

## Wielka inicjacja. O znaczeniu podróży do Francji w roku 1890 dla poglądów i postawy artystycznej Stanisława Wyspiańskiego

ABSTRACT. Bałus Wojciech, *Wielka inicjacja. O znaczeniu podróży do Francji w roku 1890 dla poglądów i postawy artystycznej Stanisława Wyspiańskiego* [Great initiation. On the importance of a journey to France in 1890 for Stanisław Wyspiański's views and his artistic attitude]. „Przestrzenie Teorii” 8, Poznań 2008, Adam Mickiewicz University Press, pp. 71-88. ISBN 978-83-232187-5-3. ISSN 1644-6763.

Stanisław Wyspiański's journey to France, which he made thanks to Tadeusz Stryjeński in 1890, influenced the artistic development of the young painter. In his letters, written during his journey and addressed to T. Stryjeński, and in his poetic notes to Lucjan Rydel, Wyspiański keeps a record of his impressions and conceptualises his own artistic views, which are confronted on the spot with art and architecture which he saw during his journey (among others, Puvis de Chavannes, Gothic cathedrals, the Louvre, Sainte-Chapelle).

### I

Około połowy września 1889 roku spotkało młodego Stanisława Wyspiańskiego duże wyróżnienie. Jan Matejko zaangażował go do prac nad dekoracją malarską prezbiterium kościoła Mariackiego w Krakowie. Zadaniem ucznia stało się wówczas robienie przepróchów z kartonów przygotowanych przez mistrza. Z czasem rola Wyspiańskiego zaczęła rosnąć. Zyskał zaufanie i przyjaźń prowadzącego restaurację bazyliki Tadeusza Stryjeńskiego, tak że od listopada nie tylko robił przepróchy i malował anioły na ścianach oraz główki cherubinów w glicach okiennych, lecz nawet prowadził roboty<sup>1</sup>. Udział w dekoracji kościoła Mariackiego nie był jednak żadną formą samodzielnej twórczości. Wyspiański wciąż był uczniem Szkoły Sztuk Pięknych, a wykonywane przez niego anioły i główki cherubinów powstawały według projektów Matejki<sup>2</sup>. Tadeusz Stryjeński zaczął namawiać Stanisława do wyjazdu zagranicznego. Według relacji

<sup>1</sup> *Kalendarz życia i twórczości Stanisława Wyspiańskiego 1869–1890*, oprac. M. Stokowa, w: S. Wyspiański, *Dzieła zebrane*, t. 16/1, Kraków 1971, s. 177.

<sup>2</sup> Zob. *Stanisław Wyspiański. Opus magnum*, Kraków 2000, kat. I.1–I.19 i I.26.

Ferdynanda Hoesicka „radził zwiedzać i zwiedzać, wreszcie ułożył cały plan podróży, podczas której więcej się mogłem nauczyć niż w naszej krakowskiej szkole”<sup>3</sup>. Pieniądze na wyjazd pochodziły z odkładanej przez architekta w banku połowy zarobku Wyspiańskiego za prace w kościele Mariackim.

Podróż rozpoczęła się 1 marca 1890 r. w tajemnicy przed opiekunami, Matejką i większością znajomych. Czy powodem jej zatajenia była niechęć dyrektora Szkoły Sztuk Pięknych do zbyt wczesnego wypuszczenia młodego ucznia za granicę, co według Hoesicka sugerował sam Wyspiański, czy obawa przed utratą przyznanego w szkole stypendium na drugie półrocze<sup>4</sup>, nie ma to właściwie większego znaczenia. Ważne jest, że „spiskowy” charakter początku wędrówki przydał jej od razu klimatu tajemniczości i niezwykłości.

Zwiedzanie Europy trwało ponad sześć miesięcy i objęło Wiedeń, północne Włochy z Wenecją, Padwą, Weroną i Mediolanem, następnie okolice jeziora Como oraz Szwajcarię. Jednak głównym celem młodego artysty była Francja.

Ze Szwajcarii – wspominał Hoesikowi – pojechałem do Paryża, gdzie spędziłem część kwietnia i maja. W Paryżu, oprócz Louvru, katedry Notre-Dame, Sainte-Chapelle i innych cudownych budowli, głównie gotyckich, największe wrażenie zrobiły na mnie malowidła Puvis de Chavannes’a w Panteonie i Sorbonie. Poznanie się z dziełami Puvis de Chavannes’a było dla mnie po prostu nowym objawieniem w dziedzinie sztuki malarskiej. Po sześciotygodniowym pobycie w Paryżu udałem się do Chartres, gdzie mi studia nad słynną katedrą tamtejszą zajęły dwa tygodnie. Nadto można było tam oglądać domy z XIV wieku, po prostu niesłychane. Następnie pojechałem do Rouen, gdzie znowu jest jedna z najpiękniejszych katedr gotyckich. Naturalnie, że i tu również, jak w Chartres i w Paryżu, porobiłem mnóstwo szkiców i studiów z zakresu gotyku. Z Rouen puściłem się piechotą w kierunku morza, przy czym po drodze zwiedziłem przepiękny klasztor w Fécamp. Następnie spędziłem dwa tygodnie w Amiens, którego cudną katedrę przestudiowałem również dokładnie i sumiennie, jak pierwszą katedrę w Reims, gdzie również zabawiłem sporo czasu. Dwa tygodnie spędziłem również w Strasburgu, studiując słynny tum tamtejszy. Z Strasburga przez Wormację, Moguncję i Frankfurt udałem się do Norymbergi, gdzie znów zeszyły mi dwa tygodnie, dla człowieka bowiem, jak ja, studiującego sztukę średniowieczną, w Norymberdze jest co widzieć, jest co rysować. Następne dwa tygodnie spędziłem w Monachium, gdzie także rysowałem rzeczy gotyckie. Z Mona-

<sup>3</sup> F. Hoesick, *Stanisław Wyspiański (ze wspomnień i notatek)*, w: *Wyspiański w oczach współczesnych*, oprac. L. Płoszewski, Kraków 1971, t. 1, s. 460-461.

<sup>4</sup> J. Dürr, *Wyspiański w krakowskiej Szkole Sztuk Pięknych*, „Kurier Literacko-Naukowy” 1933, nr 46.

chium puściłem się do Ratyzbony, ażeby zapoznać się z tamtejszą katedrą. Następnie pojechałem do Pragi czeskiej<sup>5</sup>.

Stamtąd przez Drezno, Legnicę, Poznań, Gniezno, Toruń, Kruszwicę i Wrocław Wyspiański wrócił po połowie września do Krakowa.

## II

Początkowo relacje z podróży młody wędrowiec zdawał inicjatorowi wyprawy, Tadeuszowi Stryjeńskiemu. Korespondencję tę cechuje wielka rzeczowość. W pierwszym liście z Wenecji pisał:

Prawdziwie że Panu jednemu mam to wszystko do zawdzięczenia – gdzie jestem, co widziałem. Przebiegłem już miasto, przez Giudeccę aż do S. M. d. Salute przez ponte Ferro – Margeritę – S. Rocco, (Scuola śliczna), do S. M. Gloriosa Frari. – przez campo S. Polo, na Rialto – potem wzdłuż kanału i obok teatro Apollo, na Piazza S. Marco, (muzyka). widziałem kościół zewnątrz i wewnątrz. – – palazzo ducale ze wszystkich stron. – – piazzetta. – zeszedłem całe Riva degli Schiavoni, – w ulicę Garibaldiego, obok Giardini Publici. – wróciłem na powrót pod Campanilem usiąść wieczorem na ławce<sup>6</sup>.

W kolejnych listach dochodzą refleksje nad oglądanymi zabytkami, częściowo krajobrazami oraz wydarzeniami ulicznymi, wszystkie jednak notowane w rytmie pospiesznym i suchym, by udowodnić, że podróżnik nie marnuje czasu, a wręcz przeciwnie, że zwiedza ile się da, wyciągając z obserwowanych dzieł sztuki maksimum pożytku dla siebie:

W akademii byłem już coś 5 czy 6 razy i przestudiowałem obrazy i znam ją całą dokładnie. [...] Począwszy od Vivarinich – aż do *Assunty*, bardzo sumiennie przeszedłem wszystkie malowidła. ach jakie śliczne – – – Bellinich nie mogłem się dosyć napatrzeć. – jakie prześliczne te madonny poważne, takie spokojne Giovanni Belliniego, a tak się wpatrują w widza ciekawie otulone w zasłony błękitne, na tle białego nieba i dalekiego pejzażu. – – – a wzrok ten ich przy głowie zwróconej w bok, patrzący na prost, (trochę manierowany, i dlatego charakterystyczny), pozostawia niezatarte wrażenie. – [...] Rzecz dziwna – jak ci biedni Vivarini, Giov. et Antonio Murano – Basaiti etc. etc. nawet Bellini, dbali o draperie, jak oni studiowali każdy najdrobniejszy fałd, – jak oni układali te fałdy starannie, jak oni długo i mozolnie malowali te swoje twarze madonn. – – i na co –? na to aby przyszedł Tycjan, który stworzył obraz (*Assuntę*), gdzie cóż? – czy są draperie najlepsze? – głowy najlepiej studiowane, portraitowane –? nie. – – wszystko to cofnęło się na drugi plan – – dla niego było to już rzeczą znaną, umianą – on szukał akcji – ruchu – – tym samym figurom spokojnym cichym,

<sup>5</sup> F. Hoesick, op. cit., s. 461-462.

<sup>6</sup> *Listy Stanisława Wyspiańskiego do Józefa Mehoffera, Henryka Opieńskiego i Tadeusza Stryjeńskiego*, oprac. M. Rydlowa, w: S. Wyspiański, *Listy zebrane*, t. 1, cz. 1, Kraków 1994, s. 217.

pielęgnującym tę swoją ciszę, otaczającym się architekturą – tronami i zasłonami – które kazały sobie aniołom grać na mandolinach u swoich stóp – dał ruch – ożywił je silną namiętnością<sup>7</sup>.

Po przyjeździe do Francji następuje gwałtowna zmiana. Listy do Stryjeńskiego stają się coraz rzadsze, Wyspiański mało pisze też do kolegów, którzy w tym czasie dowiedzieli się już o jego wyjeździe. Kolejny wysyp epistolografii do wielu adresatów pojawi się dopiero pod koniec podróży. Korespondencję z Niemiec młody artysta kierował do Tadeusza Stryjeńskiego, Henryka Opieńskiego, Józefa Mehoffera i Stanisława Estreichera. Natomiast kronika peregrynacji przez Francję zyskała jednego tylko odbiorcę – Lucjana Rydla, który był od początku wtajemniczony w plany wyjazdowe przyjaciela<sup>8</sup>.

Listy z Francji do Rydla różnią się diametralnie od tych do Stryjeńskiego. Zanika dominujący dotąd ton sprawozdawczy i wyczuwalny stosunek podrzędności względem adresata.

Z listów wyraźnie wylania się sylwetka samotnego wędrowca, najczęściej piechura podziwiającego krajobraz, zastanawiającego się nad mieszkańcami, oceniającego dzieła architektury i sztuki. Podróż Wyspiańskiego realizuje się przy tym na dwóch jak gdyby planach: jest fizycznym pokonywaniem przestrzeni z towarzyszącymi wrażeniami, przeżyciami, myślami, wyobrażeniami i jest również pracą pisarza – kreacją rzeczywistości przedstawionej. Od razu bowiem trzeba zauważyć, że omawiany fragment korespondencji posiada kreatywne nacechowanie – obserwacja, ale też lektura i wyobraźnia, tworzą relację epistolarną<sup>9</sup>.

Listy do Rydla nie powstawały bez uprzedniego przygotowania. Zarysy ich treści znajdują się w niewielkim, oprawnym w szare płótno notesie, który towarzyszył artyście w każdym momencie podróży<sup>10</sup>. W miejsce listów-relacji, bliskich „samego życia”, pojawiają się dopracowane

<sup>7</sup> Tamże, s. 219-221.

<sup>8</sup> *Listy Stanisława Wyspiańskiego do Lucjana Rydla*, część 1: *Listy i Notatnik z podróży*, oprac. L. Płoszewski i M. Rydlowa, w: S. Wyspiański, *Listy zebrane*, t. 2, Kraków 1979, s. 7. – Trzeba jednak pamiętać, że Wyspiański całkowicie Stryjeńskiego nie zaniedbał, prosząc, by Rydel dawał architektowi – i tylko jemu – do czytania kolejne listy: „proszę Cię bardzo, moich listów oprócz Panu Stryjeńskiemu nikomu a nikomu nie pokazywać ani dawać do czytania [...] – pisałem tylko dla ciebie i dla pana Stryjeńskiego” [tamże, s. 183].

<sup>9</sup> 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. 485.

<sup>10</sup> J. Dürr, *Dziennik podróży Wyspiańskiego po Szwajcarii i Francji*, „Pion” 2, 1934, nr 24, s. 5. – Zawartość tego notesu, przechowywanego w Muzeum Narodowym w Krakowie (nr inw. III r. a. 2676), została opublikowana w *Listach Stanisława Wyspiańskiego do Lucjana Rydla...*, t. 1, s. 515-548.

opowiadania, częściowo fabularyzowane, niewątpliwie o zamierzonych ambicjach literackich.

Nie mam kompetencji, by szczegółowo analizować pisarskie strategie korespondencji do Rydla. Pragnę jedynie zauważyć, że zmiana epistolograficznej narracji miała w pierwszym rzędzie charakter typologiczny. W miejsce listu do mentora pojawił się list artysty. List taki adresowany jest zazwyczaj do innego twórcy (kim faktycznie miał być Rydel), a jego celem jest poznawanie i rozwijanie własnej osobowości twórczej oraz budowanie i potwierdzanie swej tożsamości.

W komunikacji epistolarnej – zauważa Magdalena Popiel – dialog z konkretnym odbiorcą, a więc sytuacja zasadniczo różna od dziennika, pamiętnika czy autobiografii, jest swoistą *provokacją dla tożsamości kreacyjnej artysty*. W tę konfigurację ja – ty wkraczają dwa elementy o mocy artefaktycznej: dystans i medium. Oddalenie i wypełniona znakami kartka papieru tworzą scenariusz spektaklu. Tworzą także rolę, w którą wchodzi nadawca: rolę artysty w działaniu, artysty w akcji. List ujawnia ze szczególną siłą dialektykę rozpoznania siebie poprzez określenie sfery możliwości i konieczności. Koniecznością staje się tu działanie służące rozpoznaniu własnych możliwości jako artysty. Skłania to m.in. do autotelicznej orientacji przekazu, która odsłania kompetencje nadawcy<sup>11</sup>.

Wyspiański przerywa sprawozdawczą, wyłącznie relacjonującą korespondencję ze Stryjeńskim, bo peregrynacja pozwoliła mu posunąć się znacząco na drodze ku dojrzałości i samodzielności. Po raz pierwszy zaczynają się wyraźnie krystalizować jego preferencje twórcze. Zapoczątkowana potajemnym wyjazdem wędrówka przyszłego twórcy *Wesela* przemienia się – zgodnie z romantycznym toposem – w prawdziwą podróż inicjacyjną<sup>12</sup>, a listy stają się miejscem zapisu rodzących się odkryć, konstatacji, wrażeń i pomysłów.

Artystycznym celem Wyspiańskiego były katedry gotyckie, w literaturze francuskiej obecne od czasu *Katedry Panny Marii w Paryżu* Wiktora Hugo, ale od lat 80. wieku XIX zyskujące wielką popularność również w czasopiśmie ilustrowanych oraz w poezji<sup>13</sup>. Budowlom tym w dużym stopniu poświęcił uwagę w korespondencji do Rydla. Spostrzeżenia na temat wielkich dzieł klasycznego gotyku częściowo formułował zgodnie z typowymi dla XIX stulecia sposobami ich interpretacji. W pewnych jednak miejscach młody artysta dodaje istotne własne myśli, które znaj-

<sup>11</sup> M. Popiel, *List artysty jako gatunek narracji epistolograficznej. O listach Stanisława Wyspiańskiego*, „Teksty Drugie” 88, 2004, nr 4, s. 116-117.

<sup>12</sup> A. Wydrycka, op. cit., s. 485.

<sup>13</sup> E. Emery, L. Morowitz, *The Medieval Revival in fin-de-siècle France*, Ashgate 2003, s. 100-102.

dą odbicie w dalszej jego twórczości. Stwierdzenia owe mają tę dodatkową wartość, że Wyspiański właściwie nigdy później nie sprecyzował swego *credo* artystycznego w odniesieniu do sztuk przedstawiających.

### III

Pierwszą cechą opisów budowli zabytkowych jest w korespondencji z Rydlem precyzja terminologiczna oraz łatwość datowania architektury, jej dekoracji i wyposażenia. W Dreux kościół –

już z daleka zwraca uwagę masą linii pionowych – wieża jedna rozwalona – druga zakryta kopułką – styl bardzo wybujały, przesadny w zdobności i liniach giętych w dekoracji portalu. – budowa ukończona w XVII wieku – nosi na sobie dziwną cechę charakterystyczną połączenia wybujałości dwu stylów – które się nieźle harmonizują. [...] Portal kościoła dosyć bogaty z końca XVego wieku, z wybujałym stylem – płomienie zdobień gotyckich zachodzą aż do szczytu i zakrywają ścianę rodzajem parapetu. – w głębokich wnękach archiwolty liście pięknie rzeźbione i smoki drapieżne z najeżonymi pazurami – [...] kropielniczka przerobiona z kapitelu romańskiego wycinanego w ośmiobok – z rzeźbami figuralnymi rycerzów pieszych i konnych – z dodatkiem spodu gotyckiego – z XIV w. – reszty witrażów w oknach. – na spadku okna rzeźba kamienna i Św. Marcin – – wcale ładne organy renaissansowe w transepcie po prawej. w apsydzie masę szyb kolorowych – wszystkie z XVI wieku<sup>14</sup>.

Ten rodzaj wiedzy nie może dziwić u studenta historii sztuki oraz inwentaryzatora zabytków. Sam sposób formułowania relacji o oglądanych dziełach jest przejściem przez Wyspiańskiego stylu wypowiedzi Władysława Łuszczkiewicza. Np. o Nowym Sączu profesor Szkoły Sztuk Pięknych pisał: „W rynku zachowały się dwa domy o szczytach barokowych giętych, zresztą inne domy należą do budownictwa ostatnich czasów i interesu nie budzą. Budynek ratusza wśród rynku stojącego przedstawia się jako kamieniczka, ma dwa piętra okien, szczyt barokowy i wieżyczkę od wschodu. Wejście do gmachu jest od południowej strony. Sądząc z węgarów okien, budynek należy do XVII wieku i ma później przybudowane drugie piętro”<sup>15</sup>. Natomiast w uwagach o wyposażeniu kościoła w Libuszy czytamy: „Chrzcielnica kamienna, górą wielokątna, ubrana lilijami gotyckimi na dół zwróconemi; noga zdobna w śrubę pasami giętymi, raz gładkimi, drugi raz perełkowanemi. Drzwi południo-

<sup>14</sup> Tamże, s. 64-65.

<sup>15</sup> W. Łuszczkiewicz, [Sprawozdanie z „wycieczki naukowej” w roku 1889], „Sprawozdania Komisji do Badania Historii Sztuki w Polsce” 4, 1891, s. LXXVIII.

we mają ciekawe okucia żelazne w stylu ostrołukowym. Ciekawymi zabytkami są: malowany konfesyjonał XVII wieku, krucyfiks w kruchcie, kielich i miseczka z ozdobami renesansowymi”<sup>16</sup>.

#### IV

Fachowość opisów nigdy jednak nie była dla Wyspiańskiego celem samym w sobie, a wyłącznie narzędziem pozwalającym sprawnie scharakteryzować oglądane zabytki. Drugą szczególną cechą widzenia katedr przez młodego podróżnika było postrzeganie ich w kategoriach kolorystycznych. Najbogatszy opis impresji barwnych uzyskała świątynia w Amiens:

Słońce świeci – – słońce; widać, jak ten mistrz umie opanować tę orkiestrę, jak dobywa z niej tony, [...] jak ciemne płyty rozkładają się głębiąmi, jak na nich wibrują światłem łuki – jak się odznacza ażurowa a silna galeria i nad nią szereg nisz, wypełnionych olbrzymimi kształtami figur ukoronowanych. – jak wyżej z dwu stron dźwignęły się w górę wieże o długich wąskich czerniach okien, – jak rozparła się wśród nich róża, pełna, kwitnąca, rozbijała, ściśnięta ich silną osadą. – – – szczytu dopełnia lekkość przejrzystość i delikatność miarowa balustrad zwierzchnich. – [...] Szary kamień prawie aż błyszczy w słońcu i nabiera lillowych odcieni; – za tą masą ciosową błękit silny niebieski, dnia pogodnego, rozwieszony; – suwają się po nim białych chmur dziwadła<sup>17</sup>.

Bryła budowli zjawia się dzięki słońcu. To ono jest artystą, potrafiącym w perfekcyjny sposób wydobywać blaskiem i cieniem walory gmachu. Kolor staje się pochodną światła, zabarwiając na liliowo szare bryły kamienia i wibrując na lukach oporowych.

W słowach Wyspiańskiego pobrzmiewają zasady widzenia impresjonistycznego. Ze sztuką francuską wywodzącą się z tego kierunku zetknął się artysta po raz pierwszy kilka tygodni przed wizytą w Amiens w Paryżu, natomiast same jego zasady poznał zapewne już w Krakowie, gdzie o impresjonistycznych cechach kilku polskich obrazów pisał w roku 1887 Łuszczkiewicz<sup>18</sup>. W refleksji Wyspiańskiego mieszają się naleciałości stereotypowego widzenia impresjonizmu, jako nurtu epatującego niebieskimi czy fioletowymi cieniami oraz elementy własnych obserwacji kolorystycznych, wyzwolonych pod wpływem obrazów i – zapewne – kontaktów ze Stanisławem Trawińskim, paryskim urzędnikiem ministerialnym i krytykiem sztuki<sup>19</sup>. Z jednej więc strony po obejrzeniu Salonu pary-

<sup>16</sup> Tamże, s. XCI.

<sup>17</sup> *Listy Stanisława Wyspiańskiego do Lucjana Rydla...*, s. 98-99.

<sup>18</sup> J. Malinowski, *Impresjonizm w polskiej krytyce artystycznej lat siedemdziesiątych i osiemdziesiątych XIX wieku*, w: *Mysł o sztuce*, Warszawa 1974, s. 196.

<sup>19</sup> W. Wyganowska, *Paryskie pejzaże Wyspiańskiego (1890–1894)*, „Ikonotheka” 15, 2002, s. 63-64.



skiego pisał do Rydla o malarzach, którzy myślą „już tylko o barwach – o expresji oddania kolorów – o sile światła – o jasności dzienniej, która ma otoczyć jego postacie lillowemi tonami plein-airu”<sup>20</sup>, z drugiej natomiast stwierdzał po obejrzeniu katedry w Amiens wieczorem, że

przy zachodzącym słońcu – – cała jasna płonąca żółtem światłem – uwydatniała całą plastyczność budowy cieniami silnymi. – ale silnymi przez kontrast barw, bo same dla siebie wzięte – były prześliczną barwą lillową jasną. – można się było przekonać jawnie, że żadnych cieniów rzuconych nigdy nie ma, jeśli się pojmuje obraz barwny, że są tylko oświetlenia o różnych barwach dominujących – z braku światła tam gdzie ta barwa nie dochodzi. – ten brak nazywamy cieniem, tymczasem on cieniem żadnym nie jest ale barwą czystą. – ale aby te barwy zrozumieć trzeba się przenieść w otoczenie innej dominującej barwy. – i właśnie obraz, to jest nic innego, jak tylko pejzaż widziany w warunkach innej barwy niż my na niego patrzeć możemy<sup>21</sup>.

Wyzwolone przez francuskie malarstwo widzenie kolorystyczne zawocowało uwagami natury ogólnej.

Np. jeśli chcesz zrozumieć zachód słońca – pouczał Wyspiański Rydla – i wiedzieć barwy, jakie się pokażą: zapal lampę – postaw przy sobie – i wtenczas patrz na niebo – – będziesz rozumiał kolory. – to jest coś podobnego co widzimy rano, gdzie się dwa światła łamią – możesz robić tego rodzaju doświadczenia o świcie jeśli ucząc się do egzaminu wstajesz wczesno lub nie kładziesz się wcale. – Jest to właśnie to co się spotyka po raz pierwszy w salonie, co zajmuje bardzo. – przejrzystość i jasność cechuje te obrazy, blade są wszystkie i lillowe<sup>22</sup>.

W praktyce obraz taki dostrzegł nasz wędrowiec o świcie w Chartres, siedząc w miejskim ogrodzie:

zaczynasz odróżniać lillową smugę na zielonkawym seledynie wschodu – – księżyc usuwa się w głąb i staje się mniej ważny. – smuga lillowa nabiera odcieni różowych. – odczuwasz że noc już przeszła – – [...] im więcej pokazuje się barw czerwonych na wschodzie, im więcej odcieni błękitnych zaczyna się odrywać – tém oczy kleją się coraz więcej. – drzewa takie zielone – latarnie tak mdlawo żółto świecą<sup>23</sup>.

## V

Widzenie świata w kategoriach kolorystycznych wiązało się u Wyspiańskiego z całościowym spojrzeniem na bryły katedr. Malarskie ujęcie harmonii i kompozycji form oraz płaszczyzn stąpiło się z próbą przekła-

<sup>20</sup> *Listy Stanisława Wyspiańskiego do Lucjana Rydla...*, s. 44.

<sup>21</sup> Tamże, s. 108-109.

<sup>22</sup> Tamże, s. 109.

<sup>23</sup> Tamże, s. 54-55.



du wrażenia wzrokowego na język poetycki, pełen porównań i metafor. W tym jednak aspekcie podróżny postępował zdecydowanie mniej twórczo, niż w przypadku światła i barwy, odtwarzając i przetwarzając typowe dla XIX stulecia kalki interpretacyjne gotyku. W Chartres, pisał:

szeroki plac z boku pozwala się przyrzuć katedrze z wielu stron. – z boku przepyszna – szkarpy zszeregowane, potężne masy kamienne wyglądają jakby las skał, przyparty do ściany kościelnej<sup>24</sup>,

zaś w Reims

potężny olbrzym drzemał w purpurze zachodu – oczerniały pożarami choć jak Lir wiekami zmęczony, – jeszcze jak ów Lir z piętnem królewskości w postawie – – – czuwał, połyskując szybami róży portalu, jak Polyfem okiem jedynym spoglądający dumnie na niskość i małość ludzką; [...] Obok całej surowości i powagi ogólnych linii kompozycji cóż za delikatność, wzniosłość, lekkość a smukłość proporcji<sup>25</sup>.

Porównania budowli gotyckiej do lasu, struktur kamiennych czy kryształicznych, zakorzenione były w teorii architektury od końca XVIII wieku, podobnie jak traktowanie owego stylu w kategoriach fizjonomicznych<sup>26</sup>. Bliskie stereotypu było też podkreślanie przez Wyspiańskiego wertykalizmu świątyń (głównie w liście poświęconym katedrze w Reims), prowadzące poprzez doświadczenie wzniosłości do ukonstytuowania się wrażenia wlotu ku górze, interpretowanego niezmiennie od początku XIX wieku jako wyraz dążenia duszy chrześcijańskiej do oderwania się od ziemskiego padole płaczu i zjednoczenia się z Bogiem w niebie<sup>27</sup>:

Cały gmach snuje się w górę, rozmodlił się ku niebu – patrząc nań, zdaje się, że wciąż urasta coraz wyżej, że „skrzydeł anielskich dostaje”, że przebije szklany strop gwiezdny, że potęga i siła modłów zaklętych w jego złomy przeproje lazurowy szmat błękitu – że tam w górze dosięgnie boga w jego glorii niebieskiej<sup>28</sup>.

Taką wizję gotyku Wyspiański przejął niewątpliwie z czytanych w młodości *Listów z Krakowa* Józefa Kremera<sup>29</sup>.

<sup>24</sup> Tamże, s. 51-52.

<sup>25</sup> Tamże, s. 127-128.

<sup>26</sup> K. Niehr, *Gotikbilder – Gotiktheorien. Studien zur Wahrnehmung und Erforschung mittelalterlicher Architektur in Deutschland zwischen ca. 1750 und 1850*, Berlin 1999, s. 117-125 i 145-157; S.A. Moore-Glaser, *Explorations of the Gothic Cathedral in Nineteenth-Century France*, Indiana University 2002 (mps pracy doktorskiej), s. 94-100.

<sup>27</sup> W. Bałus, *Sztuka – idea – sacrum. Uwagi o XIX-wiecznych korzeniach współczesnej sytuacji sztuki sakralnej*, „Znak” 439, 1991, s. 55-57.

<sup>28</sup> *Listy Stanisława Wyspiańskiego do Lucjana Rydla...*, s. 128.

<sup>29</sup> J. Dürr, *Dziennik podróży Wyspiańskiego...*, s. 5; M. Czerwińska, *Gotyk i pisarze. Topika opisu katedry*, Gdańsk 2005, s. 161.

W swojej francuskiej korespondencji Wyspiański sporo uwagi poświęca witrażom gotyckim. W opisie kościoła opackiego w Saint Denis najpierw zwraca uwagę na ograniczenie jasności świątyni: „wewnątrz wspaniale się całość prezentuje, panuje zawsze mrok. – światło stłumione przez masę kolorowych szyb”<sup>30</sup>. Wędrowiec nie nawiązuje jednak tym stwierdzeniem do tez uczonych niemieckich, głoszących jakoby w kościele gotyckim „połyskująca gra barw w oknach” służyć miała „zamknięciu przestrzeni i przytłumieniu światła”<sup>31</sup>, zaraz bowiem pisze: „potężne okna w nawie głównej – cała apsyda – igrają pełnią kolorów – a barwy te szerokim fryzem ciągną się wzdłuż budynku”<sup>32</sup>. Interesuje go barwność witraży – w Sainte Chapelle szyby „wszystkie kolorowe drgają tysiącem barw – żywych, silnych – – które wszystkie zlewają się w jeden ton lillowy”<sup>33</sup>, zaś w Reims „przepyszne te rozety barwne – z daleka wyglądają to jak bukiety kipiące od barw i jaskrawości, to znowu jak wzorzysty – delikatny deseń tkaniny wschodniej – to znowu całe okna a więc wysokie płyty dominują jedną jaką barwą”<sup>34</sup>.

Porównanie witraży do kwiatów ma rodowód romantyczny, natomiast naturaliści fascynowali się fizycznym i historycznym fenomenem koloru oraz „impresjonistycznym” charakterem feerii barw w rozświetlonych słońcem oknach<sup>35</sup>. Odkrycie witraży jako fundamentalnego składnika kościoła gotyckiego nastąpiło jednak właściwie dopiero pod koniec XIX wieku. Choć Francuzi już od XVIII wieku podkreślali świetlistość wewnątrz gotyckich, a następnie stwierdzali, że wpadające przez kolorowe szyby światło „rozchodzi się po całej budowli i zabarwia mury tworząc coś na kształt polichromii”<sup>36</sup>, co sprawia, iż „budowla sakralna, iluminowana przez witraże, jest wyobrażeniem niebiańskiej Jerozolimy”<sup>37</sup>, to jednak witraże po raz pierwszy należne miejsce zajęły w *La Cathédrale* Joris-Karla Huysmansa. W tej wydanej w roku 1897 powieści pojawiają

<sup>30</sup> *Listy Stanisława Wyspiańskiego do Lucjana Rydla...*, s. 38.

<sup>31</sup> H. Schörs, *Die kirchlichen Baustile im Lichte der allgemeinen Kulturentwicklung*, „Zeitschrift für christliche Kunst” 9, 1896, nr 6, szp. 180.

<sup>32</sup> *Listy Stanisława Wyspiańskiego do Lucjana Rydla...*, s. 38.

<sup>33</sup> Tamże, s. 39-40.

<sup>34</sup> Tamże, s. 150.

<sup>35</sup> S.A. Moore-Glaser, „*Les vitraux toujours en fleur*”: évolution d’un thème littéraire et artistique de Victor Hugo à Robert Delaunay, w: *La Cathédrale*, red. J. Prungnaud, Lille 2001, s. 215-222.

<sup>36</sup> A. Verhaegen, *L’art de la peinture sur verre au moyen âge*, „Revue de l’art chrétien” 4 (36), 1886, s. 298.

<sup>37</sup> Tamże.

się opisy barwności wnętrza katedry w Chartres, a także narastanie światła i zmiany kolorystyczne wnętrza spowodowane wznoszeniem się i przesuwaniem słońca w ciągu dnia<sup>38</sup>.

Geniusz wieków średnich – czytamy w I rozdziale – obmyślił zręczne i pobożne oświetlenie budowli i w pełni harmonizował wędrówkę dnia z oknami. Ściany i nawy boczne były bardzo ciemne, światło dnia pełzało, tajemniczo przyćmione, wzdłuż korpusu kościoła. [...] Gdy osiągnęło chór, światło wpadło przez jaśniejsze i czystsze kolory, przez błękit prześwitujących szafirów, przez blade rubiny, połyskujące żółcienie i krystaliczne biele<sup>39</sup>.

Młody Wyspiański ze swym głębokim zainteresowaniem dla witraży średniowiecznych sytuował się zatem w europejskiej awangardzie.

## VII

Najważniejszy jest jednak sposób podejścia naszego artysty do rzeźby katedralnej. Opisy figur zgrupowanych na fasadach zachodnich i transeptowych świątyń zajmują dużo miejsca w listach<sup>40</sup>. Autor skupia się zarówno na pojedynczych przedstawieniach, jak i większych cyklach. Choć zazwyczaj prawidłowo rozpoznaje ich tematykę, to jednak nie ikonografia interesuje go w pierwszym rzędzie; zdarza się zresztą, że zupełnie fantazjuje, jak np. wtedy, gdy w płaskorzeźbionej ilustracji do prorocstwa Zachariasza w zachodniej fasadzie w Amiens odczytuje wyobrażenie snu i śmierci, które „niosą dzban, gdzie siedzi melancholia rozczochrana”<sup>41</sup>. W rzeźbach katedralnych – podobnie zresztą jak wcześniej w obrazach dawnych mistrzów włoskich i współczesnych artystów francuskich – dostrzega przede wszystkim trafność ujęcia postaci i głębię psychologicznej charakterystyki przedstawionych typów ludzkich.

Przecudne te figury portalu – pisał o fasadzie zachodniej katedry w Reims – nie wiadomo która z nich piękniejsza – tak one wszystkie poważne – tak wzniosłe – i tak naturalnie odczute w wyrazie – w charakterystyce – wysokie, silnie zbu-

<sup>38</sup> W. Bałus, „*La Cathédrale*” of Joris-Karl Huysmans and the Symbolical Interpretation of the Gothic Cathedral in the 19<sup>th</sup> Century, „*Artibus et Historiae*”, 57, 2008, s. 167-168.

<sup>39</sup> J.-K. Huysmans, *La Cathédrale*, w: tegoż, *Le Roman de Durtal*, Paris 1999, s. 676.

<sup>40</sup> M. Czermińska, op. cit., s. 163.

<sup>41</sup> *Listy Stanisława Wyspiańskiego do Lucjana Rydla...*, s. 117. – Właściwy temat reliefu był znany w XIX w., o czym np. świadczy jego prawidłowe określenie w książce Johna Ruskina, *The Bible of Amiens*, w: *The Works of John Ruskin*, red. E.T. Cook, Alexander Wedderburn, London 1908, t. 33, s. 160.

dowane – o małych główkach, z włosiem krętym – opadającym na czoło w ślicznych splotach – twarzą o krótkim nosku i szeroko zatoczonych łukach brwi – oczkach zmrużonych i maleńkich usteczkach uśmiechnionych – jak ten anioł w zwiastowaniu – – prześliczna ta scena zwiastowania – [...] można by opisywać każdą z tych figur – tak jak trzeba się zachwycać każdą – jak one są skromne w draperiach a jak majestatyczne – co za różnica np. w przedstawianiu Marii, jak ona jest inną jako królowa a inną w scenach zbiorowych – – w zwiastowaniu jest skromną – młodą dziewicą – bardzo niepozorną ze drzeniem słuchającą słów anioła – – w środku bramy jest przedstawiona jako królowa – w koronacyjnym płaszczu – w koronie na głowie – w bujnych włosach rozpuszczonych – z berłem w rękę i dziecięciem boskim: – udrapowaniem – strojem – wyrazem nawet i minką niewinną i dziecinną przypomina statuy noszone na feretronach<sup>42</sup>.

Podobną, żywą, a przy tym nie pozbawioną humoru i uszczypliwości, charakterystykę zyskują też inne rzeźby, np. reliefowe postaci środkowego portalu fasady zachodniej katedry w Amiens, przedstawiające Panny Mądre i Głupie. Wśród *vierges sages* „pierwsza – twarz piękna – oczy wyraziste, żywo patrzące; doniosła szczęśliwie swoją lampę, – czeka obecnie, żeby ją zwolniono z musu: – panna dorosła która chciałaby wyjść za mąż. – już by się jej należało”<sup>43</sup>. Natomiast trzecia z *vierges folles* „chciałaby się tłumaczyć ale sama z tego drwi – wie że to niby źle, ale śmieje się z tych co się dają durzyć. – głaszcze się po piersiach jakby przypominając sobie słodcze rozkoszne – prawie bezwstydna”<sup>44</sup>.

Z postawy, mimiki, gestykulacji i wyrazu twarzy pojedynczych figur Wyspiański wyczytuje charakter wyrzeźbionych postaci. Natomiast w scenach wielofigurowych opisy przekraczają granice statyki w stronę wyraźnej teatralizacji<sup>45</sup>. I tak np. w katedrze w Amiens wśród personifikacji występków znajduje autor postać niewieścią, której „jakiś mnich opasły w kapturze, z księgą pod pachą, coś szepce do ucha i perswadyje – niebaczny – widać że się źle wybrał bo niewiasta dobywa gdzieś skądś olbrzymiego noża, którym go usiłuje przebić i odstraszyć”<sup>46</sup>.

Stąd już tylko krok dzielił artystę od całkowitego „ożywienia” rzeźb mocą twórczej wyobraźni. Stwierdzenie o istnieniu w katedrach ciemnej, piekielnej strony dekoracji, wywołało filmową wręcz sekwencję straszania przez postaci monstrów:

drzwi do wewnątrz otwarte. widać daleką ciemną głębię – ze wszystkich ścian patrzą we mnie te potwory. – „nie oglądaj się poza siebie” – po coś tu przyszedł – dawniej przychodzili się tu modlić – idźże, uklęknij – złóż ręce – módl się –

<sup>42</sup> *Listy Stanisława Wyspiańskiego do Lucjana Rydla...*, s. 133.

<sup>43</sup> Tamże, s. 103.

<sup>44</sup> Tamże, s. 104.

<sup>45</sup> M. Czermińska, op. cit., s. 172.

<sup>46</sup> *Listy Stanisława Wyspiańskiego do Lucjana Rydla...*, s. 117.

a wiesz do kogo? – he! nie wiesz? – kościół dom boży – nie rozglądaj się po ścianach „ściana gadem się rusza przebrzydła” – przede mną czarna głębia wnętrza z migocącym dalekim światłem lamp – pusto – najdrobniejszy szmer urasta do wrażenia straszdyła – zda się że te szatany rychoczą mi nad głową – wyją z powisłym otchłani<sup>47</sup>.

„Ożywianie posągów” zapoczątkowane zostało w XVIII w., kiedy to po raz pierwszy wyznaczono odbiorcy aktywną rolę w procesie percepcji dzieła sztuki. Celem widza miało być wyobraźniowe przekraczanie statyczności posągu<sup>48</sup>. „Statua musi żyć – pisał Johann Gottfried Herder – jej ciało musi się poruszać: jej twarz i mina mówić”<sup>49</sup>. W XIX wieku dodano do tego paralele pomiędzy rzeźbą a sztuką dramatyczną, jak choćby u Henryka Struvego: „Krasomówca i artysta dramatyczny wyrabiają z siebie żywe posągi; rzeźbiarstwo zaś jest skamieniałym krasomówstwem, posągową sztuką dramatyczną”<sup>50</sup>. Wreszcie w tymże stuleciu rozpowszechnił się szeroko literacki styl odbioru malarstwa, zgodnie z którym odbiorca powinien na podstawie tego, co widzi w obrazie, stworzyć opowiadanie, jakąś scenę narracyjną, do czego zachęcała sama konstrukcja przedstawianych na płótnach wydarzeń<sup>51</sup>. Stąd blisko już było do literackiego postrzegania rzeźby.

Możliwość ożywionego, a przez to narracyjnego odbioru sztuki, potwierdza też dziewiętnastowieczna literatura piękna. W drugiej części *Wynurzeń serdecznych rozmiłowanego w sztuce braciszka zakonnego*, napisanej przez Ludwiga Tiecka, bohater doświadczył nawrócenia na katolicyzm podczas nabożeństwa w rzymskim Panteonie, czyli w kościele Santa Maria Rotonda. W stanie religijnego uniesienia „mój wzrok padł na ołtarz i wizerunek Chrystusa na krzyżu popatrzył na mnie z niewymownym smutkiem – a potężne kolumny świątyni uniosły się na moich oczach czcigodnie, jak apostołowie i święci, i spoglądały na mnie wzniośle ze swych kapiteli – zaś nieskończona kopuła sklepienia pochyliła się nade mną jak wszechogarniające niebo i pobłogosławiła moje pobożne

<sup>47</sup> Tamże, s. 114-115.

<sup>48</sup> W. Bałus, Wyspiański: „Akropolis” i ożywianie posągów, w: tegoż, *Figury losu*, Kraków 2002, s. 73-74.

<sup>49</sup> J.G. Herder, *Studien und Entwürfe zur Plastik. 1. Von der Bildhauerkunst fürs Gefühl* (1769); cyt. za: O. Bättschmann, *Pygmalion als Betrachter. Die Rezeption von Plastik und Malerei in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts*, w: *Der Betrachter ist im Bild. Kunstwissenschaft und Rezeptionsästhetik*, red. W. Kemp, Köln 1985, s. 188.

<sup>50</sup> Cyt. za: P. Szubert, *Rzeźba na pierwszej wielkiej wystawie sztuki polskiej w Krakowie w 1887 roku*, w: *Sztuka Krakowa i Galicji w wieku XIX*, red. W. Bałus, Kraków 1992, s. 48.

<sup>51</sup> M. Poprzęcka, *Czas wyobrażony. O sposobach opowiadania w polskim malarstwie XIX wieku*, Warszawa 1986.

postanowienia<sup>52</sup>. W *Katedrze Panny Marii w Paryżu* ożywienie budowli i jej rzeźb lud przypisywał osobie Quasimoda: „Obecność tego niezwyklego stwora sprawiała, że po całej katedrze krążyło jakieś żywe tchnienie. Wydawać by się mogło – jak niosła zabobonna i skłonna do wyolbrzymień wieść gminna – że wydziela on z siebie jakąś tajemniczą emanację, która ożywia wszystkie kamienie katedry Panny Marii i przenika w najgłębsze zakamarki starego kościoła. Dość było, że wiedziano, że on tam jest, aby ożyły i poruszyły się – w mniemaniu powszechnym – tysiączne posągi z galerii i portalów<sup>53</sup>. Ale i bez dzwonnika kościół mógł porzucić swe nieruchome trwanie, np. w umyśle przestraszonego archidiakona Klaudiusza Frolo: „Zaczął uciekać przez kościół. I wydało mu się, że kościół też drgnął, poruszył się, ożył, że każda gruba kolumna staje się ogromną nogą i bije o posadzkę swym szerokim, kamiennym kopytem i że gigantyczna katedra zamieniła się w jakiegoś słonia z baśni, który dyszy i idzie na nogach z filarów, z wieżami zamiast trąb, w czapraku z czarnego sukna<sup>54</sup>. Wreszcie przypomnieć trzeba dekoracje ścian Zamku Królewskiego w Warszawie, które przybrały kształt zjaw i strachów przed oczami Kordiana, idącego zabić cara. Nieprzypadkowo Juliusz Słowacki nazwał owe ornamenty arabeskami, gdyż pod tym terminem romantycy rozumieli formy tyleż dekoracyjne, co symboliczne i ironiczne, stanowiące pożywkę dla swobodnej gry wyobraźni<sup>55</sup>. Wyspiański swą wizję demonicznej katedry ukształtował bezpośrednio na podstawie tekstu Słowackiego, cytując nawet dosłownie pewne fragmenty („ściana gadem się rusza przebrzydła<sup>56</sup>”):

Przekonaj się! Wpatrzaj się w ściany.

Ściana gadem się rusza... przebrzydła...

Każdy wąż złota ogniem nalany,

Pierścieniami rozwija się z muru.

Kolumny potrząsają węzów zwitych grzywą;

Sfinksy straszliwe

Spełzły z marmuru;

<sup>52</sup> [J.]L. Tieck, *Wynurzenia serdeczne rozmiłowanego w sztuce braciszka zakonnego*, tłum. J.S. Buras, w: *Pisma teoretyczne niemieckich romantyków*, oprac. T. Namowicz, Wrocław 2000, s. 71.

<sup>53</sup> W. Hugo, *Katedra Panny Marii w Paryżu*, tłum. H. Szumańska-Gross, [b. m.] 2005, s. 162.

<sup>54</sup> Tamże, s. 368.

<sup>55</sup> J. Woźniakowski, *Symbol i alegoria wczoraj i dziś*, w: tegoż, *Czy artyście wolno się żenić?*, Warszawa 1978, s. 79-80; W. Busch, *Die notwendige Arabeske. Wirklichkeitsaneignung und Stilisierung in der deutschen Kunst des 19. Jahrhunderts*, Berlin 1985, s. 44-47.

<sup>56</sup> M. Prussak, *Paradoksalny sukces Wyspiańskiego*, w: tejże, *Wyspiański w labiryntach teatru*, Warszawa 2005, s. 15.

Sfinksy płaczą jak dzieci – węże jak wiatr świszczą.  
Nie nastąp na nie... patrzaj... wiją się i błyszcżą<sup>57</sup>.

Wprowadzenie przez Wyspiańskiego sekwencji z katedralnymi demonami nie było raczej – jak sugerowała Maria Prussak – jego indywidualnym wyznaniem kryzysu wiary w Boga, pomimo słów „ach – jakże straszno. – wierzysz nie wierzysz – wyśmieją zawsze”<sup>58</sup>. Autor pragnął po prostu oddać oddziaływanie fragmentu dekoracji rzeźbiarskiej, dotrzeć poprzez własne – choć ugruntowane na literackich pierwowzorach – doświadczenie do najgłębszego sensu programu ikonograficznego budowli. W listach z Amiens pisał bowiem, że tematyka dzieł umieszczonych na portalach katedr gotyckich miała dwojaki charakter i dwojakię źródła. Z jednej strony pojawiały się sceny czysto religijne w redakcji homiletycznej: „wieki się składały na oddanie takich scen – słuchano ich w kazaniach – komentowano anegdotami, które żyły świeże wśród grona wesołego i gwarliwego czeladki kamieniarskiej i rzeźbiarskiej”<sup>59</sup>. Z drugiej natomiast w średniowieczu wiele było z zabobonu:

o ile statuy pryncypalne zachowywały całą powagę i potęgę nastroju religijnego, o tyle w tych zakątkach różnych, w 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 niemi straszyc, wykazywać całą okropność piekieł i otchłani w przeciwstawieniu z radościami za niebieską furta, – tak wszędzie, gdzie zajrzeć w jaką skrytkę, poza szeregiem kolumn lub i głowicy kapitelu, wszędzie ci się wyszczerzy, wykrzywi – pysk jakiś potworny, jakaś szkarada i bestia piekielna<sup>60</sup>.

W poglądach Wyspiańskiego pobrzmiewały zapewne – mocno przetworzone – nauki Mariana Sokołowskiego o trwaniu w średniowiecznej wyobraźni popularnej klasycznych motywów, także wyobrażeń fantastycznych:

Życie religijne wieków średnich zanadto głęboko się wiązało z całym moralnym i umysłowym stanem ówczesnych społeczeństw, aby [...] okiełznanie ludowej fantazy mogło obowiązywać wszystkie jego objawy [...]. Pochodząc w pierwotnych swych formach z klasycznych tradycji, powtarzały się one ciągle w kościelnych dekoracjach, mimo najrozmaitszych przemian i różnic stylowych, od najdawniejszych czasów, aż po epokę Odrodzenia<sup>61</sup>.

<sup>57</sup> J. Słowacki, *Kordian*, akt III, scena V, w. 498-506, w: tegoż, *Dramaty*, oprac. E. Sawrymowicz, Wrocław 1952 (J. Słowacki, *Dzieła*, red. J. Krzyżanowski, t. 6), s. 242.

<sup>58</sup> *Listy Stanisława Wyspiańskiego do Lucjana Rydla...*, s. 115; M. Prussak, op. cit., s. 15-16.

<sup>59</sup> *Listy Stanisława Wyspiańskiego do Lucjana Rydla...*, s. 105.

<sup>60</sup> Tamże, s. 114.

<sup>61</sup> M. Sokołowski, *O dekoracji wewnętrznej drewnianych kościołów. Kobylin i Libusza*, „Przyjaciel Sztuki Kościelnej” 2, 1884, nr 3, s. 37. – Wiemy z zapisków Wyspiań-

W wieku XIX kilku autorów usiłowało dociec istoty programu ikonograficznego katedr gotyckich. Johann Kreuser w swojej wizji dokończenia katedry kolońskiej dopatrywał się w budowli symbolicznego wyobrażenia chrześcijańskiego świata, a więc raju, czasów Starego Testamentu (w kolumnach podtrzymujących arkady nawy głównej i skrzyżowanie z transeptem widział wyobrażenie proroków), zaś w chórze Nowego Testamentu i niebiańskiej Jeruzalem (kolumny chóru jako apostołowie, malowidła na złotym tle i witraże jako obraz miasta apokaliptycznego). Całości programu dopełniać miały rzeźby, wewnątrz wyobrażające świętych, natomiast na zewnątrz w portalach tematy chrystologiczne oraz staro- i nowotestamentowe. Uwagi te w dużym stopniu były polemiczne względem wykonywanej w XIX wieku dekoracji malarskiej i rzeźbiarskiej katedry<sup>62</sup>. John Ruskin w swej *Biblii z Amiens* widział w symbolice planu oraz programie ikonograficznym rzeźb i witraży kwintesencję Biblii, rodzaj uniwersalnego przesłania chrześcijańskiego dla wszystkich wiernych, także tych nie umiejących czytać<sup>63</sup>.

Bardziej zaawansowaną próbę wyjaśnienia dekoracji rzeźbiarskiej katedr gotyckich zaproponował Adolph Napoléon Didron. W serii artykułów opublikowanych w „*Annales archéologiques*”, a także we wstępie do swego kompendium ikonografii chrześcijańskiej, wytłumaczył najpierw ogólne założenia ikonograficzne rzeźb w katedrze w Chartres, a następnie zajął się szczegółowo cyklem stworzenia w portyku północnym. Rzeźby w całej budowli ukazywały, jego zdaniem, istoty niebiańskie oraz całe stworzenie w akcie adoracji Boga zgodnie ze słowami ostatnich Psalmów [Ps. 148-150], Wizji Ezechiela i Apokalipsy św. Jana, a także naukę o Bogu, wszechświecie, moralności i historii, wyłożoną przez XIII-wiecznego encyklopedystę, Wincentego z Beauvais<sup>64</sup>.

Natomiast przeciwstawienie programu „niebiańskiego” i „piekielnego” wprowadził ksiądz Auber, tłumacząc całość programów rzeźbiarskich świątyń romańskich i gotyckich chęcią pouczenia ludzi, odstraszenia ich

---

skiego, opublikowanych przez Jana Dürra, że artykuł ten artysta czytał w okresie studiów, a podczas wyprawy z Łuszczkiewiczem w roku 1889 studenci-inwentaryzatorzy odwiedzili Libuszę (*Kalendarz życia i twórczości Stanisława Wyspiańskiego 1869-1890...*, s. 102 i 156).

<sup>62</sup> J. Kreuser, *Kölner Dombriefe oder Beiträge zur altchristlichen Kirchenbaukunst*, Berlin 1844, s. 63-114.

<sup>63</sup> J. Ruskin, op. cit., s. 142-174; S.A. Moore-Glaser, *Explorations...*, s. 70-75; P. Fontenay, *La cathédrale selon John Ruskin (1819-1867): gothique et imaginaire*, w: *La Cathédrale...*, s. 69-76.

<sup>64</sup> A.N. Didron, *Iconographie des cathédrales*, „*Annales archéologiques*” 9, 1949, s. 41-56, 99-110, 175-183, 232-236; 10, 1850, s. 339-348; 11, 1851, s. 148-156; tenże, *Statuaire des cathédrales en France*, „*Annales archéologiques*” 6, 1947, s. 35-50; tenże, *Histoire de Dieu. Iconographie chrétienne*, Paris 1844, s. XI-XVIII.



od zła oraz nakierowania ku dobru<sup>65</sup>. Przeciwwstawienie to rozwinął Joris-Karl Huysmans w artykule o sztuce fantastycznej. Zdaniem tego autora demony i monstra dekorujące katedrę paryską

od pięciuset lat, pochylone nad olbrzymim, nic o nich nie wiedzącym miastem, niezmordowanie wpatrują się w niezmiennie fundamenty ludzkiej głupoty. [...] Wartownicy, strażujący na zapomnianych placówkach [...] szydą, zgrzytają, warczą bez litości dla straszliwych niedoli, co przecież jęczą u ich stóp, w bolesnych łóżach pobliskich szpitali. Wcielają złe moce czatujące na dusze, zadają kłam miłosiernym nadziejom głównych wyobrażeń wyrzeźbionych niżej na portalu, zaprzeczają Matce Boskiej i świętemu Janowi, których posągi błagają Pana, by okupił wreszcie ten biedny lud, bredzący w malignie i biadający od pięciu wieków<sup>66</sup>.

Wypiański swe dociekania nad istotą sensu ikonografii katedr francuskich prowadził nie w naukowych czy eseistycznych rozważaniach, lecz poprzez literackie ożywianie zobrazowanych w rzeźbie postaci i scen. W psychologicznej prawdzie figur oraz w akcji dramatycznej odczytywał zakłętę treści religijne i na poły ludowy, zabobonny strach przed demonami.

## VIII

Listy z wyprawy do Francji pozwoliły młodemu podróżnikowi na wyartykułowanie kilku poglądów, które kierować miały jego przyszłą twórczością. Po pierwsze, pomimo że uwagi o malarstwie wyrosłym z impresjonizmu nie były jedynymi na temat paryskiej produkcji artystycznej i w gruncie rzeczy toną one wśród wyliczanki wszystkiego, co można było zobaczyć na salonie i na ścianach kończącej właśnie dekoracji Panteonu, światło i rozjaśniony kolor stały się w niedługim czasie jednym z głównych środków wyrazu w sztuce Wyspiańskiego. Warto też wskazać, że obserwacja rodzącego się dnia w Chartres nie pozostała jedynie na papierze. Malarska realizacja pejzażu miejskiego o świcie, utrzymana w różowej tonacji, z błądo świecącą latarnią, nastąpiła w roku 1894 w Krakowie w obrazie *Planty o świcie*.

Po drugie, dostrzeżenie we wnętrzach katedralnych witraży przemieniło się w trwałą fascynację tym gatunkiem sztuki.

Po trzecie, wyczulenie na psychologiczną charakterystykę postaci ludzkich zaowocowało wielkimi osiągnięciami autora *Wesela* w malar-

<sup>65</sup> A. Auber, *Histoire et théorie du symbolisme religieux avant et depuis le christianisme*, t. 4, Paris 1884, s. 125-148.

<sup>66</sup> J.-K. Huysmans, *Monstrum*, tłum. H. Ostrowska-Grabska, w: *Joris-Karl Huysmans o sztuce*, oprac. E. Grabska, Wrocław 1969, s. 138-139.

stwie portretowym, dostarczając jednocześnie klucza do interpretacji wykonywanych przez niego konterfektów oraz wizerunków postaci historycznych, alegorycznych i świętych.

Po czwarte, „ożywianie” posągów nakierowało artystę ku sztuce dramatycznej i teatrowi, a także powróciło po dziesięciu latach w wizji krakowskiej katedry na Wawelu.

I wreszcie, po piąte, wyjazd zagraniczny otworzył Wyspiańskiemu oczy na pewną wtórność polskiej sztuki. Już w drugim liście z podróży pisał do Rydla: „otóż każdy prawie co u nas maluje lub chce malować «plein-air», (i tych ostatnich trzeba odrzucić i nie brać pod uwagę), maluje to, co widział na obrazie francuskim lub monachijskim. – będzie malował młode dziewczęta siedzące przy oknach pod światło, ale to będą typy bretońskich kobiet, w bretońskich czapczkach – lub szwaczek niemek z Monachium – – ale to nie będą typy nasze i sceny nasze. stąd nam się wydają czémś obcém”<sup>67</sup>. Następstwem tej konstatacji będzie niezwykle silne pragnienie artysty do nadania własnej twórczości piętna oryginalności i głęboka niechęć do wszelkiego naśladownictwa.

<sup>67</sup> *Listy Stanisława Wyspiańskiego do Lucjana Rydla...*, s. 10.