

Droga – spotkanie – doświadczenie. Stanisława Wyspiańskiego opisy katedr gotyckich

Bartosz Swoboda

Department of Polish Philology, Opole University

bartek_swoboda@poczta.fm

Abstract: Road – encounter – experience. Stanisław Wyspiański's descriptions of Gothic cathedrals

The article focuses on the first European travel of Stanisław Wyspiański, which took place in 1890. His correspondence with Lucjan Rydel constitutes the record of experiences of the young artist. In letters addressed to Rydel descriptions of Gothic cathedrals were put on the foreground. Wyspiański admires these cathedrals in numerous French cities visited during roams. The aim of the article is to analyze those descriptions, which are read through the prism of category of aesthetic experience, focusing on such categories as road and encounter.

Doświadczenie” znaczy: eundo assequi – uzyskać coś w toku, w drodze, uzyskać przez chodzenie jakąś drogą.

Martin Heidegger, *W drodze do języka*

Jak sama nazwa wskazuje, doświadczenie przekracza: podróż, przebieg, przełożenie, przeniesienie.

Jacques Derrida, *Psyché. Odkrywanie innego*

W pierwszych dniach marca 1890 roku, dzięki pieniądзом zarobionym podczas renowacji prezbiterium kościoła Mariackiego oraz materialnej i organizacyjnej pomocy Tadeusza Stryjeńskiego, dwudziestoletni Stanisław Wyspiański – pisarz będący jedną z najważniejszych postaci na literackiej scenie polskiego wczesnego modernizmu¹ – wybiera się w swoją pierwszą podróż po Europie. Cała wyprawa objęta była tajemnicą, nie wiedzieli o niej nawet opiekunowie Wyspiańskiego (w

¹ Wśród bardzo obszernej bibliografii poświęconej Wyspiańskiemu, szczególnie obfitej zwłaszcza na przestrzeni kilku ostatnich lat, wspomnieć warto pracę Magdaleny Popiel (2008), która – w świetle interesującego instrumentarium metodologicznego – ukazuje znaczenie dorobku pisarza dla kształtowania się podstaw polskiego modernizmu.

przeciwnym wypadku najprawdopodobniej próbowaliby zapobiec planom podopiecznego) oraz – aż do ostatniej chwili – najważniejszy wówczas mentor i protektor młodego malarza – Jan Matejko (który wyjazdowi był stanowczo przeciwny²). Spośród najbliższych przyjaciół wtajemniczeni zostali tylko Józef Mehoffer, przebywający wówczas w Wiedniu, oraz Lucjan Rydel – adresat bogatej korespondencji, dzięki której możemy dokładnie odtworzyć kolejne etapy *grand tour* młodego artysty. Marszruta, podyktowana w głównej mierze przez Stryjeńskiego, rozpoczynała się od podróży do Wiednia, a dalej wiodła przez miasta włoskie (m.in. Wenecję, Padwę, Mediolan), skąd, przez Como, trafił Wyspiański do Szwajcarii, aby następnie w maju 1890 roku, po ponad dwóch miesiącach od dnia, w którym opuścił Kraków, dotrzeć do Francji, gdzie spędzi kolejne dwa miesiące. W drodze powrotnej do Krakowa (dotrze tam po koniec września) Wyspiański zwiedza jeszcze Niemcy (wędrując szlakiem wielkich katedr romańskich) i – po kilkudniowym ekskursie do Pragi, należącej wówczas do Cesarstwa Austro-węgierskiego – miasta ówczesnego zaboru pruskiego: Legnicę, Poznań, Gniezno, Toruń i Wrocław.

Główny cel wyprawy, tak jak to zapewne zamyślił Stryjeński, miał charakter czysto edukacyjny: nauka oraz zdobycie doświadczenia i wiedzy poprzez odwiedziny w najważniejszych centrach kulturalnych ówczesnej Europy, z Paryżem na czele. Pod wieloma względami była to dla Wyspiańskiego podróż inicjacyjna³, stała się bowiem jednym z głównych akcentów pierwszego etapu jego drogi do intelektualnej i artystycznej niezależności. Przyszły autor *Warszawianki* obcuje wówczas z arcydziełami europejskiego malarstwa i architektury (głównie włoskimi, francuskimi i niemieckimi), ale ma też szansę poznać nowości: w Paryżu ogląda ukończoną w 1889 roku Wieżę Eiffla oraz wystawy impresjonistów, a w Monachium ma okazję zobaczyć dzieła Ryszarda Wagnera (które zresztą wywarły na młodym podróżniku ogromne wrażenie) wystawiane na scenie tamtejszego Teatru Narodowego⁴. Wrażenie nie mniejsze niż dzieła sztuki robią na nim barwy, nieporównane krajobrazy i widoki (na przykład szwajcarskiego Jeziora Czterech Kantonów), które wzbogacają wizualną wrażliwość młodego malarza o nowe tony.

Francuski odcinek tej długiej drogi ku zdobyciu doświadczenia i w poszukiwaniu doświadczenia wydaje się wyjątkowo interesujący. Szczegóły tego etapu podróży znamy dzięki bogatej epistolografii – Wyspiański regularnie relacjonował swoje

² „Doprawdy, że rozważam to sobie długo i myślę nad tem – Wyspiański (już z Wenecji) pisze do Stryjeńskiego – co mogło być przyczyną, że Dyrektor Matejko sprzeciwiał się tak stanowczo wyjazdowi. Nie mogę tego zrozumieć, a popsuł mi przez to bardzo wiele, bo straciłem przez to całą swobodę, – i wolność odbierania wrażeń” (Wyspiański 1994:239–240).

³ Przez Magdalenę Popiel określona mianem „wielkiej inicjacji w sferę doświadczeń estetycznych”, a w innym miejscu jako „epifania wolności” (Popiel 2008:73 i 167).

⁴ 7 sierpnia Wyspiański oglądał w Nationaltheater operę *Boginki*, a trzy dni później *Lohengrina*. Jeszcze 22 sierpnia w drezdeńskiej Semperoper miał szansę zobaczyć *Zmierzch bogów*, ostatnią część wagnerowskiej tetralogii *Pierścień Nibelunga*. O swych doświadczeniach teatralnych wspomina Wyspiański m.in. w korespondencji do Stryjeńskiego.

przeżycia w pismach słanych do przebywającego w Krakowie Rydla⁵. W korespondencji tej na plan pierwszy wysuwają się opisy odwiedzanych w kilku francuskich miastach gotyckich katedr – arcydzieł średniowiecznej architektury sakralnej⁶, które od wieków nieustannie stanowią natchnienie dla artystycznych przedsięwzięć. Malarskie przedstawienia tych budowli powstawały wszak pod pędzlem Johna Constable’a, Jeana-Baptiste’a Camille’a Corota czy Claude’a Moneta, a literackie świadectwa inspiracji katedrami odnajdujemy m.in. u Victora Hugo, Jorisa-Karla Huysmansa i Marcela Prousta, by poprzestać na najbardziej znanych przykładach z literatury francuskiej⁷, natomiast w polskiej literaturze pojawiają się one między innymi w wierszach katedralnych Juliana Przybosa (przewijających się przez całą jego twórczość poetycką i tworzących swoisty cykl) czy esejach Zbigniewa Herberta. Przyjrzymy im się zatem oczami młodego malarza – jak powiada Wyspiański: „bedeker w rękę i dalej do katedry” (Wyspiański1979:14).

1.

W listach do Rydla wyraźne wyczuwalne jest nadawanie doświadczeniu estetycznemu struktury spotkania, które autor relacjonuje tak, jak gdyby było to spotkanie z innym człowiekiem, stąd przedmiot opisu poddawany jest nieustannym zabiegom antropomorfizacji oraz personifikacji. Istotnym komponentem takiego doświadczenia – tak jak każdego spotkania – jest droga, jaką pokonać musi Wyspiański; droga, która poprzedza moment pierwszego kontaktu z zabytkami średniowiecznej architektury i niejako przygotowuje młodego podróżnika do poznania katedry (sam Wyspiański takiego właśnie słowa używa kilkakrotnie w odniesieniu do tej sytuacji). Zazwyczaj jest to podróż pociągiem do kolejnego miasta na trasie wędrówki, w czasie której „młody artysta – jak pisze Małgorzata Czermińska – buduje sytuację

⁵ Spośród licznych wypowiedzi badaczy zwracających uwagę na zasadnicze znaczenie epistolograficznego dorobku Wyspiańskiego (łączyjących się zazwyczaj z postulatem czytania tych listów nie tylko jako rodzaju dokumentu osobistego, ale również jako tekstu literackiego), przywołajmy jeden z najnowszych głosów w tej sprawie: „korespondencja Wyspiańskiego, traktowana nie tylko źródłowo, rzuca nowe światło na jego osobowość twórczą i dzieło, wydobywając rysy dalekie od stereotypowych. Dotyczy to przede wszystkim najbogatszej ilościowo i jednej z najbardziej interesujących części epistolografii Wyspiańskiego – listów z okresu podróży artystycznej po Europie w latach 1890–1894” (Popiel 2008:16). Rozwijając uwagi Popiel dotyczące Wyspiańskiego, zaryzykować można chyba stwierdzenie, że dla całej wczesnej fazy modernizmu, tak polskiego, jak i europejskiego, epistolografia jawi się jako doskonała matryca zapisu drogi rozwoju intelektualnego czy artystycznego. Lektura tomów korespondencji wychodzącej spod pióra pisarzy modernistycznych, nagromadzającej się nierzadko przez okres kilku dziesięcioleci, pozwala wytyczyć ścieżki rozwoju duchowego, nierzadko wskazać jednocześnie doświadczenia będące na owej drodze swoistymi kamieniami milowymi. Tutaj, z braku miejsca, wątek ten jedynie sygnalizuję. Z pewnością interesującym przedsięwzięciem byłoby spojrzenie na utrwalone w listach doświadczenia estetyczne europejskich pisarzy modernistycznych w szerszym komparatystycznym ujęciu.

⁶ Topos podróży oraz pielgrzymki jako rama narracyjną, w którą wpisywane są opisy budowli sakralnych (mowa oczywiście o periegezach), funkcjonuje już od czasów antycznych, szerzej (głównie na przykładzie literatury bizantyńskiej) omawia go Ruth Webb (1999:65–68).

⁷ W literaturze francuskiej topos katedry szczególnie silnie obecny był właśnie w tych latach, w których Wyspiański odbywał swoje europejskie wojaże (por. Emery & Morowitz 2003:100–104).

szczególnego oczekiwania na niezwykłość mającego nastąpić przeżycia, przedstawia rosnące napięcie zrodzonego dużo wcześniej marzenia, a nawet obawę przed rozczarowaniem” (Czermińska 2005:162)⁸. Oddajmy na chwilę głos Wyspiańskiemu:

Rozgorączkowany byłem – czytamy w liście pisanym w Chartres 8 czerwca 1890 roku – ciekawością i chęcią jak najprędszego poznania katedry. [...] Już z wagonu zarysowała się czarno sylweta wyniosłego kadłuba katedry i jej dwu wież spiczastych, rzucając się w oczy od razu wspaniałością i powagą dominującą nad otoczeniem. (Wyspiański 1979:50–51, podkr. moje)

Wyspiański buduje swą narrację w taki sposób, aby przypominała ona relację z długo wyczekiwanego spotkania z bliskim znajomym, przyjacielem lub nawet kochanką: podróż pełna niecierpliwego wyczekiwania, wypatrywanie katedry już z okien pociągu⁹, zgoda na – jak powiada George Steiner – „hazard powitania” (Steiner 1997:129), które zawsze może przybrać nieoczekiwany przebieg i pociągnąć za sobą nieprzewidywane konsekwencje. Następnie podróżnik spieszenie przebiega kręte uliczki pogrążonego w ciemnościach miasta (do Chartres dotarł Wyspiański w nocy), aby jak najszybciej znaleźć się w pobliżu upragnionego celu wyprawy:

[...] – i wreszcie katedra. – oblana pełnym światłem księżycy – wyglądała jak widmo wiekowe zastygłe i zakamieniałe z pojęciami średniowiecznymi – panujące dziś jeszcze ogromem swych kształtów – bogactwem dekoracji i zdobnością. (Wyspiański 1979:51)

Powróci do niej Wyspiański następnego dnia skoro świt, aby – niczym Monet katedrę w Rouen – podziwiać ją o różnych porach dnia, w zróżnicowanym oświetleniu, w różnorodnych „odbitkach” – by rzec słowami Marcela Prousta – jakie z niej sporządza atmosfera” (Proust 1999:81). Podobnie rzecz się przedstawia w Amiens: „z kolei, z dworca, leci się naturalnie wprost do katedry – wpada ku niej przez pierwszą lepszą ulicę i poczyna się rozpatrywać i patrzeć” (Wyspiański 1979:96). W liście z Reims trafiamy na jeszcze bardziej sugestywny *passus*: „niecierpliwie przebiegałem ulicę miasta nieznanego – dążąc przed katedrę a drżąc obawą żeby nie rozczarowała mię rzeczywistość ani choć trochę ujęła z tego cudu wymarzonego” (ibid.:126). Historię

⁸ Szczególnie wyraźne jest napięcie wynikające z obawy przed rozczarowaniem, na przykład przed przyjazdem do Reims, myśląc o tamtejszej katedrze, Wyspiański powiada tak: „wolałbym jej nie widzieć, niż miałyby mi zburzyć i rozwalić w gruzy mój gmach wymarzony w sercu i utkany wyobraźnią” (Wyspiański 1979:127).

⁹ Również bohater *W poszukiwaniu straconego czasu* zapamiętał moment zbliżania się do Combray jako chwilę, w której całą uwagę pasażera spoglądającego przez okno pociągu przykuwała miejscowa świątynia, a zwłaszcza jej widoczna ze znacznej odległości wieża: „Z daleka, na dziesięć mil wokoło, widziane z pociągu, kiedyśmy tam przybywali w Wielki Tydzień, Combray to był tylko kościół. Kościół streszczał miasto, reprezentował je, mówił o nim i za nie w dal”. I jeszcze nieco dalej: „Poznawało się z bardzo daleka wieżę Św. Hilarego, rysującą swoją niezapomnianą sylwetę na widnokręgu, gdy Combray nie było jeszcze widoczne. Kiedy z pociągu, który w Wielkim Tygodniu przywoził nas z Paryża, ojciec dostrzegał ją przemykającą kolejno po wszystkich brzdach nieba, migającą we wszystkich kierunkach swoim blaszanym kogutkiem, mówił do nas: «No, bierzcie pedy, jesteśmy już»” (Proust 1999:65 i 78). A tak to się prezentuje u Wyspiańskiego: „Koleją do Laon. – z wagonu niewiele się zawsze widzi. – z początku równiny – płaszczyna wygładzona [...]. peizaż zaczyna falować dalekimi wzgórzami – – zbliżam się ku nim coraz szybciej – już wyraźnie widać na grzbiecie góry sterczące w górę cztery wieże potężne – to katedra – a to miasto to Laon” (Wyspiański 1979:123); i jeszcze u kresu podróży do Strasburga: „widok katedry z kolei – smukła, strzelająca w górę wiele ponad otaczające domy – zdaje się jakby sama tylko wieża omglona jeszcze porankiem” (ibid.:165).

podróży, spotkania z katedrą, z którą Wyspiański zapoznaje się coraz bliżej w miarę jak podziwia piękno fasady i analizuje mistrzowskie rozwiązania architektoniczne, zamyka scena pożegnania: „przychodziło mi się już pożegnać z katedrą” (ibid.:112), powiada podróżnik myśląc o świątyni w Amiens, z którą zdążył się już „dobrze poznać i zaznajomić”. Z trudem przychodzi także rozłąka ze świątynią w Reims: „Pożegnać się z tym gmachem? jak?” (ibid.:154). „Z wielkim żalem” (ibid.:64) rozstaje się Wyspiański również z Chartres i dominującą nad panoramą tego miasta katedrą Notre-Dame.

Pod pojęciem doświadczenia (*experientia*, *experience*, *expérience*) kryje się interesująca, w języku polskim niestety niezachowana, wieloznaczność etymologiczna (pamiętajmy, że – jak naucza Hans-Georg Gadamer – „Nigdy nie należy lekceważyć tego, co może nam podpowiedzieć jakieś słowo” [Gadamer 1993:15]): łac. czasownik *experiri* to ‘wystawiać się na próbę’, ‘pokonywać niebezpieczeństwo’; rdzeń *-periri* występuje także w słowie *periculum* oznaczającym ‘niebezpieczeństwo’, ‘zagrożenie’ (pierwotnie: ‘próba’, ‘sprawdzian’). Wydaje się, że indoeuropejski źródłosłów *per-* odnajdujemy w takich polskich wyrazach jak przeprawa, przejście, które można połączyć z interesującym nas tutaj kręgiem semantycznym, wszak synonimem „trudnych doświadczeń” są „trudne przejścia” (por. Lacoue-Labarthe 2004:28). Pojawia się jeszcze jedna sekwencja skojarzeń, mianowicie doświadczenie ujmowane jako pewna droga, tudzież proces dochodzenia do czegoś właśnie na drodze doświadczenia – wykładnia bliska tej, jaką Martin Heidegger stosował dla zobrazowania doświadczenia języka: „Doświadczyć czegoś znaczy: osiągnąć coś w drodze, na drodze. Zrobić z czymś doświadczenie oznacza, że to, ku czemu, będąc w drodze, sięgamy, aby to osiągnąć, samo nas dosięga, dotyczy nas i zajmuje, o ile zwraca nas ku sobie” (Heidegger 2007:159). Heidegger rozumie doświadczenie jako drogę, „bycie-w-drodze” (ibid.): w niemieckim słowie *Erfahren* (doświadczenie) słychać wszak *fahren* (jechać). U Wyspiańskiego ten metaforyczny wymiar doświadczenia zyskuje dodatkowo aspekt czysto realny – autor *Wesela* jest w drodze, podróżuje w poszukiwaniu doświadczenia. W wypadku Wyspiańskiego drogą do doświadczenia staje się, *nomen omen*, właśnie droga¹⁰, a zwieńczeniem drogi, czyli sednem doświadczenia, jest spotkanie. Spotkanie, które – co szczególnie ważne w kontekście przywołanej już refleksji filozoficznej Heideggera – jest wydarzeniem.

¹⁰ Droga i wędrówka to, sięgająca tradycji antycznej i judeochrześcijańskiej, metafora egzystencjalna i epistemologiczna, czyli metafora istnienia i poznania, ale również niezwykle bogaty topos, obecny w literaturze już od czasów Homer (*Iliada*), Wergiliusza (*Eneida*) i Dantego (*Boska Komedia*), aż – by zatrzymać się na przykładach bliskich i dobrze znanych Wyspiańskiemu – po Adama Mickiewicza (*Sonety krymskie*) czy Juliusza Słowackiego (*Podróż do Ziemi Świętej z Neapolu*). (Rzecz jasna wymieniane przeze mnie przykłady realizacji toposu wędrówki są tak dobrze znane, że ich przywoływanie staje się wręcz truizmem, nie jest jednak moim celem kompletny przegląd tego motywu, tym bardziej że doczekał się on dosyć znacznej liczby omówień.) Podróż Wyspiańskiego nie stanowi jednak, jak mi się wydaje, metafory ludzkiej egzystencji, nie jest również doświadczeniem transgresyjnym (choć jest doświadczeniem transformacyjnym), ponieważ autor listów nie jest romantycznym egzultem lub pielgrzymem, dla którego wędrówka jest jednocześnie próbą wykroczenia poza siebie, poza skończoność i prostotę doświadczenia codziennego.

To pierwszy poziom – poziom doświadczenia estetycznego. Jednak Wyspiańskiemu pozostaje do obycia jeszcze jedna droga – droga do języka, a jednocześnie doświadczenie języka, w którym pisarz wyartykułuje swoje doświadczenie estetyczne: opíše, to co zobaczył, chcąc przekazać swoje przeżycia, tak, aby zrozumiał go przebywający w Krakowie przyjaciel. Wyspiański, podróżnik jeszcze bardzo młody, ale już coraz bardziej doświadczony, wie, że nie jest to droga łatwa. Już w jednym z pierwszych listów, jeszcze zanim na dobre zabierze się do opisu katedry w Chartres, ubolewa, że żaden język nie jest adekwatny dla oddania wrażeń, jakich doświadczył podziwiając nie tylko monumentalną średniowieczną budowlę, ale również urzekające francuskie krajobrazy:

Żeby wyrazy mogły mieć barwy, słowa zdolne były wyrazić czucie i uniesienia na widok arcydzieła sztuki i piękna przyrody, zdania dobozem dźwięku oddać głos – i gdyby myśl starczyła za słowa a nie potrzeba było przedmiotu pośredniego – toby to może jakoś wszystko w opisie takim wyglądało ale tak to będzie tylko notatka, do której obecnie z góry już czuję niechęć bo jeszcze na to wszystko patrzę, co opisuję. (Wyspiański 1979:50, podkr. moje)

Mimo braku zaufania do mediatyzującej funkcji mowy i niewiary w moc pośredniczącego myślom słowa¹¹, Wyspiański podejmuje próbę artykulacji swego doświadczenia: deskrypcji dzieła sztuki oraz opisu doznań, jakie towarzyszyły jemu samemu. Spróbujmy prześledzić strategie pisarskie, którymi posługuje się, aby relacja ta możliwie najbardziej zbliżyła się do egzystencji.

2.

„Moment – pisze Czermińska – pierwszego spojrzenia na katedrę, [...] często nie jest przedstawiany po prostu jako oglądanie budynku, ale jako spotkanie twarzą w twarz. Ujęcie to samo w sobie sugeruje traktowanie katedry jako żywej istoty, a nawet osoby” (Czermińska 2005:281). Te, trafnie zdiagnozowane przez Czermińską, uwarunkowania sprawiają, że do podstawowych zabiegów stosowanych przez Wyspiańskiego należą liczne animizacje i antropomorfizacje dokonywane głównie przy wykorzystaniu zleksykalizowanych metafor. W bazylice Saint Denis „masy zgrupowanych delikatnych kolumniek biegną śmiało trzymać dalekie sklepienie” (Wyspiański 1979:38, tu i w kolejnych cytatach tego akapitu wszystkie podkreślenia moje); w kaplicy Saint-Chapelle, klejnocie francuskiego gotyku położonym na dziedzińcu Palais de Justice w Paryżu, „pręty architektoniczne – złote biegną nieprzerwanie w górę i wiążą się kluczami roślinnymi na sklepieniu” (ibid.:40):

¹¹ „Z opisów należałoby wykreślić wyrazy jak: piękny, we wszelkich wymienione stopniach – powiada Wyspiański w obliczu „piękna” fasady katedry w Amiens – bo one nic nie wyrażają” (Wyspiański 1979:97).

[...] w środku tego całego tłumu różnobarwnego – to zaś o katedrze Notre-Dame w Rouen podziwianej przez Wyspiańskiego z usytuowanego na obrzeżach miasta wzgórze Bonsecours – tego ruchu wrzawliwego siadł kolos katedry i wyciągnął ręce nad miastem wieżami wskazując krzyżem na niebo. szarą sylwetą za mgłami dominuje nad swoimi mniejszymi siostrami, które uzupełniają pejzaż i dodają różnorodności. (ibid.:75, podkr. moje)

Przy tej okazji należy wspomnieć również o ożywianiu rzeźb i reliefów zdobiących fasady portali oraz frontony katedr, a także ich wnętrza. Za egzemplifikację tego chwytu może posłużyć opis rzeźby na fasadzie katedry w Amiens przedstawiającej diabła, który „w postaci starej baby, obrzydliwy, nagi, tłusty, ciągnie się za język i przycina go sobie zębami, żeby nie mówić tego co by chciał powiedzieć, ale oczyma zmrużonymi obiecuje bardzo wiele sekretów” (ibid.:114). W innym miejscu dostrzega znowu Wyspiański „jakiegoś muzykanta wygrywającego na skrzypcach, widać fałszywie, bo drugi obok nasłuchuje uważnie i jakoś bardzo głową kręci na jego muzykę” (ibid.:143). Jedna kamienna figura „półuśmiechnięta – zdaje się mrugać oczami” (ibid.:58), inna „stąpa bardzo ostrożnie i stara się [...] nie zawadzać” (ibid.), jeszcze inna zaś „kręci się niecierpliwie, kurcząc się w najdziwaczniejszych pozach” (ibid.:59)¹². Niektóre z rzeźb (zwłaszcza te pogrążone w półmroku wnętrza katedry w Amiens) zdają się zgoła przemawiać cichym szeptem do młodego podróżnika: „nie oglądaj się poza siebie – po coś tu przyszedł [?] – dawniej przychodzili tu się modlić – idźże, uklęknij [...] nie rozglądaj się po ścianach” (ibid.:114–115)¹³. Za większą liczbę przykładów tego zabiegu niech wystarczy komentarz Wyspiańskiego (dotyczący katedry w Reims, ale odnoszących się chyba do każdej innej, którą pisarz spotykał na trasie swojej podróży): „można by pisać o każdym, bo każda statua, twarz, ruch, gest jest czytelny, wymowny, wyrazisty, nie chybiony i naturalny” (ibid.:147). Momentami snuje nawet Wyspiański na tej podstawie scenki dramatyczne, pisze zresztą do Rydla, że „patrzac na te katedry, na te olbrzymy kamienne, ma się wrażenie, jakby się czytało dramata Szekspira” (ibid.:125).

Kolejny stosowany w listach chwyt polega na wykorzystaniu homonimów architektoniczno-anatomicznych oraz topiki cielesnej ufundowanej na wyobrażeniu budowli jako ciała: „ramiona naw poprzecznych” (ibid.:39, tu i w kolejnych cytatach tego akapitu wszystkie podkreślenia moje); „fasada płaska – bez silnych zagłębień –

¹² Podobny zabieg stosuje Proust, kiedy ożywia, wręcz personifikuje, architektoniczne elementy wnętrza świątyni w Combray: „wiek nawet tam zamaskowany wdzięcznymi gotyckimi arkadami, które cisnęły się przed nim zalotnie, niby starsze siostry stojące z uśmiechem przed młodym bratem, nieokrzęsany, burkliwym i źle ubranym, aby go zasłonić obcym” (Proust 1999:77).

¹³ W innym miejscu pozwala autor przemówić rzeźbionym główkom dziecięcym (por. Wyspiański 1979:143), w jeszcze innym statui przedstawiającej św. Piotra (por. ibid.:146). W wymienianych tutaj przykładach Wyspiański zbliża się najbardziej do prozopopei, figury retorycznej – jak przekonuje Paul de Man – najbardziej pokrewnej hipotypozie, czyli ożywiającemu, unaoczniającemu opisowi: „w najbardziej ograniczonym sensie prozopopeja uprzystępnia zmysłom, a w tym przypadku słuchowi, głos, który jest poza jego zasięgiem, ponieważ nie jest już żywy. W swym najszerszym i zarazem etymologicznym znaczeniu desygnuje ona sam proces figuracji jako nadawania twarzy temu, co jest jej pozbawione” (De Man 2000:62–63). Najdoskonalszy użytek z prozopopei uczyni Wyspiański kilkanaście lat później, w dramacie *Akropolis* (warto tutaj przypomnieć etymologię terminu: w klasycznej grece *prosōpopoia* oznaczała dramatyzację), gdzie ożywi rzeźby z katedry Wawelskiej (szerzej na ten temat zob. Bałus 2002).

ubrana wielolistną różą czerniejącą na jej czole, ujęta ramionami dwu wież” (ibid.:51); „czarna paszcza portalu” (ibid.:62); „kapitel o dużym łbie” (ibid.:80). Stosowanie w takim kontekście katachrez nie jest rzecz jasna oryginalnym pomysłem Wyspiańskiego, jak wiadomo związek między architekturą sakralną i fizjonomią ciała człowieka, między, by tak rzecz, metafizyką a somatyką, jest głęboko ugruntowany w symbolice chrześcijańskiej (choć nie jedynie chrześcijańskiej), Wyspiański wykorzystuje w swoich opisach pewne pokłady archetypiczne: człowieka pełniącego rolę świątyni Boga oraz świątyni, pojmowanej, z jednej strony, jako obraz kosmosu oraz, z drugiej strony, obraz człowieka (czyli mikrokosmosu – zob. Hani 1998).

Stąd już tylko krok do personifikacji: tak też katedra w Reims jest „wielkoduszna” (ibid.:127), „pełna dumy” (ibid.), „rozmodlona” (ibid.:128) oraz „romantyczna” i „wrażliwa” (ibid.:154); katedra w Chartres natomiast wydaje się podróżnikowi „poważna” (ibid.:63), choć jedna z jej wież „panuje swoją wesołą i swobodną wyższością” (ibid.:51). Katedra może również przemówić za pomocą dzwonów, których dźwięki, jak to się dzieje na przykład w Reims, „nierozzerwanym łańcuchem huczące przelatują poplątane i powikłane członkami, szamocąc się silnymi barki” (ibid.:130). Choć dzwon może także odzywać się, jak w Chartres, „głosem pełnym dźwięcznym” (ibid.:57) lub, jak w Strasburgu, „głosem chłopięcia” (ibid.:166). W personifikacji budowli posuwa się Wyspiański nawet do tego, że katedra w Rouen – „o wdzięcznych wiotkich kształtach” (ibid.:98) – wydaje mu się kobieca, natomiast uosobienie męskości stanowi Notre-Dame w Amiens: „potężna siła męska, zdrowa, nagła, żyjąca, surowa powagą, górująca namiętnością, porywająca” (ibid.). Jednak najbardziej sugestywny pod tym względem wydaje się opis Notre-Dame w Strasburgu (lub – jak powiedzieliby Niemcy – Liebfrauenmünster; nie zapominajmy, że nasz podróżnik przekroczył już granicę, ponieważ Strasburg znajdował się wówczas po jej niemieckiej stronie) oglądanej w pełnym słońcu upalnego lipcowego południa: „Jakże zdumiewająco wydaje się gmach cały w słońcu, [...] cienie silne uwydatniają jego masy i członki, – gmach nabiera koloru ciała – ciemnego – jak ręce spracowane – lub twarze opalone – – cały jakby żył, ruszał się, drgał” (ibid.:187).

3.

Dotychczas udało nam się przedstawić czysto techniczne środki obrazowania katedry, wszystkie (od personifikacji po prozopopeję), w mniejszym lub większym stopniu, szablonowane, tymczasem: „ach! jak najmniej szablonu – woła Wyspiański – a jak najwięcej uczucia” (ibid.:94). Jak – powinniśmy teraz zapytać – przebyć drogę od doświadczenia do pisania, tak aby w dzielącym te dwa kluczowe momenty dystansie nie zagubić tego, co najważniejsze – właśnie uczucia i indywidualnego, nieszablonowego spojrzenia? Pisanie – w tym wypadku pisanie listów i zapisywanie

notatek w dzienniku podróznym¹⁴ – pozwala Wyspiańskiemu odbyć jeszcze jedną drogę: przebyć w myślach to, co przeszedł (w sensie dosłownym i metaforycznym). Jest zatem droga do języka, czyli droga do artykulacji doświadczenia, powrotem do doświadczenia i spojrzeniem na nie z koniecznego dystansu: „Piszę choćby dlatego – wyznaje Wyspiański w liście powstałym 19 czerwca w Amiens – żeby się tego wrażenia wyzbyć, żeby mu się przypatrzeć jak wygląda z daleka” (ibid.:105). Nieco wcześniej – w liście datowanym 8 czerwca w Chartres – Wyspiański powiada w podobnym tonie:

[...] w istocie, 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 – za jakąś jasną mgłą senną. (ibid.:50)

Wypada zatem rzec, że doświadczenie umyka tak długo, aż pochwycone zostanie materia słów, nabiera pełni¹⁵ dopiero wówczas, gdy zostanie powtórzone (oczywiście twórczo powtórzone)¹⁶, a najlepszym trybem tego powtórzenia jest właśnie pisanie, w tym wypadku pisanie listów do przyjaciela i osobistych notatek w podróznym notesie (można też – wyzyskując dobrodziejstwo semantycznego pokrewieństwa – określić ten proces jako autorskie pod-pisanie się pod doświadczeniem). Jednym zdaniem: zrozumienie przychodzi dopiero wówczas, kiedy sens zdarzeń zostanie na nowo wypowiedziany¹⁷, jednocześnie doświadczenie, czyli to, co wewnętrzne, intymne i, by tak rzec, idiomatyczne, w konsekwencji aktu pisarskiego stanie się uzewnętrznione i powszechnie dostępne (choć, naturalnie, nie stanie się jednocześnie uniwersalne, nie straci swego indywidualnego wymiaru). Jest to oczywiście proces trudny, ponieważ już sam język nie jest, z czego Wyspiański zdaje sobie doskonale sprawę, materiałem łatwym, przy tym zawsze zostaje margines doświadczenia,

¹⁴ Dodajmy do tego także liczne szkice rozproszone wśród notatek z podróży i umieszczane na kartach listów, wszak w tym czasie na francuskie katedry Wyspiański spoglądał raczej okiem malarza niż okiem pisarza.

¹⁵ „Z jednej strony – egzystencjalne doświadczenie podróżnika, z drugiej – doświadczenie pisarza-autora listów stanowią pełny wymiar samotnej wyprawy” (Wydrycka 2000:485).

¹⁶ „Coś staje się przeżyciem – powiada Gadamer – gdy nie tylko zostało przeżyte, lecz fakt przeżycia tego czegoś zostawił po sobie jakiś szczególny ślad, który treści przeżycia nadaje trwałe znaczenie. To, co w ten sposób jest «przeżyciem», uzyskuje całkiem nowe miejsce w bycie przez wyrażenie w sztuce” (Gadamer 2004:105). W oryginalnym tekście rozprawy niemieckiego filozofa, w miejscach, w których polski tłumacz posłużył się słowem „przeżycie”, pojawia się rzeczownik *Erlebnis* („*Etwas wird zum Erlebnis, sofern es nicht nur erlebt wurde, sondern sein Erlebensein einen besonderen Nachdruck hatte, der ihm bleibende Bedeutung verleiht. Wasin dieser Weise ein »Erlebnis« ist, gewinnt vollends einen neuen Seinsstand im Ausdruck der Kunst*” [Gadamer 1990:67, podkr. mojej]), sugerujący – w przeciwieństwie do *Erfahrung* (tłumaczonego zazwyczaj jako doświadczenie) – autentyczność, ale też jednocześnie chwilowość i punktowość, osobistego doznania: „słowo «przeżywać» zawiera ton bezpośredniości, z jaką jest ujmowane coś rzeczywistego – w przeciwieństwie do czegoś, co się wedle własnego mniemania zna, ale czemu brak uwiarygodnienia przez własne przeżycie” (Gadamer 2004:104).

¹⁷ Czy – raz jeszcze powołajmy się na *Prawdę i metodę* – wówczas, kiedy treść bezpośredniego przeżycia, czyli swoisty „materiał do formowania”, poddana zostanie zapośredniczającej wykładni i opracowaniu, a wówczas „z tego, co w przeżyciu przemijające” wydobyta zostanie „trwałość, waga i znaczenie”. Można zatem powiedzieć (przynajmniej ja tak rozumiem rozważania Gadamera), że dopiero w tym akcie *Erlebnis* przekształca się w *Erfahrung* – przeżycie staje się konstruktywnym, formującym (czyli zmieniającym coś w podmiocie) doświadczeniem.

którego nie sposób zredukować do języka i w nim powtórzyć, przeto na zawsze pozostanie już niewypowiedziane i głęboko ukryte¹⁸. Nadto – możemy dopowiedzieć za Steinerem – „próba opowiedzenia, co się dzieje wewnątrz samego siebie, podczas wysiłku szczerego powitania z obecnościami sztuki, muzyki i literatury, wysiłku zadomowienia się w nich, grozi konfrontacją z wszelkimi odmianami kłopotliwego zażenowania i onieśmienia” (Steiner 1997:147).

Spotkanie ze sztuką, czyli usłyszenie jej we-zwania i przyjęcie wy-zwania, stanowi – jak czytamy w *Rzeczywistych obecnościach* – „najbardziej «pochłaniające», *ingressive*, przeobrażające wezwanie dostępne ludzkiemu doświadczeniu” (ibid.:118). Według Steinera doświadczenie estetyczne łączy się z „przebudzeniem, ubogaceniem, zwielokrotnieniem stopnia złożoności, zaciemnieniem, pobudzeniem wrażliwości i zrozumienia” (ibid.), ponieważ „stojąc twarzą w twarz z obecnością ofiarowanego znaczenia, które zwiemy tekstem (lub obrazem czy też symfonią), pragniemy usłyszeć jego język. Podobnie jak chcielibyśmy usłyszeć język wybranego obcego zbliżającego się do nas” (ibid.:128).

Na podstawie listów Wyspiańskiego możemy powiedzieć, że – towarzyszące opisanemu przez Steinera procesowi kontaktu ze sztuką – podmiotowe otwarcie na świat, prowadzi do interakcji, które stymulują również proces pisania. W zawartych w korespondencji z podróży ekfrastycznych opisach gotyckich katedr Wyspiański na tych samych prawach opowiada o sztuce średniowiecznej architektury sakralnej i swojej nią fascynacji, jak i – bardziej czy mniej bezpośrednio – o sobie samym, na przykład w licznych fragmentach narracyjnych, które w równej mierze stanowią deskrypcję wybranego elementu świątyni (powiedzmy: rzeźb na frontonach), jak i relację z osobistych stanów wewnętrznych i wrażeń autora. Katedra to „duma przeszłości”, ale równocześnie „burza wyobraźni” (Wyspiański 1979:127), dlatego mogą dziać się z nią rzeczy, jakie dzieją się (rzecz jasna w wyobraźni Wyspiańskiego) z katedrą w Reims:

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 przepruje lazurowy szmat błękitu – że tam w górze dosięgnie Boga w jego glorii niebieskiej i jak po drabinie Jakubowej zstąpią nań chóry anielskie. (ibid.:128)¹⁹

To, naturalne wszak dla młodego człowieka, władanie wyobraźni ujawnia się w tekstach listów do Rydla wielokrotnie: kobiety spotykane na ulicach Strasburga

¹⁸ „Przeżycie cechuje szczególna bezpośredniość, która wymyka się wszelkiej próbie ustalenia jego znaczenia. Wszystko, co przeżyte, jest przeżyte osobiście, i jego znaczenie stanowi to, że należy do jedności bycia sobą i tym samym zawiera nieodmienne i niezastąpione odniesienie do całości tego jednego jedyne go życia. O tyle też z istoty nie wyczerpuje go to, co się o nim mówi i co daje się ustalić jako jego znaczenie” (Gadamer 2004:112, podkr. moje). Pamiętamy wszak słowa, również przebywającego w drodze, Mickiewicza, który w jednym z sonetów, w obliczu swych doświadczeń, stwierdzał: „Tam widziałem – com widział, opowieść – po śmierci, / Bo w żyjącym języku nie ma na to głosu” (Mickiewicz 1975:44).

¹⁹ Fantazja ponosi Wyspiańskiego raz jeszcze w katedrze w Reims, podczas imponującego oprawy nabożeństwa odbywającego się z okazji święta handlarzy winem (por. Wyspiański 1979:138).

wyglądem przypominają rzeźby zdobiące tamtejszą katedrę („aż zastanawiałem się nieraz czy nie zeszyły z konsol portalów” [ibid.:186–187]); podobnie podróżnik patrzy na dzieci bawiące się w pobliżu Notre-Dame de Amiens: „te chłopaki w swoich pozach pokurczonych, co obsiedli balustradę katedry, tak mi przypominają owe figurki z konsoli, żeby ich tam można przenieść żywcem” (ibid.:116). Wyspiański nasłuchuje historii opowiedzianej przez katedrę, która dziedziczy dorobek kultury dawnych wieków i wydaje się nieść ponadczasowe pytanie „co jutro [?]” (ibid.:141). Z drugiej strony, ten trwały ślad przeszłości ulokowany zostaje w zupełnie nowym kontekście – we francuskim mieście końca XIX wieku, toteż i miejska przestrzeń wpływa na sposób postrzegania katedry, tak samo jak dominująca bryła świątyni organizuje optykę miejskiej topografii²⁰.

Oddajmy raz jeszcze głos Steinerowi: „Znaczenie oraz formy istnienia sztuki, muzyki i literatury funkcjonują w obrębie doświadczenia naszego spotkania z Innym. Cała nasza estetyka, cały ten krytyczny i hermeneutyczny dyskurs to próba wyjaśnienia paradoksu i nieprzejrzystości spotkania, a także wielkiego szczęścia, jakim spotkanie to może się okazać” (Steiner 1997:114). Wyspiański w trakcie spotkania wsłuchuje się w mowę żywej tradycji, pozwala by katedra przemówiła swoim donośnym głosem, sam zaś nastraja swój słuch na właściwy ton – tak, aby wrażenie drogi i emocje spotkania, a co najważniejsze zrodzone w międzyczasie doświadczenie, mogły stać się pożywką dla jego własnej refleksji, która ostatecznie – przynajmniej w pewnej mierze – znajdzie swoje odbicie w epistolograficznym wysiłku. Droga zwieńczona spotkaniem ze sztuką stanowi inicjację przestrzeni rozmowy, w jakiej dzieło i odbiorca wzajemnie odnoszą się do siebie: z jednej strony głos z przeszłości, który rozbrzmiewa w zupełnie nowym kontekście dziejowym, z drugiej strony natomiast obciążający młodego podróżnika zespół przesądów i oczekiwań, które musi on nieustannie korygować w obliczu doświadczeń stających się jego udziałem. Doświadczenie Wyspiańskiego, jak z resztą każde prawdziwe doświadczenie, powinniśmy zatem – zgodnie z tym, co pobrażmiewa w łacińskim słowie *experientia* – postrzegać jako przekroczenie: przestrzeni (podróż), czasu (kontakt ze materialnymi świadectwami przeszłości), rozumienia, które rozwija się w ruchu stopniowego przesuwania ustalonej tymczasowo granicy, oraz siebie samego, ponieważ w obliczu tego, co nowe i nieoczekiwane, co wreszcie – jak zauważa Steiner – Inne, ulec przekroczeniu musi tożsamość doświadczającego.

²⁰ Podobnie również u Prousta: wieża katedry św. Hilarego organizuje topografię Combray, ponieważ można ją dojrzeć z niemal każdego zakątka miasta, staje się zatem swoistym punktem orientacyjnym, układem odniesienia wobec którego Marcel określa swoje położenie podczas przechadzek po Combray, czy też pieszych wypraw poza miasto. Niemal identycznie postępuje Wyspiański, kiedy w trakcie spacerów po kolejnych odwiedzanych miejscowościach każdorazowo właśnie katedrę czyni punktem, ku któremu zmierza jego spojrzenie.

Źródła

- Bałus, Wojciech. 2002. *Figury losu*. Kraków: Universitas.
- Czermińska, Małgorzata. 2005. *Gotyki i pisarze. Topika opisu katedry*. Gdańsk: słowo/obraz terytoria.
- De Man, Paul. 2000. *Ideologia estetyczna*. przeł. A. Przybysławski. wstęp A. Warmiński. Gdańsk: słowo/obraz terytoria.
- Emery, Elizabeth & Morowitz, Laura. 2003. *Consuming the Past. The Medieval Revival in Fin-de-siècle France*. Aldershot: Ashgate.
- Gadamer, Hans-Georg. 1993. *Aktualność piękna. Sztuka jako gra, symbol i święto*. przeł. K. Krzemieniowa. Warszawa: Oficyna Naukowa.
- . 1990. *Gesammelte Werke. Bd. I: Wahrheit und Methode. Grundzüge einer philosophischen Hermeneutik*. Tübingen: Mohr Siebeck Verlag.
- . 2004. *Prawda i metoda. Zarys hermeneutyki filozoficznej*. przeł. i wstępem opatrzył B. Baran. Warszawa: PWN.
- Hani, Jean. 1998. *Symbolika świątyni chrześcijańskiej*. przeł. A.Q. Lavique. Kraków: Znak.
- Heidegger, Martin. 2007. *W drodze do języka*. przeł. J. Mizera. Warszawa: Aletheia.
- Lacoue-Labarthe, Philippe. 2004. *Poezja jako doświadczenie*. przeł. J. Margański. Gdańsk: słowo/obraz terytoria.
- Mickiewicz, Adam. 1975. *Sonety krymskie*. Kraków: Wydawnictwo Literackie.
- Popiel, Magdalena. 2008. *Wyspiański. Mitologia nowoczesnego artysty*. Kraków: Universitas.
- Proust, Marcel. 1999. *W poszukiwaniu straconego czasu. W stronę Swanna*. przeł. i wstępem opatrzył T. Żeleński (Boy). Warszawa: Prószyński i S-ka.
- Webb, Ruth. 1999. "The Aesthetics of Sacred Space. Narrative, Metaphor, and Motion in Ekphraseis of Church Buildings". *Dumbarton Oaks Papers* 53, 59–74.
- Steiner, George. 1997. *Rzeczywiste obecności*. przeł. O. Kubińska. Gdańsk: słowo/obraz terytoria.
- Wydrycka, Anna. 2000. *Podróż i wyobraźnia. O listach Stanisława Wyspiańskiego do Lucjana Rydla*. pod. red. J. Sztachelskiej i E. Dąbrowicz. *Sztuka pisania. O liście polskim XIX wieku*, Białystok: Wydawnictwo Uniwersytetu w Białymstoku.
- Wyspiański, Stanisław. 1994. *Listy zebrane. t. I: Listy Stanisława Wyspiańskiego do Józefa Mehoffera, Henryka Opieńskiego i Tadeusza Stryjeńskiego. Cz. 1: Listy*. Tekst listów oprac. M. Rydlowa. Kraków: Wydawnictwo Literackie.
- . 1979. *Listy zebrane. t. II: Listy Stanisława Wyspiańskiego do Lucjana Rydla. Cz. 1: Listy i Notatnik z podróży*. Tekst listów oprac. L. Płoszewski i M. Rydlowa. Kraków: Wydawnictwo Literackie.