

„Skarbiec wawelski” Leona Wyczółkowskiego jako artystyczna refleksja nad dziejami Polski

Na wystawie „Mistrzowie pastelu. Od Marteau do Witkacego. Kolekcja Muzeum Narodowego w Warszawie” ważne miejsce zajęła twórczość pastelowa Leona Wyczółkowskiego, a w szczególności jeden z jego cykli – „Skarbiec wawelski” z 1907 roku¹, składający się z siedemnastu zróżnicowanych wielkością kompozycji². Został on wykonany w technice pastelowej, w której od 1892 roku artysta tworzył najchętniej, osiągając w niej techniczne i artystyczne mistrzostwo. Najwięcej prac pastelowych wykonał w końcu wieku i w pierwszej dekadzie wieku XX, a ich tematem były symboliczne portrety, pejzaże (głównie widoki tatrzańskie i krajobrazy Grenady), martwa natura – przede wszystkim kwiaty. Wiele z tych prac wpisuje się w modny ówczesnie nurt japonizmu³.

Jednak na tle pastelowej twórczości Wyczółkowskiego „Skarbiec” prezentuje się wyjątkowo. I tak jak przed ponad wiekiem, kiedy prezentowany był w Krakowie, Warszawie i Poznaniu, tak i dziś, seria pastelowych wizerunków przedmiotów z katedralnego skarbcza wywiera na oglądających silne wrażenie za sprawą mistrzowskiej techniki oraz samego tematu związanego z dziejami Polski, jej materialnym i duchowym dziedzictwem. By zrozumieć znaczenie „Skarbcza wawelskiego”, należy spojrzeć na doświadczenia artystyczne malarza, które złożyły się na jego powstanie.

Swoją edukację Leon Wyczółkowski (1852–1936) rozpoczął w warszawskiej Klasie Rysunkowej pod kierunkiem Aleksandra Kamińskiego, Rafała Hadziewicza i Wojciecha Gersona. Początkowo głównym przedmiotem jego zainteresowania było malarstwo historyczne, stojące wówczas najwyżej w hierarchii gatunków. Artysta zadebiutował w 1873 roku obrazem *Św. Kazimierz i Długosz*, wystawiając go w Towarzystwie Zachęty Sztuk Pięknych w Warszawie (TZSP). W tym okresie namalował również: *Obronę Trembowli*, *Zamordowanie św. Wojciecha*

¹ Zob. Piotr P. Czyż, *Skarbiec wawelski* [w:] *Mistrzowie pastelu. Od Marteau do Witkacego. Kolekcja Muzeum Narodowego w Warszawie*, red. naukowa Anna Grochala, kat. wyst., Muzeum Narodowe w Warszawie, 2015–2016, Warszawa 2015, s. 468–487, kat. nr I.202 – I.218. Fotografia z ekspozycji (il. 7, s. 100).

² Powstało 17 pastelów przedstawiających zabytki rzemiosła artystycznego przechowywane w katedrze wawelskiej: *Trumna św. Stanisława*; *Miecz koronacyjny Augusta III, włócznia św. Maurycego i miecz Zygmunta Augusta*; *Krzyż z diademów książęcych, skrzyneczka zwana saraceńsko-sycylijską i tzw. szklanica św. Jadwigi Śląskiej*; *Racjonal i tzw. skrzyneczka królowej Jadwigi*; *Kielich biskupa Maciejowskiego, tzw. skrzyneczka królowej Jadwigi i pucharek „roboty króla Zygmunta III”*; *Velum królowej Jadwigi*; *Relikwiarz z gwoździem Krzyża Świętego*; *Relikwiarz św. Stanisława*; *Relikwiarz św. Floriana*; *Relikwiarz fundacji króla Zygmunta I*; *Kielich „roboty króla Zygmunta III”*; *Kielich biskupa Padniewskiego*; *Misa i dzban służące do liturgii Wielkiego Czwartku*; *Złota Róża*; *Infuła biskupa Strzemińskiego i pastorał biskupa Gembickiego*; *Ornat fundacji Piotra Kmity*; *Kapa koronacyjna*.

³ Zob. Anna Król, *Wyczół w Japonii. Inspiracje japońskie w twórczości Leona Wyczółkowskiego / Wyczół in Japan. Japanese Inspirations in the Work of Leon Wyczółkowski*, Kraków 2012; Łukasz Kossowski, Małgorzata Martini, *Wielka fala. Inspiracje sztuką Japonii w polskim malarstwie i grafice*, Warszawa 2016.

oraz *Zygmunta Augusta z Barbarą*⁴ (niezachowane do dziś), a nieco później *Ucieczkę Maryny Mniszchówny* (1877, 1882). Po nauce w pracowni Aleksandra Wagnera w Akademii der Bildenden Künste w Monachium (1875–1877) udał się do Krakowa, by podjąć naukę w „Majsterszuli” Jana Matejki. Tam rozwinął zainteresowanie historią dawnej stolicy i jej wielowiekowych zabytków z Wawelem – symbolem polskości – na czele. Korzystając z gościny Matejków, miał okazję poznać zabytki rzemiosła artystycznego kolekcjonowane przez mistrza. Wtedy też zapewne po raz pierwszy mógł obejrzeć przedmioty, które Matejko wypożyczał ze skarbcza katedralnego, pracując nad kompozycjami *Zawieszenie dzwonu Zygmunta* i *Bitwa pod Grunwaldem*⁵. Uczeń pilnie szkicował zabytki w swoim „Skarbczyku”, czyli szkicowniku⁶. Prawdopodobnie w tym czasie poznał jedną z największych narodowych relikwii, czyli włócznię św. Maurycego, która stała się osią ideową kompozycji jednego z pastelów, a może wręcz najważniejszym przedmiotem cyklu.

W latach 1878 i 1889 Wyczółkowski odwiedził Paryż, gdzie zapoznał się z aktualnymi nurtami w sztuce, w tym z impresjonizmem i postimpresjonizmem, od którego przejął rozjaśnioną paletę barw oraz słynne fioletry, ale poza nielicznymi wyjątkami nie stosował zasad dywizjonizmu⁷. Wydaje się, że równie mocno wpłynęły na niego idee symbolizmu, wynikające z jego zainteresowania poezją Juliusza Słowackiego. Nie bez znaczenia były również kontakty z Adamem Chmielewskim, wielbicielem Arnolda Böcklina (pod wpływem Chmielewskiego w 1880 Wyczółkowski wykonał nową rozpoetyzowaną wersję *Aliny*, ilustrującą scenę z dramatu Słowackiego), czy przyjaźń z Jackiem Malczewskim. Malarz nie mógł też pozostać obojętnym na prace Witolda Pruszkowskiego, zwanego pierwszym symbolistą polskim, którego spotkał w Warszawie. Zainteresowanie historią znalazło kontynuację w symbolicznej twórczości Wyczółkowskiego⁸.

Jednym z pierwszych przykładów symbolizmu w jego twórczości są prace zatytułowane *Druid skamieniały* (z lat 1892–1894, np. wersje znane z Muzeum Narodowego w Krakowie i Muzeum Narodowego w Warszawie), w których zawarł swoją fascynację stepem ukraińskim – „skamieniałym morzem”, jak go nazywał. Druid łączy w sobie postać celtyckiego kapłana ze słowiańskim bardem lirnikiem przemierzającym kresy dawnej Rzeczypospolitej. Jerzy Malinowski dopatruje się w nim słowiańskiego odpowiednika Osjana lub postaci Derwida z harfą z *Lilli Wenedy* Słowackiego⁹. Symboliczność dzieła dostrzegła ówczesna krytyka, sugerując, że „duchowość artysty widz musi odgadywać własną intuicją”¹⁰. W obrazie tym dostrzegalna jest

⁴ Szczególnie ten ostatni temat wpisał się w ikonografię narodową, stając się jednym z symboli. Nie dziwi zatem próba młodego artysty zmierzenia się z tym tematem. Zob. Waldemar Okoń, *Alegorie narodowe*, Wrocław 1992.

⁵ Kapituła krakowska nie wypożyczała przedmiotów ze skarbcza. Wyjątek czyniono jedynie dla Jana Matejki, który pożyłczał z katedry meble, a także np. racjonal królowej Jadwigi, miecz Zygmunta Augusta, ornat Batorego, infułę biskupa Strzemińskiego czy włócznię św. Maurycego.

⁶ Tadeusz Z. Bednarski, *Krakowskim szlakiem Leona Wyczółkowskiego*, Kraków 2003, s. 69.

⁷ Marta Nikiel, *Elementy impresjonistyczne w twórczości Leona Wyczółkowskiego* [w:] *W kręgu Wyczółki*, red. Michał F. Woźniak, Bydgoszcz 2013, s. 17–34.

⁸ Wacława Milewska, *Leon Wyczółkowski i Juliusz Słowacki. Inspiracje, paralele, odniesienia*, „Bydgoski Rocznik Muzealny” 2013/2014, R. 3, s. 133–188.

⁹ Jerzy Malinowski, *Motywy palingenezy w twórczości Leona Wyczółkowskiego*, „Biuletyn Historii Sztuki” 1977, z. 3, s. 296–305.

¹⁰ Władysław Maleszewski, *Wystawa obrazów Leona Wyczółkowskiego w salonie Towarzystwa Zachęty Sztuk Pięknych*, „Biesiada Literacka” 1897, nr 7, s. 108.

także fascynacja górami, które łączą surową grozę natury z pięknem rodzimego krajobrazu. Tatry na długie lata stały się najważniejszym tematem podejmowanym przez malarza. Niekiedy, zainspirowany legendami i podaniami, poddawał je antropomorfizacji, szczególnie Giewont¹¹ oraz skalne sylwetki w cyklu „Legendy tatrzańskie”¹². Tatry, podobnie jak wzgórza wawelskie, symbolizowały prądką polskość. Oba te miejsca łączyły legendy i historia, tu „spali” dawni królowie i rycerze strzegący kraju, gotowi powstać, by ruszyć na pomoc ojczyźnie¹³.

W 1895 roku Wyczółkowski rozpoczął pracę w Szkole Sztuk Pięknych w Krakowie i na ponad trzydzieści lat związał się z tym miastem. Jak zauważył Franciszek Klein, „Kraków miał [...] walory, szczególnie cenne dla malarza, był bowiem miastem starodawnej i wspaniałej sztuki, zakłętą w starych portalach, domach, ulicach, pałacach, kościołach, skarbcach świątyń, przepięknych dziedzińcach, no i w starym królewskim zamku. To nieprzebrane bogactwo motywów architektonicznych, ta niewyczerpana masa nastrojowych widoków – nic dziwnego, że musiała pociągać i podniecać wrażliwość artysty”¹⁴. Wawel i znajdujące się tam „uśpione” królewskie nagrobki stały się tematem kolejnego zespołu prac Wyczółkowskiego zatytułowanego „Sarkofagi” (1894–1899)¹⁵ (il. 1). Według Malinowskiego w cyklu tym „Wyczółkowski kontrastuje dwa światy: świat dawnych władców i zapomnienie, na jakie ich skazano”¹⁶. „Nastrój zapomnienia” budują elementy symbolizujące przemianę – rozsnuta pajęczyna i pozostawione w nieładzie przedmioty. Impulsem do powstania cyklu były prowadzone na zamku badania grobowców, w których uczestniczył także Matejko, utrwalając je w szkicach i obrazach (*Wnętrze grobu Kazimierza Wielkiego*, 1869). Podobnie jak uśpieni pod górami królowie i rycerze czekający na odrodzenie ojczyzny, także nagrobki symbolizują oczekiwanie na powrót czasów wielkości

¹¹ Zob. Bartosz Frydrychowicz, „Giewont o zachodzie słońca” Leona Wyczółkowskiego. *Pomiędzy symbolizmem a impresjonizmem* [w:] *W kręgu Wyczółki*, op. cit., s. 71–78. Giewont poza omawianym w artykule Frydrychowicza obrazem z kolekcji prywatnej, na którym ukazany jest górski szczyt w blasku zachodzącego słońca, przedstawiony został również na obrazie *Giewont na tle nieba* (1899, uznawany za zaginiony). W tym nokturnie rozgwieżdżone, majestatyczne niebo kontrastuje z pojedynczymi światełkami okien chat leżących u stóp góry. Oba obrazy nawiązywały do legend i ówczesnej poezji, a sama sylwetka góry kojarzy się, jak zauważył Malinowski (op. cit. s. 301), z jednym ze skamieniałych królów uwiecznionych wcześniej w cyklu „Sarkofagi”. Wedle Malinowskiego Giewont „został poddany transformacji i gigantyzacji na skalę kosmosu”. Giewont i panoramy Tatr występują też w powstałych w zbliżonym okresie portretach, m.in. Jana Kasprzowicza, Kazimierza Przerwy-Tetmajera i Jadwigi Krysińskiej.

¹² Cykl miał obejmować 28 pasteli ukazujących w symbolicznej formie, odwołującej się do legend i podań ludowych, widoki górskie poddane antropomorfizacji. Znana jest tylko jedna kompozycja z tego cyklu znajdująca się w Muzeum Górnośląskim w Bytomiu.

¹³ Często w XIX w. powtarzana legenda o śpiących rycerzach opisuje pieczę pod Giewontem, w której miał zasnąć król Bolesław Śmiały wraz ze swymi rycerzami. Z kolei przytoczona przez Józefa Mączyńskiego inna legenda opisuje „podziemny zamek” ukryty pod Wawelem, w którym znajduje się wielka sala wypełniona zbrojnym ekwipunkiem, a wokół stołu zasiadają dawni królowie w szatach koronacyjnych. Stamtąd raz w roku słychać rżenie koni i odgłosy trąb, a o północy po zamkowym wawelskim dziedzińcu przechadzać się ma król Bolesław Chrobry. Zob. Józef Mączyński, *Kilka podań i wspomnień krakowskich*, Kraków 1855.

¹⁴ Franciszek Klein, *Notatnik krakowski*, Kraków 1965, s. 70.

¹⁵ Powstać miało około 30–40 studiów z królewskimi nagrobkami. Oprócz szkiców zidentyfikowane są trzy obrazy olejne: w Muzeum Narodowym w Poznaniu (*Sarkofagi*, 1895, nr inw. Mp.99), w Muzeum Narodowym w Krakowie (*Sarkofagi*, 1896, nr inw. MNK II-b-765), w Muzeum Narodowym w Warszawie (*Sarkofag królowej Jadwigi*, 1898, nr inw. 190449 MNW) oraz znany z przedwojennej fotografii obraz z Muzeum Wielkopolskiego w Poznaniu *Sarkofagi króla i królowej w krypcie* (1895, por. nr inw. DDWneg.3270 MNW), a także wersja prezentowana w 1896 r. w Zachęcie, znana tylko z opisu i reprodukcji (zob. W. Milewska, *Leon Wyczółkowski...*, op. cit.).

¹⁶ J. Malinowski, *Motywy palingenezy...*, op. cit., s. 299.



kraju. Jak zauważyła Wacława Milewska: „Sarkofagi godząc symbolikę śmierci i zmartwychwstania, zdają się wyrażać ideę grobowca-kolebki, śmierci przechowującej życie”¹⁷.

W cyklu tym kluczowe miejsce zajęła Jadwiga Andegaweńska, której patynowany model nagrobka w stylistyce późnogotyckiej wyrzeźbił Wyczółkowski z pomocą Konstantego Laszczki w 1895 roku¹⁸. Model ten posłużył artyście do studiów nad kolejnymi wersjami „Sarkofagów”, w których obok monarchini pojawia się także postać króla z nagrobka Kazimierza Wielkiego. Wspólnie z Laszczką wyrzeźbił także projekt tablicy pamiątkowej na 500-lecie odnowienia akademii krakowskiej w 1900 roku, umieszczając pomiędzy sylwetkami Jadwigi i Kazimierza Wielkiego nagrobek Jagiełły¹⁹. Osoba królowej stała się zatem pomostem łączącym dynastię piastowską z Jagiellonami. Pod koniec XIX wieku Jadwiga stała się obiektem powszechnego kultu i coraz częściej podnoszono kwestię jej beatyfikacji. Przypadająca na 1899 rok 500

il. 1 | fig. 1

Leon Wyczółkowski,
*Sarkofag królowej
Jadwigi*, 1898, Muzeum
Narodowe w Warszawie
| *Sarcophagus of Queen
Jadwiga*, 1898, The
National Museum in
Warsaw

fot. | photo © Krzysztof
Wilczyński / Muzeum Narodowe
w Warszawie

¹⁷ W. Milewska, *Leon Wyczółkowski...*, op. cit., s. 162.

¹⁸ Leon Wyczółkowski, *Królowa Jadwiga*, gips, Muzeum Narodowe w Krakowie, nr inw. MNK II-rz-335. Być może model wykonany przez Wyczółkowskiego i Laszczkę mógł w zamyśle twórców posłużyć za wzór do nagrobka monarchini.

¹⁹ Leon Wyczółkowski, *Sarkofagi*, gips, drewno, Muzeum Narodowe w Krakowie, nr inw. MNK II-rz-354.

rocznica jej śmierci, a w roku następnym jubileusz Uniwersytetu Jagiellońskiego, sprawiły, że władczyni ta stała się w centrum narodowych idei, łączących chrześcijańską tradycję Polski, jej wielowiekową dynastyczność i samodzielność polityczną oraz rozwój nauki i kultury.

Do postaci Jadwigi Wyczółkowski powracał wielokrotnie w swej twórczości. Z jej osobą można powiązać pastel *Bajka*, na którym widać popiersie mocno zbudowanej kobiety z koroną na głowie (il. 2)²⁰. Z monarchinią związany jest też wielokrotnie powtarzany przez malarza motyw – krucyfiks królowej Jadwigi (obraz olejny z 1896 r. oraz późniejsze wersje graficzne tego tematu).

Przeciwieństwem snu, w którym pogrążeni są dawni monarchowie z nagrobków, jest vitalność, siła i optymizm emanujące z kompozycji *Rycerz wśród kwiatów*. Ten pastel z 1904 roku miał za wzór wyrzeźbiony przez Wyczółkowskiego model pomnika na cześć Matejki²¹. Jeździec w złotej husarskiej zbroi dmie w róg na tle panoramy Tatr, budząc do życia łąkę usianą tulipanami. Jest to zapowiedź nadchodzącej niepodległości Polski.

Za przejaw zainteresowania artysty historią można również uznać widoki Wawelu oraz studia katedry i zamku. Częstym motywem jego prac były nagrobki królewskie, krypty grobowe²², „ewangeliczne żywe kamienie (*lapides vivi*)”, jak to ujął Michał Rożek²³. Katedra była celem narodowych pielgrzymek, a zwiedzanie jej oprócz walorów edukacyjnych wiązało się z obchodzeniem „misterium narodowych dziejów”, o czym pisała już Klementyna z Tańskich Hoffmanowa w roku 1827: „To nasz Kapitol i Panteon razem; tu świecił majestat królów, tu chwała Polski czas długi jaśniała, tu dotąd jej promień we wspaniałej katedrze pozostał”²⁴, a Józef Ignacy Kraszewski nazwał ją Westminsterem Polski. Po ceremonii pochówku Adama Mickiewicza w 1890 roku katedra stała się „miejszem spoczynku królów, bohaterów narodowych, którzy królom byli równi, ale i królów-duchów”²⁵. „Swoisty *genius loci*, objawiający się na Wawelu od zarania dziejów, inspirował działania o szczególnym znaczeniu dla kraju i narodu. Zamek królewski i kościół katedralny – nawet wówczas, kiedy świadomie dążono do ich zniszczenia – stymulowały życie narodu pozbawionego państwowości, przypominając świetne dzieje, których były świadectwem”²⁶.

W 1905 roku wzgórze wawelskie, zajmowane dotąd przez austriackie koszary, wróciło do narodu polskiego. Tym czym dla Niemców była odbudowa Malborka czy dokończenie

²⁰ Pastel z kolekcji Muzeum Narodowego w Warszawie. Zob. *Mistrzowie pastelu...*, s. 462, kat. nr I.197. Wizerunki Jadwigi pojawiały się w twórczości artystów końca XIX stulecia, m.in. u Jana Matejki (wśród fundatorów UJ), Czesława Tańskiego (jako monarchini i fundatorka Uniwersytetu i paramentów ze skarbca katedralnego), Antoniego Piotrowskiego (jako monarchini i fundatorka) czy Piotra Stachewicza (jako pocieszycielka ubogich).

²¹ Kompozycja ta znajduje się w kolekcji Biblioteki Polskiej w Paryżu. Innym wyrazistym hołdem dla Matejki jest także *Stańczyk* z 1898 r. (Muzeum Narodowe w Krakowie) – jedno z najbardziej symbolistycznych dzieł Wyczółkowskiego.

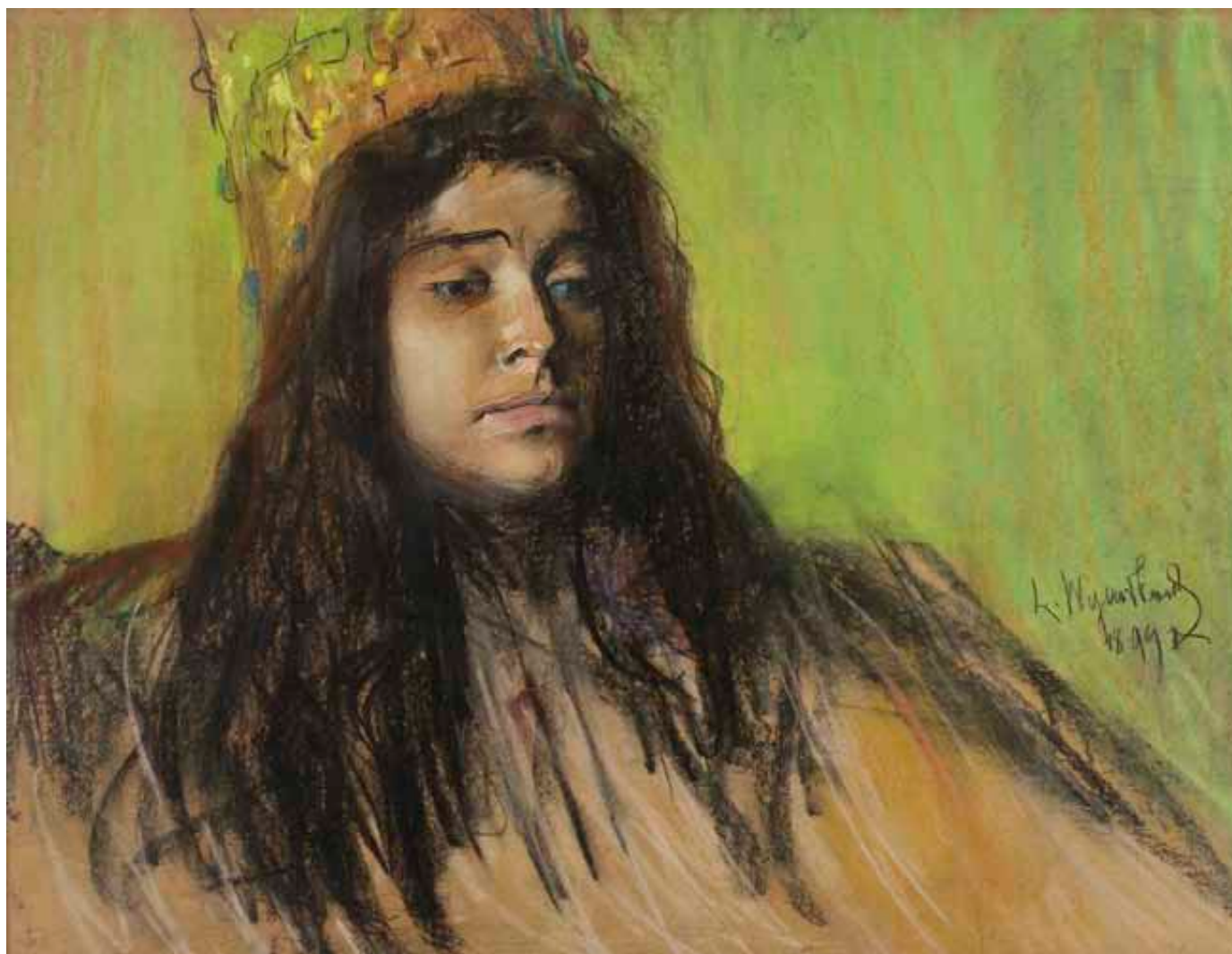
²² Pierwszą szerzej znaną ikonograficzną inwentaryzacją pomników i grobów królewskich było dzieło *Monumenta Regum Poloniae Cracoviensia* Michała Stachowicza rytowane w latach 1822–1827 przez Fryderyka Krzysztofa Dietricha.

²³ Michał Rożek, *Symbolika i magia Krakowa*, Kraków 2000, s. 21. Autor zauważył iż, „widziano w pomnikach nieme ślady burzliwych dziejów, pełnych wzlotów i upadków. Dla elit społecznych Wawel i katedra zawsze kojarzyły się z grobami królewskimi. Medytacja nad grobem była zawsze przynależna do kanonu romantyzmu, nie tylko jako symbol przemijania, lecz i treści patriotycznych pobudzających w efekcie do czynu”.

²⁴ Cyt. za: Janina Kamionka-Straszakowa, *„Do ziemi naszej”. Podróże romantyków*, Kraków 1988, s. 187.

²⁵ Cyt. za: Jacek Urban, *Katedra na Wawelu*, Kraków 2000, s. 352.

²⁶ Cyt. za: Maria Borowiejska-Birkenmajerowa, *Serce Polski. Zabytki i świadomość narodowa*, Kraków 1991, s. 74.



budowy katedry kolońskiej, tym dla Polaków, pozbawionych swej państwowości, była idea przywrócenia właściwego miejsca Wawelu w kulturze i życiu społecznym kraju oraz jego renowacja²⁷. Podjęcie przez Wyczółkowskiego tematu związanego nierozzerwalnie z Wawelem włączyło go w krąg artystów czerpiących inspirację z tego miejsca, zajmującego tak szczególne miejsce w sercach Polaków.

²⁷ Wawel zainspirował również wielu innych polskich artystów, którzy z jednej strony uczynili go tematem swych prac, z drugiej zaś wykonywali projekty monumentalnych dzieł mających ozdobić znajdujące się tam budowle lub w znacznym stopniu je przekształcić. Proces restauracji znajdujących się na wzgórzu zabytków stał się przedsięwzięciem o zasięgu krajowym. Najśłynniejszymi projektami były kartony do witraży katedralnych (Stanisław Wyspiański), projekt „Akropolis” mający pomieścić najważniejsze narodowe instytucje (Stanisław Wyspiański i Władysław Ekielski), czy monumentalna rzeźba *Pochód na Wawel* Wacława Szymanowskiego. Zob. *Wawel narodowi przywrócony. Odzyskanie zamku i jego odnowa 1905–1939*, kat. wyst., 2005, Zamek Królewski na Wawelu – Państwowe Zbiory Sztuki, Kraków 2005.

il. 2 | fig. 2

Leon Wyczółkowski,
Bajka, 1899, Muzeum
Narodowe w Warszawie
| *Fairy Tale*, 1899, The
National Museum in
Warsaw

fot. | photo © Krzysztof
Wilczyński / Muzeum Narodowe
w Warszawie

„Skarbiec wawelski”

Skarbiec przylegający do katedry od strony północnowschodniej był pierwszym pomieszczeniem, od którego rozpoczęła się wielka restauracja katedry w 1895 roku²⁸. Od 1880 roku kustoszem skarbcza był ksiądz Ignacy Polkowski, który przeprowadził jego inwentaryzację w latach 1880–1881. Polkowski zamówił też specjalną szafę na przechowywanie i eksponowanie cennych przedmiotów ze skarbcza (il. 3). Przyczynił się również do spopularyzowania wiedzy o przechowywanych pamiątkach narodowych, wydając przewodniki oraz opatrzony komentarzem album „Skarbiec katedralny na Wawelu” z 32. planszami ilustrowany przez Ludwika Łepkowskiego (1882)²⁹.

Jak wspomniano, przedmioty ze skarbcza Wyczółkowski mógł oglądać i szkicować, mieszkając u Matejków, zwiedzając skarbiec, a także na wystawie jubileuszowej Uniwersytetu Jagiellońskiego. Z uwagi na historyczny charakter oraz piękno stanowiły dla artysty atrakcyjny temat. W przeciwieństwie do cyklu sarkofagów, dla których wykonał rzeźbiony model w celu stworzenia historyzującej kreacji, tu temat dla pastelu był gotowy, „wystarczyło” go „sportretować” i przetransponować cały ładunek symboliczny w nowe dzieło sztuki.

Artysta uzyskał znakomity efekt, tworząc cykl swoistych *trompe l'œil*, które miały tak dalece „oszukiwać” oko, by obserwator doznał złudzenia oglądania oryginałów. „Gdy wchodzimy do sali, mieszczącej te prace – pisała Zofia Stankiewicz-Skorobohata – mamy wrażenie, iż widzimy w szeregu gablotek rozmieszczone oryginały cennych tych pamiątek – nie podobna prawie wierzyć swoim oczom, aby artysta był w stanie wydobyć w obrazie taką przedziwną plastykę, oraz bajeczną siłę i prawdę kolorytu”³⁰, lub jak Jan Kleczyński zadziwić się, oglądając współczesne prace z Państwowych Zbiorów Sztuki prezentowanych na Zamku Królewskim w Warszawie: „Cóż to za złociste ornaty, klejnoty zawieszone w jednej z tych bogato oświetlonych sal? Więc są tu także zbiory z tej dziedziny? Zbliżam się. Nie! Czyż to możliwe? To malowidła! To nie zwrot retoryczny z mojej strony, ale bezpośrednie wrażenie”³¹. Tezę, że Wyczółkowski chciał „oszukać” oko widza potwierdza naturalizm przedstawienia stelaża z gwoździem, na którym wisi kapa koronacyjna oraz ornat Kmity (il. 4). Oczywiście, jak zauważono już przy pierwszych prezentacjach cyklu, nie mamy tu do czynienia z „naukową dokumentacją” czy też odrysem tych przedmiotów. Ich malarskość uniemożliwia posługiwanie się nimi jako wiernym przekazem ikonograficznym³². Przykładem tego jest pastel *Misa i dzban służące do liturgii Wielkiego Czwartku* (il. 5), na którym skomplikowana, wywodząca się z nowożytnej grafiki, bogata ikonografia ukazująca personifikacje europejskich państw i czterech żywiołów (il. 6), sprowadzona została do gry blików padającego ukośnie światła wydobywającego

il. 3 | fig. 3

Aureliusz Pruszyński wg rysunku Ludwika Łepkowskiego, *Widok ogólny szafy skarbcowej w katedrze na Wawelu z ustawionymi w niej pamiątkami* [w:] Ignacy Polkowski, *Skarbiec katedralny na Wawelu w 32 tablicach autografowanych przedstawiony*, Kraków 1882, Biblioteka Narodowa | Aureliusz Pruszyński after a drawing by Ludwik Łepkowski, *General View of the Treasury Chest in the Wawel Cathedral Complete with Exhibited Memorabilia*, in Ignacy Polkowski, *Skarbiec katedralny na Wawelu w 32 tablicach autografowanych przedstawiony* (Kraków, 1882), The National Library in Warsaw

²⁸ J. Urban, *Katedra....*, op. cit., s. 305. Wykonanie polichromii od skarbcza powierzono w 1901 r. Józefowi Mehoffrowi. Realizację projektu przerwano po ukończeniu sklepienia na przełomie 1902 i 1903 r., uznając projekt za zbyt modernistyczny i nadto ingerujący w charakter pomieszczenia.

²⁹ Zob. Dariusz Nowacki, *Skarbiec katedralny na Wawelu w XIX wieku – zarys problematyki*, „Studia Waweliana” 1994, t. 3, s. 169–179.

³⁰ Zofia Stankiewicz-Skorobohata, *Skarbiec wawelski Leona Wyczółkowskiego*, „Bluszcz” 1908, nr 2, s. 19, 20.

³¹ Jan Kleczyński, *Współczesna sztuka polska na Zamku Królewskim*, „Kurier Warszawski” 1926, nr 93, s. 17.

³² Odrisy, ilustracje ukazujące wyroby rzemiosła artystycznego, nie należały wówczas do rzadkości. Przywołać tu można „Album starożytności polskich”, czy też zamawiane przez warszawskiego kolekcjonera Dominika Witke-
-Jeżewskiego, jeszcze w XX wieku, barwne odrisy z polichromii czy innych artystycznych przedmiotów.



bryłę i zróżnicowaną fakturę złotniczych przedmiotów, przez co niemożliwe jest odczytanie znaczenia scen ukazanych na poszczególnych przedmiotach.

Wyczółkowskiego fascynowało bogactwo materii i kolorów przedmiotów wykonanych ze złotych i srebrnych nici, pereł, kamieni szlachetnych, złota, srebra i żelaza, elefantyny i kryształu górskiego, pobudzając jego wrażliwość na barwę i światło. Temat z kolei oddziaływał na wyobraźnię i wrażliwość historyczną mistrza. Wszystkie te emocje przerodziły się w wyjątkowy cykl, który stał się niemal ilustracją pojęcia intensywnizmu – terminu ukutego przez Cezarego Jellentę w końcu XIX wieku, a odnoszącego się do malarstwa potrafiącego, jak inne dziedziny człowieczej działalności, „wyrazić ducha ludzkiego”, tak, „ażeby później można było z nich [obrazów] odczytywać duszę wieku lub narodu”³³. Wyczółkowski, odrzucając dokumentacyjną precyzję w studiowaniu wyrafinowanych form przedmiotów za pomocą światła i barwy, brawu-

³³ Cezary Jellenta, *Galerya ostatnich dni. Wizerunki, rozbiory, pomysły*, Kraków 1897, s. 316.



il. 4 | fig. 4

Leon Wyczółkowski,
*Ornat fundacji Piotra
 Kmity*, 1907, Muzeum
 Narodowe w Warszawie
*Chasuble Funded by
 Piotr Kmity*, 1907, The
 National Museum in
 Warsaw

fot. | photo © Krzysztof
 Wilczyński / Muzeum Narodowe
 w Warszawie

rową techniką pastelu, wydobyl esencję ich materii i historii „odrzucając” – jak pisał Jellenta – „wszystko, co rozrywa uwagę i rozstrzela wrażenia na rzeczy uboczne i mniej potrzebne”³⁴.

Zdaniem monografistki Wyczółkowskiego, Marii Twarowskiej, w wypadku „Skarbcza wawelskiego” poszczególne kompozycje to nie martwe natury, lecz „*sui generis* portrety historyczne, sprzęty traktowane jako indywidualność”³⁵. Choć Twarowska zauważa, że słowo „portret” w odniesieniu do martwych natur Wyczółkowskiego stało się niemal komunałem, potwierdza, że „jest to jednak sąd trafny, który można odnieść do bardzo wielu jego dzieł”.

Z kolei Agnieszka Dombrowska analizując postrzeganie przez współczesną krytykę martwych natur Władysława Ślewińskiego, Olgi Boznańskiej i Wyczółkowskiego, zauważyła, że w „historii przedmiotów przedstawionych na obrazie kompozycja Wyczółkowskiego jest jakimś ogniwem pośrednim między atrybutem »oderwanym« od postaci a obdarzonymi »namietnością« szczegółami w malarstwie romantycznym”³⁶. Uważa ona, że zestawione ze sobą przedmioty są pełnoprawną martwą naturą w formalnym rozumieniu tego słowa, jednak prace takie jak np. *Ornat Kmity*, z pojedynczym przedmiotem, nie spełniają już tych kryteriów. Zwracając uwagę na rolę światła w tym cyklu, badaczka uznaje go za jeden z przejawów polskiego luminizmu związanego silnie z symbolizmem oraz zauważa, że „ustawienie obok siebie »relikwii narodowych« z różnych epok świetności Polski, wrócenie ich życiu przez ożywienie światłem wydaje się »snem o potędze«, akcentem odrodzeńczym i podobnie jak w poezji polskiej po roku 1900 swoistego rodzaju »wojną życia z bezżyciem«”.

Już na wystawie pośmiertnej urządzanej w Zachęcie w 1937 roku Maria Twarowska we wstępie do katalogu dostrzegła w dziele Wyczółkowskiego analogie do malarstwa Matejki: „Monumentalny cykl, »Skarbiec Wawelski«, to nie jest »czyste malarstwo« – choć lwi pazur artysty na każdym kroku daje znać o sobie – to są obrazy nabrzmiałe liryzmem, z bogatą treścią ukrytą między wierszami tekstu malarskiego. To jest – po Matejce i witrażach wawelskich Wyspiańskiego – potężna bez scen i aktorów kontynuacja polskiego malarstwa historycznego”³⁷.

Tę wnikliwą obserwację Twarowskiej można rozwinąć i pokusić się o wydobycie nowych kontekstów dla dzieła Wyczółkowskiego. Zauważalne od lat osiemdziesiątych XIX wieku odejście od historyzmu tematycznego w kierunku, jak to ujął Wiesław Juszcak, „historyzmu głębokiego i wewnętrznego”, doprowadziło do „utajnionej” w pejzażach czy portretach historii, która stała się dziedziną uczuć i emocji³⁸. Dostrzec to można także w twórczości Wyczółkowskiego. „Skarbiec wawelski” choć nie ilustruje sceny historycznej, ukazuje prawdziwych „bohaterów” historii – przedmioty wydobyte z minionych dziejów.

Skoro ukazanie samych przedmiotów jawi się jako kontynuacja malarstwa historycznego, to na cykl spojrzeć można jak na poczet „narodowych relikwii”, będący nawiązaniem do pocztów władców i znakomitych osobistości. Osoby (święci, monarchowie, biskupi) zastąpione tu zostały przedmiotami. Powstał zatem swego rodzaju „kalejdoskop historii”, w którym impulsem do refleksji nad dziejami kraju nie jest już narracja malarstwa historycznego, scena z dawnych epok ubrana w kostium, ale relikty posiadające znaczenie symboliczne. Wyczółkowski

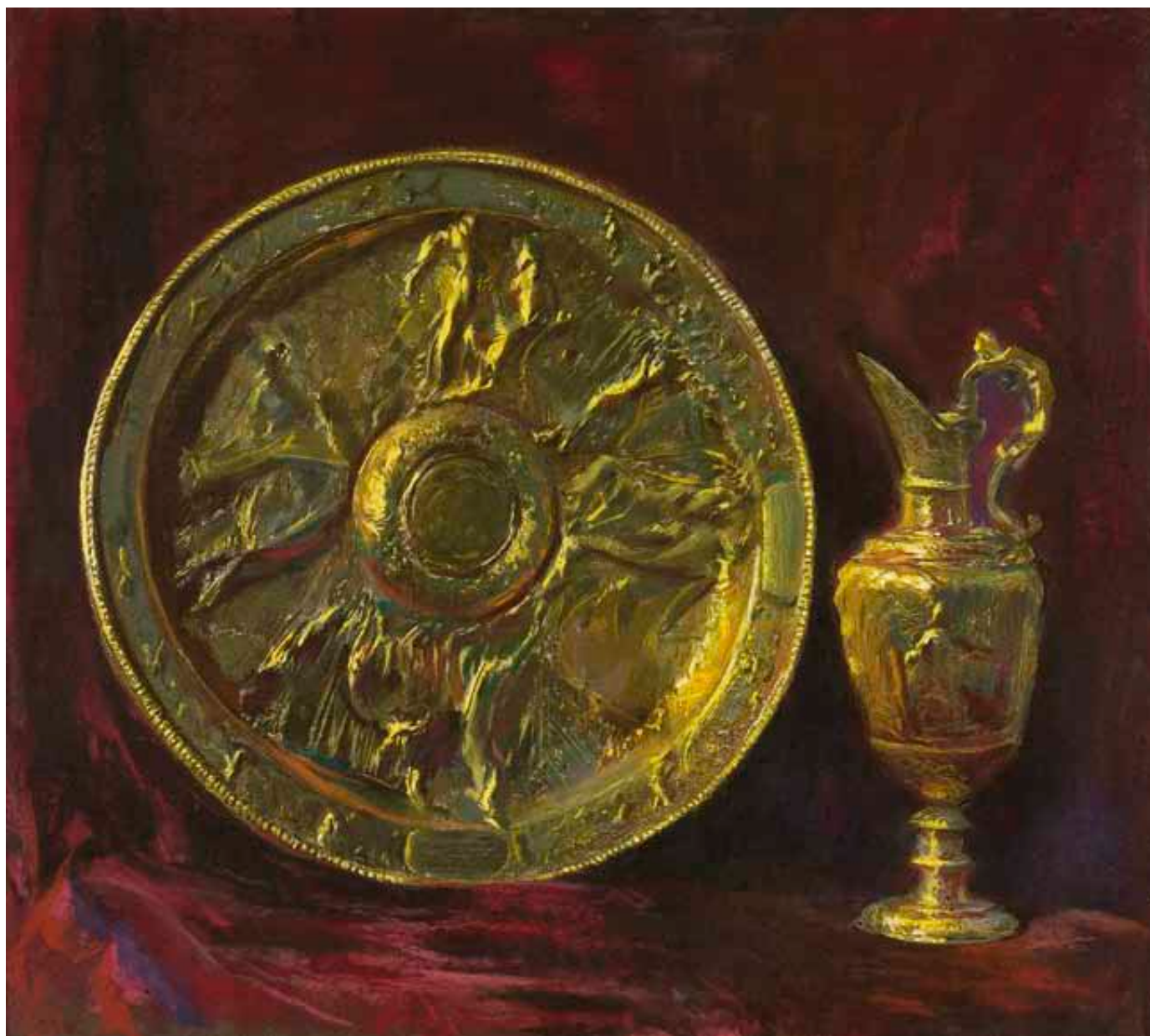
³⁴ C. Jellenta, *Galerya...*, op. cit., s. 320.

³⁵ Maria Twarowska, *Leon Wyczółkowski*, Warszawa 1973, s. 22.

³⁶ Agnieszka Dombrowska, *Martwa natura Ślewińskiego, Boznańskiej i Wyczółkowskiego w opinii krytyki*, „Roczniki Humanistyczne” 1988–1989, z. 4, s. 25–43.

³⁷ Maria Twarowska, *Leon Wyczółkowski jako malarz [w:] Leon Wyczółkowski 1852–1936. Dzieła malarskie. Przewodnik TZSP 125. Wrzesień 1937*, Warszawa 1937.

³⁸ Wiesław Juszcak, *Malarstwo polskiego modernizmu*, Gdańsk 2004, s. 62.



il. 5 | fig. 5

Leon Wyczółkowski,
*Misa i dzban służące
do liturgii Wielkiego
Czwartku*, 1907,
Muzeum Narodowe
w Warszawie | *Ewer
and Basin for the
Maundy Thursday
Liturgy*, 1907, The
National Museum
in Warsaw

osiągnął cel, jaki stawiali przed sobą malarze historyczni; widz po pierwszym zachwycie dla formy i środków artystycznych, zaczyna dostrzegać symbolikę przedstawionych przedmiotów. Cykl więc, podobnie jak późne malarstwo historyczne Matejki, pobudza do refleksji nad wielowiekową historią Polski.

Przedmioty na pastelach zakomponowano tak jakby stały w przestrzeni gabloty. Wrażenie to potęgają dawne szyby chroniące do dzisiaj delikatną powłokę większości kompozycji. Zachowanie skali sprawia wrażenie obcowania z oryginałem. W cyklu dominuje szkarłatne, kobaltowe lub zielone tło miękkich tkanin, na których ustawione są drogocenne przedmioty, ale zdarzają się wyjątki od reguły. Najwyraźniej widać to w pastel przedstawiającym miecz



koronacyjny Augusta III, włócznię św. Maurycego i miecz wydobyty z grobu Zygmunta Augusta (il. 7). W pracy tej uderza brak tła, a raczej pozostawienie go niezarysowanym, neutralnym, jak to ma miejsce przy demipastelu³⁹. Zabieg ten jeszcze bardziej wydobywa na pierwszy plan ustawione pionowo przedmioty rzucające swój cień na coś, co można potraktować jako całun. W centrum znajduje się relikwia narodowa – włócznia św. Maurycego. Po ograbieniu przez Prusaków skarbcza koronnego i zniszczeniu polskich regaliów (z których szczęśliwie ocalał jedynie Szczerbiec, ale powrócił na Wawel dopiero w okresie międzywojnia), przedstawione na pastelu miecze – jeden wykonany z okazji koronacji Augusta III, drugi wydobyty z grobu

il. 6 | fig. 6

Misa z herbem Chodkiewiczów służąca do liturgii Wielkiego Czwartku, pocz. XVII w., Skarbiec Katedralny na Wawelu | Basin with the Coat of Arms of the Chodkiewicz Family for the Maundy Thursday Liturgy, early 17th c., Treasury of the Wawel Cathedral

³⁹ Demipastel (półpastel) określano prace wykonywane pastelami, w których pozostawiano częściowo nieopracowane, „neutralne” tło podłoża, dzięki czemu partie zarysowane bardziej wybijały się na plan pierwszy. Technikę tę chętnie stosował w swych portretach Kazimierz Mordasewicz.

foto: I photo © ks. Piotr Guzik / Archiwum Kapituły Katedralnej, Wawel



il. 7 | fig. 7

Leon Wyczółkowski,
*Miecz koronacyjny
 Augusta III, włócznia
 św. Maurycego i miecz
 Zygmunta Augusta*, 1907,
 Muzeum Narodowe
 w Warszawie | *Coronation
 Sword of Augustus III,
 Lance of St Maurice
 and Sword of Sigismund
 II Augustus*, 1907,
 The National Museum
 in Warsaw

fot. | photo © Krzysztof
 Wilczyński / Muzeum Narodowe
 w Warszawie

Zygmunta Augusta – są tu substytutem Szczerbca – miecza koronacyjnego. Symboliczne przesłanie tego dzieła jest oczywiste – oto widzimy ciągłość polskiej państwowości i znaczenie Krakowa jako miasta królewskiego.

Do grupy przedmiotów odnoszących się do godności i władzy królewskiej oraz tradycji Królestwa Polskiego zaliczyć należy także kapę, w której połączono elementy dwóch kap koronacyjnych Michała Korybuta Wiśniowieckiego i Eleonory Austriaczki. Najważniejszym elementem zdobiącym szatę jest plastycznie haftowany Orzeł Biały, godło Królestwa Polskiego, trzymający w szponach insygnia władzy królewskiej (miecz i berło), a na piersi jabłko królewskie. Drugi pastel odnoszący się do władzy królewskiej przedstawia relikwiarz św. Zygmunta⁴⁰, ufundowany przez króla Zygmunta I Starego, zawierający relikwie króla męczennika (il. 8). Św. Zygmunt stawiany za wzór cnót dla rządzących był patronem samego monarchy, szczególnie obdarzanym czcią przez domy królewskie Luksemburgów i Jagiellonów. Trzeci pastel związany z monarchą ukazuje kielich „roboty króla Zygmunta III”. Władca ten amatorsko zajmował się złotnictwem i miał ten kielich wykonać dla katedry wawelskiej. Czwartą pracą, którą można wiązać z polską państwowością jest relikwiarz św. Floriana, jednego z czterech głównych patronów Królestwa Polskiego. Wszystkie wspomniane pastele mają także ujednolicone, zielono-szkarłatne tło, które można by interpretować jako dążenie do wolności i nadzieję na odrodzenie kraju (zieleń), odkupionego męczeńską krwią bohaterów (czerwień).

Pastelem łączącym w sobie sacrum i profanum, władzę królewską ze świętością jest praca z krzyżem z diademów książęcych, skrzyneczką zwaną saraceńsko-sycylijską i tzw. szklanicą św. Jadwigi Śląskiej, a więc przedmiotami, które pierwotnie miały charakter świecki, a dopiero z czasem uległy sakralizacji (il. 9). Krzyż, którego elementy mogły oryginalnie wchodzić w skład korony, tradycyjnie wiązano z osobą króla Kazimierza Jagiellończyka. Po jego bokach stoją skrzyneczka i szklanica. Mała skrzynka ze złożonego srebra ozdobiona scenami walk oraz fantastycznymi zwierzętami, wykonana prawdopodobnie w XII wieku, stała się z czasem relikwiarzem. Ozdobiona rytowaną dekoracją szklanica także zmieniła swój charakter dzięki powiązaniu jej z osobą św. Jadwigi Śląskiej i wierze, że pijący z niej „doznawali cudownej łaski Bożej”. Kompozycja pastelu z centralnie ustawionym krzyżem, szklanicą i skrzyneczką po bokach przypomina grupę Ukrzyżowania (kielich mógłby symbolizować także naczynie na krew Chrystusa).

Trzeba zaznaczyć, że dwiema głównymi postaciami cyklu, które historia umieściła na styku władzy świeckiej i kościelnej, byli św. Stanisław oraz królowa Jadwiga. Ze św. Stanisławem łączyć możemy co najmniej pięć kompozycji, z królową Jadwigą – trzy. Szczególnie trzy pastele związane bezpośrednio z krakowskim biskupem, patronem Polski, wydają się znaczące dla wymowy całego cyklu. Pierwszy z nich przedstawia trumnę (sarkofag) św. Stanisława stojący pośrodku katedralnej nawy pod barokowym cyborium. Srebrna trumna ukazana jest nieco od dołu, pod kątem, tak jak się ją widzi, mijając konfesję. Ujęcie z takiej perspektywy przywodzi na myśl ostatnią scenę dramatu Stanisława Wyspiańskiego *Bolesław Śmiały*, w którym trumna w blasku błyskawicy przyniata zbuntowanego króla⁴¹. W pastelu Wyczółkowskiego wygląda ona monumentalnie, a gra światła w znakomity sposób oddaje urodę spatynowanego srebra. Dwa relikwiarze świętego: puszka na czaszkę i relikwiarz w kształcie ręki świętego z wotywnymi pierścieniami umieszczone zostały na czerwonoszkarłatnym tle (il. 10). Malarz posłużył się tu

⁴⁰ Zygmunt I Święty, król Burgundów w latach 516–523, zmarł śmiercią męczeńską, święty Kościoła katolickiego.

⁴¹ Zob. T.Z. Bednarski, *Krakowskim szlakiem...*, op. cit., s. 160, 161.



il. 8 | fig. 8

Leon Wyczółkowski,
*Relikwiarz fundacji
króla Zygmunta I*, 1907,
Muzeum Narodowe w
Warszawie | *Reliquary
Funded by King
Sigismund I*, 1907, The
National Museum in
Warsaw

fot. I photo © Krzysztof
Wilczyński / Muzeum Narodowe
w Warszawie



il. 9 | fig. 9

Leon Wyczółkowski,
*Krzyż z diademów
książęcych, skrzyneczka
zwana saraceńsko-
sycylijską i tzw. szklanica
św. Jadwigi Śląskiej*, 1907,
Muzeum Narodowe w
Warszawie | *Cross of
Princely Diadems, So-
called Saracen-Sicilian
Box and So-called
Rummer of St Hedwig
of Silesia*, 1907, The
National Museum in
Warsaw

fot. I photo © Krzysztof
Wilczyński / Muzeum Narodowe
w Warszawie

kolorem symbolizującym świętych męczenników oraz ich cnoty i zasługi (podobne barwy znajdują się w tle relikwiarzy związanych z osobą Chrystusa lub męką Pańską – *Relikwiarz z gwoździem Krzyża Świętego*, *Misa* i *dzban służące do liturgii Wielkiego Czwartku*, *Złota Róża*). Trzecim pastelem związanym z Stanisławem ze Szczepanowa jest ornat fundacji Piotra Kmity – na pretekście widzimy kwatery ułożone w formę krzyża ze scenami z życia biskupa męczennika. Szkarłat pojawia się tu już w samej tkaninie haftowanej złotą nicią.

Przedmioty, które wiązano z królową Jadwigą wyróżnia tło w odcieniu lapis lazuli, koloru łączonego z Bogiem i Niebem, a także z Niepokalanym Poczęciem Marii. Najważniejszym z nich jest racjonał przedstawiony na pastelu obok tzw. skrzyneczki królowej Jadwigi, wedle tradycji stanowiącej część jej wyprawy ślubnej. Racjonał, zastępujący palusz, zakładany przy uroczystościach przez biskupów krakowskich, miał być własnoręcznie przez królową wyszyty perłami, a skrzyneczka z kości słoniowej ozdobiona scenami ze średniowiecznych romansów (powstała w Paryżu w 2. ćw. XIV w.) także była z nią łączona (pastel jest wyjątkowy także z uwagi na to, że jako jedyny został przez Wyczółkowskiego powtórzony w kopii



autorskiej)⁴² (il. 11). Kolejnym przedmiotem powiązaniem z Jadwigą jest velum (według legendy własnoręcznie haftowane przez królową) zestawione z barokowym gremiale i alabastrową płaskorzeźbą Ukrzyżowania, wykonaną w Anglii w drugiej ćwierci XV wieku. Pastel zawiera w sobie wątek chrystologiczny i eucharystyczny poprzez ukazanie rozpiętego na krzyżu Jezusa oraz tkaniny służącej do uchwycenia monstrancji zawierającej w sobie Ciało Chrystusa. Na trzecim pastelu, również z kobaltowym tłem, widzimy kielich biskupa Maciejowskiego, tzw. skrzyneczkę królowej Jadwigi oraz pucharek „roboty króla Zygmunta III”. W pracy tej niecodzienne jest powtórne ukazanie jednego z przedmiotów ze skarbca – elefantynowej skrzyneczki, która pojawia się również na pastelu z racjonalem. Przedmioty te różni ich przeznaczenie: od zupełnie świeckiego kubka poprzez skrzyneczkę ozdobioną rycerskimi scenami, którą używano także jako relikwiarz, po kielich służący kapłanowi podczas Eucharystii. Jednak szczególnie w tym zestawieniu przedmiotów z różnych epok uderza mistrzostwo Wyczółkowskiego w podejściu do ukazywanej materii (kość słoniowa, pokryte emalią złoto czy bursztynowy pucharek), zróżnicowanie gry światła na absorbujących lub odbijających je przedmiotach.

Pozostałe dwa pastele można zaliczyć do prac ukazujących godność biskupów krakowskich. Są to infuła biskupa Strzemińskiego i pastorał biskupa Gembickiego z figurą św. Piotra oraz kielich pogrobowy biskupa Padniewskiego.

il. 10 | fig. 10

Leon Wyczółkowski,
*Relikwiarze św.
Stanisława*, 1907,
Muzeum Narodowe
w Warszawie | *Reliquaries
of St Stanislaus*, 1907,
The National Museum
in Warsaw

fot. | photo © Krzysztof
Wilczyński / Muzeum Narodowe
w Warszawie

il. 11 | fig. 11

Leon Wyczółkowski,
*Racjonal i tzw.
skrzyneczka królowej
Jadwigi*, 1907, Muzeum
Narodowe w Warszawie
| *Rationale and So-called
Box of Queen Jadwiga*,
1907, The National
Museum in Warsaw

fot. | photo © Krzysztof
Wilczyński / Muzeum Narodowe
w Warszawie

⁴² Replika autorska znajduje się w zbiorach Zamku Królewskiego na Wawelu, nr inw. 6028.

Zestaw przedstawionych przez Wyczółkowskiego przedmiotów to relikwie narodowe i kościelne odnoszące się do dawnej tradycji Królestwa Polskiego, jego władców, świętych patronów oraz biskupów krakowskich, którzy koronowali monarchów. Skomplikowane zależności pomiędzy poszczególnymi pracami cyklu tworzą pewną narrację historyczną poprowadzoną poprzez polskie dzieje. Dopiero głębsza refleksja nad tymi przedmiotami i sposobem ich ujęcia przez Wyczółkowskiego pozwala na pełniejsze odczytanie cyklu, który przez ówczesną krytykę odbierany był głównie jako wirtuozerskie dzieło mistrza zafascynowanego drogo-cennymi przedmiotami. Powstaniu „Skarbca wawelskiego” przyświecała niewątpliwie idea podkreślenia dumy narodowej, wywołanie refleksji nad dziejami poprzez rozpropagowanie zabytków skarbcza w postaci ich symulaków, które mogły opuścić skarbiec, gdy pierwowzory nie mogły być wypożyczone. W cyklu spotyka się sacrum i profanum, przeplatają się dzieje Polski symbolizowane przez cenne przedmioty. Zestawione ze sobą w cykl pastele stają się nośnikami silnych patriotycznych emocji. Do tematu tego artysta już nigdy nie wrócił⁴³.

„Skarbiec wawelski” – po pierwszej prezentacji w listopadzie 1907 roku w krakowskim Salonie „Ars” Zygmunta Sarneckiego⁴⁴ – pokazywany był dwukrotnie w Warszawie w Towarzystwie Zachęty Sztuk Pięknych (1907/8 i 1912) oraz w Poznaniu w Towarzystwie Przyjaciół Sztuk Pięknych (1910), za każdym razem spotykając się z zainteresowaniem publiczności widzącej w cyklu przede wszystkim manifestację polskiego ducha. Szczęśliwie pastele nie uległy rozproszению i w 1919 roku zostały w komplecie zakupione przez Państwo Polskie do tworzących się Państwowych Zbiorów Sztuki.

Czy „Skarbiec” był ostatnim dziełem Wyczółkowskiego, które łączyło w sobie historyczność i symbolizm? Zdecydowanie nie. W twórczości mistrza Wawel, jak również drogocenne zabytki Krakowa, pojawiał się jeszcze wielokrotnie. Ostatnim tematem traktowanym przez artystę z wielką estymą stały się drzewa, które przez wiele lat rysował i uwieczniał w litograficznych odbitkach. W tym jednak przypadku sięgał jeszcze głębiej w dzieje kraju, cofając swą historyczną refleksję do czasów sprzed chrystianizacji, do epok świętych borów i gajów, czym wyrażał się jego szczerzy panteizm.

⁴³ Franciszek Klein zachęcał w późniejszych latach Wyczółkowskiego do wykonania barwnych litografii wzorowanych na cyklu, na co artysta miał odpowiedzieć: „Panie kochany, pan żąda ode mnie rzeczy niemożliwych, gdzieżbym był w stanie dzisiaj wykonać coś podobnego. Dziś mogę się najwyżej bawić kwiatkami, tamto już nie dla mnie” – zob. Franciszek Klein, *Notatnik krakowski*, Kraków 1965, s. 73.

⁴⁴ Rozważano, by następnie wysłać „Skarbiec” do Berlina, obawiano się jednak, że cykl lub pojedyncze prace znajdą tam nabywców, a całość zostanie tym samym rozproszona lub niedostępna dla szerszej publiczności. Próbę zakupu cyklu podjął kolekcjoner sztuki polskiej Dominik Witke-Jeżewski, ale nie udało mu się tego dokonać zapewne z uwagi na cenę.