zadumie i kontemplacji. Ich głowy o ascetycznych, białych twarzach i starczych rysach, zwrócone były w różne strony”⁶⁰ – zauważa Wojciech Bałus, jakby pod wpływem liryki młodopolskiej. Zdzisław Kępiński stwierdza natomiast: „Wyspiański ustawia je w szyku pochodnym dla podkreślenia, że podejmują one drogę powrotu ludzkości ku wyżynom”⁶¹. To właśnie taką kompozycję – ze względu na monotony, określany przez Marię Podrazę-Kwiatkowską jako typowy dla obrazowania symbolistycznego, ruch

56 Tamże.

57 W. Ekielski, *Wspomnienia o Wyspiańskim*, w: *Wyspiański w oczach współczesnych*, red. L. Płoszewski, t. 1, Kraków 1971, s. 360 (cyt. za: W. Bałus, *Sztuka sakralna Krakowa...*, s. 121).

58 Zob. D. Czapczyńska-Kleszczyńska, dz. cyt. s. 59. Poprzedni portret Salomei, autorstwa wspomnianego Władysława Rossowskiego, został usunięty i umieszczony w oknie wschodnim ramienia krużganków.

59 Zob. O.A. Karwacki, dz. cyt., s. 78.

60 W. Bałus, *Sztuka sakralna Krakowa...*, s. 135.

61 Z. Kępiński, dz. cyt., s. 222.

pantomimiczny⁶² – mogła mieć na myśli Kozikowska-Kowalik, kiedy przywołała incipit wiersza *Mniszki*, szukając ilustracji dla wizji krakowskiego artysty.

Zawistowska w swoim lirycznym „witrażu” obrazuje franciszkanki również jako „przezryte profile w kwefów obramieniu”, lecz w odmiennej postawie – na kolanach.

Według projektu dominantę kompozycyjną pola obrazowego stanowiły kwiaty: żółtej dziewanny i białych lili⁶³. W twórczości Wyspiańskiego namiętność do ornamentów roślinnych wiąże się przede wszystkim z „nurtem florystycznym” secesji⁶⁴, jednak w kontekście dekoracji krakowskiej świątyni „wszechobecność” elementów kwiatowych stanowi wyraźne nawiązanie do charakterystycznego dla postawy franciszkańskiej umiłowania, wręcz idealizowania motywów świata przyrody. Ponadto, wskutek wprowadzenia makroskopii, czyli powiększenia roślin do nadnaturalnych rozmiarów, „użył artysta wertykalizm kompozycji podkreślający gotycką konstrukcję świątyni”⁶⁵.

Niewiasty ukazane zostały pośród kwiatów w taki sposób, że można odnieść wrażenie „nanizania klarysek na łodygi roślin”⁶⁶ – zespolenia z nimi; kwiaty te „usytuowane były we wszystkich rzędach [...]”⁶⁷. Na drugim, wykonanym piórkiem szkicu, znajdującym się obecnie w Muzeum Narodowym w Warszawie, postaci franciszkanek przedstawione zostały w odmienny sposób, tworząc już nie szyk, ale pogrążoną w modlitwie grupę; środkowa postać ukazana została frontalnie, dwie pozostałe z profilu⁶⁸. W obu przypadkach Wyspiański zrezygnował z sakralnych, wyidealizowanych, celowo „upiększanych” wizerunków świętych, stawianych za wzór przez „doktryny dziewiętnastowiecznej sztuki kościelnej”⁶⁹. Brak więc w obrazie klarysek estetyzacji: wzniosłości, gloryfikacji lub piękna. Są podkreślone bielą twarzy, starością postury i swoistego rodzaju „płaskością” przedstawienia: weryzm, asceza, ponurość, które wychowany na „estetyce idealistycznej” o. Rajss

62 Zob. M. Podraza-Kwiatkowska, *Symbolizm i symbolika w poezji Młodej Polski. Teoria i praktyka*, Kraków 1994, s. 113 (rozdz. *Postać*).

63 *Nota bene*, kwiaty lili znajdują się – obok kaczęńców – na witrażu z wizerunkiem błogosławionej Salomei, zdobią także pas ornamentalny ramion transeptu i obrzeża okien w prezbiterium.

64 Zob. M. Wallis, *Secesja*, Warszawa 1974, s. 105–114.

65 J. Bojarska-Syrek, dz. cyt., s. 9.

66 W. Bałus, *Sztuka sakralna Krakowa...*, s. 136.

67 Tamże, s. 135.

68 Tamże, s. 136.

69 Tamże, s. 138.

uznał za objawy „brzydoty”. Znamienne, że podobną interpretację wybrała Zawistowska, obrazując klaryski jako „wiotkie lilie, rozwite w mrocznych tumów cieniu”. Nieprzypadkowo.

Zgodnie z koncepcją „wiersza-żywota”, zasygnalizowaną już tytułem pierwodruku *Z żywotów Świętych*, tożsamym z nazwą książki ofiarowanej przez napotkanego w jaskini pustelnika, druga i trzecia strofa liryku nawiązują do najistotniejszych w biografii klarysek okoliczności – zachowania czystości cielesnej oraz złożenia ślubów zakonnych.

Jak bezcenne klejnoty wziął Je ród piastowy.
Wiotkie lilie, rozwite w mrocznych tumów cieniu,
Dziewice, wstręt czyniące ślubnemu pierścieniu,
Przybrano w oblubienic ziemskich złotogłowy.

Lecz Chrystus je od zmayı ustrzegł i od sromu,
Jak pasterz białorune swe strzeże jagnięta –
I po latach, dziewicze do swego wiódł domu.

Obie święte „wstręt czyniące ślubnemu pierścieniu” zostały wydane za mąż za książąt z rodu Piastów. Święta Kinga „stoczyła walkę o zachowanie dziewictwa”⁷⁰ – nakłaniając swojego małżonka do wspólnego złożenia ślubów czystości. W ten sposób zapisała się na kartach historii jako postać „anielskiej cnoty” („bezcenny klejnot”), a książę uzyskał przydomek Wstyldliwy⁷¹. Z kolei Jolenta, adorowana przez możnowładcę kaliskiego, również Bolesława, decyzję o zamążpójściu uzależniła od opinii swej siostry⁷². Po śmierci mężów „Chrystus je od zmayı ustrzegł i od sromu”, obie kobiety, „wdziawszy na siebie szatę wdowieńską, przyjęły regułę drugiego rzędu św. Franciszka i św. Klary”⁷³.

Uważna lektura liryku skłania zatem do odmówienia racji Kucharskiemu, który widział wyłącznie estetyczną kreację w portretach świętych kobiet Zawistowskiej: „Czuć, pisał on, że poetka traktuje je raczej po literacku, jako motyw estetyczny, a ich wytężonego, niezwykle bujnego życia wewnętrznego nie wyczuwa”⁷⁴. Poetka nie porusza się po powierzchni – dokonuje niebywałej kondensacji sensów. Porównanie – upostaciowienie kwiatu: „Siostry dwie białe”, czyli „wiotkie lilie” – zostało wprowadzone na zasadzie kontra-

70 Zob. Kinga, w: *Twoje imię...*, s. 344.

71 Zob. Kinga, w: *Wielka księga świętych*, s. 262.

72 X.P. Pękalski, dz. cyt.

73 Tamże. Zob. Kinga, w: *Wielka księga świętych*, s. 263.

74 E. Kucharski, dz. cyt., s. 253.

stu do ciemności: mrocznych cieni wypełniających tum⁷⁵. Czyż nie jest to aluzja do wizji Wyspiańskiego, w której sylwetki Salomei, Johelet i Kingi wyłaniają się z roślinnych łodyg? Jasna barwa płatków projektowana była jako przeciwwaga kolorystyczna dla brązowych mnisich habitów, ciemnej, dolnej partii szkicu, a także mrocznego wnętrza franciszkańskiego kościoła. „Rozświetlającą” funkcję pełnią również atrakcyjne wizualnie miodowe kwiatostany dziewanny, która, ze względu na oryginalny kształt: wielkość i strzeliwość, przy jednoczesnym zachowaniu zwiewności formy, bywa w poezji czy malarstwie utożsamiana z kobietą, kapłanką lub nimfą⁷⁶. Z uwagi na skuteczność wstawienictwa błogosławionych franciszkanek w rozmaitych chorobach (Jolenta nazywana była na przykład „Najlepszą Lekarką”, a także „Ślepych oświecicielką”⁷⁷), nie bez znaczenia pozostają także apotropeiczne, lecznicze, związane z wierzeniami ludowymi, właściwości dziewanny⁷⁸.

Wydawałoby się, że uwypuklając moralną doskonałość franciszkanek, uosabiających pobożność cenną jak „bezcenny klejnot”, Zawistowska posłużyła się typowym, nacechowanym wzniosłą symboliką wyobrażeniem lilii jako: rośliny-nadziei, znaku bezgrzeszności duszy, szlachetności, a także czystości⁷⁹. Dobór takiego atrybutu rzeczywiście wytycza krąg wzruszeń o charakterze duchowym albo mistycznym, okazuje się jednak, że ta książecka roślina ma swoje miejsce również w tradycji hagiograficznej polskich klarysek. Potwierdza to kwerenda dokonana przez Ryszarda Knapińskiego, który podczas poszukiwań wizerunków obrazowych świętej Kingi i błogosławionej Jolenty na przestrzeni wieków, dotarł do dokumentów zgromadzonych w trakcie przygotowań do procesu beatyfikacyjnego Johelet, przeprowadzanego w latach 1776–1779. Na podstawie przeglądu obrazów wotywnych ko-

75 Epitet „wiotkie” w tomiku z 1923 roku zastąpiono synonimem „wątle”. Kobiety utożsamiane z rośliną lub przekształcające się w nią przypominają bohaterki tłumaczonych przez poetkę „średniowiecznych” wierszy Tristana Klingsora (*Dziewczęta – kwiaty*).

76 „A po ugorach stoją dziewanny [...], Niby kapłanki białej marzanny” – pisała Zawistowska w wierszu *Lato* (cykl *Ze wsi*). O znaczeniach tego kwiatu zob. I. Sikora, *Dziewanna*, w: *Łabędź i lira. Studia i szkice o literaturze Młodej Polski*, Zielona Góra 2001, s. 15, 16 oraz: tegoż, *Symbolika kwiatów w poezji Młodej Polski*, Szczecin 1987.

77 Przymioty błogosławionej Jolenty zostały wypisane na tablicy zawieszanej obok obrazu kultowego z wizerunkiem świętej w nieistniejącej kaplicy klarysek w Gnieźnie (kościół Franciszkanów), znanej wszakże z opisów z XVII wieku (zob. Ks. R. Knapiński, *Święta Kinga i błogosławiona Jolenta w ikonografii polskich klarysek. Przedstawienia ikonograficzne polskich klarysek*, w: *Pani Sądecka. Aktualność Świętej Kingi*, red. J. Zimny, Sandomierz 2000, s. 99). Cuda i uzdrowienia dokonane przez Jolentę wymienia w żywocie ksiądz Pękalski (zob. X.P. Pękalski, dz. cyt.).

78 I. Sikora, *Łabędź i lira...*, s. 14–15.

79 Tenże, *Symbolika kwiatów...*, s. 52.

misja kanonizacyjna ustaliła, że błogosławioną najczęściej ukazywano – podobnie jak jej siostrę, Salomeę⁸⁰ – z „diademem i promieniami wokół głowy, z krzyżem w ręku lub krzyżem i lilią, niekiedy z pastorałem, otoczoną obłokami, w habicie swojego zakonu, trzymającą księgę”⁸¹. Przedstawiano ją też niejednokrotnie w towarzystwie Chrystusa Ubiczowanego albo Ukrzyżowanego, czasem z Maryją i innymi świętymi⁸². Podobny obraz roztacza przed oczami czytelników, jak się okaże, ostatnia strofa wiersza.

Ponadto semantyczny obraz dziewiczej niewinności uzupełnia w liryku Zawistowskiej biel kobiecych ciał. W pierwszej strofie pojawiają się „siostry dwie białe” oraz „przezyste profile”, które w lekturze dosłownej sprawiają wrażenie niezwykle jasnych, nawet anemicznych. Odcień ten oddaje tonację kwiatowych płatków („biały jak lilia”), dzięki czemu ulubiona barwa symbolistów oraz secesji⁸³ staje się kolorystyczną dominantą pola obrazowego, „tła” wiersza, czyli witrażu.

Tym samym interpretacja bieli jako barwy światła odbywa się w zgodzie z młodopolskim paradygmatem ciała „odcieleśnionego”, niematerialnego, metafizycznego – sakralnego⁸⁴. Epokę tę fascynowało ciało doznawane i doceniane „na drodze negacji”⁸⁵, stąd zabiegi: „oczyszczania pola widzenia aż do zupełnego rozjaśnienia, aż do bezkoloru, w którym Nic tożsame jest ze Wszystkim”⁸⁶, predylekcja do karnacji barwy „mlecznej”, „przezroczystej”, „opłatkowej” oraz – jak powiedziałby gwardian o. Rajss – „trupiej”. Tendencję tę akcentuje właśnie metaforyczne utożsamienie ciała i rośliny:

Wyobrazeniowy krąg ciała-kwiatu, w zasadzie powtarzający paradoksalne napięcia ciała-bieli, prowadzi w stronę spojrzenia na ciało jako na rozkładającą się materię, na trupa. Wyobrażenia te związane są z platonizującymi [...] przekonaniem o duszy jako istocie człowieka.⁸⁷

Dlatego, przyglądając się klaryskom Wyspiańskiego, Wojciech Bałus przestrzega, że:

80 Ks. R. Knapiński, dz. cyt., s. 91.

81 Tamże.

82 Tamże.

83 M. Wallis, dz. cyt., s. 163. Zawistowska – i w tym miejscu można już przyznać rację Kucharskiemu – „maluje przede wszystkim, oddaje głównie barwę, rzadziej linię” (E. Kucharski, dz. cyt., s. 250).

84 M. Stala, *Pejzaż człowieka. Młodopolskie myśli i wyobrażenia o duszy, duchu i ciele*, Kraków 1994, s. 252.

85 Tamże, s. 267.

86 Tamże, s. 224.

87 Tamże, s. 262; por. W. Bałus, *Wyspiański i tradycja...*, s. 108, 113.

Trupia biel twarzy i starość postaci kobiecych wyraża „ascetyczne pojmowanie ciała”. Salomea, Kunegunda i Jolenta obumarły dla świata, ich ideałem stało się życie duchowe i coraz pełniej realizowana tęsknota za istnieniem poza ziemskim padoleń.⁸⁸

Delikatne, wiotkie lilie potraktował badacz jako symbol schyłku życia, przemijania, pasywności i nostalgii. Biały odcień płatków były zatem „kolorom żalobnym”, barwą ciała „znikającego”, obumierającego. Analogicznie franciszkanki Zawistowskiej – eteryczne, uduchowione, pogrążone w „ekstazytnym snieniu” i tęsknocie (o czym informują wersy pierwszej strofy) – sytuują się na granicy życia doczesnego i duchowego, zmuszone – tak jak mniszki z inicjującego cykl sonetu zatyłowanego *Święte* – do wyboru pomiędzy ziemskim a niebiańskim Oblubieńcem.

Obraz wykreowany przede wszystkim dzięki symbolice lilii podsumowuje – zgodnie z klasyczną poetyką sonetu – ostatnia tercyna:

Więc wielbiły go Kinga i Johelet Święta,
I kornie mu pod stopy słały, jak podnóże,
Biczowanych swych piersi, krwią ociekłe róże.

Jak rozumieć wers, zbudowany przy użyciu typowej dla Zawistowskiej inwersji składniowej – opisujący umartwianie ciała różami? Praktyka ascezy, której „narzędziem” uczyniła Zawistowska różany kwiat, przywodzi na myśl nie tylko cierpienie Chrystusa ukrzyżowanego, ale też możliwość współodczuwania bólu przez mękę. Wydaje się jednak, że gesty te są przede wszystkim aluzją do praktyk ascetycznych założyciela zakonu Franciszkanów.

Uwagę czytelnika zwraca współobecność róży i lilii. Zestawienie tych dwóch „znaków florystycznych” wprowadza dysonans między odmiennie waloryzowanymi – symbolicznymi, kolorystycznymi oraz emocjonalnymi – asocjacjami. Na achromatycznym „tle” pojawia się wyrazisty czerwony, chromatyczny akord, barwa kropli krwi oraz płatków kwiatu⁸⁹, z którym wiąże się semantyka miłosna: od zmysłowego erotyzmu (czerwony, szkarłatny kolor utożsamiano z pięknem, radością, młodością, miłością)⁹⁰ po

88 Zob. W. Bałus, *Sztuka sakralna Krakowa...*, s. 140–141.

89 Podobną paralełę odnaleźć można w średniowieczu, w alegorycznym poemacie rycerskim *Roman de la rose* (*Opowieść o róży*), w którym, jak pisze Zdzisław Kępiński: „Pojawia się motyw irysu, czyli lilii na bagnie, o zmiennych kolorach aż po błękit, oznaczający duchowość ostateczną. [...] I wówczas też, jako symbol szczególnie wzniosły, pojawia się «błękitna róża» – kwiat nigdy nie widziany, a mający oznaczać stan najwyższej szlachetności” (zob. Z. Kępiński, dz. cyt., s. 60).

90 M. Rzepińska, *Historia koloru w dziejach malarstwa europejskiego*, Kraków 1983, s. 126.

uczucia platoniczne, uduchowione, wysublimowane (biała róża)⁹¹, łączone często w przeżyciami natury religijnej. Ciekawym zbiegiem okoliczności – chociaż w sposób mniej poetycki – na opozycji lilii i róży oparła swoją refleksję Kornelia Dobkiewiczowa, opisująca poczynioną przez błogosławioną Kingę decyzję o złożeniu ślubów dziewictwa. Tuż po sakramencie małżeństwa:

wynikła sprawa następstwa tronu, a stąd rozpoczęły się namowy, a nawet naciski na Kingę, by ponad lilię niewinności dziewiczej wybrała różę małżeństwa i macierzyństwa.⁹²

Czyniąc z róży „krwią ociekłej” narzędzie adoracji, znak ascezy (grecki źródłosłów słowa „asceza” *askētēs/askēsis* oznacza przeciwieństwo „ćwiczący się”, ćwiczenie fizyczne⁹³), Zawistowska przełamuje stereotypowe w młodopolskiej poezji wyobrażenie tego kwiatu jako symbolu zmysłowości, akcentując problematykę przemijania, trudów życia – naśladowania ofiarności Biedaczyny z Asyżu⁹⁴. I rzeczywiście, Piotr Pękalski wspomina na przykład, że asceza oraz umyślna rezygnacja z ziemskiego dobrobytu stanowiły podstawę egzystencji obu franciszkanek (ścisły post, uczciwa bogomyślność, umartwienie ciała włosiennicą)⁹⁵.

„Korną” chłostę, której poddają swe ciała Kinga i Johelet, można również potraktować jako uobecnienie postaci Chrystusa, symbol Jego męki. Wizerunek błogosławionej Jolenty, „pogrążonej w ekstazie”, doznającej objawienia Ubiczowanego Chrystusa lub ukazanej „w momencie adoracji przedmiotu swojego widzenia”⁹⁶, znany jest z XVII-wiecznej ikonografii⁹⁷. Taki schemat powielają również – o czym informuje Knapiński – tablice wotywnie oraz osiemnastowieczna i dziewiętnastowieczna grafika⁹⁸.

91 I. Sikora, *Symbolika kwiatów...*, s. 43–51.

92 Zob. *Kinga*, dz. cyt., s. 262. Z. Bauer, A. Leszkiewicz, autorzy hasła słownikowego *Kinga* w *Wielkiej księdze świętych*, nie podają wskazówek bibliograficznych dotyczących pochodzenia cytatu z wypowiedzi Kornelii Dobkiewiczowej.

93 Zob. W. Kopaliński, *Słownik wyrazów obcych i zwrotów obcojęzycznych*, Warszawa 1967.

94 Kolor krwi symbolicznie wiąże się z męczeństwem i Duchem Świętym, „na co wskazuje liturgiczny «porządek barw» Kościoła katolickiego, ukształtowany u schyłku XII wieku” (por. I. Tokarski, *Semantyka barw we współczesnej polszczyźnie*, Lublin 2004, s. 82, por. zwłaszcza rozdział *Konotacje nazw odniesień prototypowych – barwy czerwonej: krwi i ognia*).

95 X.P. Pękalski, dz. cyt.

96 Ks. R. Knapiński, dz. cyt., s. 100 i n.

97 Tamże.

98 Tamże.

Jako się rzekło, obraz biczowania ciała kolcami nawiązuje przede wszystkim do średniowiecza. Przypomina scenę „tarzania się” w cierniowym krzaku; w taki sposób hołd Bogu oddaje św. Franciszek w wizji Jana Kasprowicza⁹⁹, Tadeusza Micińskiego¹⁰⁰. Różany krzew wypełnia także kompozycję witrażu Wyspiańskiego z wizerunkiem *Poverello*, zaprojektowanego w roku 1897 i zamontowanego – przypomnijmy – w 1899 roku *vis-à-vis* okna przeznaczonego pierwotnie dla trzech klarysek¹⁰¹.

Praktyka ta, znana w tradycji franciszkańskiej, nie jest oczywiście autorskim pomysłem Kasprowicza czy Wyspiańskiego, stanowi jednak *novum* w stosunku do źródeł ikonograficznych oraz historii zapisanych w *Kwiatach świętego Franciszka*¹⁰². Poszukując zależności koncepcji estetycznych krakowskiego artysty od świadectw z przeszłości, Bałus natrafił na interesujący odczyt Juliana Klaczki pod tytułem *Święty Franciszek z Asyżu i gotycyzm włoski*, wyłożony w 1893 roku w Krakowie:

Pewnej nocy ponurej i burzliwej św. Franciszek rzucił się nagi w krzak cierniowy, o kilka kroków od małego kościółka Portiuncula. Chciał tym sposobem poskromić i umartwić swoje zmysły. Wtedy światłość wielka ogarnęła jego dziwne łożo, a krzak cierniowy zakwitnął mnóstwem róż najpiękniejszych. Święty zebrał ich dwanaście, sześć białych, sześć czerwonych.¹⁰³

To bolesne wydarzenie miało miejsce w 1215 lub 1216 roku i nazywane jest przez historyków „cudem róż”, a „wspomina o nim jeden z tekstów pochodzących z pierwszej połowy XIV stulecia”¹⁰⁴, i chociaż w tradycji obrazowej wystę-

99 J. Kasprowicz, *Hymn św. Franciszka z Asyżu* (pierwszy tytuł *Hymn na cześć bólu*) „Chimera” 1901, nr 3, s. 7–8.

100 T. Miciński, *Stygmaty świętego Franciszka*, w: tegoż, *Poezje*, oprac. J. Prokop, Kraków 1984, s. 174.

101 S. Wyspiański, *Święty Franciszek*, witraż w prezbiterium kościoła Franciszkanów w Krakowie, 1897 (zob. W. Bałus, *Sztuka sakralna Krakowa...*, il. 173). Wyspiański ukazał doznającego stygmatów Biedaczynę frontalnie, w centrum kompozycji, na tle ogromnego krzewu, którego splecione, różnobarwne gałęzie pną się od dolnej krawędzi pola obrazowego ku górze. Niespokojny, falujący kształt lodyg stanowi najbardziej wyrazistą formę na obrazie, nieruchoma sylwetka zostaje „uwikłana” w pełen dynamiki floralny układ. W górnej strefie witrażu wyraźnie widoczne są kolce na lodygach. U stóp świętego, podobnie jak w hymnie Kasprowicza „ciernie zakwitły różami”: jednym pękiem różowym i pięcioma żółtymi. Kwiat pnie się „pod stopy” Chrystusa ukazanego na skrzydłach serafina (por. W. Bałus, *Wyspiański a tradycja...*, s. 103 i n.).

102 Tamże, s. 106. Zob. także: *Witraż ze świętym Franciszkiem*, w: W. Bałus, *Sztuka sakralna Krakowa...*, s. 125–135.

103 J. Klaczko, *Święty Franciszek z Asyżu i gotycyzm włoski*, „Rocznik Akademii Umiejętności w Krakowie” 1892/3, s. 130 (cyt. za: W. Bałus, *Wyspiański i tradycja...*, s. 106).

104 W. Bałus, *Wyspiański i tradycja...*, s. 106–107.

puje rzadko¹⁰⁵, wiedzieli o nim Wyspiański¹⁰⁶ i Kasprowicz¹⁰⁷ – obaj skrupulatnie studiowali żywoty oraz legendy związane z postacią *Poverello*. Najprawdopodobniej „cud róż” znany był i Zawistowskiej, która przeniosła element z biografii św. Franciszka do poetyckiego portretu błogosławionych franciszkanek¹⁰⁸.

DROBNE ZADOŚĆUCZYNIENIE?

Semantyczną dominantę „lirycznego witrażu” Zawistowskiej stanowi, tak jak w wizerunku klarysek Wyspiańskiego, „ukazanie momentu granicznego – ascezy, bladeści twarzy”¹⁰⁹, a także artystyczna transpozycja aktu „oddania ciała na ofiarę w walce o czystość ducha”¹¹⁰. Jego symbolem – nieprzypadkowo – uczyniła Zawistowska czerwoną różę.

Zbudowanie wiersza na skontrastowanych wyobrażeniach dwóch kwiatów, dwóch barw, dwóch reprezentacji życia duchowego i ziemskiego, ujętych w rodzaj ramy możliwych wyborów kobiecych¹¹¹, służy przełamaniu „jednolitości” portretu franciszkanek, które w liryku Zawistowskiej jak gdyby „dzielą” jedną i tę samą biografię. Witraż – „tło” tej lirycznej miniatury, symboliczny „rekwizyt” średniowiecza – pełni rolę nastrojotwórczą, ale także mimetyczną. Prowadzona według powziętych wcześniej założeń, uważna lektura sonetu umożliwiła odkrycie jego spowinowacenia z „franciszkańskim” dorobkiem Wyspiańskiego. Sonet o błogosławionych klaryskach okazał się niejako rekompensatą za odrzucenie części projektu artysty – poetyckim dopełnieniem witrażu błogosławionej Salomei.

105 Tamże.

106 Tamże.

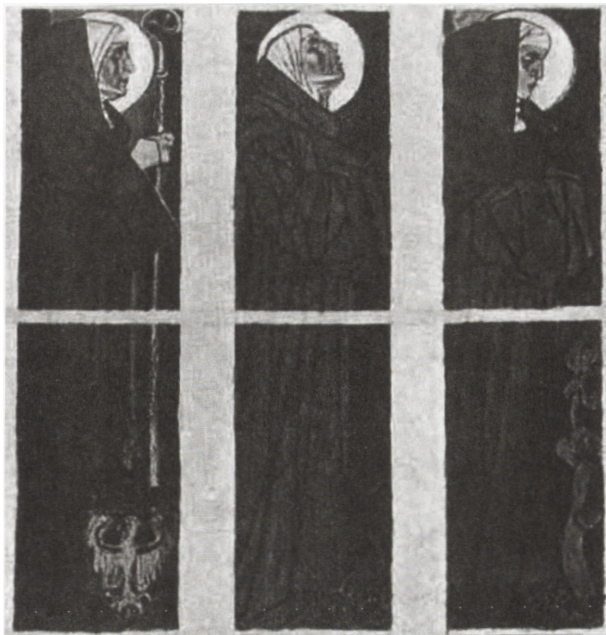
107 J. Szweiniówna, *Kasprowicz a średniowiecze*, „Kronika Miasta Poznania”, R. XIV, 1936, s. 53 i n.

108 Warto też odnotować, że w Kościele Dolnym Bazyliki w Asyżu, nad Wielkim Ołtarzem, zbudowanym nad grobem patrona świątyni, znajdują się freski Giotta (1315–1320) – alegorie ślubów zakonnych, a wśród nich wyobrażenie Ubóstwa: „Fresk ten przedstawia mistyczne zaślubiny Franciszka z Panią Ubóstwa. Związek ten błogosławi sam Chrystus w obecności zastępu Aniołów. W prawym rogu młodzieniec, który ofiarowuje drogi płaszcz ubogiemu, jest zapraszany przez Anioła wskazującego mu palcem Panią Ubóstwa. W środku na dole dzieci i ujadające psy występują przeciw Pani Ubóstwa. Chłopiec ubrany na czerwono rzuca kamieniem, pies, który jest tuż przy nim, nie przestaje czekać. Dziecko ubrane na niebiesko pcha laską wiązkę kolców na boscie nogi Oblubienicy. I oto co się dzieje: Kolce zaczynają rosnać zmieniając się w drogocenny wieniec z róż i lili, które jakby koroną zdobią głowę Pani Ubóstwa” (C. Troiano, A. Pompei, *Assisi. Przewodnik po Asyżu. Rodzinne miasto świętego Franciszka*, tłum. M. Korczak, Asyż 2002, s. 43–44).

109 W. Bałus, *Sztuka sakralna Krakowa...*, s. 141.

110 Tamże.

111 Zob. L. Kozikowska-Kowalik, dz. cyt., s. 17 i n.



1. S. Wyspiański, *Błogosławiona Salomea, Kunegunda i Jolenta*, fragment kartonu do witraża, 1897 (il. za: „Architekt” 1902, t. 3, nr 6, tabl. 27).



2. S. Wyspiański, kartony do witraży prezbiterialnych w kościele OO. Franciszkanów, żywioł ognia i trzy błogosławione klaryski, 1897 (il. za: „Architekt” 1902, t. 3, nr 6, tabl. 27).



3. S. Wyspiański, *Błogosławiona Salomea*, część kartonu do witraża kościoła OO. Franciszkanów w Krakowie, między 1897 a 1902, Muzeum Narodowe w Krakowie.



4. S. Wyspiański, *Święty Franciszek*, część kartonu do witraża kościoła OO. Franciszkanów w Krakowie, między 1897 a 1902, Muzeum Narodowe w Warszawie (il. za: „Architekt” 1903, t. 3, nr 5, tabl. 27).



ABSTRACT

A SISTERLY SONNET: KAZIMIERA ZAWISTOWSKA'S *KINGA I JOHELET*
AND STANISŁAW WYSPIAŃSKI'S *BŁOGOSŁAWIONA SALOMEA*

Kazimiera Zawistowska's lyrical poem *Kinga i Johelet* contributes to a current described as 'Young Poland's Middle Ages' [średniowiecze młodopolskie]. As its interpretation evolves, it becomes apparent that apart from describing the lives of the blessed Franciscan nuns, the poem forms a symbolic commentary to the iconographical programme of the Franciscan Church in Krakow – the stained-glass windows designed by Stanisław Wyspiański. The sonnet on the saint Clarisse nuns is a sort of compensation for the rejection of a part of the artist's design, complementing, with use of poetic means, the window effigy of the blessed Salomea. Moreover, creating a 'portrait' inspired by the stained-glass pane, Zawistowska follows the same road as e.g. Gustave Flaubert (*The Legend of Saint Julian the Hospitaller*) or Walter Pater (*Denys L'Auxerrois*): constructing their stories, they 'animated' the stories from the Gothic windows.

KEY WORDS

Stanisław Wyspiański, Kazimiera Zawistowska, stained-glass window,
Gothic stained glass, Franciscan Church in Krakow, rose, lily, Saint Francis,
sonnet, correspondence of arts, St. Kinga, St. Johelet