

MARTA KOWALSKA

STAŃCZYK I WERNYHORA
STUDIUM IKONOGRAFICZNE

BLAZEN, TREFNIŚ, STAŃCZYK

U panów różne mają być osoby
te dla potrzeby, drugie dla ozdoby²

Wyraz „błazen”, który nierozzerwalnie łączy się ze Stańczykiem, pochodzi od słowa „błogo”, był używany na oznaczenie kogoś wesołego, „błogość sprawiającego”, przyjemnie rozweselającego; mieści w sobie pierwotne znaczenie głupca. Błazen jednak z gruntu głupi nie był. Częściej bawił on sprytnie udawaną głupowatością niż prawdziwą głupotą. Przedrzeźniając i stosując nieprzystojną mimikę, inteligentnie działał z pozycji „z głupia frant”, stąd przydomek „morosophus” od gr. słów „moros” - głupiec i „sofos” - mędrzec.

Już pod koniec średniowiecza, a szczególnie w dobie renesansu, miano „błazna” nosił z reguły człowiek o nieprzeciętnych walorach umysłu i intelektu. Człowiek, który przyjmując status półgłówka, półszaleńca, a więc kogoś, kto nie jest zdolny serio obrażać, staje się niesłychanie ważny w elicie władzy, chociaż formalnie władzy tej nie posiada. Staje się jedynym człowiekiem bez maski, ma wolność mówienia prawdy wszystkim, nawet panującemu - byle w sposób dowcipny. Ta wolność mówienia prawdy pozwalała błaznowi w specyficzny sposób dominować nie tylko nad dworzanami, ale i nad samym władcą, który nie zawsze mógł na ów luksus sobie pozwolić. Tylko mądrzy władcy akceptowali taką dominację.

Instytucja nadwornego zawodowego błazna narodziła się w starożytnej Persji lub Egipcie, stąd przeniknęła do Grecji i Rzymu. W Europie początek jej świetności przypada na wieki średnie, a apogeum w renesansie - epoce, w której odżywa swobodna wesołość. Błazny stają się ozdobą najznakomitszych dworów; liczba ich, zwłaszcza we wczesnym okresie, jest spora, stare przysłowie mówi: „Błaznów wszędzie pełno”.

W dobie renesansu błazen ze średniowiecznego prostaka przekształca się w dworzanina-humanistę, człowieka o wybitnych zdolnościach i talencie. Przeobrażenie to dokonuje się na skutek odmiennego zapotrzebowania ludzi nowej epoki, którzy co prawda nie stronią od krotoczwil i wciąż jeszcze śmieją się z kuglar-skich sztuczek, zwinności, akrobatycznych łamańców, mimiki i gestu, wesołych, nie-

rzadko rubasznych piosenek wykonywanych przy akompaniamencie kobzy lub innego instrumentu, ale coraz bardziej cenią sobie „uweselenie myśli” - wymagające bystrości, zrozumienia paradoksu zawartego w dowcipie, dostrzeżenia ukrytego sensu lub bezsensu, intelektualnego zaangażowania.

Rozrywki takiej nie mógł zapewnić człowiek o przeciętnym umyśle. Błazen w renesansie musiał być kimś wyjątkowym, mieć inteligencję, której jednym z podstawowych wykładników jest ogromne poczucie humoru. O kogoś takiego nie było łatwo. Nic więc dziwnego, że liczne rzesze błaznów, kuglarzy i wesoików szybko topnieją na dworach, a przysłowie: „Dość na jednym błaznie w domu” - staje się regułą. Renesans uszlachetnił błazna, nadał mu poetyczną aureolę.

Głównym zadaniem błazna było bawić dwór - czynił to za pomocą swojego dziwnego kostiumu, mimiki, wyszukanego gestu, ekscentrycznego zachowania, ruchu, niekiedy sztuki kuglarskiej, ale głównie słowem - ciętym, kpiarskim, boleśnie kłującym igłą szyderstwa. Niejeden bał się narazić, by nie zostać okrytym śmiesznością, bo jak wiadomo: „Jeden błazen tysiąc błaznów urobi”. Bawił celną uszczypliwą ripostą, anegdotą, persyflażem, słowną igraszką.

Błazen nadworny jest bardzo blisko spokrewniony z różnego rodzaju igrcami, ioculatores, mimami, histrionami, a jego praprzodków z łatwością można odnaleźć w teatrze komicznym³. Można także potraktować instytucję nadwornego błazna jako specyficzny teatr jednego aktora. Dwór to scena, teren działalności aktora-błazna; dworzanie, goście i władca to publiczność teatralnie aktywna, bo ingerująca w poczynania - zwłaszcza słowne - aktora. Sygnałem teatralności jest teatralny kostium - błazeński strój z odpowiednimi insygniami i rekwizytami. Różnica jest tylko taka, że aktor gra wyłącznie na scenie w czasie swoich występów, natomiast błazen-aktor grał błazna permanentnie, w każdej godzinie swojego „oficjalnego życia”, co prowadziło do identyfikacji z nim w oczach otoczenia, a dopiero z tej pozycji dodatkowo jeszcze grał w czasie swych występów podczas biesiad i zabaw rolę błazna. Jest to więc gra spiętrzona, podwójna, sytuacja wyjątkowo trudna i życiowo, i aktorsko. Życiowo - bo permanentna rola błazna przytłaczała własną dolę człowieka, aktora; aktorsko - bo wymagająca inkarnacji w sprytnego półgłupka i mądrego półszaleńca, co nie takie łatwe. Żądała od aktora odpowiedniego „dozowania” środków w przeobrażeniu się teatralnym w błazna dla dwóch spojonych ze sobą ról pozornie identycznych. Człowiek przywdziewający kostium błazeński automatycznie skazywał się na wieczną pogardę, wieczną samotność, ponosił nieuchronne ryzyko śmieszności, stawał się kimś wyjętym spod prawa i zwyczajów dworskiego życia, zajmując w nim odrębne, wyjątkowe stanowisko. Przysłowie mówi: „Błazna wszyscy słuchają, lecz go za przyjaciela nie mają”. Jedynym prawdziwym przyjacielem błazna mógł być tylko mądry lub przynajmniej tolerancyjny monarcha.

W w. XVI pojawiają się nowe nazwy: trefniarz, trefniś, trefniczek, nierozwalnie wiążące się z urzędem dworskiego błazna, zrodzone z dowcipnej żartobli-

wości, tworzone od trefnowania i trefności - dowcipnego przedrwiwania. W hierarchii dworskich wesołków trefniś stoi najwyżej - jest jakby królem błaznów, wesołkiem najbardziej wyrafinowanym, śmieszającym już wyłącznie słowem. Jest błaznem prawdomówcą, mędrce, filozofem, „Wielkim Mężem”. „Trefniś” to ostateczna forma i kształt instytucji błazna, kres jego rozwoju; osiągnawszy szczyt swojej świetności, urząd ten zaczyna być coraz rzadszy, by w XVII w. zupełnie zaniknąć.

Tradycja Stańczyka obejmuje z górą cztery stulecia. Mało jednak pozostało informacji znajdujących potwierdzenie w źródłach historycznych. Stańczyk rozweselał dwór Olbrachta, śmieszył za Aleksandra, rzucał aforyzmy tchnące duchem proroczym dworowi Zygmunta I, za Zygmunta Augusta zakończył swoje bujne życie. Jego imię to zdrobnienie imienia Stanisław - Stańko, Stańczyk. Nazwiska nikt nie zna. Zachowało się kilka anegdot, których najprawdopodobniej był twórcą, a w świetle których jawi się jako pierwszy satyryk XVI w., uosobiona opozycja w błazeńskim stroju, wyższy od wieku tą śmiałością, z jaką mówił niejednemu prawdę. Stanisław Orzechowski nie potraktował go z sympatią, twierdząc (może dotknięty jakimś uszczypliwym żartem), że jest człowiekiem niespełna rozumu, natomiast u Klemensa Janickiego zasłużył sobie na tytuł „Stanislaus morosophus”, u Roizjusza zyskał miano „błazna osobliwego”, a w wierszach Reja jego postać potężnieje i urasta do rozmiarów „zażartego rycerza prawdy”. Imię Stańczyka wiąże się nierozdzielnie z błaznem i trefnisiem, a więc ze wszystkim, co kryją w sobie te dwa słowa. Będąc trefnisiem, był królem błaznów, spadkobiercą wszystkich tradycji wiążących się z tą instytucją, prawnikiem średniowiecznych wesołków, teatralnych burli i buffo, bezpośrednim następcą i jednym z rodziny tych największych błaznów, którzy potrafili być partnerami monarchów. Stańczyk nieraz brał górę nad władcą, nieraz znakomicie zagrał rolę prześmiewcy, szydery, z niejednego zrobił błazna drwiną bez miłosierdzia. Potrafił także bawić czystym humorem, nie zaprawionym ironią czy kpina, opowiadać zabawne zdarzenia, anegdoty i fraszki podyktowane prawdziwą znajomością ludzi i świata. Złączył w sobie prawdziwą wielkość z głębokim tragizmem; podejmując ryzyko śmieszności i pogardy stał się sprzężeniem wielkości ducha i mądrości meża stanu z błahością urzędu dworskiego błazna.

Malarstwo i literatura, barwiąc fantazją twórczą tę niezwykłą postać, storziły jedną z najświetniejszych, najbardziej interesujących legend polskich, kreując Stańczyka na symbol prawdy politycznej, głos sumienia narodu, na tego, który przebywając w najbliższym otoczeniu monarchy służył mu niejednokrotnie zdrową, rozsądną radą - „której kanclerz dać nie chciał, a kaznodzieja nie śmiał”.

STANCZYK - BŁAZEŃSKI KOSTIUM⁴

Każdy błazen swoim strojem

Odrębny ubiór błaznów i trefnisiów w swej najbardziej popularnej wersji wykształcił się najprawdopodobniej pod koniec XIV lub na początku XV w. Od najdawniejszych czasów błazen nosił długą kapotę z kapturem - stąd zapewne stare przysłowie: „Choć w kapturku błazen chodzi, przecie czasem swe wywodzi”. Ów kaptur wyposażony z czasem w podobne do sarnich lub oślich uszy zwał się „kuklą”, początkowo nie był zdobiony dzwonekami. Kukła ta bardzo przypomina średniowieczne zwierzęce maski, którymi posługiwano się wówczas w teatrze, co potwierdza raz jeszcze teatralne związki i rodowód błazna. W związku z oślimi uszami na błazeńskiej czapce zwykło się ewokować mit o królu Midasie, o którego ukrytych oślich uszach wieść rozgłosił niedyskretny plotkarz. W związku z tym ośle uszy przy czapce symbolizowały zarówno demaskatora tajonych defektów, jak i styl frywolno-plotkarski. Z czasem kukłę zaczęto suto obszywać dzwonekami, a zaokrąglony czub przyjmuje kształt spiczasty. Moda na dzwonki pojawiła się na początku XIV w. Kształt ich był bardzo różny: były one kuliste, gruszkowate, jajowate, walcowate lub zwykle dzwonki otwarte z sercem. Przyczepiano je do pasów rzemiennych, do szarf na ukos przewiązanych przez piersi i plecy. Noszono je wokół szyi. Pod koniec wieku mija to szaleństwo na dzwonki i to, co niedawno było szczytem elegancji, teraz już tylko śmieszki; strój obficie zdobiony dzwonekami, który tak niedawno nosiła niejedna poważna osoba, przystoi już tylko osobie niepoważnej, na nieodpowiedzialnym stanowisku - błaznowi. Choć przysłowie z tego czasu powiada: „Poznasz błazna i bez dzwonek”, to jednak dzwonki stają się nieodłącznym elementem błazeńskiego odzienia.

Błazeńska suknia zwie się „sajanem”, jest ona całkiem długa, lub przed kolaną, na plecach dość obcisła, na piersiach opatrzona wielkimi klapami, od pasa spływa swobodnie, w biodrach ujęta jest często skórzanym pasem, nabijanym sprzączkami, często z przytroczoną futrzaną torebką; odmiennie uszyte są rękawy - jeden obcisły, drugi szeroki ponad miarę. Nogi błazen ma na ogół gołe, bez nogawic, często też nie nosi obuwia.

Istotne znaczenie ma barwa błazeńskiego stroju⁵. Jest ona jasno- lub ciemnożółta. W XIII i XIV w. najmodniejszym kolorem był żółty. Kolor ten był poczytywany za kolor pański. Główna jego wartość polegała zapewne na tym, że przypominał złoto. Wcześniej jednak, bo już w w. XII, uznano go za kolor zdrady i fałszu (Judasz malowany był zawsze w żółtej szacie), była to barwa wrogości, złych zamiarów, bezwstydu. Barwa żółta idzie z czasem w pogardę, stając się nośnikiem znaczeń pejoratywnych. Kolor żółty (czasem także zielony) stał się kolorem nie tylko prostytutek, ale także wszelkiego rodzaju głupców, a więc i błaznów.

Żółty staje się kolorem ludzi jakby wyizolowanych, funkcjonujących na specjalnych zasadach i prawach.

Pod koniec w. XIV następuje zmiana mody - wśród błaznów przyjmuje się suknią szachowana, szyta z różnobarwnych kawałków materiału.

Regułą błazeńskiego urzędu zdaje się być gładko wygolona głowa. Stałym atrybutem zaś stary, ludowy instrument muzyczny - kobza, w czasach średniowiecznych bardzo ceniona na królewskim dworze i błazeńskie berło - zwane „kaduceuszem” lub z włoskiego „ceppo”. Kaduceusz od łac. *caduceus* - oznacza łaskę Merkuriego, herolda, głosiciela określonych idei. Ta łaska była po prostu pomalowanym pstro kijem z lisimi ogonami.

Należy przyjąć, że Stańczyk, błazen króla Zygmunta I, wyglądał tak jak każdy inny błazen i zgodnie z modą miał sajan żółty lub szachowany, gładko ogoloną głowę, na której nosił uszatą kukłę ozdobioną dzwoneczkami, z penościami potrafił dąć na kobzie lub grać na innym instrumencie i nie rozstawał się ze swym błazeńskim berłem - kaduceuszem. Bezpośrednim źródłem, na podstawie którego można odtworzyć właśnie taki wygląd wielkiego błazna, jest *Kodeks Baltazara Behema* z pierwszych lat XVI w. z miniaturami, malowany w czasie, gdy ów błazen prowadził swą działalność na królewskim dworze. Wśród wielkiej liczby przeróżnych postaci na kartach *Kodeksu* błazen pojawia się aż trzykrotnie - występuje on w *Kramie ulicznym*, *Warsztacie szewskim* i *Herbie kaletników*. *Kodeks* ten ma dla nas także ogromne znaczenie z tego względu, iż miał do niego dostęp Jan Matejko i w nim znajdował natchnienie, gdy tworzył swoje heroiczne wizje królewskiego błazna.

Dla przeciętnego Polaka Stańczyk nieodparcie jawi się w szacie całkowicie czerwonej, nie zaś żółtej. Jednak czerwień ma zupełnie odmienną wymowę, zgodnie z którą dla ludzi epoki odrodzenia błazen w takim stroju byłby zupełnie nie do przyjęcia. Stańczyk w szkarłatnej szacie to stereotyp wyobraźniowy, stworzony w okresie romantycznego renesansu zygmuntońskiego trefniasia, gdy jego działalność jakby na nowo zostaje odkryta i oceniona; kolor czerwony - obok wielu innych znaczeń - jest wyrazem hołdu złożonego wskrzeszonemu Stańczykowi przez pokolenie XIX i XX w.

Stańczyk w czerwieni mocno wrośnie w świadomość społeczeństwa, chociaż kolor ten pozostaje w zupełnej sprzeczności z prawdą historyczną.

STAŃCZYK W TWÓRCZOŚCI MATEJKI

Czemu dziś z drzemki, co trzy wieki trwała,
Zygmuntońskiego przebudzili błazna?

J. Szujski. *Stańczyk*

Jan Matejko jest tym, który wskrzesił i tchnął nowego ducha w postać królewskiego błazna. Jest twórcą dzieł mających dla ikonografii błazna znaczenie

zasadnicze. Postać Stańczyka absorbuje uwagę artysty niemal przez lat trzydzieści (1856-1884), przybierając coraz to nowe inkarnacje, jakby dojrzewa, krystalizuje się, nabiera właściwej barwy i ekspresji, stając się nie tylko porte-parole malarza, ale także symbolem wielkich treści, narodowym mitem.

Dwa obrazy⁶ jak kłamy spinają wszystkie te poszukiwania, zawierają treści najgłębsze, najbardziej wysublimowane. Pierwszy z nich to obraz zatytułowany: *Stańczyk w czasie balu na dworze u królowej Bony, kiedy wieść przychodzi o utracie Smoleńska 1514*, drugi: *Hołd pruski*, w którym artysta osiągnął apogeum, znalazł ostateczne rozwiązanie nurtujących go problemów dotyczących tej enigmatycznej postaci.

Do tej pory błaznów i trefnisiów przedstawiano niemal z reguły wesołych, w trakcie zabaw, figli i krotochwil. Na pierwszym z wymienionych obrazów siedzący samotnie w komnacie wawelskiego zamku błazen jest jak skamieniały posąg, ponury, pełen dostojeństwa, jakby nie był błaznem siedzącym na zwykłym fotelu, w jednej z wielu komnat, ale jakby był królem siedzącym na tronie w sali tronowej. Rozstawił nogi, splótł ręce, łokcie oparłszy o poręcz fotela, oczy utkwził w jednym punkcie, głęboko rozmyśla. Rozmyśla nad listem leżącym obok, na stole, zawierającym niepomysłne dla kraju wieści. Jako jedyny, on niepoważny z urzędu, trzeźwo ocenił rozmiary i doniosłość zadanej przez Moskwę klęski, zdał sobie sprawę, że utrata Smoleńska, ważnego punktu strategicznego, to rzecz niebłaha, nie można jej lekceważyć, bo gdy spojrzeć głębiej w przyszłość, widać że ta klęska pociągnie za sobą nowe niepowodzenia. Serce wezbrało mu goryczą, bo zdał sobie sprawę, że w chwili gdy wielkość, sława i potęga ojczyzny odchodzą w przeszłość - cały dwór wraz z królem wesoło się bawi. Tu w sąsiedniej sali, w czerwonym blasku świec, wśród brzęku pucharów i dźwięków muzyki wielkość, sława i potęga ojczyzny dopalają się, by może już niedługo zagasnąć na zawsze. Jak znakomicie pasują tu słowa Norwida:

Chorągwi za nim krew? czy łuny szyba czerwona?

Przeszłości jakieś t ł o - co się rozdziera... i kona!...

[*Na powrót generała Dembińskiego*]

Cały obraz tchnie podniosłym nastrojem. Potęguje go wyjątkowo starannie przemyślana kompozycja i kolorystyka, zbudowane na zasadzie kontrastu. Obraz składa się jakby z trzech części, wyraźnie wyodrębnionych a równocześnie ściśle ze sobą związanych. Centrum stanowi siedzący Stańczyk - gdyby przeprowadzić przekątną, to punkt ich przecięcia, wyznaczający środek obrazu wypadnie dokładnie w miejscu splecionych dłoni. Jest to równocześnie środek ciężkości siedzącej z lekka na skos postaci - w ten sposób jest ona doskonale wyrażona i wyraźnie wyeksponowana, skupia na sobie całą uwagę patrzącego. Potem wzrok wędruje najpierw ku stronie prawej, gdyż spojrzenie przyciąga czerwony blask bijący z sąsiedniej rozbawionej sali, którego refleksy kładą się smugą na podłodze, a w końcu uwagę

zajmuje strona lewa - chłodny granat nieba z czarnym zarysem Wieży Zegarowej katedry, rozświetlony zimnym, bladym, fosforyzującym blaskiem spadającej gwiazdy - złęgo znaku, będącego zapowiedzią zaistniałego już nieszczęścia lub może jeszcze smutniejszej przyszłości - oraz przykryty kapą stół, na którym leży rozpieczętowany list. Strona lewa zdecydowanie chłodna w kolorze jest doskonale zsynchronizowana z nastrojem i stanem psychicznym błazna - stanowi jakby zwierciadło jego szarych myśli. Prawa zaś jest wyraźnym dysonansem w stosunku do jego wewnętrznych przeżyć, a barwy tu występujące mieszczą się już tylko w skali ciepłej: złamane brązy, oranże, żółcienie, domieszka czerwieni, mocno kontrastując z kolorystyką strony przeciwnej. „Minusowa” temperatura barw strony lewej, po stronie prawej podnosi się, osiągając barwny stopień wrzenia w centrum - w szacie Stańczyka - czystej, gorącej czerwieni, z gatunku cynobrów i kadium, raz jeszcze akcentując jego pierwszoplanowe znaczenie. Czerwień jest kolorem najsilniej działającym, o największej ekspresji, symbolem władzy cesarskiej, najwyższego kapłaństwa, godności królewskiej, kolorem krwi, wojny, ognia, siły, płodności, potęgi, ofiary, dostojęstwa, jest barwą uprzywilejowaną. Błazen, jako niegodny, półgłupek, półszaleniec, nie mógłby nosić szaty w kolorze tak - według mniemania ludzi epoki odrodzenia - szlachetnym. Dla artysty malującego w kilkadziesiąt lat później, który doskonale poznał i właściwie ocenił dzieje i postawę Stańczyka, artysty myślącego głęboko i odznaczającego się wyjątkowym wyczuciem i przenikliwością, trefniś okazał się jednak godny szaty w kolorze królewskim, godniejszy nawet od samego monarchy. Matejkowski Stańczyk w czerwieni, siedzący na zwykłym fotelu, to prawdziwy, pełen dostojęstwa i majestatu, tragiczny król na tronie, to męczennik narodowy, porzucony i nie rozumiany przez nikogo, cierpiący wielki człowiek i wielki patriota, to prawdziwy kapłan celebrujący pogrzeb ojczyzny.

Analiza kompozycji całości o wyraźnych podziałach na trzy części ewokuje zasadę tryptyku. Ta tryptykowa kompozycja powoduje, że dźwięczy w obrazie, nuta patosu - Stańczyk jakby przez umieszczenie go w części środkowej urasta do rangi świętego, a cały obraz zdaje się pełnić rolę nastawy ołtarzowej, co w tym szczególnym wypadku jest jednak zrozumiałe. Ów patos nie jest raziący, ale działa korzystnie, bo chyba trudno się ustrzec chociaż jego cienia, gdy mowa jest o rzeczach naprawdę wielkich - takich jak: ojczyzna, klęska, ból. Jest to patos bez emfazy, dostrzegalny, ale działający w sensie pozytywnym - on również składa się na wielką ekspresję dzieła.

Asumpt do powstania tego znakomitego obrazu dała z pewnością powieść Seweryna Goszczyńskiego *Król zamczyńska*. Goszczyński jako pierwszy przybrał błazna w purpurę („[...] A toż przecież purpura królewska - ten serdak trefnisia”), jako pierwszy ukoronował go na króla, dał prawdziwie romantyczną interpretację jego sylwetki, jako pierwszy zaklął króleskiego błazna w wielki, głęboki symbol. Młody Matejko dokonał trawestacji literackiego pomysłu. Panadto postąpił tak, jak

bohater z powieści - Machnicki: utożsamiał się ze Stańczykiem; dał mu rysy swojej twarzy, sugerując w ten sposób, że uczucia targające królem zamczyńska, Machnickim-Stańczykiem nie są mu obce. Matejko-Stańczyk ma w sercu przede wszystkim wielką troskę o przyszłość narodu, patriotyczny ból, a także głębokie poczucie własnej roli, którą tak on, jak i bohater powieści, musi spełnić w służbie ojczyzny.

Rok, w którym obraz został udostępniony publiczności (1863) nie pozostał bez wpływu na pierwszoplanowe miejsce, jakie dzieło to zajmuje w Stańczykowskiej mitologii i ikonografii. Kontekst r. 1863 spowodował, że odtąd zawsze, gdy ojczyzna znajdować się będzie w krytycznym dla niej momencie, gdy będą podejmowane jakieś działania, nie zawsze gwarantujące pozytywne skutki - będzie się pojawiał milczący błazen w czerwonej szacie ze smutnym obliczem. Ku przestrodze, jako jedyna ostoja rozsądku i mądrości, nawet w dzisiejszych czasach, gdzie coraz mniej jest miejsca na wielkie, stare symbole - zjawy i sentymenty. Kreacja Stańczyka z *Hołdu pruskiego* w nowe blaski wzbogaciła mit o nim, korzeniami jednak głęboko tkwi w wizji z 1862 r. W pierwszym z tych obrazów twarz błazna wyraża boleść z powodu utraty Smoleńska i tworzy kontrast z lekkomyślnością dworu królowej Bony. W drugim, który przedstawia scenę pozornie pełną chwały dla narodu, w twarzy i postawie Stańczyka nie ma tego przygnębienia, przeciwnie, jest wielkie ożywienie, ale „nie jest to żywość radości tylko żywość myśli”, przenikającej złudę pozorów i równie jak przedtem, tylko w inny sposób niespokojnej o przyszłość ojczyzny.

Matejko tworząc ten obraz wiedział, iż niezbędne jest tu uwzględnienie realiów historycznych. Zdawał sobie sprawę, że królewski błazen wobec dworu nie może wystąpić w purpurze - byłaby to obelga rzucona królowi, próba publicznego zrównania błazna z monarchą. Mając tę świadomość, artysta pozbawił się ważnego atutu, jaki dawała mu w poprzednim obrazie czerwień kostiumu. Chcąc uzyskać równie silną wymowę postaci musiał posłużyć się zupełnie innymi środkami. Toteż cały swój wysiłek skoncentrował na starannym opracowaniu kostiumu, pozy błazna, mimiki jego twarzy oraz jego usytuowaniu w stosunku do pozostałych uczestników hołdu.

Sprawą o zasadniczym znaczeniu było zwrócenie uwagi widza na tę postać - w gruncie rzeczy - z racji sprawowanego przez nią urzędu - stojącą najniżej w dworskiej hierarchii. Elementem, który na pierwszy rzut oka odróżniał błazna od pozostałych dworzaków i dostojników, był jego strój o dziwacznym kroju. Toteż Matejkowski Stańczyk z *Hołdu pruskiego* jest ubrany w kostium najbardziej „historyczny”, najbardziej zbliżony do tego, który noszą błazny z *Kodeksu Behema*. Stańczyk z *Hołdu pruskiego* jest prawdziwym XVI-wiecznym błaznem. Matejko posadził go na drugim stopniu podium, tyłem do władcy, tyłem do całej, pełnej pompy, wspaniałej uroczystości. Fakt umieszczenia błazna na schodach wskazuje na jego urząd, ale posadze-

nie go tuż u stóp króla, w samym środku rozgrywającej się akcji, w miejscu, gdzie jest najwięcej przestrzeni, a nie wśród licznie asystujących dostojników, nabiera szczególnego znaczenia: błazen w ten sposób został znakomicie wyeksponowany. Oglądający obraz dostrzeżę, że jest on ważny, że w sposób szczególny jest związany z rozgrywającą się sceną, mimo że zdaje się ją lekceważyć. Widz zdaje sobie sprawę, iż jest to postać, która ma więcej do powiedzenia; w tym przekonaniu dodatkowo utwierdza go wyraz twarzy trefnisia i jego poza. Twarz ta, to twarz mędrca zdającego się przenikać przyszłe dzieje. Poza jest doskonale zsynchronizowana z malującymi się na obliczu uczuciami - jest to poza człowieka oddającego się „intelektualnej refleksji”. Znakomicie mieści się ona w ramach motywu samotnie siedzącej postaci, z wspartą na dłoni głową, mającej w naszej polskiej tradycji bezpośrednie analogie, szczególnie w ludowym wizerunku Chrystusa Frasobliwego. Analogia poży błazna jest tak czytelna, że dostojność, godność i majestat Frasobliwego w całości zostały przeniesione na jego postać, czyniąc zeń - jak poprzednio purpura - „Wielkiego Męża” „choć w błazeńskiej szacie”.

W tym obrazie po raz wtóry Matejko utożsamił się z królewskim trefnisiem, dając mu rysy swojej twarzy, by ponownie wyrazić swoją troskę i obawy o dalsze losy ojczyzny.

Stańczyk z *Hołdu pruskiego* jest nośnikiem szczególnie dojrzałej i głębokiej treści, wiele w nim prawdy, autentycznych uczuć i przeżyć - z całą pewnością może pretendować do miana najlepszego uosobienia mitu. Dzięki Matejce królewski błazen na zawsze stał się symbolem miłości ojczyzny i patriotycznego bólu, tragicznym myślicielem jasnovidzącym całe dzieje ojczystej historii. Jego postać zawsze każe patrzącemu zastanowić się nad tym, co było, i jeszcze mocniej nad tym, co będzie.

STAŃCZYK W TWÓRCZOŚCI INNYCH ARTYSTÓW

Wielki, bo w błazeńskiej szacie;
wielki, bo wam z oczu zszedł,
błaznów coraz więcej macie,
nieomal błazeńskie wiecie;

S. Wespiański. *Wesele*

Postać Stańczyka absorbuje uwagę wielu twórców. Ilekroć jednak pojawia się ona czy to na płótnie, czy na kartach utworów literackich, zawsze korzeniami sięga Matejkowskich wizji, zawsze jest spadkobiercą bogatej treści, którą postać tę wypełnił wielki malarz.

W r. 1898 pojawia się błazen na dużym płótnie Leona Wyczółkowskiego - w szacie intensywnie czerwonej, ujęty w pół postaci, siedzi z głową opuszczoną, zakrytą prawą dłonią, pogrążony jakby w głębokiej refleksji albo rozpacz. Siedzi obok skrzyni z kukiełkami, ustawionymi również na półce w głębi. Po lewej widoczna scena teatrzyku. „Stańczyk kpił dawniej z wielkich panów, dziś nad lalkami płacze”

- mówi jego twórca. Oto stanął królewski trefniś przed nowym, współczesnym malarzowi pokoleniem i widzi, że nie ma już w nim „mężów wielkiej myśli i wielkiego czynu”; widzi, że to pokolenie

tak by gdzieś het gnało, gnało,
tak by się nam serce śmiało
do ogromnych wielkich rzeczy,
a tu pospolitość skrzeczy,
a tu pospolitość tłoczy

[...] a tu tymczasem pozostały z niego „szopki, lalki, podłe maski, malowane fałsz, obrazki”. Ludzie dawniej pełni życia, niezłomnej woli zmienili się w zwykłe kukły niezdolne wykonać najmniejszego ruchu bez animatora. Dlatego siadł i płacze nad tym pokoleniem „końca wieku”, niezdolnym do działania, pogrążonym w marazmie. Obraz ten przygotował grunt Stańczykowi Wyspiańskiego w *Weselu* - narodowej szopce.

Królewski błazen schodzi w dramacie na scenę wprost z obrazu Matejki z 1862 r. Poeta bardzo dbał, aby aktor grający trefnisia był ubrany i upozowany w fotelu dokładnie tak, jak na Matejkowskim płótnie, by poprzez skojarzenie wzrokowe od razu było wiadomo, kim jest postać w czerwonej szacie i jakie wnosi idee. W wyobraźni Wyspiańskiego to „cień goryczy pełen wielkoluda”, przybrał kształty „Wielkiego Męża”, stał się, tak jak u Wyczółkowskiego, sędzią pokolenia - obozu konserwatystów, ale i dekadentów o „sercu strutym”. Wielkim gestem potępienia wręcza jego przedstawicielowi - Dziennikarzowi moralnemu bankrutowi, błazeńskie berło, z szycerczym pełnym ifonii rozkazem: „naści! rządź!”. Stał się uosobieniem mądrego krytycyzmu, sumieniem narodu.

Wizja Wyspiańskiego, tak jak Matejkowska, jest równie sugestywna, równie wielkie ma znaczenie dla rozwoju mitu. Nikomu już potem głębi idei, w które został wyposażony błazen króla Zygmunta przez wielkiego malarza i wielkiego poetę, nie uda się przekroczyć.

LEGENDA WERNYHORY⁷

Przypominasz krwawe łuny
i jęk dzwonów, i pioruny
i rzeź krwawą, krwawe rzeki --?
[...]

Jeszcze w uszach mam te dzwony
ponad ich weselne grajki:
jęk posepny, jęk męczony,
tyle krwi rzezanych ciał;
ja tam był, przy trupach stał;

S. Wyspiański. *Wesele*

Podanie o Wernyhorze jest jednym z najsławniejszych, najbardziej popularnych, najwięcej eksploatowanych przez ludzi pióra i pędzla, zajmujących uwagę naukowców

i polityków. Zrobiło zawrotną karierę, głęboko wrosło w świadomość społeczeństwa polskiego, w chwilach największego zwątpienia dodając otuchy i wiary w lepszą przyszłość. Stało się legendą polityczną, programem działania Towarzystwa Demokratycznego Polskiego, posłużyło do bezpośredniej agitacji, usiłując skierować zbiorową dążność ku celom odsłonionym jakoby z wyższego nakazu (prorocza przepowiednia) sprawiło iż dźwięk imienia Wernyhory na zawsze dla niejednego Polaka kojarzyć się będzie z kimś, kto

[...] znany, ktoś serdeczny, ktoś kochany,
ktoś, co groźny - dawny, stary,
[...].

Wiąże się ono nierozzerwalnie z „poetycznym krajem” polskiego romantyzmu - Ukrainą.

Na Ukrainie jest pełno najrozmaitszych podań o Wernyhorze. W tych najstarszych występuje on jako bohater o sile nadprzyrodzonej i zdolnościach jasnowidza, mający dar wieszczenia przyszłych dziejów. Pokonuje on niejednokrotnie różnorodne smoki, olbrzymy, wyzwala uwięzione królowe, jest nieśmiertelnym rycerzem (licarem niewmiraką), który na białym koniu odjechał do jakiejś niewiadomej krainy, by powrócić dopiero przy końcu świata. Jest po prostu postacią baśniową, niewiele mającą wspólnego z polityką i ideami narodowo-wyzwoleńczymi. Imię jego też jest baśniowe - „Wernyhora” oznacza w języku ukraińskim „przewracający góry” (odpowiednik polskiego Waligóry).

Późniejsze wersje legendy mają już wyraźnie zabarwienie polityczne. W jednej z nich imię Wernyhory jest łączone z Mazepą albo Orlikiem, a więc ze skierowanymi przeciw Rosji niepodległościowymi dążeniami Ukrainy. Klęska pod Połtawą (1709) sprzymierzonego z Karolem XII hetmana Mazepy i zwycięstwo Rosji spowodowały potężną falę emigracji ukraińskiej do zagrożonych przez Rosję państw - Szwecji i Turcji. Emigracja ta, której przewodził z początku sam Mazepa, a po jego śmierci nowy hetman ukraiński Filip Orłyk (Orlik), usiłowała w ciągu długich lat - na przekór krwawym represjom - podtrzymywać przez swych emisariuszy ducha oporu w kraju. Jeden z takich emisariuszy miał występować pod sugestywnym imieniem „Wernyhora”. Mógł to być któryś z gorliwych stronników Mazepy, jak właśnie Orlik lub nawet sam Mazepa - jako, że zamyślał „niby górę przewrócić”, odtrącając władztwo Rosji nad ukraińskim kozactwem.

Wersja ta jest prawie zupełnie nieznaną na gruncie polskim, podobnie jak mało są znane opowieści baśniowe. W Polsce doskonale jest znana natomiast wersja, według której Wernyhora żyje w XVIII w. Kozak z okresu koliwsczyzny, ukraińskiej próby wywalczenia wolności, apostoł zbratania Ukrainy z Polską, występuje wobec polskiej szlachty w obronie uciśnionego ludu ukraińskiego, ale równocześnie jest przyjacielem Polaków i zdecydowanym przeciwnikiem hajdamacczyzny do tego stopnia wierny swoim polonofilskim ideałom, że gotów jest przeciwstawić się własnym rodakom. Proroctwa jego głoszą przyszłość Polski, dając zaledwie drobne wzmianki

o Ukrainie, jakby to nie ona była ojczyzną proroka. Takie ujęcie budzi podejrzenia, nasuwa przypuszczenie, że ta wersja legendy powstała w zupełnie odmiennym środowisku, gdyż we wcześniejszych jej wersjach w żaden sposób nie można doszukać się chociażby cienia sympatii, lub jakiegokolwiek zainteresowania politycznymi losami Polski. Wręcz przeciwnie - Wernyhora widział szczęśliwą przyszłość Ukrainy, ale tylko wtedy, gdy zostanie zrzucona niewola panów, panów polskich. Ta wersja jest zupełnie obca ludowi ukraińskiemu i przedstawia zupełnie odmienną ideologię nabierającą czysto polskiego charakteru. Jest ona niewątpliwie dziełem ukraińskiej szlachty, wyraźnie sprzyjającej związkowi z Polską po zniesieniu samorządu Ukrainy przez Rosję. Szlachta ukraińska znalazła się wtedy w beznadziejnym położeniu - między rusyfikatorską polityką rządu a wrogimi wszystkim panom masami ludu przechowującego tradycje hajdamacczyzny. Wtedy też odrodziła się myśl Wyhowskiego - zjednoczenia wszystkich ziem ukraińskich w autonomiczną jednostkę przy Polsce. Plany te jednak od razu natrafiły na poważną przeszkodę - zdecydowanie wrogo względem Polski usposobione masy ludu ukraińskiego. Z drugiej strony szlachta polska nie tylko nic nie czyniła, żeby te nastroje złagodzić, a wręcz przeciwnie podsycała je jeszcze swoim postępowaniem. Aby więc uzyskać jakiegokolwiek widoki na realizację programu zjednoczenia i zbratania Ukrainy z Polską, trzeba było równocześnie wpływać na obie strony. Temu celowi właśnie miała służyć kolejna wersja legendy o Wernyhorze. W Polsce pojawiła się ona 12 XII 1830 r. na łamach „Patrioty”, stając się zarzewiem rozpalającym wyobraźnię licznych artystów; rozwijana, przetwarzana i ubierana w coraz to nowe barwy, spotężniała w swej pojemności znaczeniowej, weszła na stałe do profetycznej, „sybilińskiej” literatury polskiej.

Jak wykazały badania, była to wielka mistyfikacja - prorocstwo zostało opracowane na podstawie znanych już faktów i dopełnione metnymi wiadomościami o przyszłości, pozwalającymi na dowolne i szerokie interpretacje. Stale je aktualizowano, poprawiając i uzupełniając o nowe fakty. Był to elaborat o wyraźnym zabarwieniu politycznym, obliczony na szerzenie w społeczeństwie polskim daleko sięgających nadziei w związku z już rozpoczętą akcją powstańczą. Zdaje się to potwierdzać komentarz Lelewela do wspomnianego tekstu:

Może w sprawie ojczyzny i wolności będziemy mieli szczęście walczyć i umierać na polach naddnieprskich, może nam pomoc tamtejszego ludu będzie potrzebna, może siły naszego oręża będą za słabe, wtenczas użyjemy broni tego prorocтва⁸.

PIERWOWZÓR LITERACKI I PLASTYCZNY WERNYHORY

Liro żebraćka! [...]

[...]

Nie palce ciebie, liro, wydeptały,
Ale te pieśni ciężką nogą ducha,
Który wyraca potem zamki, skały,

I naród gotów oderwać z łańcucha;
Taki jest silny - i taki wspaniały,

J. Słowacki. *Beniowski. Pieśń VI*

Praprzodków i krewnych Wernyhory należy szukać przede wszystkim wśród lirników, a także dumkarzy, bajarzy, stepowych dziadów, znachorów i wróżbitów, mocno zrosniętych z pejzażem Ukrainy, mających tu pradawne tradycje, swoiste obyczaje i prawa⁹.

Siedzibą najstarszych lirników były ziemie ruskie Rzeczypospolitej - Galicja i Ukraina. Z czasem jednak właściwym ich gniazdem stała się Ukraina. Jeszcze na początku XX w. spotkać tam można było lirnika z dziada pradziada. Wśród licznych ich grup na uwagę najbardziej zasługuje grupa lirników ślepych¹⁰, nie z natury, lecz oślepionych przez siebie samych lub przez własnych rodziców. Do oślepienia używano albo znanego sobie soku ziela, albo rozpalonej blachy. Był to rodzaj poświęcenia na śpiewaka. Pozbawienie wzroku zaostrzało zmysł słuchu (wszyscy ci lirnicy byli wybornymi muzykami) i dotyku, wyrabiało nadwrażliwość. Nie widząc realnego świata, lirnik słyszał o wiele więcej, nawet to, czego zwykły nieokaleczony człowiek w żaden sposób usłyszeć nie mógł, a swymi niewidzącymi oczami widział światy nadprzyrodzone, pełne fantastycznych zjaw i majaków. Stawał się często pośrednikiem między światem umarłych i światem żywych.

Ślepi lirnicy tworzyli swego rodzaju zakon, szczególną kastę, w której obowiązywały i w której kultywowano prastare reguły, obrządki, misteria i tradycje. Dodawała im to tajemniczego uroku, powodowała, że urastali do rangi swoistych kapłanów, mędrców, a czasem przywódców, których lud z nabożną czcią słuchał.

Lirnik to ten, który gra na lirze - instrumencie strunowym o szczególnie bogatych tradycjach, sięgających starożytnej Grecji. Instrument ten stał się symbolem twórczości natchnienia poetyckiego, „naczyniem poezji ducha narodowego”. Typowa ludowa lira ukraińska jest lirą korbową, dźwięki wydobywa się z niej za pomocą drewnianego koła wprawionego w ruch korbą.

Ślepy lirnik - śpiewak, prorok, poeta, dumkarz, wieszcz - ewokuje nieodporcie skojarzenie z wielkim - jak chce legenda - ślepym poetą starożytnej Grecji - Homerem, będącym aoidą, rapsodem, wędrownym śpiewakiem, recytującym przy dźwiękach formingi pieśni o czynach bogów i bohaterów. Często lirnicy zajmowali się zielarstwem i wróżbami, służąc dobrą radą i pomocą ludziom chorym i potrzebującym, stąd często byli nazywani znachorami, guślarzami, wróżbitami. Czasem jednak ich praktyki medyczne i wróżbiarskie poczytywane były za czary, podejrzewano ich o konszachty z diabłem i nieczystymi siłami.

Ślepemu lirnikowi towarzyszył najczęściej młody chłopak, wskazując mu drogę i pomagając we wszystkim. Szczególnie ulubionym miejscem tych tajemniczych postaci była mogiła - kurhan. Lirnicy zasiadali tam nie tylko by śpiewać rzewne, pobożne pieśni, ale by zadokumentować swój związek ze światem zmarłych, tę nadprzyrodzoną łączność, która pozwalała im mówić o sprawach niedostępnych, a które rzekomo mieli

im odświeżać umarli. XX-wiecznym śladem tych upodobań mogą być chociażby dwie rzeźby nagrobne z cmentarza przy ulicy Lipowej w Lublinie.

Dla wszelkiego rodzaju artystów widok starca siedzącego na mogile zdawał się być tematem wymarzoną, szczególnie pociągającym swoją wyjątkową malowniczością, romantycznością i tajemniczością. Toteż nic dziwnego, że całe plejady lirników o nieznanym imionach wiodą bujną egzystencję na kartach literatury i płótnach malarzy, popularyzując siwobrodęgo dziada z lirą w ręku, przygotowując niejako grunt pod przyjęcie największego spośród nich - Wernyhory.

W obrębie tematu „lirnik”, w malarstwie dają się zauważyć dwa zasadnicze typy: lirnik przed chatą lub dworem w otoczeniu słuchaczy, albo lirnik samotnie siedzący na kurhanie.

Malarskie wizje Wernyhory w niczym nie odbiegają od typowych przedstawień lirników, ale wyposażone są w większy ładunek emocjonalny, w większą ekspresję, często są heroizowane. Wiąże się to z faktem, iż Wernyhora to król lirników, wieszcz narodowy wyniesiony na najwyższe szczyty przez literaturę.

WERNYHORA W SZTUCE POLSKIEJ

- Nie wiem, Bóg-li mnie naznaczył
Swym palcem, bym wam przyszłe rzeczy potłomaczył
Czym też sobie uroił jaki sen na jawie?
Żyjąc na tym pustkowiu sam jeden - mnich prawie -
Nie wiem --

L. Siernieński. *Dumka Ukraińca*

Piéro i pędzel, pozostając z sobą w ścisłej zależności, usiłowały ująć zagadkową postać największego z ukraińskich lirników w kształty dla oka i umysłu uchwytne. Zarazem zaś przy jej pomocy i pośrednictwie silnie oddziaływać na własne społeczeństwo, kierując jego myśl od smutnej rzeczywistości ku pięknej przyszłości. Dokonując przeglądu wizji literackich i malarskich trzeba stwierdzić, iż te pierwsze wytknięty sobie cel osiągnęły z dużym powodzeniem, ale i na gruncie tych drugich można odnaleźć rozwiązania wcale nie gorsze.

Obraz Leona Kaplińskiego *Wernyhora* swoją koncepcją nawiązuje do *Dumki Ukraińca* z *Trzech wieszczów* Lucjana Siemieńskiego. Skojarzenie z tym tekstem nasuwa już sama sceneria rozgrywającej się akcji, a także jej uczestnicy oraz wymowa ideowa - zbratania ludu ze szlachtą w myśl Krasińskiego „z szlachtą polską polski lud”.

Wernyhora Kaplińskiego nie dorównuje ekspresją wieszczbiarzowi z *Trzech wieszczów* - malarska wizja nie dorównuje jeszcze poetyckim wyobrażeniom, nie zdoła ona ani wstrząsnąć, ani zainteresować społeczeństwa. Powstała na fali powszechnych zainteresowań, jest mało znana, ma charakter ilustracyjny. Mało kto wie, że siwy starzec o szlachetnych rysach, to ów największy z proroków, niezłomny piewca niepodległej Polski - Wernyhora.

Następnym, który sięgnął po temat Wernyhory, był Artur Grottger. Powziął on zamiar stworzenia trzeciego obok *Polonii* i *Lituanii* cyklu powstańczego *Ruś* czy *Rozwłonia*. Karta tytułowa do niego miała przedstawić Wernyhore otoczonego niewieściami postaciami symbolizującymi gusła, bajki, podania ludowe, pieśni gminne, starosławiańskie byliny. Zamiar ten nie został zrealizowany, a karta tytułowa nie zachowała się. Należy sądzić, iż Grottgerowska koncepcja wieszczca w sposób szczególnie związana jest z ludowymi przekazami. Przypomina ona koncepcję Słowackiego: - Wernyhory ludowego barda, króla dum, bajkarza, stepowego rzewnego dziada, zwiduna. Grottgerowska koncepcja odbiegała znacznie od wizji Siemieńskiego i Kapińskiego, stanowiąc ogniwo pośrednie do kreacji Matejkowskiej. Okres, w którym powstał pomysł namalowania ukraińskiego wieszczca, jest w twórczości Matejki znamienny. Artysta postawił sobie wtedy wyraźny cel: odtworzyć pędzlem całą chwałę odeskiej w przeszłość Rzeczypospolitej. Wernyhora zdaje się być uosobieniem niezłomnej wiary malarza w powrót tego, co było zwiastunem odródnienia się potężnego państwa polskiego. Siedzi on na kurhanie w otoczeniu słuchaczy, jakby wyniesiony ponad nich, pełen heroizmu i monumentalności. Wstający za nim księżyc jest tak blisko, że wydaje się być czymś sztucznym, przy czym jego blask jest martwy. Ani świeci, ani oświeca, zdaje się być aureolą nad głową świętego. Podmuchy jakiegoś nadprzyrodzonego wiatru rozwiewają włosy wieszczbiarza. Po chmurnym niebie krążą „chimeryczne” nietoperze, podnosząc napięcie momentu rozgrywającego się na obrazie. U stóp leży lira. Wśród otaczających wieszczca ludzi znajduje się jego towarzyszy-przewodnik, młody chłopak, który przez Matejkę został namalowany w sposób szczególnie liryczny. Jego obecność wskazuje, że Matejowski Wernyhora pochodzi z kasty ukraińskich lirników-ślepców, stojących najwyżej w hierarchii ludowych śpiewaków. Jest wyjątkowo patetyczny w swoim natchnieniu proroczym, może dlatego właśnie robi takie wrażenie na patrzącym, ma tak niezwykłą moc oddziaływania, wyjątkowo romantyczny - siłą wyrazu i nastrojem prowadzi ku poezji Juliusza Słowackiego. Malarzowi i poecie wspólna jest koncepcja Wernyhory-Pana-Dziada, a czerwony płaszcz czyni go „królem dum”, „ostatnim królem lir”. Obraz wykazuje także związki z powieścią Michała Czajkowskiego *Wernyhora*.

Obraz Matejki oddziałł niewątpliwie na kreację Wyspiańskiego, ale decydującym bodźcem do pojawienia się ukraińskiego lirnika w twórczości poety-malarza było krakowskie przedstawienie dramatu Słowackiego *Sen srebrny Salomei* 24 XI 1900 r.

U Słowackiego ukraiński wieszcz to postać tragiczna, król lir, dziedzic legendarnego Bojana. W jego przeraźliwie smutnym obliczu znać mękę Króla-Ducha, mękę żmudnej wędrowki wieczystych wcieleń, gorzkiego posłannictwa. On jest bowiem nowym Królem-Duchem, duszą, sumieniem, opiekunem, stróżem szczęścia i sławy tej ziemi. Podjął się niemożliwej do wypełnienia misji zbratania wrogich warstw i narodów. Odchodzi, ale obiecuje powrót.

Powraca w szkicu witraża Stanisława Wyspiańskiego oraz w rapsodzie *Wernyhora* i w *Weselu*. Początkowo jest klasycznym typem ukraińskiego lirnika - starca. Twarz lirnika to twarz ojca poety-malarza, co wskazywałoby, że ta koncepcja niewiele ma jeszcze wspólnego z postacią „z piekła rodem”, która pojawi się w *Weselu*, kontynuując demoniczną koncepcję lirnika z utworów Słowackiego; Wernyhora w utworach Wyspiańskiego przychodzi - jak obiecał - w „śnie srebrnym Salomei” spełnić swój czyn w królewskich grobach na Wawelu i chłopskiej chacie, obudziwszy śpiących wojewódów, rycerzy i królów, chce powołać „wielkie pogotowie powstańcze” i „skruszyć więzy”. Przychodzi, by jego los dopełnił się artystycznie i logicznie. Wernyhora, w bujnej wyobraźni Wyspiańskiego urosł i spoteźniał - w projekcie witrażu został przedstawiony obok królów i królowych, w rapsodzie został okryty królewskim płaszczem Stanisława Augusta, stał się jego następcą, władcą, duchowym wodzem narodu. Jego postać pozostaje nie zmieniona w *Weselu*, a tylko jeszcze bardziej w tym samym duchu rozwinięta i dodatkowo wzbogacona o elementy wizji Matejkowskiej. Misja, z jaką przychodzi, tak jak u Słowackiego, kończy się zupełnym fiaskiem. Słowa jego okazują się tylko czczymi frazesami, a plan walki - utopią. Musi odejść na zawsze, przestać mamić marzycielską duszę narodu.

Wernyhora został zaklęty przez poetów i malarzy w czarowny, głęboki symbol i trwały walor idei doprowadzonej do kresu, osiągnął wyżyny swojego rozwoju - ze stepowego, nędznego śpiewaka przekształcił się w potężnego Pana-Króla, symbol woli i proroctwa przyszłej walki o wolność, jednoczącej cały naród.

JÓZEF PIŁSUDSKI MIĘDZY STAŃCZYKIEM A WERNYHORĄ

My jesteśmy jak przekleci,
 że nas mara, dziwo nęci,
 wytwór tęsknej wyobraźni
 serce bierze, zmysły drażni;
 że nam oczy zaszyły mgłami;
 pieścimy się jeno snami,
 [...]

S. Wyspiański. *Wesele*

Kazimierz Sichulski malował Piłsudskiego między Stańczykiem a Wernyhorą trzykrotnie. We wszystkich trzech przypadkach postacią pierwszoplanową jest komendant w mundurze legionowym, z szablą w dłoni. Po jego prawej stronie zasiadł zamyślony Stańczyk, a po lewej Wernyhora, który upuściwszy lirę, symbol swego posłannictwa, wygłasza proroctwo (il. 4).

Postacie Stańczyka i Wernyhory we wszystkich wersjach są takie same, wiernie przetransponowane - pierwsza z *Hołdu pruskiego*, druga z *Wernyhory* Jana Matejki. Sichulski posłużył się gotowym symbolem do przekazania nowych treści. Dojrzał w Piłsudskim męża opatrnościowego - w myśl przepowiedni Wernyhory, że:

[...] narodził się mąż silnej woli, prawego serca, losy jego zwiążą się z

losami Polski nie herbem starożytnym, nie zbutwiałym pergaminem, ale szablą wysoko swoje imię wyniesie, w czynach wojennych bystrością wyrówna sokołowi, a męstwem orła przejdzie, prawość jego będzie jasna, jak oblicze słońca, nic dla siebie, wszystko dla ojczyzny - to będzie jego godło¹¹.

W wodzu legionów zobaczył tego, który podjął próbę - przyjął „złoty róg”, na którego „rycerny głos spoteżni się duch, podejmie się los”. W osobie Komendanta została poprzez Wernyhora upersonifikowana idea walki o niepodległość, o Polskę „od Czarnego do Bałtyckiego Morza, od Karpatów po Niżowe Stepy”, idea zbratania Polski z Ukrainą.

Ukraiński lirnik za plecami Piłsudskiego to wyraz hołdu i apoteoza Komendanta, wyraz uczuć powszechnie podzielanych, lecz i zburzony już przez *Wesele*, skazany na wygnanie mit. Romantyczny Wernyhora poi tylko złudą, poetyckimi frazesami duszę narodu, kreśli przed nim wspaniałą przyszłość, która jest - jak dowodzą tego fakty - zupełną utopią.

Sichulski próbował stworzyć karykaturę romantycznego wodza, który z garstką szaleńców porywa się na silniejszego przeciwnika, by walczyć o urojone, nierealne cele. O takiej wymowie decyduje druga, z prawej strony siedząca postać - Stańczyk, nie przypadkowo - jak się zdaje - skopiowany właśnie z *Hołdu pruskiego*. Wyraża on obawę, czy to „romantyczne szaleństwo” źle się nie skończy, znów błazen dźwiga brzemie sądów historii, znów patrzy dalej i widzi głębiej.

Z A K O Ń C Z E N I E

[...]
 podłość odrzucić precz,
 wypisać świętą sprawę
 na tarczy, jako idee, godło,
 i orle skrzydła przypawić,
 husarskie skrzydlate szelki
 założyć,
 a już wstanie któryś wielki,
 już wstanie jakiś polski święty.

S. Wyspiański. *Wesele*

Stańczyk i Wernyhora to dwie wielkie postacie, wspaniałe legendy funkcjonujące tylko i wyłącznie na gruncie polskim. Stańczyk - legenda o tzw. trzeźwości politycznej, mądrym krytycyzmie narodowym; Wernyhora - legenda o woli i proroczwie przyszłej, jednoczącej cały naród walki o wolność, legenda o „cudów cudzie”, o „wojnie ludów” i zmartwychwstaniu - budząca społeczeństwo z „kamiennego snu niewolników”. To dwa wielkie mity przemieniające błazna Starego Króla i ludowego śpiewaka w „narodowych świętych”, w czarowne, głębokie, niezwykle nośne symbole do dziś funkcjonujące w społeczeństwie, do dziś budzące żywe uczucia. W swych zasadniczych zrębach zostały ukształtowane przez literaturę, ale i malarstwo ma tu też swój udział, zwłaszcza obrazy Matejki, które tak bardzo przyczyniły się do

ich spopularyzowania. Obrazy te raz na zawsze ustaliły kanony patriotycznej hagiografii - jak się okazuje, nie do przełamania - kanony pozostające w powszechnym obiegu społecznym, przemieniając się z czasem w stereotypy wyobraźni narodowej.

P R Z Y P I S Y

¹ Artykuł niniejszy referuje bardzo skrótowo zagadnienia będące przedmiotem pracy magisterskiej pod takim samym tytułem, napisanej w 1982 r. pod kierunkiem Profesora Andrzeja Ryszkiewicza. Raz jeszcze składam serdeczne podziękowania Panu Profesorowi i tym wszystkim, którzy przyczynili się do realizacji pracy. Ze względu na wąskie ramy niniejszego artykułu nie zamieszczam szczegółowych informacji bibliograficznych, ograniczając się jedynie do niezbędnych wskazówek; zainteresowanych odsyłam do pracy.

² Wszystkie cytowane przysłowia zostały zaczerpnięte z: K. W. W ó j c i c k i. *Przysłowia narodowe*. Warszawa 1830.

³ Zob. S k w a r c z y Ń s k a. *Wokół dawnych zachodnioeuropejskich paratełi Stańczyka z „Wesela” St. Wyspiańskiego*. „Roczniki Humanistyczne” 24:1976 z. 1 s. 117.

⁴ Zob. A. S c h u l z. *Das höfische Leben der Europäischen Kulturvölker von Mittelalter bis zur 2 Hälfte des 18 Jahrhunderts*. T. 1. München 1903 s. 3117.

⁵ Zob. M. R z e p i Ń s k a. *Historia koloru w dziejach malarstwa europejskiego*. T. 1. Kraków 1970 s. 60-70.

⁶ Inne Matejkowskie kreacje Stańczyka zostały omówione szczegółowo w pracy magisterskiej.

⁷ Zob. A. K o s t r u b a. *Wernyhora - zarys historii legendy*. „Pamiętnik Literacki” 32:1935 s. 390.

⁸ Komentarz Lelewela wraz ze wspomnianym proroctwem Wernyhory poprzedzał *Dumkę Ukraińca z Trzech wieścib* Lucjana Siemieńskiego (Paryż 1841).

⁹ Zob. A. N o w o s i e l s k i. *Lud ukraiński*. T. 2. Wilno 1857 s. 117.

¹⁰ Zob. W. W ó j c i c k i. *Lirnicy*. „Tygodnik Ilustrowany” 1861 nr 77 s. 96.

¹¹ M. C z a j k o w s k i. *Wernyhora. Wiieszcz ukraiński*. T. 3. Lipsk 1908 s. 57.

STAŃCZYK UND WERNYHORA EINE IKONOGRAPHISCHE STUDIE

Z u s a m m e n f a s s u n g

Die Stańczyk-Tradition umfasst über 400 Jahre. Im Verlauf dieser Zeit begleiten ihn unabänderlich Bezeichnungen wie „besonderer Narr“, „Stanislaus morosophus“ und „verbissener Ritter der Wahrheit“.

Stańczyk ist durch einen dicken Faden mit dem Komiktheater, den mittelalterlichen Spassmachern, mit Burleske und Posse verbunden. Am Hofe der Jagiellonen bildete sich eine Art Einmanntheater heraus, das den König, die Gäste und die Hofleute unterhielt. Stańczyk trägt ein theatralisches Kostüm aus gelbem oder

„kariertem“ Sajan, einer mit Glöckchen benähten Mütze mit Ohrenklappen, Dudelsack und Narrenzepfer - Caduceus.

Jan Matejko hat diese Narrengestalt wiederbelebt und ihr einen neuen Geist eingehaucht. Stańczyk absorbierte die Aufmerksamkeit des Künstlers fast 30 Jahre lang (1856-1884) und nahm immer neue Inkarnationen an. Er wurde nicht nur zur porte-parole des Malers, sondern auch zu einem grossen nationalen Symbol.

Die beiden Bilder *Stańczyk w czasie bału na dworze u królowej Bony, kiedy wieść przychodzi o utracie Smoleńska 1514* (Stańczyk auf dem Ball bei der Königin Bona) und *Hołd pruski* (Der preussische Lehnseid) sowie die in *Wyspiańskis Wesele* (Hochzeit) enthaltene Vision bewirkten, dass Stańczyk für immer ein Symbol des patriotischen Schmerzes und ein tragischer Denker bleibt, der die ganze Geschichte der vaterländischen Geschichte durchzieht.

Die ältesten Angaben über Wernyhora haben den Charakter von Märchen. Später erlangten sie politische Färbung. Wernyhora wurde zum Apostel der Vebrüderung der Ukraine mit Polen. Sein literarisches und plastisches Urbild muss zuerst unter den blinden ukrainischen Wandersängern gesucht werden und dann auch unter den ukrainischen Volksliedersängern, den bettelnden Greisen in der Steppe, den Quacksalbern, Wahrsagern u.dgl.

Wernyhora wurde von Dichtern (Siemieński, Słowacki) und Malern (Kaplinski, Grottger, Matejko) beschworen und wurde so zu einem tiefen Symbol des Willens und der Prophetie des künftigen Kampfes um die Freiheit.

Wenn die Gestalten Stańczyks und Wernyhoras in Kazimierz Sichulkis Karikatur hinter dem Rücken von Józef Piłsudski auftauchen, so evozieren sie sofort wohl-bekannte Ideen. Der zauber ihrer grossen Legenden beginnt kradtvoll auf die nationale Phantasie zu wirken.



4. K. Sichulski. *Piłsudski między Stańczykiem i Wernyhorą*, 1917, akwarela, pastel, kredka.
Fot. Pracownia Fotograficzna Muzeum Narodowego we Wrocławiu