

**„ŚLICZNA GWIAZDA MIASTA LWOWA, MARYJA”
W MALARSKO-LITERACKIEJ WIZJI
STANISŁAWA WYSPIAŃSKIEGO**

(O projekcie witraża *Śluby Jana Kazimierza*
i scenie historycznej *Królowa Polskiej Korony*)

Czy słyszycie, pieśń święta, jak niebo przebija?
Jak po całym obszarze brzmi imię Maryja?
(W. Syrokomla, *Wrażenia pielgrzyma...*)

Niegdyś Cię, Mario, w świętej Częstochowie
O lud swój polscy błagali królowie,
Niegdyś Cię Polska, jeszcze wielka, cała,
Królową swoją przed zgonem obrała...
(Z. Krasieński, *Modlitwa*)

Uwagi wstępne

W zgodnej od lat ocenie historyków sztuki i literatury za najbardziej wartościową część projektu witraża Wyspiańskiego *Śluby Jana Kazimierza* (1892-1894) uznana została *Polonia* i z racji oryginalnego pomysłu twórczego, i dzięki nowatorskiej, modernistycznej formie¹. Na plan dalszy w opinii badaczy zeszła dolna – realistyczna część dzieła, przedstawiająca królewskie ślubowanie, a już mimochodem tylko wzmiankowano o obecności postaci Matki Boskiej i Michała Archanioła, zwieńczających część górną kartonu witraża. Przykładem nieporozumienia było mylne przypisywanie Wyspiańskiemu dwóch odrębnych witraży, takich jak: *Śluby Jana Kazimierza* i *Polonia*, a przy okazji lekceważenie części sakralnej kartonu². Te od dawna ustalone

¹ Por. J. Güttler, *O twórczości plastycznej Wyspiańskiego*, „Sztuka i Krytyka” 1957, nr 3-4; T. Makowiecki, *Poeta-malarz. Studium o Stanisławie Wyspiańskim*, Warszawa 1969; A. Okońska, *Scenografia Wyspiańskiego*, Wrocław 1961; A. Okońska, *Stanisław Wyspiański*, Warszawa 1975; H. Blum, *Stanisław Wyspiański. Album*, Warszawa 1969; T. Dobrowolski, *Sztuka Młodej Polski*, Warszawa 1963; J. Walek, *Świat Wyspiańskiego*, Warszawa 1994.

² Jak pisze Leon Płoszewski w Dodatku krytycznym do *Królowej Polskiej Korony* w 1904 r. „powstał większy pastel pt. »Polonia«, obejmujący Polskę-męczennicę i postacie rozpaczające obok niej i nad nią, postać Matki Boskiej zastąpiły kwiaty na wysokich łądogach. Nazwę »Polonia« przenosi się i na cały karton górnej części witraża”. Tymczasem są to „dwie części jednej całości kompozycyjnej”. L. Płoszewski, *Dodatek*

sądy wydają się z dzisiejszego oglądu stanu badań i możliwości korzystania z różnych opcji ideologicznych ze wszech miar krzywdzące dla Stanisława Wyspiańskiego, z kilku co najmniej względów. Po pierwsze, w koncepcji artystycznej twórcy zgodnie z dziejami Polski najwyżej usytuowana w hierarchii wartości postać Matki Boskiej jest główną adresatką dzieła plastycznego. Wszak witraż miał być wprawiony w okno sakralnej przestrzeni Katedry Lwowskiej i przypominać, że przed Nią złożono historyczne śluby i Ją intronizowano na królową narodu. Po drugie, zarówno w pierwszej jak i ostatecznej wersji projektu, Jej postać w malarskiej wizji artysty do tego stopnia przełamwała dotychczasowe kanony sztuki sakralnej, że była nie do przyjęcia dla konserwatywnie usposobionych członków Komitetu Restauracji Katedry Lwowskiej. Żądanych zaś poprawek Wyspiański nie zamierzał wprowadzić i jego projekt nie doczekał się realizacji. Po trzecie, zachowana korespondencja poety-malarza dowodnie wskazuje, że podchodził on do malowanej przez siebie, a obdarzanej kultem religijno-narodowym Najświętszej Panny z wielkim pietyzmem artystycznym i szukał różnych możliwości twórczego spełnienia i twórczej motywacji. Po czwarte, od ukończenia pracy nad projektem witraża powstały co najmniej trzy znane nam repliki Matki Boskiej z kartonu górnego³. Świadczy to o randze i ważności tego elementu dzieła w jego twórczości malarskiej.

O dominującej roli Bożej Matki w witrażu może świadczyć dodatkowo fakt, iż będący komentarzem poetyckim plastycznego projektu mikro-dramat Wyspiański nazwał *Królowa Polskiej Korony*, słownie eksponując tytułową bohaterkę. Maryja Panna to zarazem więc główna adresatka *Ślubów Jana Kazimierza* – dzieła malarskiego i *Królowej Polskiej Korony* – utworu literackiego i scenicznego.

Jednak i w tej literackiej formie, mimo tytułowej sygnalizacji, osoba Bogarodzicy nie została w sposób rzetelnie obiektywny zinterpretowana; cały aparat naukowo-badawczy nastawiony był na eksponowanie pierwiastków narodowych w owym debiutanckim dziełku, a pomijaniu elementów religijnych. Jednym słowem, tak jak jednostronnie analizowano ikonograficzną stronę projektu witraża, tak z podobnym nastawieniem badano językowo-teatralną płaszczyznę obrazka scenicznego. Warto więc teraz zająć się dla odmiany sferą Maryjnego sacrum i w dziele malarskim, i w utworze literackim.

Jak więc jawi się Wyspiańskiemu Bogurodzica, Matka Boska Domagaliczowska z Katedry Lwowskiej w tych dwu różnych tworzywach twórczych i w jakich wzajemnych relacjach pozostają wobec siebie Jej wizerunki malarskie i literackie? Jakim więc w efekcie modyfikacjom, metamorfozom i ewolucji podlega u twórcy motywika Maryjna?

krytyczny do: S. Wyspiański, *Dzieła zebrane*, t. 1. *Daniel, Królowa Polskiej Korony, Legenda I*, Warszawianka, Kraków 1964, s. 332.

³ Część dolna realistyczna nie miała żadnej dodatkowej repliki, natomiast *Polonia* swój osobny karton miała już w 1894.

Niech próba odpowiedzi na te pytania stanie się głównym celem proponowanego rekonesansu badawczego i być może zainicjuje dyskusję nad kultem Maryjnym w życiu i twórczości Wyspiańskiego⁴, a także rozszerzy dialog na temat religijności poety-malarza. Taka rehabilitacja, uwzględniająca horyzonty chrześcijańskie w jego biografii i dziełach artystycznych, z pewnością mu się należy.

*

Jakie okoliczności wpłynęły na szczególne w okresie malowania witrażu i pisania *Królowej Polskiej Korony* zainteresowanie Wyspiańskiego osobą Matki Boskiej, nakazujące mu uczynić Ją główną adresatką obu dzieł?

Już w czasie letnich wakacji jako uczeń gimnazjalny i potem student krakowskiej Szkoły Sztuk Pięknych wędrował po Galicji, Ziemi Kieleckiej, Podkarpaciu ze szkicownikami w ręku, by dokonać inwentaryzacji zabytków architektonicznych i dzieł sztuki. Wtedy to między innymi rysował widziane w różnych kościołach witraże, polichromie, obrazy, rzeźby przedstawiające Matkę Bożą. Podobnie było w czasie jego wojaży zagranicznych po Europie zachodniej. W zwiedzanych świątyniach zawsze znajdował godne upamiętnienia wizerunki Maryi. Predestynowany do uprawiania malarstwa sakralnego niejako z profesjonalnego nawyku odnotowywał i utrwał ołówkiem szczególnie interesujące go ujęcia ikonograficzne postaci Matki Bożej. Zatrudniony przez Matejkę do pomocy przy restauracji Kościoła Mariackiego (malowanie 59 aniołów śpiewających litanie do Matki Bożej) wspólnie z Józefem Mehofferem wykonał wielki witraż w oknie nad chórem (16 kwater), przedstawiający *Życie Maryi*. Wszystkie maryjne nawiązania ikonograficzne ściśle łączyć się musiały z wiedzą biblijną i teologiczną. Czasem jednak wywoływały inne skojarzenia. Figurka Matki Bożej z portalu katedry w Reims zestawiona z osobą Joanny d'Arc wywołała u młodego adepta sztuki refleksje natury patriotycznej. Dał im wyraz w liście do Lucjana Rydla świeżo po wrażeniach oglądanej świątyni w 1890 r. (9 lipca), w znamiennej inwokacji przechodzącej w spontaniczną modlitwę:

Dzwonki płaczą znów na wieży, w górze [...] idzie się za tem głosem, za tymi dźwiękami po schodach, do stóp tej Maryjki w środku portalu - ... do stóp tej Maryjki w koronie, w płaszczu bogatym królewiąt ... chciałoby się do niej mówić. ona tak miła – usteczka skłania do uśmiechu – anielska: »dziewico! przeczysta! ty coś przebudziła dziewczę skromne że kraj ocalić uciekło z chaty ojców – ty coś dała mu tyle hartu że dziewczyna przywdziała twardą zbroję i biały sztandar z twoim obrazem wiodła w bój [...] daj nam ty taką siłę zwycięską, tyle mocy niezmożonej tyle wytrwałości do pracy – wskrześ w nas dusze tak silne jak długie są nasze cierpienia, tak wielkie jak głębokie są nasze rany, tak płonące miłością jak ogień straszny w którym zgorzało to dziewczę... my przywiążemy się do pracy ciężkiej – my chcemy upadać pod jej ciężarem – aby dowieść naszej miłości, my spłonąć chcemy na stosie poświęceń dla kraju... na twoją cześć Mario! ale ty pozwól nam widzieć choćby w dzień naszej śmierci – w ostatniej choćby chwili zobaczyć tęczę przyszłości...

⁴ Na niezwykle, oryginalne ujęcie motywu Maryjnej w dramatach Wyspiańskiego wskazywała już dawno Maria Jasińska. M. Jasińska, *Matka Boska w poezji poromantycznej (do roku 1918)*, [w:] *Matka Boska w poezji polskiej*, t. 1, *Szkice o dziejach motywu*, praca zbiorowa, Lublin 1959.

jutrzenkę życia nowego... niech ona zabyśnie nam koroną promienną na twoim czole dziewiczym ty królowo naszej ojczyzny... królowo polskiej korony...»⁵

W zacytowanym fragmencie następuje antycypacja trzech istotnych w twórczości Wyspiańskiego kwestii związanych z osobą Matki Bożej. Po pierwsze, wprost pojawia się zapowiedź tytułu jego przyszłej sztuki *Królowa Polskiej Korony*, sugerującej ściśle współistnienie kultu religijnego z kultem patriotycznym i funkcjonującej w postaci stałego stereotypu myślowo-językowego; po drugie, poprzez określenie „Maryjka w koronie” ujawnia się obecność „bliskiego i jakby zażyłego” stosunku autora do Maryi, stylizowanej na prostą kobietę, ale piękną i młodą, obdarzoną macierzyńską dobrocią i miłosierdziem po trzecie, z głębokiej wiary religijnej poety-malarza wynika przeświadczenie o optymistycznych perspektywach dla dalszych losów narodu, skoro prowadzi mu polska królowa.

W tym samym mniej więcej czasie, gdy Wyspiański otrzymał zamówienie na witraż lwowski, powstał odnotowany w *Dzienniku* 18 października 1892 r., wiersz-odezwa jego przyjaciela Lucjana Rydla zatytułowany *Do Stanisława Wyspiańskiego*. W owym poetyckim liście – marzeniu o wspólnej podróży do Włoch znajduje się wzruszający fragment poświęcony Matce Bożej z Loreto. Do włoskiej Madonny, patronki pielgrzymów skierowana tu została prośba, o wstawiennictwo do Boga za polskim narodem, któremu „króluje częstochowska Pani”.

Pójdziemy razem, gdzie poniosą oczy,
Jaskółek śladem, pójdziem na południe,
Gdzie Adryatyk swe szafiry toczy
W krainę słońcem wyzłacaną cudnie (...)

Przed tą Madonną, dla której się nocą
Nad morzem lampa kolorowa pali,
A w dzień rybaków dzieci Jej szczebiocą
Swoją pacierz. – Ona wszystkich się uzali –
I my ją także prosić mamy o co!
Bo na północy kraj tam jest w oddali,
Kraj, gdzie króluje częstochowska Pani,
A dużo cierpieć muszą Jej poddani.

Niech ta Madonna włoska błogosławi
Onej północnej ziemi oplakanej,
Gdzie lud lży dusi, choć w sercu się krwawi (...)⁶

Lucjan Rydel, wiedząc o kulcie Maryjnym w życiu i twórczości Wyspiańskiego, doskonale orientował się, że jego przyjaciel z postacią Najświętszej Panny łączył nie tylko uczucia religijne, ale i narodowo-patriotyczne. Swoją drogą interesująco rysuje się tu fenomen obecny i u Wyspiańskiego, i u Rydla kojarzenia obrazu właśnie oglądanej

⁵ S. Wyspiański, *Listy zebrane*, t. 2, *Listy Stanisława Wyspiańskiego do Lucjana Rydla*, cz. 1 – *Listy i Notatnik z podróży. Teksty listów*, oprac. L. Płoszewski i M. Rydłowa, Kraków 1979, s. 154-155.

⁶ L. Rydel, *Do Stanisława Wyspiańskiego, 18 października 1892*, [w:] *Wyspiański w oczach współczesnych*, oprac. L. Płoszewski, t. I, Kraków 1871, s. 199-200.

Madonny z innym Jej wizerunkiem, fenomen połączony z ewokacją, przenoszeniem uczuciowym i w efekcie przenikaniem wzajemnym Maryjnych ikon.

Matka Boska Łaskawa (Domagaliczowska) z Katedry Lwowskiej w malarskiej i literackiej transpozycji Wyspiańskiego

1. Od mieszczańskiego do chłopskiego portretu Maryi Panny w witrażu *Śluby Jana Kazimierza*

Kiedy jesienią 1892 r. po zakończeniu we Lwowie renowacji katedry rzymskokatolickiej podjęto decyzję o wykonaniu witraży do okien, zlecono między innymi młodemu Stanisławowi Wyspiańskiemu sporządzenie kartonu witraża na temat: *Śluby Jana Kazimierza*. Wyspiański przyjął zamówienie z wielką radością. W liście z Paryża 23 września 1892 r. do Józefa Mehoffera pisał:

wiele sobie obiecuję na lwowskie okno – [...] »J. Kazimierz ofiarujący koronę polską Maryi w czasie najazdu Szwedów i Tatarów« - niezmiernie mię to pociąga – ta scena historyczna⁷.

Był w takiej euforii twórczej, że w imaginacji widział, jak „okno rosło w moich oczach na kartonie, jak go wprawiam w katedrze i jak wreszcie światło przez niego wpadało”⁸. Potem gorączkowo wyczekiwał na plan okna i jego wymiary: „Co do okna to zanim jeszcze dostałem rozkład wyobrażałem sobie moją kompozycję po lewej stronie przed ołtarzem – zostają zatem przy tym pierwotnym widzimisie”⁹. Wstępny szkic zatwierdził mu Władysław Łoziński we Lwowie 2 listopada 1892 r.¹⁰ Wtedy też mógł Wyspiański naocznie przyjrzeć się „swemu” gotyckiemu oknu w prezbiterium katedry, o wysokości przeszło osiem metrów; oknu, które przedzielał kamienny próg na dwie części nierównej wysokości: dolną – niższą i górną – wyższą. Szkic późniejszy Wyspiańskiego dwumetrowego formatu węglem na papierze przedstawia w części dolnej witraża króla z duchowieństwem i świeckimi dostojnikami przed ołtarzem w czasie składania ślubów, a w części górnej – wizję mdlejącej, ginącej Polski, otoczonej cierpiącym narodem, a nad nimi jeszcze Matkę Boską z Dzieciątkiem na ręku w asyście Michała Archanioła. Gdy malarz zawiózł szkic projektu w lutym 1893 r. do Lwowa, najprawdopodobniej wtedy – wedle supozycji Leona Płoszewskiego – dano mu drugie okno do przyozdobienia witrażem. „Pierwotną swą kompozycję na jedno okno [...] Wyspiański rozdzielił później na dwa okna, na

⁷ S. Wyspiański, *Listy zebrane*, t. I, *Listy Stanisława Wyspiańskiego do Józefa Mehoffera*, Henryka Opińskiego i Tadeusza Stryjeńskiego, cz. 1 – *Listy*, oprac. M. Rydlowa, Kraków 1994, s. 59.

⁸ *Ibidem*.

⁹ *Ibidem*, s. 69.

¹⁰ *Ibidem*, s. 79.

jednym umieszczając scenę historyczną, a na drugim – wizyjną, co kompozycji odebrało poniekąd logikę, a artystę postawiło przed nowymi trudnościami”¹¹.

W każdym razie w październiku 1894 r., już po ukończeniu pracy malarza nad witrażem, krakowski „Czas”, informując o nowych eksponatach nadesłanych na wystawę Towarzystwa Przyjaciół Sztuk, wymienia: „Wyspiańskiego: Projekt witraża do Katedry Lwowskiej – część dolna przedstawia śluby Jana Kazimierza w Katedrze dnia 4 kwietnia 1656 r. przed obrazem Srebrnym Matki Boskiej Domagaliczowskiej. Część górna: postać Polski niesiona przez lud do stóp Najświętszej Panny i nędza, wzywająca pomocy niebios”¹². (Owa symboliczna „nędza” to grupa chłopców z ramionami wyciągniętymi w błagalnym geście ku niebu). W tej in extenso przytoczonej informacji (z pewnością uzgodnionej z malarzem) o treściowo-merytorycznej strukturze jego dzieła uderza słownie zaakcentowana obecność i rola w obu częściach witraża Maryi Panny jako najważniejszego centrum odniesienia: i w części realistycznej, i wizyjnej; ziemskiej i nadziemskiej, i jako Królowej Ziemi i jako Królowej Nieba. W dużo późniejszych odczytaniach warstwy ikonograficznej witraża badacze koncentrowali się na identyfikacji i drobiazgowej prezentacji historycznych postaci w części dolnej oraz Polonii w części górnej. O Matce Boskiej Domagaliczowskiej i jej roli w witrażu nikt nawet nie wspominał.

Zachowana korespondencja Stanisława Wyspiańskiego z okresu pracy nad kartonem lwowskim (listy do Józefa Mehoffera, Lucjana Rydla, Karola Maszkowskiego, wujostwa Stankiewiczów, Henryka Opieńskiego i innych) to –nieoceniona baza dokumentacyjno-materiałowa i rejestr procesu twórczego malarza, ujawniający, iż najbardziej płodne artystycznie dla malarza były miesiące od marca do maja 1893 r. i od września do końca roku 1893 oraz od marca do sierpnia 1894 r. Z listów (głównie do Maszkowskiego) dowiadujemy się o usilnych prośbach Wyspiańskiego o wykonanie rysunków i fotografii potrzebnych przy „robocie okna lwowskiego”: ołtarza Katedry Lwowskiej i kościoła Bernardynów, „kalki” portretu Marii Ludwiki, fotografii panów polskich w oryginalnych dawnych strojach, przerysowania ze starych „malowań ruskich” postaci św. Michała.

W czasie pracy nad projektem witraża najwięcej trudności przysparzało Wyspiańskiemu ustalenie ogólnego tła, syntetyzująco-scalającej scenerii, słowem jednej kompozycyjnej całości. W pierwszej wersji projektu witraża wyraźnie optował za architektonicznie monumentalną wizją. Stąd zrozumieć można jego pragnienia, by dysponować rysunkami i fotografiami, przedstawiającymi w różnych ujęciach ołtarz główny Katedry Lwowskiej:

Proszę cię, póki jesteś we Lwowie narysuj mi górną część ołtarza katedry (głównego ołtarza), tak jak jest mi potrzebny do mojego obrazu, widziany z boku w perspektywie [...] I proszę cię [...] o rysunek identyczny innego ołtarza od Bernardynów lub skądinąd. [...] Chcę aby widać było całe sterty barokowe w górze –

¹¹ L. Płoszewski, *Pierwsza kłęsa artystyczna Wyspiańskiego. (Żalosa historia witraża lwowskiego)*, „Kurier Literacko-Naukowy” 1937, nr 49, s. III-V.

¹² „Czas” 1894, nr 238, z dn. 19 X, *Kronika*.

aby to wszystko spoczywało na kolumnach, co by leciały w górę szybko jak na mojej kompozycji – aby było wiele lichtarzów i świec, i kwiatów robionych – i aby się zwieszały żyrandole i lampki srebrne zapalone przed obrazem [...]”¹³.

Tak zgromadzona kartoteka materiałowa potrzebna mu była, bo jak wyznawał: „Na architekturę jeszcze więcej miejsca przypadnie, tak że architektura ołtarza stała się trzecią częścią kompozycji”¹⁴

W architektonicznie obmyślane tło ołtarza zamierzał wkomponować czołowy przedmiot kultu: obrazek Matki Boskiej Domagaliczowskiej. Życzył sobie, by w dostarczonych mu rysunkach i fotografiach były uwzględnione: „Lampki srebrne zapalone przed obrazem – c i e m n y m [podkr. M. J.] – obraz może być za woalkami, co podpięte są bukietami z kwiatków”¹⁵.

Mając już architektoniczną wizję całości witraża, starał się z kolei poznać szczegółowo, z najdrobniejszymi detalami obraz Matki Boskiej Łaskawej (Domagaliczowskiej), przed którym dokonały się swego czasu słynne śluby narodowe. Pisał więc do nieodzownego pomocnika i powiernika Karola Maszkowskiego: „Proszę cię przekalkuj mi z książki Łozińskiego – O b r a z e k M. B o s k i e j D o m a g a l i c z o w s k i e j, dokładnie!”¹⁶ O wadze tego zlecenia może świadczyć odautorska spacja i końcowe wykrzyknienie. Rysunek owego cennego obrazka w ozdobnej, srebrnej rokokowej ramce wykonany przez J. Makarewicza, przedrukowany został wraz z krótką historią jego powstania i cudownego oddziaływania w książce Władysława Łozińskiego „Patrycjat i mieszczaństwo lwowskie”. Po upływie trzech tygodni Wyspiański niecierpliwie przypomina Maszkowskiemu:

...proszę jeszcze raz o rysunek (wyraźnie ry – su – nek) z obrazu M. B. Domagaliczowskiej, którego reprodukcji nigdzie dokładnej nie ma (wyraźnie nigdzie), jedynie w książce Łozińskiego »Lwowski patrycjat« - Proszę cię zatem abyś pożyczył dla siebie od kogo (na parę dni) na pół dnia tej Łozińskiego książki i przerysował mi porządnie cały obrazek z ramkami¹⁷.

Na tym prośba Wyspiańskiego się nie kończy. Jak zwykle lubi on konfrontować kopię z oryginałem, stąd wydaje swemu druhowi dość szczególne poruczenie:

...dalej abyś poszedł na miejsce, do kościoła katedralnego o godz. 12 ½ i dawszy 20 kr. służącemu zyskał pozwolenie wejścia na ołtarz i zobaczenia samegoż obrazka srebrnego (ciągle cię proszę i błagam notabene) i tam przerysował motywa korony i ornamentu na płaszczu M. Domagaliczowskiej¹⁸.

Małego formatu ale obdarzony wielkim kultem obrazek Matki Boskiej Domagaliczowskiej umieszczony był w ołtarzu wysoko we wnęce, aby był dobrze widziany i aby uchronić go przed ewentualną kradzieżą czy profanacją.

¹³ S. Wyspiański, *Listy zebrane*, t. III, *Listy Stanisława Wyspiańskiego do Karola Maszkowskiego*, oprac. M. Rydlowa, Kraków 1997, s. 263.

¹⁴ *Ibidem*, s. 271.

¹⁵ *Ibidem*, s. 263.

¹⁶ *Ibidem*, s. 265.

¹⁷ *Ibidem*, s. 267.

¹⁸ *Ibidem*, s. 267-268.

Co bliżej wiemy o słynącej łaskami ikonie Matki Boskiej Łaskawej zwanej popularnie Domagaliczowską?

Ten ściśle związany z przestrzenią i historią Lwowa, a po ślubach z 1656 r. znany szerszemu ogółowi, cudowny obraz pochodzi z roku 1598. Namalowany został przez lwowskiego mieszczanina Józefa Wolfowicza po śmierci wnuczki. Niewielkich rozmiarów (44,5 × 61,2 cm) przedstawia Matkę Bożą w czerwonej sukni i zielonym płaszczu, siedzącą na tronie wśród obłoków i trzymającą na prawym kolanie stojącego małego Jezusa, który rączką błogosławi ziemię. Wokół postaci rozchodzi się promieniście tęcza aureola, a nad głową Maryi dwaj aniołowie podtrzymują koronę. W dalszej części obrazu widzimy panoramę Lwowa, a na pierwszym planie rodzinę malarza.

Jak głosi historia, w 1598 r. ławnik lwowski Wojciech Domagalicz po pogrzebie córki Katarzyny umieścił namalowany przez jej dziadka obraz we framudze kościoła, od zewnętrznej strony w pobliżu grobu dziecka. Rodzice modląc się tu, doznawali pociechy. Dla większego uczczenia obrazu rodzina Domagaliczów wystawiła cmentarną kaplicę, a ikona szybko stała się przedmiotem kultu całego Lwowa, wkrótce także symbolem łaski i opieki nad miastem. O czym świadczyć może odparcie szturm Kozaków w 1648 r. pod wodzą Chmielnickiego.

Król Jan II Kazimierz w tej kaplicy dziękował za zwycięstwo pod Beresteczkiem, a 1 IV 1656 r. sam przeniósł obraz do katedry i umieścił w głównym ołtarzu. Tego dnia nuncjusz papieski Piotr Vidoni odprawił przed cudownym obliczem Matki Boskiej Łaskawej uroczystą sumę, na którą przybył król z całym dworem, rycerstwem, senatorami i duchowieństwem. W czasie mszy św. król odczytał tekst ślubowania, w którym oddawał Matce Najświętszej narody i państwo polskie. Wówczas to po raz pierwszy padły słowa: „Maryjo, Królowo Korony Polskiej”¹⁹.

Kiedy Wyspiański prosił Maszkowskiego o rysunek obrazu Matki Boskiej Domagaliczowskiej, zarazem wyznał przyjacielowi, że czią otaczać może tylko obrazy Matki Bożej, słynące łaskami i darzone kultem wiernych, tylko one mogą potwierdzać i umacniać jego wiarę religijną:

Wierzę w obraz Matki Boskiej Częstochowskiej, Ostrobramskiej, Świętokrzyskiej, Kalwaryjskiej, Domagaliczowskiej (podkr. M. J.), ale nie wierzę w obraz Defreggera, Maxa, Rafaela, Krudowskiego – et consortes²⁰.

W prywatnym, indywidualnym odczuciu artysty sztukę o tematyce religijnej mogą zdominować walory i funkcje estetyczne (Madonny przedstawiane na słynnych obrazach sławnych mistrzów, np. Madonna Sykstyńska)²¹, albo może być ona nastawiona na

¹⁹ Zob. *Przewodnik po sanktuariach maryjnych. „Z dawna Polski tyś królową”*. Koronowane wizerunki Matki Bożej 1717-1996, wyd. IV poprawione i uzupełnione. Materiały zebrały i opracowały siostry Niepokalanki, Szymanów 1996, s. 40-43.

²⁰ *Listy Stanisława Wyspiańskiego do Karola Maszkowskiego, op. cit.*, s. 270.

²¹ W liście do Tadeusza Stryjeńskiego z Drezna 23 sierpnia 1890 r. Wyspiański opowiadał o swoich wrażeniach odniesionych w Galerii Drezdeńskiej: „widziałem i Madonnę sykstyńską [...] i zdaje mi się, że to

pełnienie głównie funkcji religijnych. W przypadku Matki Boskiej Domagaliczowskiej, Wyspiański otwarcie wyznaje: „jestem gotów modlić się do niej”²².

Wymieniony w religijnym wyznaniu Wyspiańskiego szereg „obrazowych” postaci Matki Boskiej obejmuje Madonny polskie, te z którymi wiąże się Jej macierzyńska opieka nad polską ziemią. Widoczna w wymienionym szeregu hierarchia ważności wskazuje na pierwszoplanowość obrazu Matki Boskiej Częstochowskiej – Królowej Korony Polskiej sprawującej w swym wizerunku pieczę nad całym państwem i narodem. Wymienione kolejne obrazy Matki Boskiej (Ostrobramskiej, Świętokrzyskiej, Kalwaryjskiej, Domagaliczowskiej) już ex definitione w swych epitetach zakładają regionalizację Jej kultu i szczególną troskę Maryi o lokalne polskie tereny.

Z wiary zaś w obraz Matki Boskiej Domagaliczowskiej i z wiary w ucieleśniony w Jej wizerunku ideał kobiecości, wynikają u Wyspiańskiego określone konsekwencje artystyczne ważące na kształcie jego witraża.

Dlatego moją Maryę przedstawiam jako mieszczańkę bogato ubraną, bóstwo mieszczanek, i dlatego ją nazywam Maryą Domagaliczowską [...]”²³.

Wyobrażając sobie Matkę Boską Domagaliczowską jako piękną, bogato ubraną mieszczańkę, tak też zamierzał Ją przedstawić w pierwszej wersji projektu witraża. W kilka dni po podjętym pomysłe artystycznym pisał do Karola:

[...] (kolosalne zmiany zajdą w części górnej) –

Pamiętam o tem co Rysiek (Henryk Opieński) mówił, żeby Marya Dom. była jasną – i to co Lucek (Lucjan Rydel) mówił, żeby zachować sylwetę obrazka – i żeby były dwie główki i dwie korony²⁴.

Zachowany szkic pierwszej wersji projektu dowodnie wskazuje, że Wyspiański dwukrotnie przedstawił Matkę Boską Domagaliczowską, bo i w części dolnej na obrazku w ołtarzu zgodnie z sugestią Rydla („dwie główki i dwie korony”) i w części górnej wizyjnej silnie oświetloną, jak sugerował Opieński. W bogato udrapowanej sukni, w koronie na głowie, ze słoneczną aureolą nad głową stoi Ona wsparta stopami o sierp księżycy. Z taką wizją Matki Boskiej – królowej, zarządzającej także własnym niebieskim wojskiem, harmonizuje treściowo znajdujący się w pobliżu Maryi wizerunek archanioła Michała okutego w zbroję, z szablą w dłoni, który „prowadzi legion rycerzy poległych”²⁵, z rękami na głowniach szabel. Gdy zważyć, że w tej wersji Polonia też posiada królewski atrybut – koronę, że część dolna – już po korektach – zdaniem autora „zyskała na szumności”²⁶, to w myśl owego projektu zdecydowanie podkreślona została władczość i królewskość Bogarodzicy i Polonii, a cała wizja artystyczna emanuje maje-

nie jest dzieło Rafaela, ale że to jest kto inny – kto? [...] tego nie wiem [...]”. *Listy Stanisława Wyspiańskiego do Józefa Mehoffera, Henryka Opieńskiego i Tadeusza Stryjeńskiego, op. cit., s. 303.*

²² Listy Stanisława Wyspiańskiego do Karola Maszkowskiego, *op. cit.*, s. 270.

²³ *Ibidem*, s. 270.

²⁴ *Ibidem*, s. 274.

²⁵ *Listy Stanisława Wyspiańskiego do Lucjana Rydla, op. cit.*, s. 224.

²⁶ *Listy Stanisława Wyspiańskiego do Karola Maszkowskiego, op. cit.*, s. 266.

statem, przepychem i monumentalizmem architektonicznej scenerii. Za to mało jest tu indywidualnego stylu malarskiego Wyspiańskiego.

Gdy po przerwie (od czerwca do września 1893 r.) Wyspiański powrócił do pracy nad witrażem ostatecznie zarzucił pierwotny pomysł i szkicowej wersji nie wykończył w szczegółach. Podjął się natomiast rewolucyjnego przedsięwzięcia: zmiany dotychczasowego tła architektonicznego na scenerię kwiatowo-dekoracyjną:

motywa dekoracyjne brałem z bukietów poschłych kwiatów, które od wiosny tego roku przechowuję w tym celu.

jakie oryginalne i piękne są dziwaczne formy kwiatów poschniętych²⁷.

Wprowadzona do drugiej wersji projektu monumentalna, ornamentacyjna, secesyjnie powyginana roślinność stanie się odtąd „znakiem firmowym” malarstwa Wyspiańskiego. Surrealistycznie wyolbrzymione na długich łodygach kwiaty „uciekając z ołtarza”, zwielokrotniają gest wzniesionych błagalnie rąk, okalają Polonię i ścielą się do stóp Madonny, pną ponad Jej głowę i ponad Archaniołem Michałem. W tym organicznym sprzęgnięciu człowieka z roślinnym światem spotęgowana została wymowa ideowa dzieła, przybierając formę mistyczno-kultową: uwielbienia Maryi i ojczyzny.

W nowej, oryginalnie pomyślanej scenerii Wyspiański umieści nowy wizerunek Maryi Panny. Właśnie z myślą o nowym imażu Madonny przypomina się listownie wujostwu Śtankiewiczom i przedkłada im dość nieoczekiwaną prośbę:

proszę bardzo o przysłanie mi po łokciu z następujących materii

1) m a t e r i a jakiej używają gospodynie [...] i dziewczęta wiejskie na k a b a t y - wyraźnie piszę „na kabaty” ma być kolorowa w kwiatki.

2) m a t e r i a jakiej używają na spódnice zwierzchnie ma być biała lub bardzo blada różowa w kwiatki [...] ²⁸

Owe „materie” posłużyć mu miały jako wzorce do stworzenia nowego stroju w jego zmodyfikowanej malarskiej wizji Matki Boskiej. Inne ubranie chciał dopasować do zmienionego statusu społecznego Madonny: już nie mieszczanek ale włościanki. W rezultacie ostatecznie przedstawił Najświętszą Pannę jako młodą, wiejską kobietę z rozpuszczonymi płowymi włosami, z twarzą opaloną od słońca i wichru, i przyodzianą w szatę z grubego sztywnego płótna. Na Jej suknię narzucił płaszcz liliwonebieski pokryty tęczowym wzorem ze stylizowanych kwiatów i krakowskich pawich piór. Żywe barwy, pospolitość, ludowe motywy, kwiaty polne – cała malarsko manifestowana przez Wyspiańskiego chłopomania, zdecydowanie wpłynęła na wizerunek Jego Madonny. W tym plastycznym ujęciu Maryja – lwowska mieszczanek ustępowała miejsca Maryi – krakowskiej włościance. Jak ten fakt ulegania krakowskim realiom wytłumaczyć, bo kłóć się one nieco z lwowskim kolorytem tematu dzieła? Wyspiański wyjaśnił ową regionalną niezbornosć w liście do Maszkowskiego:

²⁷ *Ibidem*, s. 296.

²⁸ S. Wyspiański, *Listy zebrane*, t. IV, *Listy Stanisława Wyspiańskiego różne – do wielu adresatów*, oprac. M. Rydłowa, Kraków 1998, s. 77.

to widać musiało być tak – żebym część dolną – przysięgę króla komponował we Lwowie – a część górną w Krakowie²⁹.

Po prostu więc genius loci wziął tu górę.

Modyfikacja motywu Maryjnej w witrażu Wyspiańskiego szła w kierunku większej polonizacji i demokratyzacji postaci Matki Boskiej. Artyście chodziło o wyeksponowanie Jej polskości w wydaniu regionalnym, przy jednoczesnym wywyższeniu w Jej osobie stanu chłopskiego. W tej drugiej wersji witraża autor zacierał lwowskie realia topograficzne, wprowadzając uniwersalizujący dystans do konkretnego miejsca, natomiast jaskrawie uwypuklał kwestię społeczną, biorąc w obronę najniżej urodzonych i najbardziej skrzywdzonych. Reasumując, w tym drugim pomysle kartonu mniej go obchodziło, gdzie się odbywały historyczne śluby, a bardziej interesowała treść przysięgi ślubowania, zwłaszcza zaś ten *passus*, w którym król obiecywał poprawę doli chłopów i uznanie ludu wiejskiego za pełnoprawną część społeczeństwa polskiego. Stąd w gotowym już kartonie wypisał u dołu słowa ślubowania króla: „Wielka Boga – człowieka Matko – Panna Najświętsza – ja Jan Kazimierz Ciebie dziś za królowę Królestwa mojego polskiego obieram...” W znajdującej się w bibliotece wuja Stankiewicza książce Józefa Szujskiego mógł zapoznać się z zawartą w tekście ślubowania królewskiego obietnicą co do kwestii chłopskiej:

Z wielkim bólem serca mego wyznaję, że za lzy i krzywdy włościan w królestwie moim Syn Twój sprawiedliwy sędzia, przez siedem lat już dopuszcza u nas kary powietrza i wojen, przeto obiecuję i przyrzekam, prócz tego, iż ze wszystkimi mymi stanami po przywróceniu pokoju wszelkich dla odwrócenia tych nieszczęść użyję środków i postaram się, aby lud królestwa mego od niesprawiedliwych ciężarów i ucisków był uwolniony³⁰.

Włóściański wizerunek Maryi u Wyspiańskiego wynika nie tylko ze ścisłej łączności ze społeczno-demokratycznym i etycznym charakterem ślubów Jana Kazimierza. Wpływa on także z własnego, osobistego stosunku artysty do chłopów i wyraża takie uczucia malarza do ludu jak: szacunek, duchowa bliskość, podziw, fascynacja. Najlepszą zaś okazją do zmanifestowania owej zsakralizowanej ludomanii i artystycznego jej upamiętnienia był zbliżający się rok 1894: data setnej rocznicy insurekcji kościuszkowskiej równoznaczna z datą ukończenia pracy nad witrażem.

W obfitującej w radykalne zmiany ostatecznej wersji kartonu: chłopska Madonna – chłopska Polonia, Wyspiański wprowadził jeszcze inne przekształcenia w porównaniu z pomysłem pierwotnym. W części dolnej, wraz z eliminacją tła architektonicznego na rzecz kwiatowo-roślinnej dekoracji, usunął z ołtarza obrazek Matki Boskiej Domagaliczowskiej. Co jednak najznamienniejsze, w swoim projekcie plastycznym pozbawił i króla, i Polonię, i Matkę Boską korony – atrybutu władzy. Tym bardziej nieoczekiwana i zaskakująca to koncepcja twórcza, że we wrześniu 1893 r. (w momencie precyzacji nowego zamysłu artystycznego) prosił ciotkę Stankiewiczową:

²⁹ *Listy Stanisława Wyspiańskiego do Karola Maszkowskiego, op. cit., s. 273.*

³⁰ J. Szujski, *Dzieje Polski, podług ostatnich badań spisane przez...*, t. 3, cz. I, Lwów 1864, s. 386.

o kupienie mi małego obrazka złoconego Matki Boskiej Częstochowskiej, (taki sam, jaki mi Ciocia niegdyś przywiozła z Częstochowy³¹).

Po radykalnych zmianach dokonanych w witrażu przypomnienie o mianowaniu Maryi na Królową Polski sprowadzone zostało do umieszczenia stosownej formuły słownej w dole kartonu. W tym względzie po usunięciu z projektu srebrnego obrazka Domagaliczowskiego, akcent pada na Matkę Boską Częstochowską, oficjalnie uznaną w tym wizerunku za narodową Władczynię. Zresztą relacja: Matka Boska Częstochowska – Matka Boska Domagaliczowska silniej podkreślona zostanie na kartach równoległe wtedy tworzonej sceny historycznej *Królowa Korony Polskiej*, o czym jeszcze będziemy pisać szerzej. Poza tym, gdy plastyczne i literackie konterfekty Matki Boskiej umiejscowimy w kontekście późniejszej twórczości Wyspiańskiego, okaże się, że w malarstwie konsekwentnie kontynuował on krakowską, regionalnie-ludową stylizację Madonny, czego dowodem polichromia *Królowa – wieśniaczka polska*, znajdująca się w kościele oo. Franciszkanów w Krakowie, natomiast w utworach dramatyczno-scenicznych eksponował darzony kultem ogólnonarodowym wizerunek Matki Boskiej Częstochowskiej, jak choćby w *Legionie* czy w *Weselu*.

Usunięcie z drugiej wersji projektu witraża korony – symbolu majestatu i władzy chyba wiązało się z przyjęciem nowej optyki historiozoficznej u Wyspiańskiego: widzenia i oceny polskiej rzeczywistości z pozycji aktualnej historii niewoli narodowej. Stąd przesunięcie akcentów w wizji Matki Boskiej z władczej Królowej na Panią Miłosierdzia. Zresztą w owym kierunku interpretacyjnym zmierzały trzy oddzielnie wykonane przez malarza repliki Matki Boskiej, będące parafrazą owej ostatecznej wersji jego projektu witraża. Wszystkie kompozycyjnie skoncentrowane na przedstawieniu Matki z Dzieciątkiem w jednakowym geście pochylecia głowy w dół i rysującego się na twarzy współczucia dla wszystkich cierpiących. Jeden Jej obraz reprodukowany był przez Wyspiańskiego z podpisem *Madonna* w krakowskim „Życiu” w 1898 r. w numerze 47 (autor wyeksponował tu lewy a nie prawy profil Matki Boskiej)³². Dwie następne repliki powstały w roku 1904 w postaci dwu pastelii zatytułowanych *Caritas* i były dość wiernym nawiązaniem do pierwowzoru. A oto poetycki komentarz wizerunku Maryi – Caritas dokonany piórem Jadwigi Stępieniowej:

Idzie sobie ta Madonna wąską ścieżką pomiędzy gęstwiną złotych i niebieskich irysów. Nagle dołem sukni zaczepia o pogięty krzew róży. A może nawet cierń zranił bosą stopę? Bo pochylili się lekko i spojrzali

³¹ Listy Stanisława Wyspiańskiego różne – do wielu adresatów, *op. cit.*, s. 64.

³² Ta replika Matki Boskiej z witraża Wyspiańskiego miała otrzymać swój odpowiednik rzeźbiarski. Jak wspominał po latach Władysław Ekielski: „W październiku 1895 r. pragnąłem na narożniku domu Suskiego, który budowałem, umieścić figurę Matki Boskiej według rysunku Wyspiańskiego, który jako witraż umieszczony był w »Życiu«. Zgodził się i traktował w tej mierze z nie znanym mi rzeźbiarzem. Rzeźbiarz okazał się jednak niezdolnym do oddania ruchu i pozycji figury, nadto pragnął przemycić swój nieudolny pomysł, wskutek czego wykonanie figury nie doszło do skutku”. W. Ekielski, *Wspomnienie o Wyspiańskim*, [w:] *Wyspiański w oczach współczesnych*, t. I, *op. cit.*, s. 364.

w dół. Równocześnie trwoźnie przytuliła dziecko do siebie. Byle tylko tę główkę małą ochronić przed bólem, przed cierniem...³³

Wyspiański był tak rewolucyjnie radykalny w swym widzeniu Matki Boskiej jako chłopskiej Caritas (nikt dotąd nie przedstawiał podobnie Madonny w malowidłach kościelnych), że Komitet Lwowski z oburzeniem zareagował na zaprezentowany projekt witraża:

są w niej rzeczy, które a b s o l u t n i e nie mogą być wykonane dla wstrętnego i obniżającego nawet wrzenia, jakie robią na patrzących³⁴.

Głównym powodem odrzucenia projektu artysty był sposób przedstawienia Matki Boskiej:

Matka Boska tak szpetna, że nie można podobnym wizerunkiem obrażać Matki Boskiej w Niebie. Każda pobożniejsza dusza wzięłaby to za umyślne bluźnierstwo³⁵.

Wizja Polonii też nie zyskała aprobaty Komisji; stwierdzono, iż została „pojęta wstrętnie”³⁶.

2. Religijno-narodowa adoracja Matki Boskiej Domagaliczowskiej i Matki Boskiej Częstochowskiej w obrazku scenicznym *Królowa Polskiej Korony*

W czasie zahamowania tempa pracy nad witrażem lwowskim (brak pieniędzy na opłacenie modeli) w miesiącach od czerwca do sierpnia 1893 r. Wyspiański przeżywał wielkie katusze twórcze:

...maluję oczami, rysuję oczami i głowa mię boli od tych obrazów patrzonych a nie malowanych³⁷.

W okresie przymusowej bezczynności przypuszczalnie powstała scena historyczna *Królowa Polskiej Korony*, słowem malująca i dramatycznie interpretująca jego na krótko ponieczone dzieło malarskie. Jednak ostateczną datę ukończenia sztuki zaznaczył sam autor w rękopisie: „12-ego listopada 1893 rp”. Swój mikro-dramat zamierzał Wyspiański (za pośrednictwem Rydla) opublikować na łamach „Świata” lub lepiej „Czasu” w 1894 r., w sam dzień 4 kwietnia, który uznał za datę przedstawionego wydarzenia, wbrew ustaleniom historyków³⁸. Jego zamiar spełził na niczym, a dopiero w 1906 r. z racji 250 rocznicy ślubów Jana Kazimierza przypomniano „genezę motywu” *Królowe*

³³ J. Stępieniowa, *Krajobraz z tęczą. Sylwetki artystów od Wita Stwosza do Dunikowskiego*, wyd. II uzupełnione, Warszawa 1976, s. 182-183.

³⁴ List ks. E. Skrochowskiego do J. Mehoffera 23 XII 1894 r. Rkps Ossol. sygn. 12793/II. Przytoczony [w:] S. Wyspiański, *Dzieła zebrane*, t. 16, vol. II. *Kalendarz życia i twórczości 1 marca 1890 – ostatnie dni marca 1898 Stanisława Wyspiańskiego*, oprac. M. Stokowa, Kraków 1982, s. 273.

³⁵ *Ibidem*.

³⁶ *Ibidem*.

³⁷ *Listy Stanisława Wyspiańskiego do Karola Muszkowskiego*, op. cit., s. 280.

³⁸ *Listy Stanisława Wyspiańskiego do Lucjana Rydla*, op. cit., s. 248, 253, 259.

Polskiej Korony. Szkic dramatyczny Wyspiańskiego wreszcie wydrukowano w „Czasie”, jak marzył, lecz już po jego śmierci w 1908 r.

Królowa Polskiej Korony, wiążąc się genetycznie z projektem witraża, jest jakby próbą dramaturgii nowego typu, eksperymentalną, poetycko-witrażową³⁹, koegzystującą na dwu planach: malarskim i literackim w ramach tzw. korespondencji sztuk. Wizję artystyczną tematu ślubów Jana Kazimierza wyraził więc Wyspiański i środkami malarskimi i w formie literackiej, nawiązującej do wcześniejszego pierwotnego pomysłu kartonu i słownie zapowiadającej ważne zmiany w ostatecznej wizji malarskiej. Wcześniejszej fazie projektu odpowiada więc wprowadzenie do utworu literackiego małego srebrnego obrazka Matki Boskiej Domagaliczowskiej oraz przedstawienie obok postaci Michała Archanioła rycerzy z rękami na głowniach mieczy. Zapowiedzią późniejszego pomysłu plastycznego będzie obecna w scenie historycznej kwiatowa dekoracja tła: „Kwiaty z ołtarza uciekają, do stropu biegną”⁴⁰.

W literackim przekładzie witraża zmieniły się z konieczności proporcje części składowych. Rację ma Leon Płoszewski, pisząc: „Moment dziejowy ślubowania, przedstawiony statycznie w dolnej części kartonu, (Wyspiański) rozwinął w akcję dramatyczną, rozszerzył scenerię, rozbudował realia, natomiast treść sceny wizyjnej zamknął w słowach króla opisujących widzenie Polski”⁴¹. I Matki Boskiej – dodajmy.

A właśnie Ona, Najświętsza Panna jest pierwszoplanową postacią, adresatką trzech ważnych strukturalnie ogniw akcji dramatyczno-teatralnej, takich jak: 1) scena mszy świętej w Katedrze Lwowskiej, bo wszak to „msza owacyjna dla Maryi” (s. 42), 2) scena widzenia króla, uwznioślająca „Panią o surowym obliczu” (Matkę Boską Częstochowską) i „Mariam terribilem” (Matkę Boską Łaskawą), 3) scena ślubów Jana Kazimierza, w których aktem intronizacyjnym obwołana została Polską Królową. Z poezji romantycznej przejmie Wyspiański ujęcie Maryi – Królowej Polski jako Hetmanki, wzywającej naród do walki z najeźdźcą oraz Opiekunki, sprawującej pieczę nad swoimi poddanymi.

Gdy zważyć, że już w tym debiutanckim obrazie poetyckim ujawniają się – wedle sugestii Marii Jasińskiej – „malarskie triumfalne wizje Maryi (odosobnione na tle maryjnej poezji patriotycznej)”⁴², że w niezwykle sposób grają swoimi religijno-narodowymi znaczeniami ikony Matki Boskiej Łaskawej (Domagaliczowskiej) i Matki Boskiej Częstochowskiej, nabierając szczególnej mocy sprawczej w sakralnej przestrzeni świątyni oraz świętym czasie sprawowanego nabożeństwa i obrzędowości katolickiej, to wszystko razem wzięte tworzy – w myśl trafnej konkluzji Hanny Grabskiej – „jakiś rodzaj paraliturgii dramatycznej”⁴³.

³⁹ T. Makowiecki, *Poeta-malarz*, op. cit., s. 225.

⁴⁰ S. Wyspiański, *Dzieła zebrane*, t. 1, *Daniel, Królowa Polskiej Korony, Legenda I, Warszawianka*, op. cit., s. 48. Wszystkie następne cytaty pochodzą z tegoż wydania.

⁴¹ L. Płoszewski, *Dodatek krytyczny do: S. Wyspiański, Dzieła zebrane*, t. 1, op. cit., s. 330.

⁴² M. Jasińska, *Matka Boska w poezji poromantycznej (do roku 1918)*, op. cit., s. 125.

⁴³ H. Grabska, *Dramat religijny w okresie Młodej Polski*, „Roczniki Humanistyczne”, t. XX, 1972, z. 1, s. 94.

a) „Msza owacyjna dla Maryi”

W witrażu poetyckim Wyspiańskiego uroczysta msza święta na cześć Maryi Panny odprawiona przez nuncjusza papieskiego Piotra Vidona i z udziałem króla, królowej, duchowieństwa i władz świeckich odbywa się w zadziwiająco bogatej słownie scenerii Ołtarza głównego Katedry Lwowskiej, scenerii przeniesionej „żywcem” z witraża malarzkiego. Jakże przydatne okazały się być teraz rysunki i fotografie sporządzone przez Karola Maszkowskiego.

Z lewej strony od przodu wielki ołtarz, prawie tyłem ustawiony;

- w głębi ściana presbyterium przeciwległa zakrystii i nawa kościelna, widoczna poza przegubem tęczy.

Stalle, a pomiędzy stallami i ołtarzem przeciw widza na ścianie łoża królewska, oszklona i zamknięta.

Ołtarz ubrany suto i strojnie szeregami wazonów z bukietami sztucznych kwiatów, które stoją na wskos aże na stopniach do mensy. Stopnie i część presbyterium pokryta kolorowym dywanem.

[...] Na środku presbyterium leży wielki krzyż czarny z Chrystusem, około głowy kilka świec dopalających się. [...] ...przed ołtarzem zwisa lampa srebrna [...] (s. 39).

Z drugiej strony wedle opinii Władysława Bodnickiego, autora książki biograficznej o Wyspiańskim *Z rodu tytanów*, artysta:

Musiał mieć w pamięci i oczach te najwcześniejsze poranne msze, których był świadkiem pracując przy polichromii prezbiterium kościoła Mariackiego, gdy stał wysoko na rusztowaniu, mając pod sobą mroczną jak staw głębię kościoła z mrugającymi złością plomykami świec, skąd szedł ku górze szmer niewyraźnych głosów⁴⁴.

Obrzęd mszy decyduje o ukształtowaniu dramatyczno-teatralnej zasady trójjedności miejsca (ołtarz katedry), czasu (od godz. 4⁰⁰-5⁰⁰, przygotowanie do nabożeństwa i czas liturgii) i akcji (porządek kościelnego ceremoniału).

Wyspiański jednak w swojej jednoaktówce poświęca uwagę głównie przygotowaniom do mszy, a gdy się już ona zaczyna, zostaje nieoczekiwanie przerwana przez króla, wznowiona zaś po opuszczeniu kościoła przez monarchę wraz z wojskiem na wieść o wrogim zagrożeniu. Wprowadził więc twórca retardację, celowe opóźnienie akcji, dla podkreślenia niezwykłości królewskiej wizji i ślubowania, dla udratyzowania wydarzeń przez nieoczekiwane zwroty sytuacyjne, dla zainicjowania otwartego zakończenia sztuki i wyjścia ku społeczeństwu i jego historii.

Scena nie straciła nic na swej obrzędowości, liturgii i żarliwej adoracji Matki Najświętszej. Uwnioślającą i religijną rolę pełnią wiernie cytowane modlitwy oraz pieśni Maryjne: kompozycyjną klamrą spinają sztukę, są ważnymi strukturalnie i treściowo przerywnikami akcji, stopniują emocjonalno-uczuciowe zaangażowanie, zwracają uwagę na różne przymioty Maryi i Jej związek z polskim narodem. Odmawiana „przyciszonym głosem” litania do Maryi Panny w oczekiwaniu na nabożeństwo znajduje dopełnienie w końcowej, owacyjnej, głośno śpiewanej pieśni na cześć polskiej Królowej i opiekunki Lwowa – Matki Boskiej Łaskawej. Lwów i cały naród oddaje Jej w tej pieśni wielki hołd:

⁴⁴ W. Bodnicki, *Z rodu tytanów*, Łódź 1985, s. 104.

Śliczna gwiazdo miasta Lwowa, Maryja!
 Matko nasza i Królowa, Maryja
 Maryja, Maryja, a Maryja Królowa!"

(Wychodzi msza – organy zaczynają mszę. Na zewnątrz kościoła wciąż słychać, jak maszeruje wojsko, bębniąc i trąbiąc)" (s. 57).

Wyspiański reaktywuje tu hetmańską godność polskiej Królowej, wiodącej rycerstwo polskie do zwycięstwa. Końcowa pieśń na cześć patronki Lwowa – Matki Boskiej Domagaliczowskiej przybiera charakter dawnego hymnu przedbitewnego. Wszak Ona jak i Madonna Częstochowska uchroniła swoich wiernych przed wrogą napaścią i Szwedów, i Tatarów, i Kozaków.

Popularna pieśń, inwokacyjno-błagalna *Bądź pozdrowiona, Panienko Maryjo* z trzema cytowanymi w tekście sztuki zwrotkami towarzyszy procesji cudownego obrazu Domagaliczowskiego z ołtarza bocznego na ołtarz główny. Każda ze zwrotek zawiera zarówno skrucę i pokorne przyznanie do grzechów oraz postawę ukorzenia, jak też formułuje prośby o ratunek, litość, pomoc.

Do ciebie, Panno, my grzeszni wołamy,
 Łzy wylewając, serdecznie wdychamy;
 ratuj nas, ratuj, w tym naszym frasunku,
 niechaj doznamy twojego ratunku. [...]

Grzechy to nasze słusznie zasłużyły,
 plagę tak ciężką na się sprowadziły,
 niechże już koniec tego utrapienia
 będzie, o Panno – zażyj uzalenia. [...]

Bo nieprzyjaciel na to się usadził,
 by sługi twoje z ojczyzny wysadził,
 przyczyni się, Panno, a twoją obroną
 pokaż twą łaskę nad polską koroną".

(s. 44-45)

Na zakończenie królewskiej mowy-ślubowania zgromadzony w kościele tłum śpiewa „pieśń o Maryi” w formie suplikacji, adresowanych do Królowej Polski i Królowej Niebios:

Maryja, Maryja, a Maryja Królowa!
 od nieszczęścia, głodu, wojny, Maryja,
 broń nas, uprosz czas spokojny, Maryja!"

(s. 55)

Przegląd modlitw i pieśni Maryjnych wskazuje na dominujący w nich charakter błagalny i wiarę w interwencję Bogarodzicy, która nie zostawi w potrzebie swoich dzieci i poddanych zarazem.

Związana z rytuałem mszy świętej ku czci Maryi, jako jej część wstępna, jest procesja z obrazem srebrnym Matki Boskiej Łaskawej:

W nawie z bocznej kaplicy procesja idzie; otwierają drzwi balustrady presbyterium – dwóch księży w komeżkach i futrach niosie obraz mały srebrny, oprawiony w srebrne duże ramy. Niosą go w rękach podtrzymując za ramy (s. 44).

Za obrazem w dalszej kolejności niesione są „lichtarze, krzyże, chorągwie bractw”, przedmioty potrzebne do liturgii mszy i wyrażenia kultu religijno-narodowego. Król, główny inicjator religijno-patriotycznej adoracji obrazu, sam wyznacza kierunek procesyjnego orszakowi:

oczarowany zbliżającym się obrazem, ręką nagłym ruchem wskazuje na ołtarz, rozkazując tym gestem tam obraz nieść. Skoro obraz poprzed nim przenoszą, przyklęka machinalnie na jedno kolano i w tej chwili wstaje [...]

(Obraz ustawiają na ołtarzu wysoko, w miejscu zwykłego obrazu. Zapalają świece powoli wszystkie) [...]

(Król staje na środku, zwrócony do obrazu, z głową pochyloną, z ręką na lasce) (s. 45).

Pełna hołdu i czci postawa króla wobec Maryi w Jej małym słynącym łaskami obrazie ma inicjować podobne zachowanie wszystkich zgromadzonych i w presbiterium i w całym kościele. Na tle zaś oficerów ze Stefanem Czarneckim ustawiają się w szyku „bractwa z chorągwiami” i „uchylają znaków przed obrazem Maryi”. Tak uroczyście wojsko polskie oddaje honory swej Pani. Religijna procesja zaczęła więc przybierać kształt manifestacji narodowej, a kult religijny splata się z kultem patriotycznym. W finale utworu, już po „widzeniu” króla i jego ślubach owacja dla Maryi osiągnie swoje apogeum. Radosną euforię podkreśli tu muzyka, zarówno ta religijna organowa w kościele, jak i ta wojskowa orkiestry dętej z trąbami i bębnami na zewnątrz.

b) Widzenie „Pani o surowym obliczu” i zjawienie „Mariam Terribilem”

„Pani o surowym obliczu” i „Mariam Terribilem” to dwa omówienia, dwa cytaty w tekście sztuki odnoszące się do postaci Matki Boskiej. Z jakimi jednak miejscami Jej kultu są one związane i jakie przymioty Maryi uosabiają?

„P a n i o s u r o w y m o b l i c z u”. Maryja jako główna postać czy adresatka poezji patriotycznej ma – wedle dociekań badawczych Marii Jasińskiej:

najczęściej prosty tytuł królowej Polski, zamieniany nieraz na tytuł matki, patronki, opiekunki. Bardzo jednak często jest ona utożsamiana z Matką Boską Częstochowską, co sprawia, że te dwa tytuły – królowa Polski i Częstochowska są w utworach o nurcie patriotycznym używane całkowicie wymiennie. Często wystarczy nawet samo omówienie w rodzaju „ciemna twarz”, „pani o surowej twarzy”, „pani z bliznami na obliczu”⁴⁵.

Niniejsza wypowiedź pozwala zidentyfikować „Panią o surowym obliczu” ze sceny historycznej Wyspiańskiego zarówno z Matką Boską Częstochowską, jak też z tytułową bohaterką jego mikrodramatu *Królowa Polskiej Korony*.

„M a r i a m T e r r i b i l e m”. Rozszyfrowanie tej peryfrazy nastęrcza o wiele więcej trudności. Wyspiański wprowadza jednak ważne omówienie w kontekście ułatwiającym i jego zrozumienie, i rozwiązanie. Najpierw przytoczmy fragment dialogu anonimowych rozmówców o dziwnej historii we Lwowie, przed historycznymi ślubami w atmosferze religijnego pobudzenia:

– Otuchy Panna dodaje Święta – tłumy modlą się całymi nocami – kościołów nie zamykamy od dwóch dni. – We środę wieczór zdjęto kłódki i wyminięto zawiasy – gromada czeladzi i sług żądała śpiewać. –

⁴⁵ M. Jasińska, *Matka Boska w poezji romantycznej (do roku 1918)*, op. cit., s. 124-125.

Zrywam się ze snu – w korytarzu trafiam Pannę Ryfę – Quid agitetur, wołam, mości Rafa. – Ten mówi: Scabinus Domagalicz junior woła klucza od ław, bo przyszedł z czeladzią śpiewać. – Incredibile factum, zonie jego zjawiła się Pani i kazała iść śpiewać (s. 42).

Gdy jeden z rozmówców uważa, że owa „Pani” to „Pani o surowym obliczu”, drugi prostuje jego informację:

– „Mariam terribilem” – nazwał zjawienie nuncjus Jego Świątobliwości (s. 42).

I Lwów, i rodzina Domagaliczów, i cudowne objawienie Najświętszej Panny w ich gromadzie, sugerują, że tajemnicza formuła słowna „Mariam terribilem” wiąże się z osobą Matki Boskiej Domagaliczowskiej. Dopiero jednak wniknięcie w historię obrazu i historię miasta, pozwala na stwierdzenie, że to rok 1648 równoznaczny z napadem Chmielnickiego na Lwów ma istotne znaczenie. Po odparciu wroga uradowani Lwowianie ofiarowali Matce Bożej dziękczynne votum – tablicę z następującym napisem:

Maryję straszną, jak zastęp wojsk uszykowany, poczuli Tatarzy i Kozacy zbuntowani, a senat i lud lwowski uznaje i kornie wielbi w oswobodzeniu miasta od oblężenia Roku Pańskiego 1648⁴⁶.

Jak wskazuje przytoczony tekst łacińskiej formuły „Mariam terribilem” odpowiada polskie zestawienie „Maryja straszna”, straszna dla wrogów podkreślmy, ale łaskawa dla mieszkańców Lwowa, biorąca ich w macierzyńską opiekę. A więc „Mariam terribilem” – „Maryja straszna” to w gruncie rzeczy Matka Boska Domagaliczowska, ukazująca się żonie Domagalicza z prośbą o modlitwę i pieśni religijne. W konkluzji wydaje się, że Jej patronat obejmuje lokalne tereny Rzeczypospolitej, zwłaszcza, że peryfrazą „pani o surowym obliczu” odnosi się do osoby króla, wedle nieznanych komentatorów:

– Serenissimus błady jak trup [...] zamyka się w łoży i milczy. – Nikogo nie przyjmował wczoraj; modli się, [...] mówią, że miał widzenie Maryi Świętej o surowym obliczu (s. 43).

Z drugiej strony król wielką czcią otoczył wizerunek Matki Boskiej Domagaliczowskiej, nobilitując „kapliczny obraz” przeniesieniem na ołtarz główny, zobowiązał się też zejść do kościoła jak „kazała” i „śpiewać z ludem pospołu”, wreszcie „zażądał ornatu zielonego”, być może wskazującego na zielony kolor Jej płaszczka na obrazie, wszak przecie „significat spem, spem sanctam”. Polski monarcha, „co ze Świętą Pannienką sam rozmawiał” darzy Matkę Boską wielkim kultem we wszystkich Jej wizerunkach, natomiast „dla tylu cudów” Maryi Domagaliczowskiej” pragnie wyrazić Jej swą szczególną wdzięczność. Wielkim uhonorowaniem lwowskiej patronki stanie się złożenie votum ślubowania przed Jej obrazem.

Zresztą król sam dozna widzenia Matki Bożej w świątyni na oczach zgromadzonego tłumu. Jako władca świecki i pomazaniec boży zarazem odpowiedzialny za los ginącego państwa w Najświętszej Pannie szuka ratunku dla narodu. Jednak i monarcha, i Maryja doświadczyć muszą i cierpienia, i radości. Tak jak obrazek Matki Boskiej Domagaliczowskiej spleciony jest mistycznym węzłem z przedstawionym w tekście pobocznym krucyfiksem: „Na środku presbyterium leży krzyż wielki czarny z Chrystu-

⁴⁶ Przewodnik po sanktuariach maryjnych, *op. cit.*, s. 42.

sem, około głowy kilka świec dopalających się”, tak postać samotnego króla odnieść trzeba do świętego drzewa krzyża: „przed nim na ziemi wielki ów leży krucyfiks” (s. 46). Naprzemienne nastroje przygnębienia i nadziei podkreślone zostały w tekście dzięki użyciu malarskiego kontrastu kolorystycznego czerni oraz bieli.

Czarny kolor krzyża, symbolizujący śmierć, żalobę, przygnębienie koresponduje ze „strojem całym czarnym” króla, w posepnym milczeniu bolejącego nad losem państwa oraz „czarną żalobną suknią” mdlejącej, wizyjnej Polonii. Opozycyjny wobec czerni jest „obraz mały srebrny, oprawiony w srebrne ramy” Maryi Domagaliczowskiej, wyzwalający ufność i nadzieję, srebrna lampa kościelna, „srebrny miecz” u boku Polonii, także białe orły na czerwonym koronacyjnym płaszczu ożywionej Polski. Gdy dodać do tego symboliczno-mistyczną funkcję światła, zapalone świece na ołtarzu przed obrazem Maryi i przy głowie rzeźby Chrystusa, blask słoneczny wpadający przez okno katedry, zrozumiałym się staje obrzędowo-mistyczny charakter nabożeństwa, w którym toczy się walka ciemności nocy z jasnością poranka, śmierci z życiem, smutku z radością, zła z dobrem.

W owym klimacie wielkich uniesień wewnętrznych i przemiany serc Jan Kazimierz w stanie zewnętrznej i duchowej iluminacji – jego „twarz rozjaśnia się, rozwidnia, rozświeca” – wstrzymuje mszę i klęcząc przed cudownym, srebrnym obrazem Maryi, przekształca antyfonę, wypowiadając własną improwizowaną modlitwę:

O Panno Święta jako oczy twoje czarne duże
kierujesz po nas i widzisz kraj we łzach,
bierz moje klejnoty, bierz moją koronę,
jak klejnot kraju, pod twoją obronę
niech się nikt nie waży jej ci odbierać

(s. 48)

W tym zawierzeniu i oddaniu całkowitym Maryi dostępuje łaski mistycznego widzenia, co językowo ujawnia jego wykrzyknienie: „Ha! patrzajcie...” oraz słowne polecenia: „patrzcie gdzie ja, patrzcie jak ja”. W strukturze dramatu opowiedziana przez króla wizja rzutuje na mistyczne przeniesienie akcji z płaszczyzny horyzontalnej (sprawy dolne, ziemskie, doczesne) na płaszczyznę wertykalną (sprawy górne, duchowe, boskie). W barwnym, żywym, dynamicznym widzeniu króla wszystko zmierza: płynąc lub biegnąc w jednym kierunku ku górze, ku stropowi, sklepieniu, gdzie widzi on omdlewającą Polonię oraz w niebo, ku Bożej Matce i archaniołowi:

świec płomienie [...]
 płyną w sklepienie. [...]
 Kwiaty z ołtarza uciekają,
do stropu biegną. [...]
 Górną płynie niesiona
 przez tłum ludzi... [...]
 W górze przede mną
 kobieta rozkłada ręce omdlałe. [...]
 Orły furknęły z płaszcza,
 ku Maryi **płyną w niebo**... [...]
 Jasności tęcza

prysnęła w jasny dzień ponad ołtarzem
i święty Michał rozpiął się skrzydłami
na tęczy – ...
Za nim stu aniołów
leci pod niebo w zbrojach,
ręce przy głowniach szabel...

(s. 48-50)

Żywa w wizji Jana Kazimierza Maryja, otoczona w niebie białymi polskimi orłami, swą „jasności tęczą” przegania z katedry ciemności i wprowadza jasny dzień. Jej wizyjny wizerunek o świcie w aureoli tęczowej (jak na obrazku Domagaliczowskim) symbolizuje nadzieję na odzyskanie niepodległości oraz lepszą przyszłość. Tylko Ona zwyciężająca mroki i zło, pomoc może cierpiącemu narodowi i przynieść ratunek ginącej Polsce. Wszak obecna w początkowej partii dramatu aura pogodowa ta realna i ta w duszach Polaków: „mrok”, „ciemno i zimno”, „chłód bije w oczy, mgły ciężkie bielą świat”, „Oj, już dawno mgły nad nami ciężkie, kto je rozgoni?!” – ustępuje w finale sztuki „atmosferycznej zmianie”: „Jaki pogodny dzień rozwidnił się”, „Przeszły mgły”. Ta metamorfoza dotyczy także postaci króla. Jan Kazimierz zrazu blady, smutny, zrozpaczony, samotny, świadomie izolujący się od wszystkich, potem z energią, radością, zapalem gromadzi zebranych do walki, nabierając pewności, że zwycięży wroga. W tym obrazku religijno-patriotycznym wielkich emocjonalnych napięć cały tłum ulega wewnętrznej, duchowej przemianie i odrodzeniu. Jak stwierdza jeden ze świadków wydarzenia: „Miraculum, miraculum nas uniosło” (s. 57).

Istotnie „na terenie swej epoki poezja Wyspiańskiego zdecydowanie i żywiołowo wydobywa optymistyczne perspektywy z faktu uznania Maryi za królowę Polski”⁴⁷.

c) Królowej Polski złożone ślubowanie i oddane honory wojskowe

Historyczne śluby Jana II Kazimierza miały miejsce 1 kwietnia 1656 r. we Lwowie w katedrze rzymskokatolickiej przed obrazem Matki Boskiej Łaskawej (Domagaliczowskiej). Nie mogły się one ówczas odbyć ani w Warszawie – stolicy kraju (pozostawała wtedy pod panowaniem Szwedów), ani w Częstochowie – sanktuarium jasnogórskim (cudowny obraz Czarnej Madonny wywieziony został do Głogówka na Śląsku). Natomiast Lwów w czasie potopu szwedzkiego był jedynym wielkim i wolnym od wroga miastem Rzeczypospolitej i spełniał rolę stolicy kraju⁴⁸.

Stanisław Wyspiański w swej literackiej wersji ślubów Jana Kazimierza świadomie czy też nieświadomie zmienił datę z 1 na 4 kwietnia 1656 r. Wiadomo, że chcąc przypomnieć sobie dziejowe wydarzenie, korzystał z *Dziejów Polski* Józefa Szujskiego i *Trylogii* Henryka Sienkiewicza, żaden zaś z tych autorów nie popełnił omyłki i nie mógł wprowadzić go w błąd. Szujski wręcz wyakcentował poprawną datę:

⁴⁷ M. Jasińska, *Matka Boska w poezji poromantycznej (do roku 1918)*, op. cit., s. 124.

⁴⁸ J. K. Ostrowski, *Lwów. Dzieje i sztuka*, Kraków 1997, s. 37.

Pobożny król z przytomnymi senatorami złożył 1 kwietnia w obecności całego duchowieństwa i nuncjusza papieskiego Piotra Vidona, biskupa laudeńskiego, uroczyste votum, oddając siebie i królestwo w opiekę N. Pannie i obiecując, że wiarę świętą szerzyć i pomnażać będzie...⁴⁹

Dzień 4 kwietnia 1656 r. w historii Polski i w dziejach Częstochowy jest o tyle znamieny, że wtedy uroczystie uczczono powrót z wygnania cudownego obrazu Matki Boskiej Częstochowskiej już jako oficjalnej Królowej Polski⁵⁰. Aczkolwiek bowiem król ślubował przed lwowskim obrazem Matki Boskiej Łaskawej, to jednak w Matce Bożej Częstochowskiej uznawał przywództwo nad narodami Korony Polskiej. Być może więc Wyspiański w pełni świadomie dla własnych celów artystycznych bądź ideowych wprowadził ową znamieną modyfikację temporalną. Zresztą same śluby powtórzone zostały latem 1656 r. w Warszawie.

To dwukrotne, bardzo uroczyste ślubowanie stanowiło formę elekcji, w której nie zabrakło i „paktów konwentów”, skoro wyborcy zobowiązali się do poprawy doli chłopów. „Wybór Maryi Panny i ogłoszenie Jej aktem prawnym – którego odpis wysłano do Rzymu – Królową i Opiekunką Polski wprowadziły do ustroju państwa godność i tytuł Matki Bożej, Królowej Polski”⁵¹. Odtąd datuje się w *Litanii Loretańskiej* wezwanie: *Królowo Polski* a ikonograficznym wyobrażeniem Jej tytułu stał się jasnogórski wizerunek. Śluby Jana Kazimierza dokonały się w szczególnym momencie historycznym. Gdy losy Rzeczypospolitej i samego króla były niepewne, przed monarchą stanęło zadanie ratowania suwerenności podległego mu państwa. Za najskuteczniejszy środek uznał Jan Kazimierz powołanie Matki Bożej na stanowisko Królowej Polski. W klimat niezwykłości tego wydarzenia wprowadza Sienkiewicz na kartach *Potopu*:

...od rana mówiono, że w czasie nabożeństwa stanie się coś ważnego, że król jakieś uroczyste śluby będzie składał. Mówiono o poprawie losów chłopskich i o konfederacji z niebem, inni wszelako twierdzili, że to są niebywale rzeczy, których przykładów dzieje nie podają⁵².

W obrazku historyczno-religijnym Wyspiańskiego *Królowa Korony Polskiej* złożenie ślubów królewskich Maryi poprzedza i motywuje zarazem wcześniejsza wizja Polonii i Matki Boskiej. Ten zaś moment – dodajmy – symboliczny i emocjonalnie znaczący, gdy z czerwonego koronacyjnego płaszcza Polonii zrywają się białe orły, by całym stadem zgromadzić się przy Matce Najświętszej, czyż nie wzruszający to gest uniżenia się przed Nią polskiego godła narodowego.

Orły furknęły z płaszcza,
ku Maryi płyną w niebo...

⁴⁹ J. Szujski, *Dzieje Polski*, op. cit., s. 386.

⁵⁰ B. Janiszewska-Mincer, *Kult Matki Boskiej w życiu króla Jana II Kazimierza*, [w:] *Matka Boska w życiu i twórczości wielkich Polaków*, praca zbiorowa pod red. ks. T. Herrmanna, t. 2, Warszawa, s. 13; por. też W. Czapliński, *Jan II Kazimierz*, [w:] *Polski słownik biograficzny*, t. X, s. 410; T. Wasilewski, *Jan II Kazimierz*, [w:] *Poczet królów i książąt*, Warszawa 1993.

⁵¹ J. Tomziński, *Jasna Góra. Informator*, wyd. II poprawione i uzupełnione, Częstochowa 1991, s. 38.

⁵² H. Sienkiewicz, *Potop*, t. 2, Wrocław 1997, s. 619.

roją się koło głowy omdlałej,
szumią skrzydłami

(s. 50)

W owej szczególnej chwili, jak ilustruje międzytekst, następuje interwencja Matki Boskiej – Gwiazdy Zarannej:

(Tu rozwidnia się zupełnie – słońce wpada przez szyby poza ołtarzem) (s. 50).

Król w scenerii nagłego oświetlenia świątyni, doznaje jeszcze większego wtajemniczenia w metafizyczne prawdy:

Jasności tęcza
prysnęła w jasności dzień ponad ołtarzem
i święty Michał rozpiął się skrzydłami
na tęczy – ...
Za nim stu aniołów
leci pod niebo w zbrojach,
ręce przy głowniach szabel...

(s. 50)

„Jasności tęcza” paralelna z tęczową aureolą nad głową Matki Boskiej Domagaliczowskiej, będąc znakiem spotęgowanej nadziei, ufności i pewności, staje się zarazem widomym znakiem drugiej interwencji Maryi; wszak na tęczy ukazuje się Jej niebieska milicja pod wodzą archanioła Michała gotowa na rozkazy. Ziemski król z ziemskim wojskiem uzyskał w wizyjnej iluminacji zapewnienie, że nad nim, jego królestwem i narodem sprawuje pieczę niebieska królowa ze swoją wierną armią. Dało to asumpt polskiemu monarsze do podjęcia niezwyklej decyzji politycznej: uczynienia Matki Boskiej oficjalnie mianowaną Królową Polski.

Tej podniosłej uroczystości połączonej z przysięgą ślubowania towarzyszy religijno-narodowo-wojskowa oprawa. Najpierw z wyrażoną głośno przez króla chęcią koronacji Matki Bożej łączy się gest kornego uniżenia w postaci padnięcia wszystkich na kolana. Potem samemu ślubowaniu towarzyszy wojskowy rytuał wydobycia szabel i wzniesienia ich wysoko w górę, a monarcha w czasie składania przysięgi „dotyka ręką sztandaru”.

Scenę składania ślubów Wyspiański zapożyczył z dolnej, realistycznej części swego witraża. Pełni on teraz funkcję żywego obrazu, w którym król w czarnym stroju, ozdobionym koronkami, z kapeluszem w rękę i szpadą u boku, stoi z prawej strony ołtarza. Uniósłszy głowę ku górze, powtarza słowa przysięgi. Przed Janem Kazimierzem zwrócony w jego stronę stoi biskup Andrzej Trzebicki ubrany w strój pontyfikalny, obok niego Jerzy Lubomirski i Stanisław Rewera-Potocki. Nieco za królem z boku, husarz podnosi sztandar z białym orłem. Nad głową husarza unoszą się dłonie z wyciągniętymi szablami. To oficerowie Stefana Czarneckiego unieśli je za przykładem wodza. Zaprezentowana w mikro dramacie mowa ślubowania stanowi parafrazę historycznych ślubów, aczkolwiek zachowuje wierzytelność i mieści się w klimacie zarówno żarliwej religijności jak i żarliwego patriotyzmu.

Wielka Boga człowieka Matko! Panno Najświętsza!
 Ja, Jan Kazimierz, z łaski syna twego, Króla Królów
 i Pana mego, i z twego miłosierdzia król, siebie
 i moje królestwo polskie, księstwo litewskie, ruskie,
 pruskie, mazowieckie, żmudzkie, inflanckie, czernichowskie,
 wojska obydwu narodów i lud cały twojej
 osobliwej opiece i obronie polecam:
 Przysięgam ci, niebios Królowo święta,
 Maryjo pełna łask,
 niepokalanie poczęta,
 królową mego królestwa
 przeze mnie dziś nominowana,
 obronić kraj mój zewsząd ciemżony,
 wyzwolić lud mój prosty, uciśnięty,
 w cześć podać obraz twój święty!-

(s. 53-54)

W tej podniosłej przysiędze król polski ze wszystkimi przynależnymi mu ziemiami powierza się Maryi, której przymioty wymienia w pełnym czci ciągu litanijnym i zobowiązuje się do wykonania czterech zadań, dwu narodowych – obrony tego co posiada i odebrania wrogom zagarniętych ziem, społecznych – poprawy losu prostego ludu, religijnych – obdarzenia kultem Maryi w Jej świętym obrazie. Najszybciej wypełnia to ostatnie zadanie, szerząc cześć nie tylko obrazu jasnogórskiego, ale i słynącego łaskami obrazu Domagaliczowskiego.

Najpiękniejszy i najbardziej wzruszający hołd składa król Jan II Kazimierz Królowej Polski w prywatnej modlitwie-prośbie o to, by w narodzie polskim zapanowały: miłość bratnia, równość i wolność wszystkich stanów. W tym modlitewnym marzeniu zawierają się: i królewski testament polityczny, i własne pragnienia odautorskie Stanisława Wyspiańskiego. Stąd sugestywnie przejmujący liryczny charakter tego wyznania.

Panienko ty nasza miłościwa,
 daj nam tę miłość bratnią,
 niech dumy nie będzie w nas płoczej,
 niech poczujemy się równi
 przed glorią twoją;
 daj nam tę wolę,
 byśmy wolność nieśli
 do chat kmiących.
 Niechaj najlichszy rolnik
 będzie wolny przez wolę własną
 i niech serdecznym goreje płomieniem
 ku Tobie Panno.
 Ty nad polską rolę
 roztocz promienną miłości zasłonę,
 ponad polami
 płyn niebiosami
 nad czołem noś polską koronę

(s. 54)

Niech za podsumowanie naszych rozważań posłuży sugestia badawcza Hanny Filipkowskiej: „W obrazku Wyspiańskiego uroczystość ślubów Jana Kazimierza, prezentowana dzięki historycznej stylizacji jako wydarzenie z przeszłości Polski, przybiera pod koniec utworu kształt ponadhistorycznego narodowo-religijnego obrzędu, jakim jest msza towarzysząca wymarszowi wojsk na pole bitwy. Obrzędu, w którym pełny wyraz znajduje wielowieczny kult maryjny oraz wiara w opiekuńczą misję Matki Boskiej wobec Polski”⁵³.

Zakończenie

Zarówno witraż plastyczny Wyspiańskiego *Śluby Jana Kazimierza* jak i jego witraż poetycki *Królowa Polskiej Korony* obok funkcji patriotycznej pełnią funkcję religijną, stając się hymnem pochwalnym ku czci Maryi Panny, wizualnie wyobrażonym w Jej srebrnym obrazie Domagaliczowskim, ale poprzez wizerunek lwowski ewokującym ikonę Madonny Częstochowskiej. Kult dla Maryi w Jej obu wizerunkach się tu podwaja, uzupełnia, przenika, dopowiada. Oba polskie konterfekty Matki Bożej pozostają u Wyspiańskiego w ustawicznym dialogu z sobą i to nie tylko w obrębie granic tworzywa plastycznego dzieła malarskiego i w obrębie tworzywa literackiego i teatralnego sceny historycznej. Wkraczając na teren korespondencji sztuk, Wyspiański dopełnia ostateczną wersję kartonu witraża słowną formułą przysięgi o królewskim statusie Bogarodzicy, natomiast w dziele literackim i scenicznym wprowadza malarską wizję Madonny i umieszcza srebrny obrazek Domagaliczowski w scenograficznym centrum spektaklu. Gdy rezygnuje z przedstawienia lwowskiego obrazu Matki Boskiej Łaskawej w drugim projekcie witraża, „przenosi” ów obraz do swego dzieła ukształtowanego w tworzywie słownym. Nie umniejszając w niczym prymatowi Sanktuarium Częstochowskiego, zwraca uwagę na rangę Katedry Lwowskiej, w której dokonało się niebывале misterium religijno-narodowe. Wspomina w literackim przekazie o historii srebrnego obrazu Maryjnego, o cudach dokonujących się za Jego sprawą we Lwowie, o męczeńskiej śmierci ks. Rożka od kuli wroga, gdy na wałach odprawiał błagalną mszę w intencji uratowania miasta. Wyspiański stara się w sposób artystyczny wyrazić swoją myśl o harmonijnym splataniu się ogólnonarodowego kultu dla Maryi z kultem w określonych regionach kraju. Mówiąc o ojczyźnie w sensie globalnym nie zapomina o małej, galicyjskiej ojczyźnie.

Na tle wzmoczonego kultu Matki Boskiej Częstochowskiej w epoce Młodej Polski, raczej nie było – w opinii Jasińskiej – utworów związanych z genezą innych cudownych obrazów Maryjnych czy mówiących o ich szczególnym darze oddziaływania. Jak pisze badaczka:

⁵³ H. Filipkowska, *Aspekty chrześcijańskie dramatu epoki Młodej Polski*, [w:] *Dramat i teatr religijny w Polsce*, red. I. Sławińska i W. Kaczmarek, Lublin 1991, seria „Religijne tradycje literatury polskiej”, pod red. S. Sawickiego, t. II, s. 268.

Do wyjątków pod tym względem należy wiersz Stanisława Rossowskiego „Domagaliczowska” – legenda o genezie cudownego obrazu Matki Boskiej Łaskawej we Lwowie, przed którym odbyła się w roku 1656 koronacja Maryi na królową Polski i to zapewne stało się przyczyną podjęcia tego tematu. Utwór ten ma charakter starszlacheckiej kroniki⁵⁴.

Tymczasem niesłusznie zapomniano, że ten sam temat ślubów dwójako zainspirował twórczo Wyspiańskiego i w kształcie malarskim, i literacko-scenicznym oraz zawocował dojrzałym i oryginalnym artystycznie sposobem przedstawienia Domagaliczowskiej Pani.

**‘THE DAZZLING STAR OF THE CITY OF LVOV,
MARIA’ IN THE LITERARY AND ARTISTIC VISION OF STANISŁAW WYSPIAŃSKI**

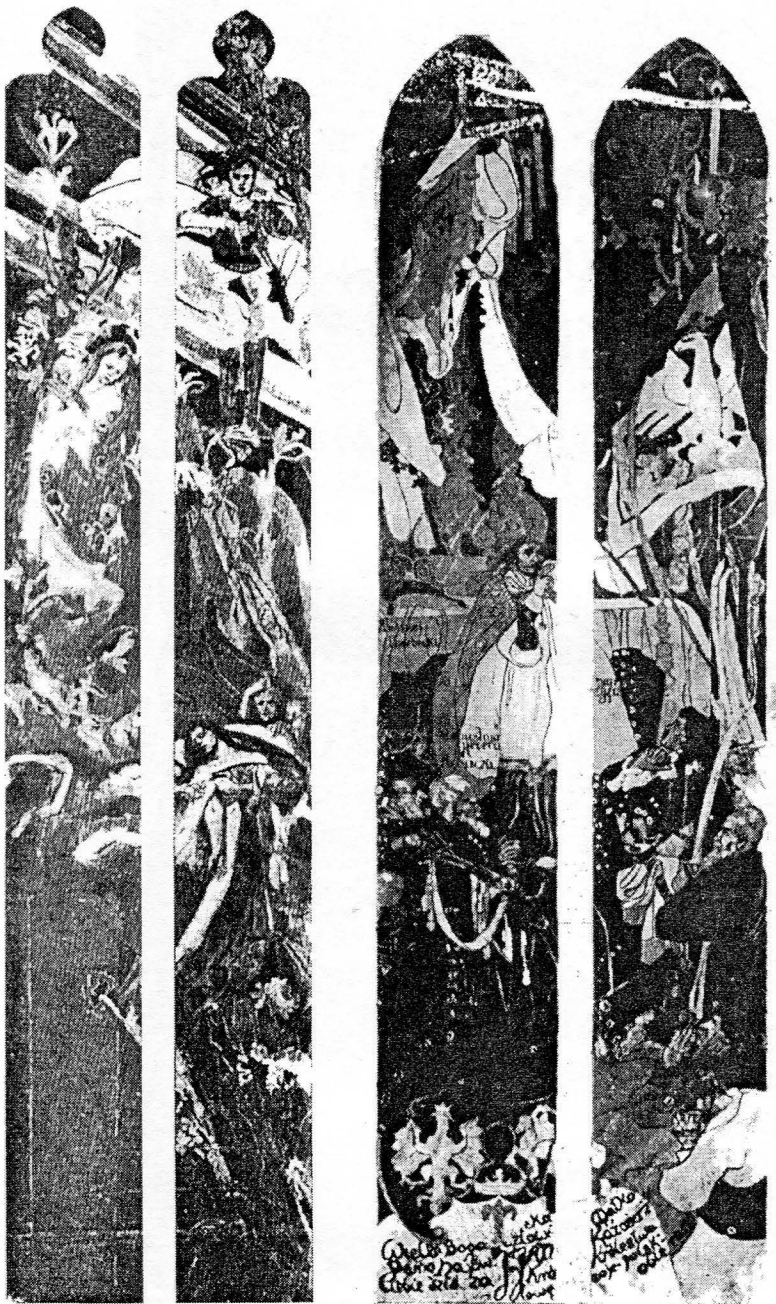
S u m m a r y

The article analyses the stained-glass window ‘The Vows of Jan Kazimierz’ by Stanisław Wyspiański and the historical scene ‘The Queen of the Crown of Poland’.

⁵⁴ M. Jasińska, *Matka Boska w poezji poromantycznej (do roku 1918)*, op. cit., s. 125.



I wersja projektu witraża *Śluby Jana Kazimierza*, 1892-1893



II wersja projektu witraża Śluby Jana Kazimierza, 1893-1894



S. Wyspiański, *Caritas*, 1904



Józef Wolfowicz, *Matka Boska Łaskawa (Domagaliczowska)*, 1598