

## Pustoszenie i ujarzmianie. Stanisław Wyspiański wobec umierania

Ostatni autoportret (il. 1) Wyspiański narysował niedługo przed śmiercią, zapewne w swoim nowym domu w Węgrzyczach, gdzie przebywał z krótkimi przerwami od lata roku 1906<sup>1</sup>. Rysunek ten jest niesygnalowany i niedatowany, nie ma też na jego temat żadnych przekazów pisemnych. Wiadomo, że w ostatnich miesiącach życia artysta miał zabandażowaną prawą rękę, a palce stawały się coraz mniej sprawne, co właściwie uniemożliwiało mu malowanie. Stefan Żeromski już w maju 1907 r. widział, że Wyspiański *mówił (...) z trudem, a częściej pisał, trzymając ołówek między wielkim i małym palcem*<sup>2</sup>, zaś w październiku Konstanty Srokowski notował słowa twórcy *Wesela: pisać jeszcze mogę. Przywiązują mi ołówek do tej deseczki... Ale malować nie mogę*<sup>3</sup>. Polepszenie stanu miało natomiast miejsce latem, w sierpniu, kiedy to – zdaniem Srokowskiego – *Wyspiański malował już i pisał, a nawet kilkakrotnie przyjeżdżał do Krakowa*<sup>4</sup>. Zapewne wtedy zdolny był mocniej chwycić kredkę, by wykonać autoportret.

Z niedużej, poślóklej kartki papieru wyłania się naszkicowane oblicze artysty. Zarysy ramion i podłużny, wychudły owal twarzy określone zostały mocną kreską, odcinając w sposób widoczny głowę malarza od pustego tła. Najsilniejszy akcent walorowy rysunku stanowią włosy. Grupują się one głównie nad prawą połową czaszki, płaską, szeroką

<sup>1</sup> A. Okońska, *Stanisław Wyspiański*, Warszawa 1971, s. 416.

<sup>2</sup> S. Żeromski, *Wspomnienie*, w: *Wyspiański w oczach współczesnych*, oprac. L. Płoszewski, Kraków 1971, t. 2, s. 449.

<sup>3</sup> K. Srokowski, *U Stanisława Wyspiańskiego*, w: *Wyspiański w oczach...*, s. 454.

<sup>4</sup> *Ibidem*.

plamą opadając na bok i czoło. Lewa skroń pozostaje odsłonięta, zaś skręcony pukiel wije się ekspresyjnie na zewnątrz głowy, oddzielony od czoła cienką, lecz zdecydowaną linią, wyznaczającą krawędź czaszki. Łącznikiem pomiędzy obydwoma częściami włosów są dwa kosmyki ułożone w kształt gruszkowaty i usytuowane prawie że pośrodku czoła.

Poniżej mocne, nerwowe ślady kreski budują zarys łuków brwiowych, połączonych w sinusoidalny przebieg ponad nasadą nosa i oczu. Prawe oko określone zostało przez głębokie cienie padające od nosa, łuku brwiowego i prawego policzka, a wydobyte ostrymi, cienkimi liniami, zbliżającymi się do kół lub ich fragmentów. Biała źrenica, skierowana prosto na widza, jest śladem „martwego oka” artysty, wpatrzonego w lustrzane odbicie własnej postaci. Cień pokrywający prawą część nosa, na wysokości wewnętrznego kącika prawego oka zyskuje na sile, zamieniając się w węzowatą linię, łączącą brew i oko, a rozmywającą się dopiero pośrodku policzka. Oko robi przez to wrażenie tyleż zapadniętego w głąb twarzy, co i niestabilnego lub wręcz rozpadającego się, czy raczej wypływającego, zwłaszcza w połączeniu z martwością przezroczystej, „ślepej” źrenicy. Oko lewe zaznaczone zostało ostrym zarysem górnej powieki i fragmentem dolnej. Źrenica składa się z naciętego przez środek „guziczka”, umieszczonego swobodnie wewnątrz siatkowego walca, wpadającego w głąb lub wysuwającego się z wewnętrznej czeluści. Takie jej ukształtowanie powoduje, że trudno jest określić, gdzie ona spogląda: czy przed siebie, czy w górę. Przebieg łuków brwiowych nie pokrywa się z wykrojem oczu. Opadanie „sinusoidy” w dół, ku nasadzie nosa, przedłużone zostało do wysokości lewej źrenicy, gdzie gruby fragment wklęsłej kreski sugeruje nacisk łuku brwiowego na powiekę, zaznaczoną w tym właśnie miejscu mocniejszą linią o przebiegu odwrotnym, wypukłym, co tym bardziej podkreśla optyczne parcie na oko i automatycznie wzmacnia efekt wpadania/wypadania źrenicy.

Pod nosem ukazany został wąs, po stronie lewego policzka wydobyty prostymi, ostrymi niczym szpilki kreskami, a z prawej tonący w miękkim, walorowym ściemnieniu, opisującym zarówno opadający powyżej kącika ust zarost, jak i cień, wznoszący się sierpowato ku górze, a rzucony przez zaokrąglone skrzydełko nosa. Usta posadowione zostały asymetrycznie, zarysowane dramatycznym zespołem poziomych kresiek wychodzących poza obręb lewej strony twarzy i łączących się tam z opadającym wąsem w jedną całość.

Broda artysty jest częściowo ocieniona, a kreski, określające jej zewnętrzną granicę, płynnie przechodzą w rysunek kołnierza koszuli o ostrym, trójkątnym wycięciu na białej szyi i łagodniejszym, falistym przebiegu na zewnętrznych końcach wyłogów. Zarysem opadających ramion postaci rysunek kończy się w dolnej partii kartki.

Budowa portretu jest wyraźnie inwersyjna. Najmocniejsze walorowo i najszerze formy znajdują się w górnej partii dzieła, u dołu zaś rysunkowi brakuje tektonicznej podbudowy. Nie tylko bowiem im bliżej szyi, tym szerokość twarzy się zmniejsza, ale przede wszystkim układ mocnych walorowo i agresywnie ostrych kresek poczynając od włosów przechodzi poprzez zewnętrzny zarys głowy, prawe ucho i brodę w trójkąt koszuli, rozchylonej na szyi Wyspiańskiego. Gruszkowaty zarys kosmyków włosów pośrodku czoła postaci znajduje w ten sposób swe powtórzenie i rozwinięcie w kształcie twarzy połączonej z wewnętrznym zarysem otwierającego się kołnierza. Wątła linia ramion i miękki zarys zewnętrznych wyłogów kołnierza są zbyt słabe plastycznie, by „utrzymać” w stabilnej równowadze całą głowę. Rysunek robi wrażenie, jakby głowa jedynie chwilowo i jakimś wielkim wysiłkiem trwała w pionie.

Portret niewątpliwie oddaje wygląd artysty w ostatnich miesiącach życia. Potwierdzić to mogą zachowane literackie opisy wizyt w Węgrzcach, a głównie słowa znakomitego obserwatora otaczającej rzeczywistości, Władysława Reymonta. Zanotował on, że Wyspiański *wyglądał strasznie, podobien był do Piotrowina, miał twarz zapadłą, poczerniałą i wyschłą, prawą rękę w bandażach, a lewą władał tylko częściowo, głos obcy, niewyraźny, a tylko oczy były jeszcze dawne, oczy jasnoniebieskie, władcze i mądre, oczy pełne błyskawic i woli nieugiętej, hetmanie oczy walki*<sup>5</sup>. Jednocześnie ostatni autoportret bardziej niż inne prace Wyspiańskiego potwierdza słuszność uwagi Pabla Picassa, iż *sztuka jest kłamstwem, które pozwala nam się zbliżyć do prawdy*<sup>6</sup>. Budująca obraz linia nie jest „przezroczystym” medium, nie zaciera się w przedmiotowym opisywaniu realnych kształtów. Wręcz przeciwnie, przy dłuższym kontakcie z rysunkiem ukazuje swą samoistność – abstrakcyjną naturę twardych kresek lub miękkich maźnięć pierwotnie odczytywanych jako

<sup>5</sup> W.S. Reymont, [Ostatnie odwiedziny u Wyspiańskiego], w: *Wyspiański w oczach...*, t. 2, s. 457.

<sup>6</sup> Cyt. za: W. Bałus, *Figury losu*, Kraków 2002, s. 195 (tam szersza analiza zagadnienia).

wąsy, siatkowatego walca mającego być źrenicą czy szeregu linii, tyleż zamykających linię brody, co i definiujących przebieg kołnierzyka koszuli. To wtargnięcie czystej formy w obręb autoportretu zwraca uwagę na toczącą się wewnątrz dzieła destrukcję. Siatkowy walec w lewym oku w połączeniu z naciskającą nań opadającą krzywizną brwi robi wrażenie niszczenia źrenicy (jej wpadania bądź wypadania), wężowata linia w pobliżu prawego oka wzmacnia poczucie jego martwoty i sugeruje jakiś proces płynięcia, pozioma linia ust wychodzących poza granicę twarzy wygląda jakby wargi uciekały na zewnątrz, co uwypuklone zostało dodatkowo przez rytm szpilkowatych wąsów, „maszerujących” od nosa ku policzkowi, opadających nagle już poza obrębem postaci i scalających się tam w jedno z ustami. Także włosy – szczególnie nad lewą skronią – „odfruwają” od ciała, na co wskazuje linia graniczna czoła, odcinająca je od skroni. Wreszcie cała głowa zdaje się być wsparta nie na szyi, lecz na wątłym i miękkim zarysie kołnierzyka – formie zbyt słabo rozbudowanej, zbyt cienkiej i jasnej, by optycznie unieść mocną bryłę, rozszerzającą się ku górze i zwieńczoną silną walorowo plamą włosów.

Na twarzy Wyspiańskiego toczą się destrukcyjne procesy, ukazane abstrakcyjną grą linii pozostawionych przez kredkę. Niszczą one oblicze artysty, zagrażają jego integralności, wprowadzają dysharmonię i nieład. Opisując fenomen umierania, Józef Tischner zwrócił uwagę na towarzyszący odchodzeniu proces „pustoszenia”. Człowiek mający świadomość zbliżającej śmierci doświadczać zaczyna stopniowego rozluźniania więzi z otoczeniem oraz poczucia terminalności własnego istnienia. Cały świat otaczający oraz wnętrze ludzkiej psychiki stają się niekonieczne, chwilowe, oddzielone od najgłębszego punktu jaźni dziwną, przezroczystą granicą. Ta granica to jakaś aktywna, destrukcyjna pustka, pozbawiająca człowieka wszystkiego, co dotąd było własnym światem<sup>7</sup>. *Umieranie* – stwierdza filozof – *ogółaca Ja stopniowo i konsekwentnie*<sup>8</sup>.

Pustoszenie nie jest jednak jedynym procesem, jaki zachodzi na obrazie Wyspiańskiego. Głowa artysty wydobyta została z tła zdecydowanie określonymi kreskami. Rysuje się ona ostro i wyraźnie na tle pustego tła kartki. Niewidoczna szyja, zastąpiona obrazem miękkiego

<sup>7</sup> J. Tischner, *Prolegomena chrześcijańskiej filozofii śmierci*, w: *idem, Świat ludzkiej nadziei*, Kraków 1992, s. 274–277.

<sup>8</sup> *Ibidem*, s. 278.

kołnierzyka, utrzymuje jednak w pionie, choć wbrew wszelkim zasadom tektoniki, znacznie od siebie większą i plastycznie mocniejszą bryłę głowy. Pustoszeniu przeciwstawia się wewnętrzna siła. Przedstawiony człowiek stara się na przekór postępującemu rozkładowi wytrwać, trzymając głowę w normalnej pozycji. Mianem „ujarzmienia” Tadeusz Komendant oddał francuski termin *assujettissement* używany przez Michela Foucaulta na określenie procesu tworzenia się świadomości „ja” w systemie panoptycznym<sup>9</sup>. Człowiek, zdaniem autora *Nadzorować i karać*, poddawany dyskretnej kontroli władzy, sam w końcu zaczyna się kontrolować, nawet jeśli ręka rządzących jest niewidzialna. W ten sposób spaja się on wewnętrznie, stając się podmiotem – zamkniętym oraz świadomym siebie i swoich czynów „ja”<sup>10</sup>. Wyspiański dokonuje innego „ujarzmienia”. Nie ma ono charakteru politycznego. Jest to zwieranie własnej jaźni w obliczu destrukcyjnej władzy śmierci. *Śmierć – pisał Martin Heidegger – jest możliwością bycia, którą zawsze musi podjąć samo jestestwo. Wraz ze śmiercią samo jestestwo zbliża się w swej najbardziej własnej możliwości bycia*<sup>11</sup>. Śmierć jest przeżyciem, w które człowiek wchodzi sam. Ludzkie jestestwo żyjąc, ma przed sobą wiele możliwości egzystencjalnych, niezależnie od warunków, w jakich się znajduje. Także śmierć jest możliwością, która stale się przed nim rysuje. Od innych sposobów istnienia odróżnia jednak tę możliwość to, że jest ona *de facto* koniecznością. Heidegger opisuje ową sytuację paradoksalną formułą „możliwość niemożliwości”: *śmierć jest możliwością możności-niebycia-już-tu-oto. Gdy jestestwo jako ta właśnie możliwość zbliża się do siebie samego, jest w pełni odesłane do swej najbardziej własnej możliwości bycia. Tak zbliżającemu się do siebie rozwiązują się wszelkie relacje z innym jestestwem. Ta najbardziej własna, bez-względna (unbezüglich) możliwość jest zarazem najbardziej ostateczna. Jako możność bycia jestestwo nie może wyprzedzić możliwości śmierci. Śmierć jest możliwością zupełnej niemożliwości jestestwa*<sup>12</sup>.

Człowiek, który świadomie wchodzi w śmierć, czyni to w sytuacji pustoszenia. Rozkład wdziera się w jego ciało, rozluźnieniu ulegają

<sup>9</sup> T. Komendant, *Posłowie tłumacza*, w: M. Foucault, *Nadzorować i karać. Narodziny więzienia*, tłum. T. Komendant, Warszawa 1993, s. 381.

<sup>10</sup> M. Foucault, *Nadzorować...*, s. 235–272.

<sup>11</sup> M. Heidegger, *Bycie i czas*, przeł. B. Baran, Warszawa 1994, § 50, s. 352.

<sup>12</sup> *Ibidem*.

więzi z otoczeniem, narasta poczucie pustki i pewność całkowitego rozstania z tym światem. Pierwszą reakcją jest trwoga – strach, który pozbawiony jest przedmiotu, bo jest on odpowiedzią na wyłanianie się nicości, poczucia, iż wszystko może ulec zniszczeniu. Trwoga nie pojawia się wyłącznie jako towarzysza umierania. Doświadczamy jej zawsze wtedy, gdy nadchodzi nas poczucie, że każdy byt jest śmiertelny oraz że ostatecznej destrukcji ulec może cały nasz świat. *W trwodze byt w całości staje się kruchy* – konkluduje Heidegger<sup>13</sup>. Taki nastrój opisał Wyspiański w krótkim wierszu pochodzącym najprawdopodobniej z końca lat 90. wieku XIX:

*Jakżeż ja się uspokoję –  
pełne strachu oczy moje,  
pełne grozy myśli moje,  
pełne trwogi myśli moje,  
pełne drżenia piersi moje –  
jakżeż ja się uspokoję...<sup>14</sup>*

Ale po trwodze może przyjść męstwo. *Męstwo różni się od odwagi tym, czym trwoga od strachu, ponieważ przedmiot męstwa jest podobnie nieokreślony. O ile przedmiotem trwogi – ściśle mówiąc – jest uaktywnione pustoszenie, (...) o tyle przedmiotem męstwa jest każda możliwa przyгода. Cokolwiek może się zdarzyć, jestem gotów przyjąć próbę<sup>15</sup>*. Wyspiański przyjął wyzwanie śmierci i wyszedł jej naprzeciw. Świadczy o tym początek wierszowanego listu do Stanisława Lacka z 26 kwietnia 1905 r.:

*Czy (Panu) w oczy kiedy śmierć zajrzała? –  
mnie ona w oczy patrzy co dzień<sup>16</sup>*

Zdołał ją nawet tak oswoić, że stała się dla niego przedmiotem żartów<sup>17</sup>. W wierszyku wysłanym w Adamowi Chmielowi w sierpniu 1905 r. z kuracji w Bad Hall czytamy:

<sup>13</sup> M. Heidegger, *Czym jest metafizyka?*, przeł. K. Pomian, w: *idem, Budować, mieszkać, myśleć. Eseje wybrane*, oprac. K. Michalski, Warszawa 1977, s. 37.

<sup>14</sup> S. Wyspiański, *Rapsody, hymn, wiersze*, Kraków 1961 (S. Wyspiański, *Dzieła zebrane*, t. 11), s. 142.

<sup>15</sup> J. Tischner, *Prolegomena...*, s. 278–279.

<sup>16</sup> *Listy Stanisława Wyspiańskiego różne...*, s. 347.

<sup>17</sup> J. Wałek, *Stanisława Wyspiańskiego instynkt śmierci*, w: *Stanisław Wyspiański. Studium artysty*, red. E. Miodońska-Brookes, Kraków 1996, s. 45–46.

*Wesoły jestem, świeży – – –  
– cóż to? na marach trup?  
To ciało tylko leży,  
lecz duch jak ognia słup<sup>18</sup>.*

Męstwo powoduje, że pustoszące ogoławanie nie ma ostatniego słowa. I choć trwoga może powracać, następuje przyjęcie konieczności umierania. W takiej sytuacji rozkładowi jaźni przeciwstawione zostaje jakieś zwieranie się ja. Człowiek staje wobec ostatecznej możliwości, która zamienia się w konieczność. Staje jako ściśle określone jestestwo, staje bez możliwości substytucji, ale w pełni świadomie, z odsłoniętym czołem.

I to właśnie widzimy na autoportrecie Wyspiańskiego. Przychodzące z zewnątrz pustoszenie, niszczące ciało i deformujące twarz, skonfrontowane zostaje z postępującym od wewnątrz ujarzmieniem, symptomy rozkładu zderzają się z wkraczaniem z otwartymi oczami i odsłoniętym czołem (czołem w większej części odsłoniętym dosłownie – z włosów, a więc pozbawionym wszelkiego, nawet metaforycznego zabezpieczenia lub zasłony) w ostateczną możliwość bycia. Co zwycięży? Czy po człowieku pozostaną jedynie wystawione na rozkład zwłoki? Autoportret prezentuje moment walki: stopniowy rozpad ciała i nicość wyzierającą z „martwego” oka oraz wyprostowaną pozycję głowy, będącą wyrazem męstwa.

Rysunek Wyspiańskiego sytuuje się na antypodach opisu przekazanego przez Filostrata Starszego: *Zródło maluje Narcyza, a obraz – źródło i wszystkim, co do Narcyza należy. Młodzieniec nadszedł po polowaniu i stanął nad źródłem. Z siebie samego czerpie podniecie do miłosnej tęsknoty, w swojej zakochany urodzie<sup>19</sup>. Śmiertelnie chory twórca *Wesela* nie sięgnął po kredkę, by przekazać piękno ujrzanej twarzy. Wręcz przeciwnie, patrząc w lustro odwzorował ciało brzydkie: wychudłe policzki, rozgorączkowane oczy, nieułożone, posklejane włosy i nieprzycięte wąsy. Musimy jednak przypomnieć za Michałem Głowińskim, że Narcyz mógł być zarówno bohaterem pouczającej powiastki, mówiącej, do czego prowadzi bezkrytyczne zapatrzenie w siebie, jak i bohaterem tragicznym, dociekającym istoty swego losu, zmagającym się z przeznaczeniem; mógł*

<sup>18</sup> *Listy Stanisława Wyspiańskiego różne...*, s. 233.

<sup>19</sup> Filostrat Starszy, *Obrazy*, przeł. R. Popowski, Warszawa 2004, s. 162.

być zarówno pięknym głuptaskiem, który niczego poza sobą nie jest w stanie zobaczyć, jak bohaterem, którego zasadniczą pasją jest poznanie, przede wszystkim – poznanie siebie samego<sup>20</sup>. Czy jednak lustro może pokazać coś więcej, niż powierzchowne piękno lub brzydotę twarzy, czy więc przez kontemplację własnego oblicza można dojść do poznania swojego wnętrza? Rozważając problem ciała, Jean-Luc Nancy stwierdził, że jest ono przestrzenią otwartą, miejscem nieciągłości, linią graniczną: *Ciało jest miejscem, które otwiera, rozsuwa, rozpościera „phallos” i „kephalos”, i daje im miejsce, pozwalając na tworzenie zdarzeń (odczuwanie radości, cierpienie, myślenie, narodziny, umieranie, seks, śmiech, kichanie, drżenie, płacz, zapominanie...)*<sup>21</sup>. Ciało to oczywiście skóra różnorodnie sfałdowana, pozaginana, poodginana, rozwarstwiona, wgłębiona, monstrualnie przenicowana, porowata, nieuchwytna, zawłaszczająca, napięta, rozluźniona, podrażniona, oszołomiona, związana, rozwiązana<sup>22</sup>, ale tylko przez nią mamy wgląd w egzystencję. *Transcendentalność* – konkluduje filozof – *syтуuje się nie gdzie indziej, jak w bezustannej modyfikacji oraz przestrzennej modulacji skóry*<sup>23</sup>. Nie ma zatem innego dostępu do człowieka, jak poprzez jego ciało. Każdy, kto chce poznać siebie, musi stać się w jakimś stopniu Narcyzem. A malarz jest nim podwójnie: najpierw, gdy patrzy w zwierciadło, a następnie, gdy dokonuje przekładu ujrzanego odbicia na płataninę linii czy układ plam barwnych, pokrywających płaszczyznę kartki lub płótna.

### *Wasting and taming. Stanisław Wyspiański in the face of dying*

Wyspiański drew his last selfportrait not long before his death, probably in his new house in Węgrzce where he stayed, with short brakes, since summer of 1906. This work undoubtedly reflects the way the artist looked in the last months of his life. Destructive processes are taking place on the face of Wyspiański shown by an abstract game of lines left by the crayon. They destroy the image of the artist, threaten his integrity, introduce disorder and chaos. Józef Tischner when describing the phenomenon of dying pointed out the process of „devastation” accompanying it. A man who is aware of the approaching death begins to expe-

<sup>20</sup> M. Głowiński, *Mity przebrane*, Kraków 1990, s. 59–60.

<sup>21</sup> J.-L. Nancy, *Corpus*, przeł. Małgorzata Kwietniewska, Gdańsk 2002, s. 18.

<sup>22</sup> *Ibidem*, s. 16.

<sup>23</sup> *Ibidem*.



rience a gradual loosening of the ties with his environment and the feeling of the finite character of his existence. The whole world around him and his mental interior become unnecessary, temporary, separated from the most profound inner self by a strange, transparent border. That border, is a sort of active, destructive vacuum which deprives man of everything that was his own world. Devastation is not, however, the only process taking place on Wyspiański's picture. The head of the artist is set forth from the background with well defined lines. It is sharply exposed and clearly visible in contrast to the empty background of the page. The invisible neck, replaced by the image of the soft collar, keeps in vertical line, against all the rules of physics, a much larger and more powerful lump of the head. An internal force opposes the devastation. The man represented in the portrait is trying to persevere, struggles to keep his head in a normal position in spite of the process of decomposition going on. Tadeusz Komendant rendered the French expression *assujettissement*, used by Michel Foucault to name the process of gaining awareness of the self in the panoptical system, by taming. According to the author of *Discipline and Punish*, man subjected to a discrete supervision of the authorities, begins to control himself, even if the hand of those in power is invisible. In that way he integrates himself internally becoming the subject – a closed one but aware, conscious of himself and his actions, a self aware of his actions. Wyspiański performs a different kind of „taming”. It does not have a political character. It is a consolidating of his own internal self in the face of the destructive power of death.