RADOSŁAW JAKUBCZYK
Uniwersytet Jagielloński w Krakowie

Gotyk wyobrażony. O francuskich katedrach w listach Stanisława Wyspiańskiego

Arthur O. Lovejoy argumentował przed laty, że „średniowiecze wpłynęło na literaturę i wyobraźnię nowożytną bardziej przez architekturę niż przez poezję”¹. Nie sposób odmówić słuszności tej konstatacji zwłaszcza w odniesieniu do Stanisława Wyspiańskiego (1869–1907), który jeszcze jako dwudziestojednoletni uczeń krakowskiej Szkoły Sztuk Pięknych postanowił za namową Tadeusza Stryjeńskiego samotnie wyruszyć w podróż artystyczną po Europie, której głównym celem były francuskie katedry gotyckie. Wielką rolę w tym przedsięwzięciu odegrał właśnie Stryjeński, który nie tylko przekonał młodego artystę do wyjazdu zagranicznego oraz szczegółowo zaplanował całą trasę podróży, ale również pełnił funkcję jego skarbnika, przesyłając Wyspiańskiemu pieniądze uzyskane za pracę przy prezbiterium kościoła Mariackiego (na przełomie 1889 i 1890 roku)². Rzecz znamienna, że Wyspiański postanowił udać się w ową podróż w całkowitej konspiracji przed Janem Matejką, ówczesnym dyrektorem Szkoły i sławnym już wówczas malarzem, który był przeciwnikiem zbyt szybkiego wyjazdu swego ucznia za granicę³.

¹ A.O. Lovejoy, *Essays in the History of Ideas*, Baltimore 1948, cyt. za: M. Janion, *Prace wybrane*, t. IV. *Romantyzm i jego media*, Kraków 2001, s. 53.

² Jak zwierzał się Wyspiański, Stryjeński „radził zwiedzać i zwiedzać, wreszcie ułożył cały plan podróży, podczas której więcej się mogłem nauczyć niż w naszej krakowskiej szkole” (F. Hoessick, *Stanisław Wyspiański (ze wspomnień i notatek)*, [w:] *Wyspiański w oczach współczesnych*, t. 1, oprac. L. Płoszewski, Kraków 1971, s. 460–461). O burzliwej przyjaźni Wyspiańskiego ze Stryjeńskim pisze A. Woltanowski, *Wyspiański i Stryjeński. Historia pewnej przyjaźni*, „Twórczość” 1969, nr 8, s. 72–83.

³ Nielatwe relacje Matejki z Wyspiańskim przybliżyła M. Popiel, *Wyspiański. Mitologia nowoczesnego artysty*, Kraków 2007.

W podróż śladami średniowiecznej sztuki gotyckiej wyruszył Wyspiański 1 marca 1890 roku, a do Krakowa powrócił niemal po siedmiu miesiącach (po 21 września)⁴. W tym czasie odwiedził między innymi Włochy, Szwajcarię i Niemcy, jednak głównym punktem jego wojaży była Francja. Młody artysta listowną relację z podróży zdawał początkowo jedynie Stryjeńskiemu i Lucjanowi Rydłowi, następnie zrodził się w jego głowie pomysł wydania korespondencji oraz notatnika z podróży w formie ilustrowanej książki, która miała nosić tytuł *Wielkie katedry francuskie*⁵. Zamyśl Wyspiańskiego nie doczekał się wszelako realizacji, podobnie jak plan uzyskania tytułu doktorskiego na kanwie rozprawy o gotyckich katedrach (w 1896 roku)⁶.

To indywidualne doświadczenie, jakim była podróż podjęta na początku 1890 roku, wywarło istotny wpływ na późniejszą twórczość plastyczną i dramatyczną Wyspiańskiego. Jak zauważa Wojciech Bałus, naoczny kontakt krakowskiego artysty z architekturą gotycką przerodził się między innymi w fascynację sztuką witrażową, skierował go w stronę stosowania światła i rozjaśnionego koloru jako podstawowych środków wyrazu, a także uzmysłowił mu odtwórczy charakter polskiej sztuki. Jedną z najważniejszych konsekwencji tej podróży było jednakże uwarunkowanie na psychologię postaci, które zaowocowało metaforyczną wizją ożywienia katedralnych posągów w *Akropolis* (1904)⁷. Wyjazd za granicę zapoczątkował nadto proces poszukiwania własnej drogi artystycznej oraz wpłynął na definitywne zerwanie z Matejkowską szkołą malarstwa historycznego.

Przedmiotem rozważań w niniejszym szkicu będą „katedralne” listy Wyspiańskiego do Rydla, uznawane w zgodnej opinii badaczy za świadectwo kształtowania się samoświadomości artystycznej późniejszego autora *Wesela*, a także za jeden z najwcześniejszych dokumentów fascynacji gotykiem w nowoczesnej literaturze polskiej⁸. Lekturze francuskiej korespondencji Wyspiańskiego będzie towarzyszyć refleksja nad rolą wyobraźni twórczej w jego percepcji gotyku, sama analiza zostanie zaś osadzona w kontekście dziewiętnastowiecznych poglądów na temat średniowiecznej architektury sakralnej.

Warto dopowiedzieć, że Wyspiański czerpał wiedzę o gotyku z rozlicznych źródeł, poczynawszy od wykładów Władysława Łuszczkiewicza i Matejki, którzy jako wykładowcy Szkoły Sztuk Pięknych wprowadzali go w arkana sztuki sa-

⁴ *Kalendarz życia i twórczości Stanisława Wyspiańskiego 1890–1898*, oprac. M. Stokowa, [w:] S. Wyspiański, *Dzieła zebrane*, t. 16, vol. II, Kraków 1982, s. 3, 75.

⁵ A. Wydrycka, *Podróż i wyobraźnia. O listach Stanisława Wyspiańskiego do Lucjana Rydla*, [w:] *Sztuka pisania. O liście polskim w wieku XIX*, red. J. Sztachelska, E. Dąbrowicz, Białystok 2000, s. 484.

⁶ Napomyka o tym fakcie J. Dürr, *Stanisława Wyspiańskiego „Noty do Bolesława Śmiałego”*. Uwagi, „Ruch Literacki” 1926, z. 8, s. 244.

⁷ W. Bałus, *Wielka inicjacja. O znaczeniu podróży do Francji w roku 1890 dla poglądów i postawy artystycznej Stanisława Wyspiańskiego*, „Przestrzenie Teorii” 2007, nr 8, s. 87–88.

⁸ M. Czermińska, *Gotyki i pisarze. Topika opisu katedry*, Gdańsk 2005, s. 160.

kralnej wieków średnich⁹, a na słownikach architektury i utworach literackich kończąc. Wyspiański studiował na przykład dziesięciotomowy *Dictionnaire raisonné de l'architecture française du XI^e au XVI^e siècle* (wyd. 1854–1875) francuskiego architekta i renowatora zabytków Eugène'a Viollet-le-Duca, jednak do wyłożonej tam metody odnosił się, podobnie jak niektórzy twórcy przełomu XIX i XX wieku¹⁰, z dużą rezerwą, czemu dał wyraz w jednym z listów, w którym o katedrze w Paryżu napisał, iż jest „zeszepecona Viollet-le-Duc'em”¹¹. Wysoko cenił natomiast Wyspiański monografię trzynastowiecznej sztuki religijnej Emile'a Mâle'a (*L'art religieux du XIII^e siècle en France*, wyd. 1898), którą posiadał w swoim księgozbiornie co najmniej od 1902 roku¹². Wśród rodzimych źródeł literackich, które inspirowały Wyspiańskiego, należy wymienić zwłaszcza pisma Józefa Kremera (*Listy z Krakowa i Podróż do Włoch*), zawierające wiele pogłębionych uwag na temat gotyku. Nie można nadto zapominać o niemieckiej refleksji nad średniowieczną architekturą sakralną, by wspomnieć tu chociażby pisma Friedricha Schlegla (*Listy z podróży po Niderlandach, Nadrenii, Szwajcarii i części Francji*, 1806) i Johanna Wolfganga Goethego (*O niemieckiej architekturze*, 1772), z którymi Wyspiański był bardzo dobrze zaznajomiony.

Wypada jedynie zasygnalizować, że zainteresowanie gotykiem znalazło szczególnie podatny grunt w literaturze przełomu XIX i XX wieku¹³. Gotycka świątynia rozpalala wyobraźnię twórców angielskich (Ruskin, Pater, Symons), belgijskich (Lemonnier, Hellens), francuskich (Zola, Huysmans, Proust), polskich (Wyspiański, Berent), urastając do rangi ogólnoliterackiej metafory, która, jak zdaje się przekonywać Małgorzata Czermińska w książce *Gotyk i pisarze*, nie straciła na aktualności w XX, a nawet w XXI stuleciu. W utworach literackich przełomu wieków katedra bądź to pojawia się aluzyjnie jako figura drugoplanowa, bądź też zajmuje centralne miejsce, będąc głównym tematem przedstawienia oraz przedmiotem drobiazgowej analizy symbolicznej. Co godne szczególnego

⁹ *Ibidem*, s. 173.

¹⁰ Teorie Viollet-le-Duca podważał wielokrotnie Joris-Karl Huysmans, który krytykował go za laickie oraz materialistyczne pojmowanie gotyku. Francuski pisarz był natomiast zwolennikiem religijnego i psychologicznego odbioru architektury gotyckiej (zob. na ten temat P. Glaudes, *Jeux de langage et symbolique dans La Cathédrale de Joris-Karl Huysmans*, „Revue d'Études Françaises” 2004, nr 9; W. Bałus, *La Cathédrale Joris-Karla Huysmansa a mit katedry gotyckiej*, „Przegląd Humanistyczny” 2007, nr 4). Huysmans przedstawił swoje poglądy na temat gotyku między innymi w wielostronicowej powieści *La Cathédrale* (1898) oraz w esejie *La symbolique de Notre-Dame de Paris* (1905).

¹¹ *Listy Stanisława Wyspiańskiego do Lucjana Rydla*, cz. 1. *Listy i notatnik z podróży*, oprac. L. Płoszewski, M. Rydlowa, [w:] S. Wyspiański, *Listy zebrane*, t. 2, Kraków 1979, s. 98. W artykule zachowuję pisownię przyjętą w niniejszej edycji. Przy kolejnych przytoczeniach podaję w nawiasie numer strony.

¹² E. Miodońska-Brookes, *Wawel-„Akropolis”. Studium o dramacie Stanisława Wyspiańskiego*, Kraków 1980, s. 80.

¹³ Przez „przełom XIX i XX wieku” rozumiem się w niniejszym szkicu okres 1890–1918.

podkreślenia, fascynacja gotykiem wykroczyła poza obszar literatury, obejmując swym zasięgiem inne dziedziny sztuki: malarstwo (Monet), muzykę (Debussy) czy rzeźbę (Rodin)¹⁴.

Wyspiański poświęcił rozważaniom na temat architektury gotyckiej osiem obszernych listów, pisanych w okresie od 8 czerwca do 17 lipca 1890 roku, w których skupił swą uwagę na sześciu katedrach (Chartres, Reims, Rouen, Amiens, Laon, Strasburg). Z korespondencji do Rydla wyłania się pewien stały schemat myślowy, wedle którego młody artysta opisuje gotycką architekturę. Wyspiański zwykle rozpoczyna swą relację od ogólnej wzmianki dotyczącej wyglądu miasta i jego mieszkańców, nim skieruje swe kroki w stronę katedry obserwuje ją naprzód z oddali (z pociągu, zza miasta), nie ograniczając się przy tym do jednego punktu widzenia. Opis dzieła rozpoczyna najczęściej od rzutu oka na fasadę, a więc na „to, co jest zawsze najpiękniejsze i najciekawsze w katedrach” (s. 97), w dalszej kolejności skupia się na szczegółowym przedstawieniu dekoracji portalu oraz odczytaniu układu kamiennych rzeźb. Niczym malarz impresjonista Wyspiański obserwuje katedrę o różnych porach dnia oraz w różnych warunkach atmosferycznych: podczas burzy, kiedy zacierają się jej kontury, a także w pełnym słońcu, które uwydatnia każdy szczegół architektoniczny średniowiecznej budowli. Przerzuwając co jakiś czas epistolarną narrację o podróży, artysta roztacza serię okołoliterackich dygresji, wysnuwa wiele analogii związanych z Krakowem, wreszcie poetyzuje pierwsze chwile spotkania z katedrą.

Natarczywe pragnienie jak najszybszego ujrzenia katedry wiąże się w relacji Wyspiańskiego z równie mocno przezeń odczuwaną obawą przed rozczarowaniem, które doprowadzić może do zburzenia ideału „wymarzonego w sercu i utkanego wyobraźnią” (s. 127). O tym, jak wielkie oczekiwania ma Wyspiański względem katedry, niech świadczy ta eksklamacja: „ja chcę hymnu nie prostej powieści!” (s. 127). Stany niepewności i ekscytacji, jakie mu równocześnie towarzyszą na krótko przed bezpośrednim kontaktem z dziełem, porównuje Wyspiański do uczucia doświadczanego w teatrze przez widza, który oczekuje na kulminacyjny moment sztuki:

[...] dążąc przed katedrą a drżąc obawą żeby nie rozczarowała mię rzeczywistość ani choć trochę ujęła z tego cudu wymarzonego — chciałem żeby była tak urocza, jak sny o niej — żeby ją można było pokochać, jak marzenie o niej — tak uklęknąć przed nią, jak przed bogiem doznaje się uczucia

¹⁴ Mit katedry gotyckiej w literaturze i sztuce przełomu XIX i XX wieku doczekał się niemałej liczby kompleksowych omówień: S.A. Moore, *Reviving the Medieval Model. The Cathedrals of Claude Monet, Joris-Karl Huysmans and Claude Debussy*, [w:] *Interart Poetics. Essays on the Interrelations of the Arts and Media*, red. U.B. Lagerroth et al., Amsterdam 1997; E. Emery, *Romancing the Cathedral. Gothic Architecture in Fin-de-Siècle French Culture*, New York 2001; *La Cathédrale*, red. J. Prunghaud, Lille 2001; J. Prunghaud, *La Cathédrale: un lieu en représentation au tournant du XIXe siècle*, [w:] *Poétique des lieux*, red. P. Auraix-Jonchière, A. Montandon, Clermont-Ferrand 2004; eadem, *Figures littéraires de la cathédrale (1880–1918)*, Villeneuve d’Ascq 2008.

podobnego jak w teatrze, kiedy Hamlet ma wyjść na scenę ze swoim monologiem — drżysz o aktora — żeby ci nie popsuł ideału, o którym się myśli, czytając dramat (s. 126).

Przez głowę młodego artysty zmierzającego w stronę katedry przetaczają się myśli, które próbują go odwieść od tego zamiaru, ostatecznie jednak uczucie niepokoju przed konfrontacją marzenia z obrazem rzeczywistym ustępuje miejsca stanom zachwytu nad ogromem arcydzieła średniowiecznej sztuki. Oto bowiem realnie istniejąca katedra okazuje się wiernym odbiciem wyobrazonego ideału.

Kiedy już staje *vis-à-vis* gotyckiej budowli, ożywia mocą swej wyobraźni katedralne rzeźby¹⁵, roztacza szczegółową charakterystykę postaci z portali, opisuje ich wygląd, snuje domysły na temat cech charakteru, z wyrazów twarzy próbuje wyczytać uczucia, tworzy wreszcie udramatyzowane scenki rodzajowe z ich udziałem. W ten sposób Wyspiański stara się niejako wczuć w rolę średniowiecznego artysty rzeźbiarza, który tworząc, „dopełniał swojej wyobraźni” (s. 99), samą katedrę postrzega zaś jako wytwór imaginacji. Autor *Legendy* zauważa, że artysta średniowiecza „patrzył, czuł i tworzył” (s. 105), a poprzez przywołanie owej czasownikowej triady wskazał nie tylko na niezwykle istotny aspekt sztuki jako formy spajającej twórczą pracę wyobraźni z wnikliwą obserwacją świata, lecz także sformułował mimochodem swoje artystyczne *credo*, któremu pozostanie wierny w późniejszej twórczości.

Trzeba podkreślić, że ponad opis wnętrza katedry przedkłada Wyspiański przedstawienie jej zewnętrznej formy; nawet jeśli nawiązuje w swej relacji do wyglądu wewnętrznego budowli, to przeważnie czyni to w formie szczątkowej wzmianki poświęconej barwnym witrażom. Stając naprzeciw katedry, artysta podkreśla najczęściej jej monumentalny charakter, wewnątrz świątyni zdaje się natomiast ograniczać jego wyobraźnię. Co istotne, Wyspiański nie skupia swej uwagi wyłącznie na anatomii budowli, lecz próbuje wnikać w duszę katedry, dając się „porwać wrażeniu” (s. 52). W bezpośrednim kontakcie z dziełem artysta stara się wykazywać „jak najmniej szablonu, a jak najwięcej uczucia” (s. 94), dlatego fachowe opisy znawcy sztuki, które są jedynie bezdusznym i schematycznym przedstawieniem materialnej formy, zmieniają się z czasem w zapis efemerycznych wrażeń, jakie towarzyszą artyście podczas kontemplacji budowli. W konsekwencji takiego podejścia zmianie ulega nierzadko ogólna relacja podmiotu i przedmiotu: obiektem przedstawienia jest nie tyle katedra sama przez się, ile natura jej aktywnego poznawania oraz zmysłowego doświadczania przez podmiot.

Mimo iż artysta dostrzega pewien uniwersalny język, jakim przemawiają katedry, to jednak każdej z budowli przydaje rys indywidualny, wypowiadając subiektywne sądy dotyczące ich wyglądu oraz wrażeń, jakie wywierają na obserwatorze. Przykładowo, odwołując się do terminologii muzycznej, Wyspiański ocenia

¹⁵ Zob. na ten temat szkic J. Paszka, *Motyw żywych kamieni w twórczości Wyspiańskiego i Berenta*, [w:] *idem, Sztuka aluzji literackiej. Żeromski — Berent — Joyce*, Katowice 1984.

katedrę w Reims o „jeden ton wyżej od Amiens”, gdyż dostrzega w niej „więcej melodii” (s. 128). Innym razem, w ramach witruwiańskiego z ducha poszukiwania analogii między architekturą a ludzkim ciałem, feminizuje katedrę w Rouen, zwracając uwagę na jej „dekoracyjność kobiecą o wdzięcznych, wiotkich kształtach ujmujących”, natomiast świątyni w Amiens nadaje cechy męskie, pisząc zwięźle, że jest to „potężna siła męska, zdrowa, nagła, żyjąca, surową powagą” (s. 98).

Wrażenia wywołane przez ciągły kontakt ze średniowieczną architekturą są przez Wyspiańskiego tak intensywnie odczuwane, że ich zapis wywołuje niekiedy poczucie wewnętrznego zachwiania czy nawet rozbicia. Z jednej strony następuje euforyczna rejestracja nietrwałych chwil dokonywana przez artystę pobudzonego ich energią, z drugiej zaś nieustanna praca wyobraźni wywołuje stan przesylenia, utrudzenia czy wręcz zniewolenia¹⁶, artysta zaczyna odczuwać „prawie jakby ciągłą gorączkę” (s. 106), która prowadzi w efekcie do krótkotrwałego zatarcia granic czasoprzestrzennych. Jak w końcu wyzna Wyspiański: „nie wiem właściwie gdzie jestem — i co jest snem — czy Francja czy Kraków i Wawel” (s. 106). Ów stan wewnętrznej dezintegracji wiąże się z chwilowym zawieszeniem na granicy dwóch światów: świata rzeczywistego, utożsamianego z dobrze mu znanym Wawelem jako architektonicznym emblematem Krakowa, oraz świata marzeń, związanego z Francją, gdzie ma możliwość bezpośredniego obcowania z dotąd odległą i niedostępną architekturą gotycką. Rodzajem *remedium* zarówno na scalenie zdeintegrowanego „ja”, jak i na ujarzmienie intensywnego przeżycia estetycznego, owego stanu szczególnego wzruszenia (jak rzekłby Ingarden¹⁷) wywołanego obcowaniem z francuskimi katedrami jest dla krakowskiego artysty akt pisania listu: „Piszę choćby dlatego żeby się tego wrażenia wyzbyć, żeby mu się przypatrzeć jak wygląda z daleka” (s. 105) — wyjawiał szczerze Wyspiański, a w innym miejscu dodawał jeszcze:

aby uczucie nabrało upodobania w sobie samem, trzeba się chcieć go pozbyć — aby wrażenia mogły się dać odczuć powtórnie z tą samą siłą, musi upłynąć trochę czasu; byśmy z tęsknotą do nich powrócić mogli, — — kiedy je już widzimy minione (s. 50).

Pisanie listu daje zatem sposobność uzewnętrznienia, ponownego przeżywania, przetwarzania i artykułowania za pomocą języka, który stwarza pomost między realnym a wyobrażonym, tego, co niedawno doświadczane.

W konsekwencji ważkim problemem, z jakim boryka się Wyspiański, jest swoista znikomość (czy wręcz: niewydolność) języka doświadczana wobec monumentalnego dzieła przeszłości. W liście z Chartres, datowanym 8 czerwca, artysta ubolewał nad niemożnością zwerbalizowania budowli tak gęstej znaczeniowo, jak gotycka katedra:

¹⁶ Zob. E. Miodońska-Brookes, *Imaginacja, fantazja, wyobraźnia, inteligencja (w kręgu myśli Wyspiańskiego)*, [w:] *Stanisław Wyspiański: w labiryncie świata, myśli i sztuki*, red. A. Czabawska-Wróbel, Kraków 2009.

¹⁷ Por. R. Ingarden, *Studia z estetyki*, t. 3, Warszawa 1970 (zwłaszcza rozdział *Przeżycie estetyczne*).

Żeby wyrazy mogły mieć barwy, słowa zdolne były wyrazić uczucie i uniesienia na widok arcydzieł sztuki [...], zdania doborem dźwięku oddać głos — i gdyby myśl starczyła za słowa a nie potrzeba było przedmiotu pośredniego (s. 50).

Gotycka świątynia jest „burzą wyobraźni” (s. 127), a więc dziełem złożonym, wyrażającym głębszą myśl przewodnią poprzez harmonijne połączenie wielu elementów składowych. Konfrontacja ze średniowiecznym arcydziełem obnaża, siłą rzeczy, słabości języka i jego walorów wyrazowych¹⁸. Ściślej rzecz ujmując, język ze wszystkimi swoimi ograniczeniami stwarza barierę dla możliwości ekspresyjnych podmiotu-artysty oraz staje się pośrednikiem między człowiekiem a budowlą, czyniąc rejestrowane doświadczenie niekompletnym, fragmentarycznym i zmediatyzowanym. Stąd też odczuwana w kontakcie z budowlą niewystarczalność form indywidualnej ekspresji prowadzi do osłabienia pozycji podmiotu, postawionego w sytuacji zawłaszczenia przez język i świadomego utraty władzy nad nim. A skoro język potocznego doświadczenia wydaje się zbyt ubogi, by opisać „rzecz tej miary” (s. 97)¹⁹, to zadaniem artysty jest znalezienie adekwatnych narzędzi służących nie tyle do deskrypcji samego przedmiotu, ile raczej do zapisu ulotnych wrażeń wywołanych jego kontemplacją.

Takich instrumentów dostarcza Wyspiańskiemu świat sztuki, rozumiany przezeń jako synteza artystycznych języków. Toteż słowo zamienia się pod piórem artysty w malarską barwę kształtowaną i urozmaicaną światłem, zdania układa natomiast przy pomocy muzycznych dźwięków. Właściwe Wyspiańskiemu myślenie konturem i wysłowienie muzyką, na które wskazywał swego czasu Włodzimierz Szturc²⁰, dawało sposobność tworzenia opisów architektonicznych wspartych terminologią plastyczną oraz określeniami ze słownika muzyki. Jak się zdaje, upodobanie krakowskiego artysty do barw ma swe źródło w estetyce wieków średnich, które „tak lubowały się w kolorach i najrozmaitszem zestawieniu kolorystycznych odmian” (s. 74), a jego malarskie widzenie świata²¹ łączy się ściśle z uwrażliwieniem na wszelkie asocjacje muzyczne. Jaskrawym przykładem tego rodzaju analogii jest przyrównanie świątyni w Amiens do „potężnej instrumentacji orkiestralnej” (s. 98) dyrygowanej przez słońce, które „dobywa z niej tony” (s. 98), sama intensyfikacja barwy katedry podczas zachodu słońca wywołuje zaś wrażenie „potęgowania tonów w muzyce” (s. 195).

¹⁸ Zdaniem Wyspiańskiego „z opisów należałoby wykreślić wyrazy jak: piękny, we wszelkich wymienione stopniach, bo one nic nie wyrażają” i są „za szczupłe nawet do oddania pierwszego wrażenia” (s. 97).

¹⁹ Odwołując się do toposu niewyraźności, w podobnym tonie pisał w odniesieniu do architektury gotyckiej Schlegel, który argumentował, że „tak cudownemu dziełu sztuki nie sprostą żaden opis” (*Teoretycy, artyści i krytycy o sztuce 1700–1870*, oprac. E. Grabska, M. Poprzeczka, Warszawa 1974, s. 257).

²⁰ W. Szturc, *Mowa jako rytm w teatrze Stanisława Wyspiańskiego*, [w:] *Stanisław Wyspiański — studium artysty*, red. E. Miodońska-Brookes, Kraków 1996, s. 105.

²¹ Określenie Rydla zawarte w notatce z 22 października 1892 roku (*Wyspiański w oczach...*, s. xvii).

Katedra gotycka jest przy tym dla Wyspiańskiego dziełem totalnym, które przemawia harmonijnym a nadzwyczaj złożonym językiem, powstałym na bazie syntetycznego połączenia elementów zaczerpniętych z rozmaitych rodzajów sztuki, co jednoznacznie odsyła do Wagnerowskiej idei *Gesamtkunstwerk*²². W swej relacji z podróży krakowski artysta wielokrotnie przekonuje, że katedra to harmonijny, „jednolity gmach”, który „robi wrażenie jakby powstał od razu” (s. 69). W kontakcie z francuską architekturą gotycką Wyspiański poszukuje jedności stylu, natomiast z dezaprobatą wypowiada się o restauratorskich praktykach polegających na ulepszaniu budowli poprzez dodawanie elementów dysharmonijnych, wprost określając owe działania mianem „herezji” (s. 148), a ich efekty — „dziwactwem architektonicznym” (s. 83)²³.

Wyspiański poszukuje w gotyku przede wszystkim wzniosłego piękna, urzeka go majestatyczność bryły, symetria poszczególnych elementów architektonicznych, bogactwo ornamentacji, stosunkowo często zwraca również uwagę na groteskowy aspekt gotyckiego bestiarium. W liście z Amiens (z 27 czerwca) pisał, co następuje:

O ile statuy pryncypialne zachowywały całą powagę i potęgę nastroju religijnego, o tyle w tych zakątkach różnych, z zagięciach gzemów, na konsolach, u cokołu kryła się i czaiła cała legendarna, powieściowa, zawsze prawie charakterystycznie komiczna strona religii, zabobon. Jak wierzone w diabły i wszystko było obliczone na to aby nimi straszyć, wykazywać całą okropność piekieł i otchłani w przeciwstawieniu z radościami za niebieską furą, [...] wszędzie ci się wyszczerzy, wykrzywi — pysk jakiś potworny, jakaś szkarada i bestia piekielna (s. 114).

Obok rzeźb proroków i świętych, katedrę zaludnia duża różnorodność kamiennych monstrów, którym Wyspiański nadaje formę groteskową i karykaturalną. Monstrualny aspekt gotyckiej budowli sprowadza wszakże artysta do konstatacji traktującej średniowiecze jako epokę przepełnioną wiarą w zabobon. Co ciekawe, Wyspiański odczytuje „piekielne” programy rzeźbiarskie zgodnie

²² Nie od rzeczy będzie przypomnieć w tym kontekście doniosłe słowa Marcela Prousta wypowiedziane w eseju *La mort des cathédrales* z 1904 roku: „można rzec, iż wystawienie sztuki Wagnera w Bayreuth [...] jest niczym wielkim w porównaniu z sumą odprawianą w katedrze w Chartres” (M. Proust, *La mort des cathédrales*, [w:] *idem, Pastiches et mélanges*, Paris 1921, s. 205). Wedle Prousta liturgia w katedrze, podobnie jak wagnerowski dramat muzyczny, jest rodzajem widowiska kumulującego przeżycia artystyczne oraz duchowe (por. E. Emery, *The Gothic Cathedral in fin-de-siècle France: From Gesamtkunstwerk to 'French Genius'*, [w:] *Consuming the Past. The Medieval Revival in fin-de-siècle France*, red. E. Emery, L. Morowitz, Aldershot 2003).

²³ Wyspiański nie był jedynym artystą przełomu wieków, który odnosił się krytycznie do restauracji katedr. Wśród zagorzałych przeciwników owych praktyk byli między innymi Huysmans, John Ruskin oraz Auguste Rodin. Ten ostatni wystosował nawet płomienny apel do konserwatorów średniowiecznej architektury sakralnej: „Błagam was, w imieniu naszych przodków i w interesie naszych dzieci, nie niszczyć i nie restaurujcie już więcej!” (A. Rodin, *Les cathédrales de France*, Paris 1921, s. 134). Kwestia restauracji budowli była przedmiotem żarliwych dyskusji w II połowie XIX wieku, poczynając od Viollet-le-Duca i Ruskina, aż po Aloisa Riegla (zob. antologię *Zabytek i historia. Wokół problemów konserwacji i ochrony zabytków w XIX wieku*, red. P. Kosiewski, J. Krawczyk, Warszawa 2011).

z przeświadczeniami księdza Aubera, wyłożonymi w czwartym tomie monografii zatytułowanej *Histoire et théorie du symbolisme religieux avant et depuis le christianisme* (wyd. 1884)²⁴. Auber dostrzegał w tego typu przedstawieniach głównie funkcję dydaktyczną, rzeźby monstrów miały wszak odwozić wiernych od grzechu. Takie stanowisko różniło się diametralnie od wcześniejszych teorii, traktujących „piekielne” przedstawienia katedralne jako antyklerykalne satyry.

Jak wskazywała Elizabeth Emery, na przełomie XIX i XX wieku katedrę postrzegano w jej aspekcie historycznym, religijnym i artystycznym²⁵. Po pierwsze, w listach Wyspiańskiego do Rydla gotycka budowla funkcjonuje jako gmach przeszłości, „widmo wiekowe zastygłe i zakamieniałe z pojęciami średniowiecznymi” (s. 51), a zatem jako dzieło należące do pamięci zbiorowej, będące wyrazem średniowiecznej duchowości. Wyspiański często podkreśla kreacyjną rolę średniowiecznego architekta, który nie tylko obmyśla w szczegółach cały plan gmachu, starannie wylicza proporcje i nadzoruje pracę, lecz także „zatrudnić umie tłumy pracą zbiorową, długowieczną, której on jeden wie cel i zagadkę” (s. 143), zwracając przy okazji uwagę na wizjonerski, jeśli tak rzec, aspekt aktu twórczego oraz wielokrotnie i na różne sposoby problematyzowaną na przełomie XIX i XX stulecia relację artysta–zbiorowość.

Aspekt religijny katedry zdaje się natomiast — po wtóre — pozostawać nieco poza głównym nurtem epistolograficznej relacji Wyspiańskiego. Sam artysta ma skądinąd świadomość częściowej marginalizacji pierwotnej funkcji świątyni jako miejsca kultu religijnego, wydaje mu się wręcz, że piekielne statuy z katedralnych ścian wyrzucają mu to zaniedbanie i przywołują go do porządku:

Ze wszystkich ścian patrzą na mnie te potwory. — „nie oglądaj się poza siebie” — po coś tu przyszedł — dawniej przychodzili tu się modlić — idźże, uklękni — złóż ręce — módl się — a wiesz do kogo? — he! nie wiesz? — kościół dom boży — nie rozglądaj się po ścianach. „ściana gadem się rusza przebrzydła” (s. 114–115).

Nie znaczy to rzecz jasna, że Wyspiański całkowicie pomija religijny aspekt średniowiecznego arcydzieła. Odwołując się do obiegowych dziewiętnastowiecznych poglądów na temat gotyku, w swej relacji artysta zwraca parokrotnie uwagę na strzelisty i wertykalny charakter budowli, będący wyrazem pragnienia wzlotu ku górze i dążenia duszy ludzkiej ku rzeczywistości pozazmysłowej²⁶. Wyspiań-

²⁴ Pierwszy zwrócił na to uwagę W. Bałus, *Wielka inicjacja...*, s. 86–87. W duchu wykładni Aubera „piekielne” programy rzeźbiarskie katedry w Paryżu odczytywał również Huysmans w szkicu *Monstrum* (1889), traktującym o sztuce fantastycznej.

²⁵ E. Emery, *Romancing...*, s. 3.

²⁶ Nad wertykalnym charakterem świątyń, wyrażającym tęsknotę za nieskończonością, namysł podejmował już Hegel: „Nabożne wszakże skupienie się chrześcijańskiego serca jest zarazem wznieśieniem się ponad skończoność, i to właśnie wzniesienie się określa teraz charakter domu bożego. Architektura zyskuje dzięki temu swe niezależne od celowości znaczenie we wznoszeniu się ku nieskończoności i dąży do tego, by wyrazić je za pomocą przestrzennych form architektonicznych. [...] Toteż [...] romantyczny charakter kościołów chrześcijańskich polega właśnie na odrywaniu się od ziemi i wzbijaniu się w górę” (G.W.F. Hegel, *Wykłady o estetyce*, przeł. J. Grabowski, A. Landman, t. 2, Warszawa 1966, s. 410–411).

ski czyni to dla przykładu poprzez przywołanie biblijnej symboliki drabiny Jakubowej²⁷, która zostaje uzupełniona motywem chórów anielskich (*vide s. 128*), a także poprzez uruchomienie metaforyzacji cielesnych, a ściślej mówiąc: porównanie wież do wzniesionych rąk i zaakcentowanie „modlitewnego” charakteru budowli²⁸ — „w środku tego całego tłumu różnobarwnego, tego ruchu wrzawliwego siadł kolos katedry i wyciągnął ręce nad miastem wieżami wskazując krzyżem na niebo” (*s. 75*).

Po trzecie, przywołanie w pierwszej wypowiedzi fragmentu z *Kordiana* Juliusza Słowackiego („ściana gadem się rusza przebrzydła”) świadczy niewątpliwie o tym, że katedra funkcjonuje w świadomości artysty przede wszystkim jako sanktuarium sztuki. Otóż dla uwznioślenia przeżyć estetycznych odczuwanych podczas kontemplacji gotyckich budowli Wyspiański zapożycza częstokroć cytaty z rozlicznych dzieł literackich²⁹, a jednym z najczęstszych chwytów opisowych stosowanych przez krakowskiego artystę jest upodabnianie katedralnych postaci do bohaterów romantycznych i szekspirowskich. Mianowicie, rzeźba jednego z Merowingów przypomina Wyspiańskiemu Krakusa z *Lilli Wenedy* Słowackiego, posąg maga zostaje przyrównany do hrabiego Henryka z *Nie-Boskiej komedii* Zygmunta Krasińskiego, kamienna postać Heroda wyglądem przypomina mu Laertes z *Hamleta*, a rzeźbę przedstawiającą jednego z królów Judy porównuje do Duncana z *Makbeta* (zob. *s. 100, 110, 111, 134*)³⁰. Ów zabieg wydaje się w pełni uzasadniony, jeśli zważyć na fakt, iż katedra funkcjonuje w wyobraźni artysty jako kamienna księga złożona z wyrazów i strof, jako swoisty poemat przeznaczony do (od)czytania:

Dopiero patrząc na dzieło widzi się objętość jego ogromu, odczuwa się namacalnie tworzenie każdej części składowej, rozumie się każdy wyraz tego okresu — czyta się każdą strofę tego poematu — i wrażenie jest rzeczywiście podniosłe (*s. 97–98*).

²⁷ Wcześniej metaforą drabiny Jakubowej posłużył się w kontekście architektury gotyckiej francuski architekt Jean-Baptiste Lassus w studium *Histoire et description des mœurs et usages, du commerce et de l'industrie, des sciences, des arts, des littératures et des beaux-arts en Europe* (1851).

²⁸ Na „modlitewny” charakter gotyckich świątyń zwracali uwagę także inni pisarze II połowy XIX wieku: Émile Zola w powieści *Marzenie* (1880), Huysmans w *La Cathédrale* oraz Wacław Berent w powieści historycznej *Żywe kamienie* (1918). Wypada w tym kontekście przypomnieć również rzeźbę Rodina *Katedra* (1908), przedstawiającą dwie ręce wzniesione ku górze niczym w geście modlitwy.

²⁹ Wyspiański cytuje między innymi: Goethego (*Faust*), Heinego (*Niemcy. Baśń zimowa*), Krasińskiego (*Nie-Boska komedia, Irydion*), Mickiewicza (*Pan Tadeusz*), Schillera (*Wilhelm Tell*), Słowackiego (*W Szwajcarii, Król-Duch*), Ujejskiego (*Maraton, Marsz pogrzebowy*), Wasilewskiego (*Katedra na Wawelu*).

³⁰ Kilka lat po Wyspiańskim podobny zabieg opisowy zastosuje Huysmans w *La Cathédrale*, nazywając posąg św. Judy „Verlaine’em portalu Królewskiego” (J.-K. Huysmans, *La Cathédrale*, Paris 1906, *s. 252*).

Jak wiadomo, wyobrażenia Wyspiańskiego na temat gotyku pozostają w tym punkcie zbieżne z dziewiętnastowiecznym toposem katedry-księgi, wprowadzonym do literatury przez Victora Hugo (*Notre-Dame de Paris*, 1831)³¹, następnie przejętym przez Ruskina, który w *The Bible of Amiens* (1885) tematyzował katedrę jako *Biblię* wykutą w kamieniu³², a bodaj najpełniej rozwiniętym przez Huysmansa w dziewiątym rozdziale *La Cathédrale*³³.

Marzeniem młodego Wyspiańskiego było „doprowadzić każdą myśl, każde pojęcie, kompozycję każdą do dramatu” (s. 96), nie dziwi zatem fakt przyrównania oglądu katedry do lektury szekspirowskich dzieł: „Patrząc na te katedry [...] ma się wrażenie, jakby się czytało dramata Szekspira” (s. 125). Podobnie jak szekspirowski dramat, katedra wywołuje poruszenie już od pierwszej chwili bezpośredniego kontaktu, a rzut oka na bryłę budowli wystarcza, by ukształtować w wyobraźni obraz całości. Katedra w Reims jest więc niejako „trzecim aktem dramatu” (s. 125), a pejzaż miejski i dziedzińce otaczające świątynię sprawiają wrażenie dekoracji do Molierowskiego *Don Juana* (s. 178). Stąd już niedaleko do nazwania katedry sceną, na której rozgrywa się wyimaginowana sztuka. Aby spektakl mógł się rozpocząć, Wyspiański wprawia w ruch mocą swej wyobraźni naprzód pojedyncze rzeźby:

Owe statuy dwie w portalu słuchają... i słuchają — — a stoją na straży u bram. Cała siła przeszłości w nich się skupia, — prostują się ze snu kamiennego — Zda się, że wstąpiły w nie dwie dusze, tak potężnieją w oczach, zda się, że za tą melodią ślaniają się ich draperie, — że ruszą z miejsca... chwieją się! przebóg — ruszyły (s. 196–197).

W dalszej kolejności ożywia już całą katedrę:

ale trzeba być w kościele podczas nabożeństwa — widzieć jak nabiera życia cały gmach, jak przemawiać chcą prawie te martwe kiedy indziej głązy — — jak te akordy organów, śpiewy modlących echem przeciągłem rozwijają się wśród naw i tłumią w górze (s. 136).

Jednym z czynników pomocnych w metaforycznym ożywieniu średniowiecznej budowli i jej rzeźb jest muzyka dochodząca zazwyczaj gdzieś sprzed katedry lub muzyka liturgiczna. Artysta snuje wówczas w swej wyobraźni wizję katedry-teatru, a co za tym idzie: przeobraża przestrzeń architektoniczną o przeznaczeniu religijnym w monumentalną teatralną scenę, na której rozgrywa się spektakl, wprawia w ruch postaci z katedralnych portali, udziela im głosu, przydziela kwestie, obdarza mimiką, a wreszcie teatralizuje oraz czyni aktywnymi uczestnikami sztuki³⁴.

³¹ W piątej księdze swojej powieści Hugo obwieszczał prymat księgi papierowej, będącej owocem wynaleźenia druku, nad księgą kamienną, reprezentowaną przez średniowieczną katedrę (zob. V. Brombert, *Hugo: L'édifice du Livre*, „Romantisme” 1984, nr 14).

³² Jak zauważał Proust, tłumacz *The Bible of Amiens*, dla Ruskina „portal katedry gotyckiej, a w szczególności tej w Amiens, katedry gotyckiej w całym tego słowa znaczeniu, to *Biblia*” (M. Proust, *Préface*, [w:] J. Ruskin, *La Bible d'Amiens*, tłum. M. Proust, Paris 1910, s. 33).

³³ Fragmenty tego rozdziału zostały przetłumaczone na polski przez Marię Komornicką i opublikowane w warszawskiej „Chimerze” (5, 1902, nr 14, s. 246–274).

³⁴ Ów pomysł zostanie przez Wyspiańskiego wykorzystany na większą skalę kilka lat później w dramacie *Akropolis*, który rozegra się w katedrze na Wawelu. Wawelska katedra stanie się wów-

Wyspiański łączy wrażenia wzrokowe ze słuchowymi, a istotną funkcję w jego percepcji gotyku pełni właśnie muzyka. Jak wspomniano, artysta wpłata w korespondencję do Rydla wiele pojęć i terminów muzycznych, a samą katedrę porównuje do podniosłego hymnu:

Muzyka poczęła się zbliżać z jednostajnym hukiem bębnow i jakimś wesołym marszem — ale utrzymywanym w mierze — odwróciłem się od tłumu — patrzyłem przy tej zmieszanej muzyce na katedrę. — wyglądała wspaniale — — tak te surowe tony spiętrzyły się na jej wieżach — i grały melodię poważną za liniami gmachu — składały się na jakiś głośny hymn (s. 63).

Analogie muzyczno-architektoniczne służą mu tyleż do podkreślenia harmonii przestrzeni katedralnej, co do roztoczenia swobodnej gry porównań i metafor opartych na synestezji³⁵. W relacji Wyspiańskiego główną rolę odgrywają wrażenia oparte na zmysłach wzroku i słuchu; wrażenia wizualne stają się kanwą dla wizji napędzanych przez wyobraźnię oraz uruchamiają proces tworzenia skomplikowanych fabuł z udziałem katedralnych posągów i rzeźb, z kolei wszelkie fenomeny dźwiękowe dochodzące z wnętrza katedry, połączone z odgłosami związanymi z funkcjonowaniem miasta i życiem jego mieszkańców, wpływają w głównej mierze na akt metaforycznej animizacji całego gmachu.

Podjęta w niniejszym szkicu lektura listów Wyspiańskiego do Rydla pozwala wysnuć kilka wniosków końcowych. Po pierwsze, Wyspiański chętnie sięga po toposy, którymi do opisu gotyckich świątyń posługiwali się poprzednicy, starając się wszakże na tej podstawie wypracować indywidualną metodę deskrypcji. Można by tu przede wszystkim wymienić przyswojony od romantyków topos przedstawiający katedrę jako księgę oraz — w mniejszym stopniu — las („potężne masy kamienne wyglądają jakby las skał”, s. 52)³⁶. Wyjątek stanowią w tym względzie chociażby liczne analogie muzyczne i teatralne, będące jego oryginalnym pomysłem. Po wtóre, własnością relacji Wyspiańskiego jest poszukiwanie śladów uobecniania się wyobraźni średniowiecznego artysty w dziele architektonicznym. Po trzecie, artysta obudował opis gotyckich katedr, na który składa się przeważnie fachowa terminologia, całą gamą odczuć i wrażeń opartych na nieustannym działaniu wyobraźni. Po czwarte, wyobraźnia pozwala Wyspiańskiemu na dowolne i nieskrępowane generowanie (czy raczej: ewokowanie) obrazów, które cechuje momentalność, nietrwałość, efemeryczność oraz brak ontologicz-

czas teatralną sceną, a postaciami dramatu będą ożywione posągi (zob. na ten temat: E. Miodońska-Brookes, *Wawel-„Akropolis”...*; W. Bałus, *Ożywianie posągów: glosa do Akropolis*, [w:] Stanisław Wyspiański — studium artysty...).

³⁵ M. Czermińska, *op. cit.*, s. 373. W tym samym mniej więcej okresie na analogie między architekturą a muzyką zwracał uwagę, również w kontekście wertykalizmu budowli, Jan Sas-Zubrzycki w *Filozofii architektury*, wydanej w Krakowie w 1894 roku.

³⁶ „Leśna” teoria gotyku została stworzona pod koniec XVIII wieku, a poszukiwanie analogii między architekturą gotycką a lasem uwidaczniało się zwłaszcza w niemieckich interpretacjach. Takie pojmowanie gotyku daje o sobie znać między innymi w pismach Schlegla i Schellinga, a na gruncie francuskim — w *Geniuszu chrześcijaństwa* (1802) René Chateaubrianda.

nego ugruntowania, zarówno jeśli idzie o częste animizacje, jak i roztaczanie baśniowych opowieści osadzonych w scenerii średniowiecza, z pierwszoplanowym udziałem portalowych rzeźb (zob. np. s. 138).

The imaginary Gothic. French cathedrals in Stanisław Wyspiański's letters

Summary

The article focuses on the role of imagination in Stanisław Wyspiański's perception of the Gothic, which can be read out of his "French" letters to Lucjan Rydel, 19th-century poet and dramatist. During his journey to France in 1890, Wyspiański admires some Gothic cathedrals (i.e. Chartres, Reims, Rouen, Amiens) and personifies them metaphorically. The cathedral is a product of the imagination, she turns into a monumental theatrical stage, and its sculptures become *dramatis personae* of the play.