

Rozalia Wojkiewicz

W SPEKTRUM WYSPIAŃSKIEGO

Witraż w poezji Młodej Polski



<http://rcin.org.pl>

W SPEKTRUM WYSPIAŃSKIEGO

Rozalia Wojkiewicz

W SPEKTRUM WYSPIAŃSKIEGO

Witraz w poezji Młodej Polski

IBL INSTYTUT BADAŃ
LITERACKICH PAN
WYDAWNICTWO
WARSZAWA 2022

Recenzje wydawnicze
prof. dr hab. Anna Czabanowska-Wróbel
prof. dr hab. Beata Obsulewicz

Redakcja i indeks: Magdalena Rudkowska
Korekta: Krzysztof Smólski
Projekt typograficzny, skład i łamanie: erte
Projekt okładki: Marcin Jaroszewski

Na okładce zamieszczono fotografię Eustachego Kossakowskiego
z cyklu *Światła Chartres* 1983 (nr 7133) © Anka Ptaszkowska, Paulina Krasieńska-Sawicka.
Negatywy są własnością Muzeum Sztuki Nowoczesnej w Warszawie

Praca została nagrodzona w Konkursie im. prof. Aliny „Inki” Brodzkiej-Wald
i wydana staraniem Towarzystwa Literackiego im. Adama Mickiewicza



Sfinansowano ze środków Ministerstwa Edukacji i Nauki w ramach programu
„Doskonała Nauka – Wsparcie Monografii Naukowych”, umowa nr DNM/SP/514398/2021



Ministerstwo
Edukacji i Nauki

© Copyright by Rozalia Wojkiewicz, 2022

ISBN 978-83-66898-78-3
ISBN (e-book): 978-83-66898-91-2

Wydawnictwo Instytutu Badań Literackich PAN
ul. Nowy Świat 72, 00-330 Warszawa

Druk i oprawa: Akces-Coverax. Drukarnia,
ul. Juliusza Kossaka 15, 01-576 Warszawa

<http://rcin.org.pl>

SPIS TREŚCI

| | |
|---|-----|
| WPROWADZENIE. WITRAŻ W POEZJI MŁODEJ POLSKI – MIĘDZY OBRAZOWĄ ALUZJĄ A SYNTEZĄ DĄŻEŃ ESTETYCZNYCH EPOKI | 7 |
| Poezje są jak świętyń barwne szyby! | 7 |
| Wybrane określenia witrażu w piśmiennictwie polskim XIX/XX wieku | 8 |
| Witraż i badania literackie | 11 |
| W spektrum Wyspiańskiego | 15 |
| Młodopolski mediewalizm | 19 |
| Powroty do romantycznego mitu średniowiecza | 23 |
| Podziękowania | 29 |
| | |
| I. SZLAKIEM GOTYCKICH KATEDR | 31 |
| | |
| II. WITRAŻ I ŚWIATŁO | 47 |
| | |
| III. WITRAŻ I OKO | 75 |
| Witraż, oko Polifema i oczy Argusa | 75 |
| Witraż i oko zagadkowe | 86 |
| Witraż jako zwierciadło upadłego anioła | 109 |
| Witraż i źrenica szaleńca | 114 |
| Okna-źrenice | 119 |
| Witraż i łza | 127 |
| Witraż i oko poety | 138 |
| Witraż i oczy chimery | 141 |
| Witraż, oko niewzruszone i kwitnące | 145 |

| | |
|---|-----|
| IV. WITRAŻ I „ŚWIATY FIGURALNE” | 150 |
| Człowiek i witraż | 176 |
| Witraż i dusza poety | 192 |
| Witraż i ostatnie spojrzenie | 196 |
| | |
| V. WITRAŻ W KATEDRZE-LESIE | |
| (WOKÓŁ LEGEND O POCHODZENIU GOTYKU) | 201 |
| Bajka o kryształowym pałacu (witraż czarnoksięski) | 204 |
| Bajka o opacie (witraż w ruinie) | 209 |
| Ballada o dumnym królu (witraż-baśń) | 215 |
| <i>Baśń o miłości i dumie</i> , czyli kwietna teoria gotyku | 218 |
| Pejzaż z witrażem | 230 |
| Witraż i kobierzec | 237 |
| Witraż i róża | 243 |
| Witraż i kwiat wieczny | 252 |
| Witraż i kwiat płonący | 264 |
| | |
| VI. CZYTANIE WITRAŻU | 278 |
| Sonet siostrzany | 295 |
| Witraże wawelskie | 317 |
| | |
| ZAMIAST ZAKOŃCZENIA. O WITRAŻOWOŚCI | 320 |
| Witraże... Witraże... Witraże... | 333 |
| | |
| NOTA BIBLIOGRAFICZNA | 336 |
| SUMMARY | 337 |
| BIBLIOGRAFIA MŁODOPOLSKICH TOMÓW POETYCKICH | 341 |
| INDEKS NAZWISK | 365 |
| ILUSTRACJE | 385 |

WPROWADZENIE

WITRAŻ W POEZJI MŁODEJ POLSKI – MIĘDZY OBRAZOWĄ ALUZJĄ A SYNTEZĄ DĄŻEŃ ESTETYCZNYCH EPOKI

POEZJE SĄ JAK ŚWIĄTYŃ BARWNE SZYBY!

Temat i znaczenia symboliczne witrażu w poezji polskiej przełomu XIX i XX wieku nie zwróciły dotąd szczególnej uwagi mimo dużej liczby wierszy, cykli lirycznych i poematów powstałych z podziwu dla sztuki witrażowej. Podstawową literaturę przedmiotu można skompletować z kilku raptem refleksji formułowanych w studiach o Młodej Polsce, których wspólną cechą jest w pierwszej kolejności koncentracja na mimetycznej lekturze barwnych szyb, w drugiej natomiast – poetyckich ekfraz. Bogate, zarówno dosłowne, jak i metaforyczne, symboliczne, a w końcu mistyczne sensory witrażu, korespondujące z teoriami symbolizmu nie zostały dotychczas poddane wyczerpującej eksplikacji. Nie został też uruchomiony istotny dla interpretacji tych sensów kontekst średniowiecznej *claritas*. A przecież, warto to odnotować na początku rozważań, witraż – ulubiony już przez romantyków architektoniczny detal gotyckiej świątyni – sfunkcjonalizowany jako obraz poetycki niczym pryzmat ogniskuje w sobie rozmaite znaczenia. Czasami staje się wręcz, jak w przełożonym przez Miriamę wierszu Johanna Wolfganga Goethego, metaforą samej poezji:

POEZJE SĄ JAK ŚWIĄTYŃ BARWNE SZYBY!
Z rynku, gdy patrzeć przez kościelne drzwi,
Wszystko w mroku ledwie się znaczy;
I tak też pan filister patrzy:
Czyż dziw, że może być i zły,
I złym pozostać bez ochyby?

Lecz wstąpcie raz za próg tych drzwi!
Kaplicy świętej się pokłońcie;
Wnet blask, jaśń barwna w każdym kącie,
Ornament, treść – jednako tkną cię,

Drgnie życiem twórczy pozór cny;
 Działwę was Bożą czar zuroczy,
 Budujcie się i syćcie oczy!¹

WYBRANE OKREŚLENIA WITRAŻU W PIŚMIENICTWIE POLSKIM XIX/XX WIEKU

Warto w tym miejscu wynotować – jako dodatek do wstępnych rozważań – charakterystyczne określenia witrażu, pojawiające się przede wszystkim w poezji Młodej Polski, ale też w prozie oraz w pracach z dziedziny estetyki, budownictwa kościelnego i w innych utworach piśmiennictwa polskiego w XIX wieku i początkach XX stulecia.

¹ J.W. Goethe, *Poezje*, przeł. Miriam [Z. Przesmycki], „Zdrój” 1918, t. 2, z. 6, s. 163. Zob. J.W. Goethe, *Wybór poezji*, oprac. Z. Ciechanowska, Wrocław 1955, s. 267–268. Fragment oryginału [*Gedichte sind gemalte Fensterscheiben!...*] z Goetheańskiego cyklu *Sechzehn Parabeln* (1827), ale bez kluczowego pierwszego wersu, zacytował Ludwik Krzywicki – K.R. Żywicki [L. Krzywicki], *O sztuce i nie-sztuce (luźne uwagi profana)*, „Prawda” 1899, nr 11, s. 123 (przedr. *Programy i dyskusje literackie okresu Młodej Polski*, oprac. M. Podraza-Kwiatkowska, Wrocław 1977, s. 266–267). Wiersz Goethego przetłumaczył na polski również Ludwik Jenike – zob. *Młodość Goethego i nieprzełożone dotąd poezje jego ulotne*, zebrał L. Jenike, Warszawa 1897, s. 169: „Pieśni, to niby malowane szyby: / Gdy z rynku wejrzą nimi do kościoła / Filistry miejskie, to im bez pochyby / Wnętrze się wyda szare, martwe zgoła. / Niechże się krzywią ci panowie sędzie, / Skrzywionym każdy z nich do śmierci będzie. // Lecz wnijdźcie tylko za gmachu wierzeje / I ogarnijcie w skupieniu świątynię, / To wnet złocisty blask tam się rozsiej, / Świetlna się barwa po ścianach rozplynie, / By tym, co na niej spojrzaniem zawieśli, / Ucieszyć serca i rozjaśnić myśli”. Stanisław Barącz wybrał ten liryk na motto swojego tomu poetyckiego (S. Barącz, *Poezje*, przedm. W. Kozicki, Lwów 1930, s. II): „Poezje – to gotyckich szyb obrazy: / Jeśli z ulicy spojrzysz w głąb kościoła, / Wszystko wygląda ciemne i posępne: / Filister tylko tyle dojrzeć zdoła, / A dla wszystkiego, co dlań niedostępne, / Może do końca być pełen odrazy. / Lecz wejdźcie głębiej, choćby raz, / Nawiedźcie z winną czią świątynię! / A nagle w blaskach harmonijnie / Treść z formą w jedno piękno spłynie, / Podniosły urok olśni was; / To wam, wybrane dzieci boże, / Zachwyci oczy, ducha wzmoże!”.

„barwne mozaiki”

(J. Pietrzycki, *Arlekinada*, w: tegoż, *Refleksy światła. Z rysunkami Stanisława Wyspiańskiego*, Lwów 1905, s. 33)

„czarodziejskie tęczowe witraże”

(A.R. Dobrowolski, *Błogosławiona bądź*, w: tegoż, *Nastroje*, Lwów 1905, s. 46)

„kawałki szybek kolorowych, połączonych między sobą wstęgą ołowiu”

(W. Łuszczkiewicz, *Opieka nad szybami barwistymi (witrażami) i ich odnowa*, w: tegoż, *Wskazówka do utrzymywania kościołów, cerkwi i przechowywanych tamże zabytków przeszłości opracowana przez Prof. Władysława Łuszczkiewicza pod kierunkiem Oddziału Sztuk i Archeologii w Towarzystwie Nauk. Krak.*, Kraków 1869, s. 24)

„kolorowe okienko”

(A. Szczęsny, *Kolorowe okienko*, ilustracje Z. Eichlera, Warszawa 1913)

„malowidła witrażów”

(J. Guranowski, *Z cyklu „Poematy”. Sen cherubina. Poemat fantastyczny*, w: tegoż, *Poezje. Seria pierwsza 1912*, Warszawa 1912, s. 87)

„mozaika barwistych drobnych szkiełek pospajana ołowiem”

(L. Siemieński, *O oknach kolorowych i szczątkach tych okien w kościołach krakowskich (Dokończenie)*, „Gazeta Warszawska” 1853, nr 241 [dod.], s. 5)

„okna kolorowe”

(A. Brykczyński, *Okna*, w: tegoż, *Dom Boży to jest praktyczne wskazówki budowania, naprawiania i utrzymywania kościołów na wzór dzieła ks. Barbier de Montault „Traité pratique de la construction, de l'ameublement et de décoration des Églises”*, Warszawa 1897, s. 63)

„okna, które pyszną się w malowane szyby”

(J. Kremer, *List dwudziesty ósmy. Średnie wieki (dokończenie)*, w: tegoż, *Listy z Krakowa. Dzieje artystycznej fantazji*, t. 2, cz. 2, Warszawa 1877, s. 243)

„okna różnobarwne”

(J.M. [J. Maliszewski], *O oknach różnobarwnych w kościele Panny Maryi w Krakowie*, „Powszechny Pamiętnik Nauk i Umiejętności” 1835, z. 2, s. 310)

„okna różnobarbne”

(W. Rolicz-Lieder, *Majowe nabożeństwo*, w: tegoż, *Poezje 1*, Kraków 1899, s. 160)

„okna świetlane”

(J. Czarnowski, *Witraże*, w: tegoż, *Poezje*, Warszawa–Kraków [1913], s. 9)

„okna tęczowe”

(F.J. Galiński, *Do Betleemu*, w: tegoż, *Wnętrze*, Warszawa 1909, s. 19)

„okno z drobnych szybek okrągłych w ołów wtapianych”

(E. Łuskina, *Viragnitas. Romans stylizowany*, Kraków 1906, s. 55–56)

„przejrzyste malowania”

(J. Kremer, *List dwudziesty szósty. Fantazja u ludów chrześcijańskich. Średnie wieki*, w: tegoż, *Listy z Krakowa. Dzieje artystycznej fantazji*, t. 2, cz. 2, Warszawa 1877, s. 155)

„starych szyb przeźrocza”

(J. Bednarski, *Wawel*, w: tegoż, *Wiersze i proza*, wyd., wstęp J. Ujejski, Kraków 1910, s. 117)

„stubarwne winiety”

(M. Szukiewicz, *Sonet*, w: tegoż, *Poezje*, Kraków 1901, s. 32)

„szkła wzorzyste”

(J. Tomaszewska-Malanowska, *W górskim klasztorze*, w: tejże, *Za uśmiech dziecięcy. Poezje. Seria 4*, Łódź 1917, s. 84)

„sztuka barwnych szkieł”

(A. Hrebenuk, *Witraże – mozaiki. Sztuka barwnych szkieł i kamyków*, Kraków 1938, *passim*)

„szyby barwiste”

(L. Siemieński, *O oknach kolorowych i szczątkach tych okien w kościołach krakowskich*, „Gazeta Warszawska” 1853, nr 240, s. 4; tegoż, *Opieka nad szybami barwistymi (witrażami) i ich odnowa*, w: tegoż, *Wskazówka do utrzymywania kościołów, cerkwi i przechowywanych tamże zabytków przeszłości opracowana przez*

Prof. Władysława Łuszczkiewicza pod kierunkiem Oddziału Sztuk i Archeologii
w Towarzystwie Nauk. Krak., Kraków 1869, s. 24)

„szyby kolorowe”

(J.M. [J. Maliszewski], *O oknach różnobarwnych w kościele Panny Maryi w Krakowie*,
„Powszechny Pamiętnik Nauk i Umiejętności” 1835, z. 2, s. 314)

„szyby malowane”

(J.M. [J. Maliszewski], *O oknach różnobarwnych w kościele Panny Maryi w Krakowie*,
„Powszechny Pamiętnik Nauk i Umiejętności” 1835, z. 2, s. 314)

„liczne okna podobne [...] do świetlanych obrazów w widzeniach”

(K. Lubecki, *Katedra kolońska*, w: tegoż, *Podróż poślubna. Utwór poetycki*,
Kraków 1902, s. 77)

„tęcze szkiele staroświeckich”

(B. Ostrowska, *Zmora*, w: tejże, *Poezje*, Lwów 1905, s. 85)

WITRAŻ I BADANIA LITERACKIE

Witraż, koncentrując na sobie uwagę wielu młodopolskich twórców, zajął poczesne miejsce w wyobraźni epoki, posłużył do jej samoidentyfikacji i estetycznej autorefleksji. „Witraż okienny przeczy idei otwarcia przestrzeni, jaką stanowi okno. Współkreuje przestrzeń zamkniętą. Przepuszczając światło słoneczne przez kawałki barwnego szkła, tworzy atmosferę tajemniczą, nastrojową [...]. Jedną z najważniejszych cech szkła: przezroczystość, została zanegowana”² – w ten sposób rolę witrażu w literaturze Młodej Polski określiła Maria Podraza-Kwiatkowska, wyznaczając jeden z istotnych tropów interpretacyjnych tego tematu. To właśnie nastrojotwórcza, kontemplacyjna właściwość barwnego szkła interesowała poetów przełomu XIX i XX wieku. Dlatego w ramy

² M. Podraza-Kwiatkowska, *Od Niebieskiego Jeruzalem do szklanej Polski. Kulturowe konteksty „szklanych domów” Żeromskiego*, w: tejże, *Labirynty – kładki – drogowskazy. Szkice o literaturze od Wyspiańskiego do Gombrowicza*, Kraków 2011, s. 76–77.

okien lirycznych gmachów, pałaców, zamków czy budynków sakralnych, a więc młodopolskich pejzaży wewnętrznych, wprawiano witraże, zwłaszcza wtedy, gdy chciano im nadać, jak zauważa badaczka, „charakter «pozaświatowy» lub dekadenco-pesymistyczny”³.

Poetyckie wyobrażenia witraży o charakterze ekfrastycznym zinterpretowała Justyna Bajda. Zwróciła uwagę na liryczne komentarze do kartonów Stanisława Wyspiańskiego i barwnych okien wykonanych według jego projektów, wskazała także utwory o katedrach europejskich. Wyeksponowała też charakterystyczny dla młodopolskiego obrazowania poetyckiego „kolor światła”, który pojawia się w opisach efektu tęczy oraz refleksów słońca przenikającego przez witraże do wnętrza, najczęściej średniowiecznego tumu⁴.

Piotr Siemaszko zestawiał ze sobą *Mróz na szybach* Jana Pietrzyckiego oraz fragment *Baśni okien* Józefa Jedlicza i zauważył, że wzory na zamrożonej szybie tworzą zdobną, witrażową powierzchnię. Wykreowany przez Jedlicza obraz badacz skojarzył ze stylem witraży Wyspiańskiego, o czym zdecydowała: „Witalna, jakby dionizyjska dynamika form florystycznych, gęstość linii, skłębienie pionowych kształtów, bogactwo kolorystyczne”⁵. Wyspiański zatem, co nie może dziwić, znajduje się w centrum rozważań o młodopolskim witrażu, jak i jego poetyckich transpozycji.

W inspirującej dla badań nad witrażem poetyckim eseistycznej rozprawie Małgorzaty Czerwińskiej *Gotyki i pisarze. Topika opisu kate-*

³ Tamże, s. 77.

⁴ J. Bajda, *Poeci – to są słowa malarze.... Typy relacji między słowem a obrazem w książkach poetyckich okresu Młodej Polski*, Wrocław 2010, s. 75–76, 119, 135–140, 228. Wśród zinterpretowanych przez Bajdę utworów znalazły się: *Bóg Ojciec (Witraż Stanisława Wyspiańskiego w kościele oo. Franciszkanów w Krakowie)* Zuzanny Rabskiej; *Bóg Ojciec. Ilustracja do witrażu Wyspiańskiego w kościele Franciszkanów w Krakowie* Wacława Hordysza [W. Goździckiego]; *Kościół franciszkański w Krakowie oraz Kazimierz Wielki. Ilustracja do projektowanego witrażu Wyspiańskiego* Kazimierza Lubeckiego; *W katedrze mediolańskiej* Stanisławy Szadurskiej; cykl *W katedrze I–IV* Mariana Gawalewicza; *Kościół gotycki* Czesława Cieplińskiego. O ekfrizie Zuzanny Rabskiej *Bóg Ojciec* – zob. A. Grodecka, *Wiersze o obrazach. Studium z dziejów ekfrazy*, Poznań 2009, s. 139–144.

⁵ P. Siemaszko, *Od akademizmu do ekspresjonizmu. Sugestie piktoralne w poezji polskiej końca XIX wieku i początków XX wieku*, Bydgoszcz 2007, s. 123–124.

dry – będącej jak dotąd jedyną w polskim literaturoznawstwie próbą kompleksowego opracowania tematu katedry gotyckiej w literaturze – Młodą Polskę reprezentują *Żywe kamienie* (1917–1918) Wacława Berenta oraz listy Stanisława Wyspiańskiego do Lucjana Rydla (1890). Zdaniem autorki listy te są „tekstem założycielskim”⁶ tematycznego opisu katedry gotyckiej w literaturze polskiej, co należy potwierdzić, mimo że niełatwo zrozumieć, w jaki sposób rzecz nieopublikowana za życia autora mogła taką rolę odegrać. Małgorzata Czermińska pozostawia w zasadzie młodopolski kontekst zagadnienia poza granicą swoich zainteresowań. Świadomie odrzuca „dążenie do pełnej rekonstrukcji dziejów tematu”⁷, rozplątania wszystkich „wątków zapomnianej tradycji” i bierze pod uwagę tylko jej węzłowe punkty. By odtworzyć historię ekfrazy gotyckiej świątyni, od szesnastowiecznego podróżopisarstwa poczynawszy, autorka *Gotyku i pisarzy* sięgnęła do „katedralnych” tekstów Johanna Wolfganga Goethego, François-René Chateaubrianda, Johna Ruskina, Hippolyte’a Taine’a, Victora Hugo, Józefa Kremera, Józefa Ignacego Kraszewskiego, Joris-Karla Huysmansa, Marcela Prousta, Osipa Mandelsztama, Zbigniewa Herberta i Juliana Przybosia, by wymienić tylko najważniejszych. Według Czermińskiej wyobraźnia tak odmiennych twórców, „stykając się z tym niezwykłym fenomenem, jakim jest w dziejach europejskiej kultury gotycka katedra, reagowała podobnymi obrazami, metaforami, porównaniami”⁸. Najważniejszym celem badawczym autorki było więc odkrycie analogii i paralel, wskazanie MIEJSC WSPÓLNYCH na mapie topiki katedralnej:

Jeśli nawet nie da się udowodnić, że pisarze czerpali od siebie nawzajem, powstaje wrażenie, że zawdzięczają coś nie tylko własnym obserwacjom i pomysłowości, ale też jakimś odległym, wspólnym źródłom, trudnym do zidentyfikowania i niekiedy przypominającym o sobie przez pośrednictwo późniejszych przywołań.⁹

⁶ M. Czermińska, *Gotyk i pisarze. Topika opisu katedry*, Gdańsk 2005, s. 112.

⁷ Tamże, s. 8.

⁸ Tamże, s. 5–6.

⁹ Tamże, s. 28.

W ostatnich rozdziałach *Gotyku i pisarzy*, w których przedmiotem interpretacji są utwory literatury polskiej, znajduje się zestaw katedralnych toposów, uporządkowany ze względu na typ porównań: do świata natury (las, ogród, kwiat, ornament roślinny), ludzkiego ciała (twarz, palec, dłoń, ręka, ramię, ciało, cielsko, ciało mistyczne), świata zwierzęcego (rzeźbione bestiarium), czterech żywiołów (powietrze, ogień, woda, ziemia) oraz między innymi do okrętu, księgi, teatru i muzyki. Witraże zostały w tej systematyce zakwalifikowane jako element obrazu katedry-rajskiego ogrodu, co stanowi przyporządkowanie oczywiście trafne, ale z perspektywy niniejszej pracy – w pewien sposób zawężające. Ponadto wzmianki o barwnych oknach sytuują się na marginesach analiz rozmaitych ekfraz katedralnych; analizie zostały poddane zarówno utwory prozatorskie, jak i poetyckie. Autorka nie zajmuje się jednak szczegółowo, na co zwrócił uwagę Wojciech Bałus¹⁰, symboliką witrażowej sztuki, barw, światła czy na przykład ideą *claritas*. Pewien niedostatek witrażowych kontekstów i odczytań stwarza więc punkt wyjścia do rozważań nad poetyckimi interpretacjami witrażu w Młodej Polsce. „Czasem wędrówka toposu bywa zapośredniczona przez utwór ginący później w całkowitej niepamięci”¹¹ – pisze Czermińska, prowokując do tego, by przyjrzeć się wielu takim w większości zapoznanym obszarom poetyckim, spróbować pełniejszej rekonstrukcji.

Wyróżniony w rozprawie Małgorzaty Czermińskiej repertuar toposów koresponduje z propozycją Joëlle Prunghaud, która wskazała charakterystyczne, przede wszystkim dla wyobraźni francuskiego *fin-de-siècle*'u, ale organizujące już wyobraźnię romantyków obrazy gotyckiej świątyni (wyróżniła m.in. metafory: kamiennej księgi, ciała ludzkiego lub natury)¹². Kategorie te czy też figury literackiego obrazowania zna-

¹⁰ W. Bałus, *Gotyki bez korzeni*, „Konteksty” 2007, nr 1, s. 100. Zob. też: A. Dziadek, [rec.] M. Czermińska, *Gotyki i pisarze. Topika opisu katedry*, Gdańsk 2005, „Pamiętnik Literacki” 2007, z. 4, s. 234–238; F. Karpow, *Dzieje katedry w poetyckiej wyobraźni*, „Polonistyka” 2006, nr 3, s. 53–55; A. Manecka, *Bliski gotyk*, „Teksty Drugie” 2006, nr 4, s. 102–109.

¹¹ M. Czermińska, dz. cyt., s. 9.

¹² Zob. J. Prunghaud, *Le Mythe de la cathédrale*, w: tejże, *Gothique et décadence. Recherche sur la continuité d'un mythe et d'un genre au XIX^e siècle en Grande-Bretagne et en France*, Paris 1997, s. 275–302.

laży swoje uzupełnienie w rozprawie *Figures littéraires de la cathédrale 1880–1918*¹³. W tym świetle problematyka poetyckiego witrażu nabiera pewnej samoistności, nie jest tylko fragmentem czy – chciałoby się powiedzieć – detalem obszernej problematyki „katedralnej”. Wręcz przeciwnie, tak odczytywany witraż staje się soczewką skupiającą tę problematykę.

W SPEKTRUM WYSPIAŃSKIEGO

W listach Stanisława Wyspiańskiego do Lucjana Rydla, spisywanych podczas odbytej w 1890 roku podróży szlakiem średniowiecznych katedr, witraże zajmują szczególne miejsce. Badacze korespondencji artysty, a wzbudziła ona zainteresowanie biografów, literaturoznawców i historyków sztuki, jednogłośnie podkreślają znaczenie studiów Wyspiańskiego nad witrażami, lecz nie poświęcają temu zagadnieniu zbyt wiele uwagi, chociaż Jan Dürr nazwał je nawet jednym ze „specjalnych celów”¹⁴ europejskiego wyjazdu; z kolei Wincenty Trojanowski w tonie już bardziej ogólnym stwierdził, że po powrocie do Krakowa artysta stał się „jeszcze bardziej UTRWALONY w średniowieczu”¹⁵. O witrażach zwykle wspomina się przy okazji wyliczania innych elementów konstrukcji architektonicznej katedr, przede wszystkim fasad i dekoracji figuralnych portali, które w 1890 roku poruszyły również mocno wyobraźnię artysty¹⁶.

¹³ J. Prungnaud, *Figures littéraires de la cathédrale 1880–1918*, Villeneuve d’Ascq 2008.

¹⁴ J. Dürr, *Z dziennika podróży Wyspiańskiego po Francji. Nieogłoszony drukiem rękopis poety – Nieznane rysunki*, „Kurier Literacko-Naukowy” 1935, nr 43, s. 1.

¹⁵ W. Trojanowski, *Wyspiański. Artysta, człowiek, życie*, Warszawa 1927, s. 30.

¹⁶ W pierwszej kolejności trzeba wskazać komentarze Jana Dürra, poczynione m.in. przy okazji publikacji fragmentów notesu podróżniczego Wyspiańskiego, o którym będzie mowa. Zob. też: W. Trojanowski, *Pierwsza podróż za granicę*, w: tegoż, dz. cyt., s. 25–30; J. Güttler, *O twórczości plastycznej Wyspiańskiego*, „Sztuka i Krytyka” 1957, nr 3–4, s. 93–96; W. Natanson, *Pierwsza podróż*, w: tegoż, *Stanisław Wyspiański. Próba nowego spojrzenia*, Poznań 1969, s. 50–58; W. Natanson, *Wielka Melpomena w salach Luwru*, w: tegoż, *Z różą czerwoną przez Paryż*, Kraków 1970, s. 206–228; A. Okońska, *Studia i pierwsza podróż*

Czermińska zwróciła uwagę, że w świątynnych wnętrzach zdecydowanie najbardziej interesują Wyspiańskiego właśnie witraże:

[...] i to nie tylko te najslawniejsze, w Chartres. Prawie zawsze wspomina o rozetach, obserwując przenikające przez nie barwne światło. Tym jednak, co fascynuje go przede wszystkim oprócz ogromu całościowego widoku na katedrę, są rzeźby fasady, o których potrafi opowiadać całymi stronami, podczas gdy wewnątrz poświęca niekiedy tylko parę lakonicznych zdań.¹⁷

Badaczka zaznaczyła także: „Większość tekstów mówiących o witrażach gotyckich katedr odwołuje się do symboliki światła i koloru [...] bądź też, często poprzez kolor, sięga do skojarzeń florystycznych”¹⁸.

O tym, że w trakcie pierwszej europejskiej podróży artysta koncentrował uwagę na wielobarwności rozet oraz innych typów okien witrażowych, i porównywał je do kwiatnych bukietów, pisał też Wojciech Bałus, akcentując wagę tego interesującego zagadnienia¹⁹.

Metafory witrażu-kwiatu, najczęściej rozkwitającej róży, inspirowały już wyobraźnię romantyków. Można je też z powodzeniem uznać za jeden z charakterystycznych motywów obrazowania barwnych okien w poezji końca XIX i początków XX wieku. Nie budzi zdziwienia, że i w korespondencji do Rydla została im przyznana pierwszorzędną rolę. Znakomitym przykładem są opisy szyb katedry Notre-Dame de Reims,

zagraniczna, w: tejże, *Stanisław Wyspiański*, Warszawa 1971, s. 39–60; A. Grzymała-Siedlecki, *O twórczości Wyspiańskiego*, Warszawa–Kraków 1970 (tu zwł. s. 54–56, 65–68); E. Miodońska-Brookes, *Wawel – „Akropolis”*. *Studium o dramacie Stanisława Wyspiańskiego*, Kraków 1980; Z. Kępiński, *Stanisław Wyspiański*, Warszawa 1984, s. 11–15; M. Tomczyk-Maryon, *Zbieranie kamyków. „Przedemną stała katedra złota...”*, w: tejże, *Wyspiański*, Warszawa 2009, s. 60–82; R. Jakubczyk, *Gotyki wyobrażony. O francuskich katedrach w listach Stanisława Wyspiańskiego*, „Acta Universitatis Wratislaviensis. Prace Literackie” 2016, nr 56, s. 113–125. To tylko wybór z obfitej literatury przedmiotu.

¹⁷ M. Czermińska, dz. cyt., s. 163.

¹⁸ Tamże, s. 274–277 (rozdz. Kwiaty witraży – katedra jako rajski ogród).

¹⁹ 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. 80–81; tegoż, *Sztuka sakralna Krakowa w wieku XIX. Część II. Matejko i Wyspiański*, Kraków 2007, s. 143–144.

w których Wyspiański dostrzegł bukiety piwonii i lewkonii. Motyw kwiatu jest również kluczowy dla wplecionej w narrację listów poetyzowanej historii o genezie katedr gotyckich, czyli *Baśni o miłości i dumie*, niedocenionej zresztą przez badaczy literatury.

W korespondencji Wyspiańskiego witraże ulegają jednak i innym twórczym przekształceniom. Wśród najciekawszych realizacji tematu wyróżniają się silnie zmetaforyzowane lub nacechowane symbolicznie wariacje obrazowe (w wariantywnej nomenklaturze można by je nazwać figurami poetyckimi, obrazami, symbolami, metaforami, syntagmami metaforycznymi²⁰), jak na przykład witraż-oko, witraż-kobierzec, witraż-baśń. Listy Wyspiańskiego dostarczają tak wiele przykładów kluczowych ujęć i odmian tematu witrażowego, że mogą zostać potraktowane jako swoisty przewodnik po młodopolskim witrażu. Artysta w relacjach adresowanych do Rydla połączył właściwą dla epoki szczególnie wyostrzoną wrażliwość z dostępną wówczas – także najnowszą – wiedzą na temat architektury średniowiecza, przyswojoną z ogromną pasją. Dlatego powstałe w 1890 roku listy do Rydla można w metaforyczny sposób nazwać **TEMATOLOGICZNYM BEDEKEREM**, który wytycza szlaki interpretacyjne w świecie młodopolskiej wyobraźni. Z tego powodu więc, jak też dla przejrzystości wywodu i czytelności kompozycji pracy, fragmenty epistolograficzne Wyspiańskiego stanowią wprowadzenie do poszczególnych interpretacji tematów i subtematów poetyckich, które zostały wyodrębnione w rezultacie kwerendy obejmującej tomy poetyckie 350 autorów publikujących zbiory liryków w latach 1890–1918 (zob. *Bibliografia młodopolskich tomów poetyckich*).

Wielu z wymienionych w *Bibliografii...* twórców, na przykład Józefa Czarnowskiego, Józefa Nawrockiego, Adama Raclawa Dobrowolskiego, Zofię Ułaszynównę, Janinę Tomaszewską-Malanowską, Czesława Ciepłińskiego, można określić mianem poetów *minorum gentium*, a niektórych, jak Borysa Żabę – przywołując znaną formułę Pawła Hertza – jako wierszopisów. Istnieje jednak wśród nich grupa poetów inspirujących, niesłusznie zapominanych, o niejednokrotnie zaskakującej wyobraźni.

²⁰ Zob. np. J. Błoński, *Przedmowa*, w: G. Bachelard, *Wyobraźnia poetycka. Wybór pism*, wyb. H. Chudak, przeł. H. Chudak, A. Tatarkiewicz, przedm. J. Błoński, Warszawa 1975, s. 20.

Aby całościowo omówić zagadnienie witrażu w młodopolskim imaginariu i opisać w sposób monograficzny – o ile to w ogóle możliwe – efekty poszukiwań badawczych, skoncentrowałam uwagę na twórczych ujęciach i przekształceniach witrażowego tematu. To one odgrywają tu główną rolę, dlatego – niekiedy – zrezygnowałam z wartościowania czy krytyki, stawiając znak równości pomiędzy utworami poetów wybitnych i lirykami autorów wykazujących zdecydowanie mniejszą wartość artystyczną. Na równi więc chociażby ze *Starożytnym kościołem* Jana Kasprowicza znalazły swoje miejsce w tej pracy dokonania poetyckie autorów „drugiego planu”, by przywołać formułę zastosowaną przez Annę Wydrycką²¹ wobec na przykład Antoniego Langego, Wacława Rolicz-Liedera czy Kazimiery Zawistowskiej – a przecież „drugi plan” nie oznacza automatycznie autorów drugorzędnych.

Większość liryków, wydobywanych tu z częściowego zapomnienia lub – a to przypadki częstokroć świetne – z „całkowitej niepamięci”, wymyka się stereotypowemu myśleniu o sztuce witrażowej i poetyckiej. „Gotyckich szyb obrazy” w swych literackich ujęciach stanowią każdorazowo ujawnianą w toku interpretacji manifestację indywidualności twórczej. Udało mi się więc potwierdzić hipotezę Józefa Bachórze, który zwrócił niegdyś uwagę, że „w twórczości drugorzędnej winny się lepiej niż w arcydziełach odzwierciedlać upodobania i nastroje opinii oraz bezpośrednio w życiu kulturalnym istniejące zapotrzebowania estetyczne i ideologiczne”²², a zarazem podważyć zasadność strategii Mieczysława Jastruna, który decydując się na nieobciążanie swojej antologii poezji młodopolskiej „garderobą połamanych skrzydeł”, pisał: „Niepodobieństwem było dla mnie zamieszczenie poetów w rodzaju Nalepińskiego, Bukowińskiego, Makuszyńskiego, Leszczyńskiego, Ruffera i innych; w utworach tych poetów nie mogłem znaleźć żadnych walorów”²³.

²¹ A. Wydrycka, „Rzędy poezji”. *Młodopolska liryka – studia i interpretacje*, Biały-stok 2016, s. 21.

²² J. Bachórz, *Poszukiwanie realizmu. Studium o polskich obrazkach prozą w okresie międzypowstaniowym 1831–1863*, Gdańsk 1972, s. 21.

²³ M. Jastrun, *Poezja Młodej Polski*, wybrał, wstępem i notami biograficznymi poprzedził M. Jastrun, objąsniła J. Kamionkova, Wrocław 1967, s. 77–78.

MŁODOPOLSKI MEDIEWALIZM

Namysł nad potencjałem znaczeniowym witrażu umożliwił mi jednak nie tylko rozwinięcie pewnych wątków ze studiów nad młodopolską wyobraźnią, lecz także kontynuację, a zarazem weryfikację i dopełnienie obserwacji sformułowanych w pracach o mediewalizmie przełomu XIX i XX wieku. W literaturze Młodej Polski średniowiecze jako temat czy raczej pojemny kompleks tematyczny uobecnia się w twórczości autorów najwybitniejszych: Jana Kasprowicza, Stanisława Wyspiańskiego, Tadeusza Micińskiego, Leopolda Staffa, Bolesława Leśmiana, Stanisława Przybyszewskiego, Waława Berenta, Stefana Żeromskiego. Znamienne, że z wyjątkiem monografii Małgorzaty Okulicz-Kozaryn *Średniowiecze Waława Berenta*²⁴, uwag rozsianych w pracach Magdaleny Popiel²⁵, w syntezie epoki autorstwa Artura Hutnikiewicza²⁶ oraz w artykułach o młodopolskim misterium²⁷ oraz młodopolskiej recepcji dzieła i myśli św. Franciszka z Asyżu²⁸, w analizach wybranych utworów Jana Kasprowicza²⁹, Kazimiery Zawistowskiej³⁰ czy Amelii

²⁴ M. Okulicz-Kozaryn, *Średniowiecze Waława Berenta. Sceptyk w poszukiwaniu całości*, Warszawa 2006.

²⁵ M. Popiel, *Historia i metafora. O „Żywych kamieniach” Waława Berenta*, Wrocław 1989; teźże, *Autoportret w zbroi, czyli średniowiecze modernistów*, w: teźże, *Wyspiański. Mitologia nowoczesnego artysty*, Kraków 2008, s. 290–296.

²⁶ Zob. A. Hutnikiewicz, *Młoda Polska*, Warszawa 2002, s. 16–17.

²⁷ A. Truskołaska, *Młodopolska ekspansja pojęcia „misterium”*, w: *Wśród mitów teatralnych Młodej Polski*, red. I. Sławińska, M.B. Stykowa, Kraków 1983.

²⁸ Zob. np. I. Maciejewska, *Franciszkanizm w poezji Młodej Polski*, w: *Problematyka religijna w literaturze pozytywizmu i Młodej Polski. Świadectwa poszukiwań*, red. S. Fita, Lublin 1993; S. Cieślak, *Fascynacje franciszkańskie pisarzy Młodej Polski*, Teresin 2012.

²⁹ J. Szweminówna, *Kasprowicz a średniowiecze*, „Kronika Miasta Poznania” 1936, R. 14, nr 1, s. 37–74; M. Suchocki, *Pierwiastki franciszkańskie w twórczości Jana Kasprowicza*, „Kronika Miasta Poznania” 1931, R. 9, nr 4, s. 291–335; E. Sawrymowicz, *Średniowieczne motywy malarstwa w poezji Kasprowicza*, „Płomień” 1947/1948, nr 2, s. 48–51; A. Dąbrowska, *Symbolika barw i światła w „Hymnach” Jana Kasprowicza*, Bydgoszcz 2002, s. 57–59.

³⁰ K. Niklewiczówna, *Zawistowska a ówczesna moda literacka*, „Pamiętnik Literacki” 1947, R. 37, s. 218–226; L. Kozikowska-Kowalik, *Dialektyka oryginalności i typowości. (O poezji Kazimiery Zawistowskiej)*, w: K. Zawistowska, *Utwory ze-*

Hertzówny³¹, brak opracowań podejmujących głębiej tę problematykę. Młodopolska „średniowieczność” nadal czeka na kompleksowe ujęcie.

Między ŚREDNIOWIECZNYMI TEMATAMI ORAZ ICH WARIANTAMI ujawniającymi się w liryce Młodej Polski znajdują się jeszcze i takie, które zasługują na osobne badania. Niektóre łączą się bezpośrednio z repertuarem znaczeń katedry gotyckiej i witrażu. Niekiedy są to tylko ślady obrazowe, lecz ich powtarzalność przykuwa uwagę i zastanawia. Spory potencjał interpretacyjny i semantyczny wykazują między innymi: obiekty sakralne (kościół, klasztor, kapliczki), średniowieczne dzieła sztuki i architektury, ornament (w tym detal architektoniczny), ruiny, artefakty (np. gobeliny, tkaniny, miniatury, bibeloty, stare księgi i związana z nimi sztuka iluminatorska, ale również elementy wyposażenia średniowiecznych kościołów), kadzidło (związane z sensualizmem, zjawiskami fizyczno-atmosferycznymi, np. dymem czy mgłą, ale także z formą arabeski), świeca (płomień świecy, oświetlający np. wnętrze średniowiecznej architektury, ale i świecznik, lampa itp.), mnich lub mniszka (sceny z życia zakonnego), królewicz lub królowna, rycerz, kasztelanka, minstrel (trubadur, truwer, minnesinger) – najczęściej jako uosobienie talentu poetyckiego, postaci świętych, postaci historyczne, średniowieczne autorytety twórcze (np. Dante Alighieri, Francesco Petrarca), *danse macabre*, tak zwana „materia bretońska” (interpretacje legendy o Królu Arturze i rycerzach Okrągłego Stołu, motywu poszukiwania Świętego Graala, miłości dwornej, dziejów Tristana, Izoldy, Lancelota, Ginewry, Lohengrina i innych), podróż szlakiem średniowiecznych zabytków, miasta i regiony europejskie (np. Paryż, Rzym, Wenecja, Mediolan³², Kraków,

brane, oprac. L. Kozikowska-Kowalik, Kraków 1982, s. 27; R. Wojkiewicz, *Sonet siostrzany. „Kinga i Johelet” Kazimierzy Zawistowskiej a „Błogosławiona Salomea” Stanisława Wyspiańskiego*, „Wiek XIX. Rocznik Towarzystwa Literackiego im. Adama Mickiewicza” 2012, R. 5 (47), s. 189–213; tejeż, *Ożywianie „starego światła”. „Miniaturowy” mediewizm Kazimierzy Zawistowskiej*, w: *Literatura niewyczerpana. W kręgu mniej znanych twórców polskiej literatury lat 1863–1914*, red. K. Fiołek, Kraków 2014, s. 591–602.

³¹ Zob. M. Kowalska, „Wspomnienie z jakiejś księgi rycerskiej”. *Amelii Hertzówny wizja francuskiego średniowiecza – dialog i kontynuacje*, w: *Literatura niewyczerpana...*, s. 397–409.

³² Zob. F. Ziejka, *Poeci młodopolscy w podróżach do Włoch*, w: tegoż, *Poeci, misjonarze, uczeni. Z dziejów kultury i literatury polskiej*, Kraków 1998.

Warszawa, Lwów), gotycyzm oraz prerafaelityzm (tu istotne są nie tylko średniowieczne tematy ikonografii angielskiego Bractwa, ale również cechy formalne prerafaelickiego malarstwa)³³.

Odrębne zagadnienie stanowią młodopolskie przekłady dzieł średniowiecznych lub utworów nawiązujących do tej epoki. Słynny poemat prowansalski *Mirèio* (1859) Frédéricica Mistrala, przedstawiciela Związku Felibrów, których celem było odrodzenia języka i literatury oksytańskiej, spolszczyła w 1897 roku Zofia Trzeszczkowska³⁴. Pięć lat później Antoni Lange opublikował przekłady kilku utworów z *Wysp złotych* (1875) Mistrala w „Chimerze”³⁵. O popularności poezji prowansalskiej u schyłku wieku świadczą także wiersze Józefa Stanisława Wierzbickiego. Utwory *Pieśń* oraz *Trubadur* z tomu *O brzasku* (1898) można nazwać lirycznymi portretami Bertrana de Born oraz Jaufré Rudela – słynnych dwunasto-

³³ Nasycenie liryki młodopolskiej elementami estetyki prerafaelickiej potwierdza konieczność opracowania monograficznego. Punktem wyjścia mogą tu być prace zawierające wstępne rozpoznanie zjawiska – zob. M. Podraza-Kwiatkowska, „Postać”, w: tejsze, *Symbolizm i symbolika w poezji Młodej Polski*, Kraków 1994, s. 137–172; tejsze, *Dante – Rossetti – Maryla Wolska. Opowieść o pewnej ekfrazie*, w: tejsze, *Labirynty – kładki – drogowaskazy...*, s. 181–195; A. Nowakowski, *Czy wzorzec prerafaelicki?*, w: tegoż, *Arnold Böcklin. Chwała i zapomnienie*, Kraków 1994, s. 231–247; J. Bajda, *Postaci widmowe. Elementy obrazowania prerafaelickiego w poezji Młodej Polski*, w: *Anioł w literaturze i w kulturze*, t. 2, red. J. Ługowska, Wrocław 2005, s. 141–152; M. i R. Okulicz-Kozarynowie, *À la Boticelli. Jeszcze o prerafaelityzmie w literaturze Młodej Polski*, w: *Śladami prerafaelitów. Artyści polscy i sztuka brytyjska na przełomie XIX i XX wieku*, red. D. Walawender-Musz, Warszawa 2006, s. 13–16; P. Siemaszko, dz. cyt., s. 107–118. Zob. też: A. Konopacki, *Ikonografia malarstwa prerafaelitów. Wybrane aspekty*, w: *Tematy, tradycje i teorie w sztuce doby romantyzmu*, red. J. Białostocki, Warszawa 1981, s. 124–177. Listę najważniejszych artykułów o malarstwie prerafaelitów i jego związkach ze sztuką i literaturą przełomu wieków, drukowanych na łamach młodopolskiej prasy, przedstawiła J. Bajda (*Poeci – to są słów malarze...*, s. 166). O witrażach prerafaelitów – zob. W. Waters, A. Carew-Cox, *Angels & Icons. Pre-Raphaelite Stained Glass 1850–1870*, Abbots Morton 2012.

³⁴ F. Mistral, *Mireio. Poemat prowansalski w 12 pieśniach*, przeł. Adam M-ski [Z. Trzeszczkowska], Warszawa 1897.

³⁵ F. Mistral, *Z „Wysp złotych” (Czara, Komunia Świętych, Księżniczka Klemencja, Romania)*, przeł. A. Lange, „Chimera” 1902, t. 6, s. 182–198.

wiecznych pieśniarzy francuskich³⁶. Na łamach „Chimery” ukazały się również fragmenty przekładów innych utworów powstałych z fascynacji średniowieczem, na przykład *Król Kofetua* Juliusa Zeyera w tłumaczeniu Miriama³⁷, *Filles – Fleurs (Dziewczęta – Kwiaty, 1895)* Tristana Klingsora w przekładzie Kazimiery Zawistowskiej³⁸ oraz *Francesca da Rimini (Franceska z Rimini, 1901)* Gabriele D’Annunzia w tłumaczeniu Jana Kasprowicza³⁹.

W kręgu translatorskich zainteresowań Miriama znalazły się także liryki dotyczące konkretnych elementów średniowiecznego rekwizytorium: *Moyen-Âge (Średniowiecze)* Émile’a van Arenbergha, *Giotto a duše (Giotto i dusza)* oraz *Notre-Dame a La Morgue (Notre-Dame i La Morgue)* Jaroslava Vrchlickiego⁴⁰. Z kolei urywki dzieł średniowiecznych twórców, między innymi Wolframa von Eschenbach, Hartmanna von Aue i Geoffreya Chaucera, przełożył w 1895 roku Jan Kasprowicza⁴¹. W 1921 roku poeta spolszczył *Philobiblon* (1345), czyli traktat łaciński *O miłości do ksiąg* angielskiego kardynała Richardusa de Bury⁴². Wreszcie obraz młodopolskiego mediewalizmu wzbogacają eksperymenty z formą wierszy. Niektórzy poeci, jak na przykład Miriam czy Leon Rygier, posługi-

³⁶ J.S. Wierzbicki, *Pieśń; Trubadur*, w: tegoż, *O brzasku*, Mińsk 1898, s. 30–31, 32–33.

³⁷ J. Zeyer, *Król Kofetua*, przeł. Miriam [Z. Przesmycki], przyozdobił E. Okuń, Warszawa 1902 (nakład miesięcznika „Chimera”).

³⁸ T. Klingsor, *Z cyklu „Dziewczęta – Kwiaty” (Córa królewska, Yseult, Isabel, Yeldis)*, przeł. K. Zawistowska, „Chimera” 1902, t. 5, s. 442–449.

³⁹ *Franceska z Rimini. Tragedia Gabriela D’Annunzio. Fragmenty*, wyb. i przeł. J. Kasprowicza, „Chimera” 1905, t. 9, s. 30–82, 252–304.

⁴⁰ É. van Arenbergh, *Średniowiecze*, przeł. Z. Przesmycki, „Świat” 1893, nr 16, s. 362. Przedr. „Chimera” 1902, t. 5, s. 289; J. Vrchlický, *Giotto i dusza*, przeł. Z. Przesmycki, „Bluszcz” 1883, nr 47, s. 374–375; tegoż, *Notre-Dame i La Morgue*, przeł. Z. Przesmycki, „Bluszcz” 1883, nr 48, s. 379 i „Tydzień” 1884, nr 13, s. 5. Przedr. Z. Przesmycki (Miriam), *Wybór poezji*, wyb. i oprac. T. Walas, Kraków 1892, s. 163, 246–247, 248.

⁴¹ Przekłady Jana Kasprowicza w tomie: P. Chmielowski, E. Grabowski, *Obraz literatury powszechnej w streszczeniach i przekładach*, t. 1: *Starożytność i wieki średnie*, Warszawa 1895, s. 439–446, 446–450, 450–453, 453–458, 458–459, 459–472.

⁴² R. de Bury, *O miłości do ksiąg to jest Philobiblion. Traktat łaciński Ryszarda de Bury*, przeł. J. Kasprowicza, Lwów 1921.

wali się układem stroficznym wywodzącym się ze średniowiecznej francuskiej pieśni tanecznej – rondem, ale również „prowansalską” balladą.

Witraż poetycki stanowi, jak się wydaje, zwieńczenie tych mediowistycznych fascynacji. Określić go można bowiem jako *pars pro toto* gotyckiej świątyni, pojmowanej z kolei jako synekdocha gotyku, który utożsamia się znów ze średniowieczem, uważanym – na koniec – za model kultury uduchowionej.

POWROTY DO ROMANTYCZNEGO MITU ŚREDNIOWIECZA

Analiza poetyckich aktualizacji witrażu, ujmowanego jako pochodna tematu średniowiecza, wymagała zatem przywołania romantycznych świadectw wzmożonego zainteresowania kulturą czasów katedr oraz zjawiska określanego mianem pierwszej fazy *The Gothic Revival*. Maria Janion przypominała, że wieki średnie to dla nas, współczesnych, „średniowiecze plus romantyczny mit średniowiecza”⁴³. Rezerwuarem wątków, tropów i symboli dla młodopolskich twórców staje się więc średniowiecze przefiltrowane, ukontekstowane i opracowane przez wyobraźnię romantyczną. Notabene naukowy termin medievalizm (mediewizm) funkcjonował w ostatnich latach w badaniach literaturoznawczych właśnie jako „medievalizm romantyczny”⁴⁴.

Niezbędnym kontekstem okazały się więc niekiedy opisy katedr i okien gotyckich, podziwianych podczas podróży przez Goethego czy Friedricha Schległa, albo obserwacje na temat gotyku spisane przez Chateaubrianda. Dlatego właśnie, gdy mowa o witrażu w poezji przełomu wieków, w horyzoncie estetyczno-literackich odniesień pojawia

⁴³ M. Janion, *Estetyka średniowiecznej Północy*, w: tejsze, *Czas formy otwartej. Tematy i media romantyczne*, Warszawa 1984, s. 13. O micie katedry gotyckiej – zob. A. Erlande-Brandenburg, *Introduction: Myth or Reality*, w: tegoż, *The Cathedral. The Social and Architectural Dynamics of Construction*, trans. by M. Thom, Cambridge 2009, s. 1–26; *The Idea of the Gothic Cathedral. Interdisciplinary Perspectives on the Meanings of the Medieval Edifice in the Modern Period*, ed. S.A. Glaser, Turnhout 2018.

⁴⁴ O wyodrębnianiu się medievalizmu jako dyscypliny naukowej – zob. *Oblicza medievalizmu*, red. A. Dąbrówka, M. Michalski, Poznań 2013, s. 9–20. Zob. też: *Medievalism. Key Critical Terms*, eds E. Emery, R. Utz, Cambridge 2014.

się wiele ważnych, mających swój późniejszy rezonans dzieł z pierwszej połowy XIX wieku, powstałych z fascynacji gotyckimi świątyniami. Szczególnie silnie uobecniły się one w literaturze około 1831 roku wraz z pierwszym wydaniem powieści *Notre-Dame de Paris* Victora Hugo, którego Małgorzata Czermińska nazwała „ojcem założycielem” tematu katedry gotyckiej w literaturze⁴⁵.

Nadto witraż, jako temat młodopolskiej poezji, figura lirycznego obrazowania czy metafora, wymagał ulokowania na tle wielopłaszczyznowego zjawiska określanego mianem powtórnej, poromantycznej fali *The Gothic Revival*, u schyłku wieku zalewającej przede wszystkim Francję. O ile romantyczny literacki medievalizm zyskał swoje liczne opracowania⁴⁶, o tyle rewaloryzacja estetyki średniowiecza u schyłku XIX wieku we Francji – pomimo atrakcyjności tematu oraz na przekór licznym li-

⁴⁵ M. Czermińska, dz. cyt., s. 112.

⁴⁶ Bibliografię znajdziemy w uznawanej za fundamentalną dla zagadnienia dziełnastowiecznego medievalizmu rozprawie – zob. J.R. Dakyns, *The French Middle Ages in French Literature 1851–1900*, Oxford 1973. Zob. też: „Prose Studies” 2000, vol. 23, nr 2 (*Medievalism and the Quest for the „Real” Middle Ages*, ed. C.A. Simmons); *La Fabrique du Moyen Âge au XIX^e siècle. Représentations du Moyen Âge dans la culture et la littérature françaises du XIX^e siècle*, éd. S. Bernard-Griffiths, P. Glaudes, B. Vibert, Paris 2006; S.A. Glaser, *The Gothic Cathedral and Medievalism*, „UNiversitas. Journal of Research, Scholarship, and Creative Activity” 2006, vol. 2, nr 1, <https://scholarworks.uni.edu/universitas/vol2/iss1/10/> [dostęp: 2021-05-20], S.A. Glaser, *Introduction: The Medieval Edifice in the modern period*, w: *The Idea of the Gothic Cathedral. Interdisciplinary Perspectives on the Meanings of the Medieval Edifice in the Modern Period*, ed. S.A. Glaser, Turnhout 2018, s. 1–44. Od 1979 roku ukazują się, założone przez Lesliego J. Workmana (twórcę akademickich studiów nad średniowieczem), „Studies in Medievalism” (pod auspicjami The International Society for the Study of Medievalism, powst. 1979). Wymienić można jeszcze interdyscyplinarny półrocznik „RMH. Cahiers de Recherches Médiévales et Humanistes” („Journal of Medieval and Humanistic Studies”), na którego łamach znalazło się miejsce dla artykułów o architekturze gotyckiej w literaturze XIX wieku – zob. J. Prunghaud, *L’Image de l’architecture gothique dans la littérature fin-de-siècle*, „Cahiers de Recherches Médiévales et Humanistes” 1996, nr 2, s. 137–147. Od 2004 roku działa we Francji towarzystwo Modernités Médiévales, które zajmuje się recepcją wieków średnich w literaturze i sztuce.

terackim interpretacjom tego wątku – należy do zagadnień rzadko komentowanych w zagranicznych badaniach literackich i kulturowych⁴⁷.

Z całego średniowiecznego rekwizytorium w latach 1880–1890 to właśnie katedra gotycka wzbudziła największe zainteresowanie francuskich pisarzy. Stała się, jak nazywała ją Elizabeth Emery, figurą wyobraźni cieszącą się szczególnym upodobaniem ówczesnych twórców⁴⁸. W 2002 roku ukazało się ważne dla badań nad literacką recepcją gotyckiej katedry w XIX stuleciu studium *Explorations of the Gothic Cathedral in Nineteenth-Century France* pióra Stephanie A. Glaser, która uwzględniła również konteksty powstałej z fascynacji średniowieczną architekturą literatury angielskiej (William Turner, John Constable, Augustus Pugin, John Ruskin, William Morris) oraz niemieckiej (Johann Wolfgang Goethe, Friedrich Schlegel, Sulpiz Boisserée, Caspar David Friedrich, Karl Friedrich Schinkel)⁴⁹. Temat ten podejmuje także praca *Consuming the Past: The Medieval Revival in Fin-de-Siècle France* (2003), której autorki – Elizabeth Emery i Laura Morowitz – analizują fenomen obecności dorobku średniowiecza w kulturze francuskiej od około roku 1870 do 1905, sporo miejsca w swoich rozważaniach, poświęcając gotyckiej katedrze i witrażom⁵⁰. Dla badań nad młodopolskim witrażem poetyckim szczególnie inspirujący okazał się artykuł Stephanie A. Moore Glaser „*Les Vitraux toujours en fleur*”: *évolution d'un thème littéraire et artistique de Victor Hugo à Robert Delaunay*, będący do tej pory jedyną próbą interpretacji zagadnienia – między innymi – „witrażu w kwiatach”⁵¹.

⁴⁷ E. Emery, *Romancing the Cathedral: Gothic Architecture in Fin-de-Siècle French Culture*, Albany 2001, s. 1.

⁴⁸ Tamże, s. 2.

⁴⁹ S.A. Moore Glaser, *Explorations of the Gothic Cathedral in Nineteenth-Century France*, Indiana University 2002 – maszynopis rozprawy doktorskiej. Zob. też, *Introduction: The Medieval Edifice in the Modern Period*, w: *The Idea of the Gothic Cathedral...*, s. 1–44.

⁵⁰ E. Emery, L. Morowitz, *Consuming the Past. The Medieval Revival in Fin-de-Siècle France*, Aldershot 2003.

⁵¹ 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*, éd. J. Prunghaud, Lille 2001, s. 215–228. W tomie *La Cathédrale* zebrano materiały z konferencji (23–25 III 2000, Université Charles-de-Gaulle, Lille 3). Przedmiotem refleksji uczyniono obrazy katedry gotyckiej w tekstach Baudelaire'a, Gautiera, Flaubert-

Różne warianty motywu okna oraz okna witrażowego w romantyzmie, ale również w literaturze i malarstwie schyłku XIX i początku XX wieku omówił z kolei Gerald Gillespie⁵².

Potrzeba uruchomienia kontekstu literatury oraz sztuki zachodnioeuropejskiej przy analizie rodzimych nawiązań do wywodzącego się z Francji – i tam reaktywowanego w XIX stuleciu – gotyku jest uzasadniona chociażby dlatego, że styl admiracji barwnych okien łączy poetów młodopolskich z dokonaniem pisarskimi Joris-Karla Huysmansa. W literaturze europejskiej witraż został utrwalony – a zdaniem Wojciecha Bałusa pojawił się po raz pierwszy – na kartach powieści *La Cathédrale* (1898) tegoż autora⁵³. To właśnie Huysmans, obok Émile’a Zoli i Marcela Prousta, sytuuje się w grupie tych francuskich pisarzy, którzy jako pierwsi – od czasów publikacji *Katedry Marii Panny w Paryżu* (1831) Hugo – „wkomponowali do swych powieści długie fragmenty o autentycznych gotyckich miejscach kultu (Notre-Dame de Chartres, Notre-Dame d’Amiens, Notre-Dame de Paris)”⁵⁴. Ważne miejsce, jakie

ta, Rodenbacha, Huysmansa, Prousta, Rilkego, Mandelsztama, Kafki czy Carpentiera. W 2005 roku odbyło się sympozjum *The Idea of the Gothic Cathedral from the Post-Medieval to the Post-Modern* (17–18 VI 2005, University of Copenhagen) dotyczące reprezentacji gotyckiej katedry w literaturze, sztuce i kulturze od XVIII do XX wieku – zob. <https://www.uni-due.de/imperia/md/content/perspicuitas/glaser.pdf> [dostęp: 2021-05-20]. Pokłosiem kolejnej sesji naukowej *L’Imaginaire moderne de la Cathédrale* (16–17 I 2006, École des hautes études en sciences sociales, Paris) był zbiór *L’Imaginaire moderne de la cathédrale*, red. G. Roque, Paris 2012. Tym razem interpretacji poddano wizje katedr m.in. u Huysmansa, Prousta, Delaunay’ego, Moneta, Rodina, Matisse’a i Mondriana. W 2006 roku odbyła się konferencja *Images de la Cathédrale dans la littérature et dans l’art* (zorganizowana przez Association Rencontre Patrimoine Religieux, 5–7 X 2006, Tours), tom pokonferencyjny – zob. *Images de la cathédrale dans la littérature et dans l’art*, éd. F. Michaud-Fréjaville, Châtillon-sur-Indre 2008 (w publikacji zostali uwzględnieni m.in.: Rodin, Monet, Hugo, Ruskin, Proust, Wołoszyn, Huysmans, Matisse, Heine, Liszt, Schumann, Becket).

⁵² G. Gillespie, *The Spaces of Truth and Cathedral Window Light*, „Literator” 1996, vol. 17, nr 3, s. 93–118. Zob. też: G. Gillespie, *The Spaces of Truth and Cathedral Window Light*, w: tegoż, *Proust, Mann, Joyce in the Modernist Context*, Washington 2003, s. 25–49.

⁵³ W. Bałus, *Wielka inicjacja...*, s. 80.

⁵⁴ E. Emery, dz. cyt., s. 5.

La Cathédrale zajmuje w dziejach powieściowego witrażu, w poezji można by zarezerwować dla tomu *Vitraux* Laurenta Tailhade'a. Dwie niemal identyczne edycje tego zbioru ukazały się w 1891 i 1894 roku w Paryżu⁵⁵. Rok 1892 to natomiast data wydania sonetu *Vitrail* pióra Heredii⁵⁶. Dwa lata później Charles Des Guerros ogłosił książkę poetycką *Le Poème de la Cathédrale. Octante et sept sonnets*, zamieszczając w niej liryki o katedralnych rozetach⁵⁷. Odrębne zjawisko, warte uwagi w tym kontekście, stanowi też grupa utworów lirycznych, ale i niewierszowanych, nawiązujących do witraży, drukowanych mniej więcej w tym samym czasie na łamach francuskich czasopism. Horyzont komparatystyczny warto było poszerzyć o przypisowo choćby przywołane utwory powstałe z inspiracji witrażową szybą, a rozproszone po innych, licznych przecież tomach poetów zachodnioeuropejskiego *fin de siècle*'u.

Naturalnym kontekstem i ilustracją dla poetyckich obrazów barwnych szyb, zwłaszcza zaś ekfraz lub wierszy pisanych „pod wrażeniem”, są oczywiście nie tylko teksty literackie, lecz także technika i realizacje sztuki witrażowej – dawne, jak i powstające w epoce (np. symbolistyczne, secesyjne czy twórczo aktualizujące tradycję i warsztat), a także prace plastyczne przedstawiające witraż (co odpowiada właściwym dla epoki skłonnościom budowania wspólnoty sztuk). Zaprezentowana kolekcja obrazów witrażowych (zob. *Ilustracje* na końcu niniejszej książki) obejmuje przede wszystkim przykłady prac z końca XIX i początków XX wieku, ale również ryciny publikowane na łamach „Le Courrier Français”, a także niektóre fotografie znakomitego współczesnego cyklu *Lumières de Chartres* (1983–1990) Eustachego Kossakowskiego. Wzbogaca je kilka przykładów romantycznych.

Dopiero na tak przygotowanym przedpolu – w perspektywie komparatystyki tradycyjnej i interdyscyplinarnej, ze szczególnym uwzględnieniem związków literatury ze sztuką – można zaprezentować młodopolskie liryczne aktualizacje tematu witrażowego. Wśród utworów

⁵⁵ L. Tailhade, *Vitraux*, Paris 1891; L. Tailhade, *Vitraux*, Paris 1894. Cykl poetycki *Vitraux* znajduje się również w tomie Tailhade'a *Poèmes élégiaques* (Paris 1907, s. 165–207).

⁵⁶ J.M. de Heredia, *Vitrail*, w: tegoż, *Les Trophées*, Paris 1893 [1892], s. 89.

⁵⁷ Ch. Des Guerros, *LVIII. La Rosace; LIX. La Rosace*, w: tegoż, *Le Poème de la Cathédrale. Octante et sept sonnets*, Paris 1895, s. 62–63.

poetyckich tematyzujących witraż, wykazujących tendencje ekfrastyczne (choćby kategoria ekfrazy architektonicznej, podejmowana niejednokrotnie w badaniach literackich, nie jest tutaj kluczowa), można wskazać wiele zależności referencyjnych. A zatem – wyróżnić serię wierszy, które ożywiają wizerunki z konkretnych barwnych szyb i nawiązują przy tym do tradycji zainicjowanej przez Gustave’a Flauberta i jego powstałej pod wpływem autentycznych witraży Notre-Dame de Rouen *Legandy o świętym Julianie Szpitalniku* (1877). Analiza materiału poetyckiego potwierdza przypuszczenia, że najważniejszym punktem odniesienia dla autorów liryków przedstawiających witraż była twórczość plastyczna Stanisława Wyspiańskiego.

Większość przywołanych wierszy na różny sposób współtworzy poetycką teorię witrażu, a tym samym swoiście pojętego gotyku. Dla pełnego rozpoznania zjawiska najważniejsze okazują się utwory, które nie zawierają eksplicytnych odniesień witrażowych, ale są bogate w trudniej uchwytnie aluzje czy obrazowe ślady, pełniące zwykle funkcje nastrojotwórcze, estetyzujące, kontemplacyjne, mistyczne, tak charakterystyczne dla młodopolskiego symbolizmu. Wiersze zostały omówione zgodnie z kryterium tematycznym (np. witraż-światło, witraż-oko, witraż roślinny), wyznaczonym przez listy Wyspiańskiego do Lucjana Rydla.

Liryczny witraż przełomu wieków wiąże się ponadto z zagadnieniami koloru i malarskiego ukształtowania poetyckiej przestrzeni, a uobecniony lub tylko sugerowany, współkreuje młodopolskie pejzaże wewnętrzne, w końcu zaś staje się metaforą dążności estetycznych epoki. Każde z przywołanych przedstawień, zarówno ekfrastycznych, jak i areferencjalnych, domagało się odrębnej mikrofilologicznej analizy. Wreszcie refleksja o młodopolskim witrażu poetyckim budzi pokusę doprecyzowania czy wręcz zdefiniowania odnoszonego nieraz do obszaru działań literackich pojęcia „witrażowości”. Nie jest to zadanie łatwe. Eksponujący wzajemnie oświetlanie się sztuk i rekonstruujący ich programową wspólnotę tok wywodu prowadzi do wniosku, że witrażowa szyba stanowi w młodopolskiej poezji rodzaj symbolicznej syntezy twórczego ducha, a zarazem obrazowy skrót samego aktu ekspresji lirycznej. Jako temat poetycki witraż skupia w sobie najważniejsze dla Młodej Polski zagadnienia, staje się wręcz jej metaforą.

W wyobraźni Młodej Polski witraż odgrywał także rolę „figury podmiotowej wyobraźni”, dającej się wyodrębnić, dzięki swej powtarzal-

ności, jako temat (*le thème*), czyli taki element świata przedstawionego, w którym manifestuje się indywidualność twórcza autora, sposób przeżywania, odczuwania świata, zapis niepowtarzalnego doświadczenia. Znajduje to swoje uzasadnienie w praktyce metodologicznej tak zwanej Szkoły Genewskiej, francuskiej krytyki tematycznej, współtworzonej między innymi przez Gastona Bachelarda, Georges'a Pouleta czy Jean-Pierre'a Richarda i Jean-Paula Webera. Temat „[n]ależy do przekazu, ale jednocześnie organizuje świat wewnętrzny jednostki, stanowi wypełniającą go materię. [...] ujawnia się w dziele poprzez wyrażenia często powracające, powtarzające się na nowo obrazy, sposoby myślenia, odczuwania i mówienia, które dzięki temu, że powracają i stają się obsesją, dają się poznać”⁵⁸. Z dorobku Szkoły Genewskiej w odniesieniu do Młodej Polski korzystała Maria Podraza-Kwiatkowska i jej uczniowie. Pracami niektórych przedstawicieli tej szkoły, jak też jej kontynuatorów, inspirowuję się w toku interpretacji, podążając za myślą Jeana Rousseta, że epokę rozpoznaje się „po serii właściwych jej tematów”⁵⁹.

PODZIĘKOWANIA

Książka ta jest uzupełnioną wersją mojej rozprawy doktorskiej, powstałej w ramach realizacji projektu badawczego *Witraż w poezji Młodej Polski – między obrazową aluzją a syntezą dążeń estetycznych epoki*, finansowanego ze środków Narodowego Centrum Nauki (przyznanych na podstawie decyzji numer DEC-2013/11/N/HS2/03285).

⁵⁸ M. Głowiński, *Francuska krytyka tematyczna. Wprowadzenie*, „Pamiętnik Literacki” 1971, z. 2, s. 177–178. Zob. też: E. Kuźma, *Blaski i nędze życia tematologii/tematologa*, w: *Ulotność i trwanie. Studia z tematologii i historii literatury*, red. E. Wiegandt, A. Czyżak, Z. Kopeć, Poznań 2003, s. 7–17.

⁵⁹ Cyt. za: M. Podraza-Kwiatkowska, *Uwagi wstępne*, w: *Młodopolski świat wyobraźni. Studia i eseje*, red. M. Podraza-Kwiatkowska, Kraków 1977, s. 9. Zob. też: *Szkoła Genewska w krytyce. Antologia*, wyb. H. Chudak, Z. Naliwajek, J. Żurowska, M. Żurowski, przedm. M. Żurowski, Warszawa 1998; R. Wojkiewicz, K. Jaworski, *Kilka uwag o witrażu w poezji polskiej przełomu XIX i XX wieku z rzutem oka na młodopolskie badania tematologiczne w ogóle*, w: *Młoda Polska w najnowszych badaniach*, red. E. Jakiel, T. Linkner, Gdańsk 2016 (moja część artykułu – zob. s. 78–86).

Pragnę w tym miejscu skorzystać z przywileju wyrażenia podziękowań dla tych wszystkich, którzy towarzyszyli mi podczas pisania książki. Szczególnie dziękuję Panu Profesorowi dr. hab. Radosławowi Okulicz-Kozarynowi, promotorowi rozprawy doktorskiej, mojemu Mistrzowi, za sprawą którego „próbka historii literatury niemożliwej” stała się możliwa, za inspirację i wsparcie. Dziękuję Recenzentkom pracy: Pani Profesor dr hab. Annie Czabanowskiej-Wróbel oraz Pani dr hab. Sabinie Brzozowskiej za wnikliwą lekturę oraz wskazanie wątków i wątpliwości, wartych wyjaśnienia – to niekończąca się opowieść.

Dziękuję Pani Profesor dr hab. Grażynie Borkowskiej, Prezes Towarzystwa Literackiego im. Adama Mickiewicza, za nieocenioną pomoc w wydaniu tej książki; dr hab. Magdalenie Rudkowskiej – za ogromne wsparcie, a także pieczołowitą redakcję pracy.

Za wzmacniające słowa i wielką serdeczność dziękuję Panu Profesorowi dr. hab. Tomaszowi Lewandowskiemu. Koleżankom i Kolegom z Zakładu Literatury Pozytywizmu i Młodej Polski Instytutu Filologii Polskiej UAM jestem wdzięczna za twórcze spotkania i inspirujące dyskusje.

Dziękuję Magdalenie Wiśniewskiej za wieloletnią duchową opiekę, Andrzejowi Rajchowi, Dyrektorowi Galerii Sztuki Polskiej XIX wieku w krakowskich Sukiennicach, za pomoc w trakcie zbierania materiałów, wielką życzliwość i możliwość poznania Krakowa, Marcinowi Jaroszewskiemu jestem wdzięczna za projekt witrażowej okładki książki.

Za Piękną Obecność dziękuję: Aleksandrze Bedyńskiej, Agnieszce Mieszale, Małgosi Musielak-Szydło, Ani Herbst, Marcinowi Jaukszowi. A także: Tomaszowi, Januszowi, Irysi oraz – Mamie, której dedykuję tę książkę.



SZLAKIEM GOTYCKICH KATEDR

[...] admiruję do szaleństwa

St. Chapelle w Paryżu, St. Denis, Reims [...].¹

(S. Wyspiański)

W pierwszą zagraniczną podróż artystyczną Stanisław Wyspiański wyruszył w sobotę 1 marca 1890 roku, zakończywszy prace konserwatorskie w krakowskim kościele Najświętszej Marii Panny. Wyjazd odbył się w tajemnicy przed rodziną, znajomymi oraz szkolnymi nauczycielami, Janem Matejką i Władysławem Łuszczkiewiczem, gdyż – według relacji Stanisława Estreichera – artysta obawiał się „z tej strony przeszkód lub choćby tylko krytycyzmu”². Wujostwu Stankiewiczom oznajmił więc, że „jedzie rysować pejzaże pod Kraków, do Krzeszowic”³. Inicjatorem wyprawy był Tadeusz Stryjeński, architekt i kierownik robót restauracyjnych polichromii mariackiego prezbiterium, pozostający z Wyspiańskim w bliskiej przyjaźni⁴. Stryjeński nie tylko opracował marszrutę, ale również, chcąc ułatwić jej realizację, odłożył

¹ List S. Wyspiańskiego do L. Rydla z 10 v 1896, w: *Listy Stanisława Wyspiańskiego do Lucjana Rydla*, cz. 1: *Listy i notatnik z podróży*, oprac. L. Płoszewski, M. Rydłowa, w: S. Wyspiański, *Listy zebrane*, t. 2, oprac. L. Płoszewski, J. Dürr-Durski, M. Rydłowa, Kraków 1979, s. 325. W niniejszej pracy cytaty zostały przywołane bez modernizacji w wersji zgodnej z tą edycją, zachowującą właściwości pisowni artysty (m.in. charakterystyczne braki znaków przestankowych, ignorowanie wielkich liter, specyficzne znaki graficzne itp.).

² S. Estreicher, *Stanisław Wyspiański na Uniwersytecie Jagiellońskim* (1933), w: *Wyspiański w oczach współczesnych*, t. 1, oprac. L. Płoszewski, Kraków 1971, s. 143.

³ J. Dürr, *Wyspiański w krakowskiej Szkole Sztuk Pięknych*, „Kurier Literacko-Naukowy” 1933, nr 46, s. VI. Dürr-Durski zwrócił uwagę, że powodem konspiracji była obawa artysty przed utratą stypendium im. Jana Matejki na kolejny semestr studiów (1890/1891).

⁴ J. Stankiewiczowa, *Krótkie notatki, jakie zebrałam z pobytu, wychowania i wykształcenia Stanisława Wyspiańskiego w naszym domu od 1874 r. po 1907*, w: *Wyspiański w oczach...*, t. 1, s. 19.

w banku część honorarium, które artysta otrzymywał za kilkumiesięczną pracę w krakowskiej świątyni⁵.

O planie wyjazdu Wyspiański wspomniał w liście do Rydla z 21 lutego 1890 roku, przewidując możliwość powrotu do Krakowa nawet za kilka lat⁶. W drodze do Wiednia potajemnie towarzyszył artyście Stryjeński. „Nikt absolutnie się nic nie domyśla – zanotował on 8 marca 1890 roku – nawet ludzie nie będą wiedzieć, że byłem we Wiedniu, jeżeli jednak Mehoffer nas nie zdradzi”⁷.

Toteż Józef Mehoffer, przebywający wówczas w stolicy Austrii, otrzymał od Wyspiańskiego wiadomość z kategorycznym nakazem dyskrecji: „i nie mówić nic więcej nikomu – ANI NIKOGO SIĘ O NIC NIE PYTAĆ – — [...] No sądzę że ci dwa razy nie potrzebuję powtarzać, że cię o to proszę bardzo, — o której to prośbie także proszę żebyś nic nie mówił, — tylko tak jak było umówione, — że wyjechałem do Wenecji dopiero w ten dzień, w który ty przyjechałeś do Krakowa”⁸.

Podróż trwała ponad siedem miesięcy. Wyspiański zwiedził miejsca zarekomendowane przez Stryjeńskiego: Wiedeń, Wenecję, Padwę, Weronę, Mediolan, skąd przez Szwajcarię dotarł do Paryża, z którego wyruszył szlakiem gotyckich katedr i witraży do Chartres, Rouen, Amiens, Laon, Reims i Strasburga. W drodze powrotnej przebył Wormację, Moguncję, Frankfurt, Pragę, Legnicę, Poznań, Gniezno, Toruń oraz Wro-

⁵ Warianty wyjazdu Wyspiańskiego przedstawiła Maria Stokowa – zob. *Kalendarz życia i twórczości Stanisława Wyspiańskiego 1869–1890*, oprac. M. Stokowa, w: S. Wyspiański, *Dziela zebrane*, t. 16, cz. 1, Kraków 1971, s. 191–192, 193–194. Zob. też: J. Mikulska, *Mistrz i uczeń (Jan Matejko – Stanisław Wyspiański). Szkic literacki*, przedm. S. Kołaczkowski, Lwów 1939, s. 18–19.

⁶ List S. Wyspiańskiego do L. Rydla z 21 II 1890, s. 7.

⁷ List T. Stryjeńskiego do S. Wyspiańskiego z 8 III 1890, w: *Listy Stanisława Wyspiańskiego do Józefa Mehoffera, Henryka Opieńskiego i Tadeusza Stryjeńskiego*, cz. 2: *Dodatek krytyczny*, oprac. M. Rydlowa z wykorzystaniem materiałów L. Płoszewskiego i J. Dürra-Durskiego, w: S. Wyspiański, *Listy zebrane*, t. 1, Kraków 1994, s. 420.

⁸ List S. Wyspiańskiego do J. Mehoffera z 15 III 1890, w: *Listy Stanisława Wyspiańskiego do Józefa Mehoffera, Henryka Opieńskiego i Tadeusza Stryjeńskiego*, cz. 1: *Listy*, oprac. M. Rydlowa z wykorzystaniem materiałów L. Płoszewskiego i J. Dürra-Durskiego, w: S. Wyspiański, *Listy zebrane*, t. 1, s. 39–40, 41. Wyspiański spotkał Mehoffera w Wiedniu w dniach 2–4 III. List wysłał 15 III z Wenecji.

ław. Po 21 września powrócił do Krakowa. Niespełna dekadę później, w 1899 roku, zrelacjonował wrażenia z wędrowki Ferdynandowi Hoesickowi, który „prędko, niczym stenograf” spisał je u Ferdynanda Turlińskiego w „Paonie”.

Tego obszernego cytatu, przywołanego również przez Wojciecha Bałusa w artykule o itinerarium Wyspiańskiego⁹, i tu nie sposób pominąć. Trzeba jednak pamiętać, że notatki Hoesicka mają charakter palimpsestowy. W artystyczne *curriculum vitae* Wyspiańskiego, rozpoczynające się opowieścią o edukacji w krakowskiej Szkole Sztuk Pięknych, autor wkomponował uwagi Rydla, dokonał też poprawek stylu wypowiedzi swego rozmówcy¹⁰. Mimo to zachowuje ono wartość autentycznej, skondensowanej relacji z tego, co w wyprawie Wyspiańskiego było najważniejsze:

I Matejko nie był temu przeciwny, żebym zwiedził kawał świata, ale nie chciał mnie puścić z Krakowa prędzej, dopóki restauracja kościoła Panny Marii nie będzie całkowicie ukończona. A zresztą byłem dopiero niecałe dwa lata w Szkole Sztuk Pięknych, więc chciałem, iżbym ją najpierw skończył. Ja tymczasem, zmęczony robotą w kościele, miałem jej dosyć, rwałem się do czego innego. Jednocześnie Stryjeński wciąż mnie zachęcał do wyjazdu, radził zwiedzać i zwiedzać, wreszcie ułożył cały plan podróży, podczas której więcej się mogłem nauczyć niż w naszej krakowskiej szkole. Ale ponieważ Matejko upierał się, abym został, więc skończyło się na tym, że powiedziałem mu, stosownie do rady Stryjeńskiego, iż jadę tylko do Wiednia... Dzięki temu fortelowi udało mi się wreszcie wyjechać z Krakowa. Było to w roku 1890 na wiosnę. Pierwszym miastem, gdzie się zatrzymałem dłużej, był Wiedeń. Poznawszy to wszystko, co mnie jako malarza interesować mogło – a jest tego w Wiedniu co niemiara – wyruszyłem do Wenecji. Tu zabawiałem dwa tygodnie, po całych dniach rysując, oglądając i studiując cuda tego bajecznego miasta. Z Wenecji pojechałem do Padwy, Werony i Mediolanu, gdzie znów zapełniłem szkicami kilka książeczek rysunkowych, rysując kościoły, stare pałace, robiąc STUDIA GŁÓWNIENIE NAD GOTYKIEM I SZTUKĄ DEKORACYJNĄ

⁹ Zob. 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. 72–73.

¹⁰ Zob. L. Płoszewski, *Słowo wstępne*, w: *Wyspiański w oczach...*, t. I, s. XX–XXII; 601–605. Zob. L. Rydel, *Ze sztuki*, „Tygodnik Ilustrowany” 1896, nr 37–40.

ŚREDNIOWIECZNĄ. Z Mediolanu zrobiłem wycieczkę do jeziora Como, gdzie począwszy od słynnej katedry w Como, a skończywszy na całym szeregu kościołów i willi, rozrzuconych nad brzegami jeziora, znowu miałem co rysować i na co patrzeć. To samo w Szwajcarii, dokąd udałem się następnie, mianowicie nad Jeziorem Czterech Kantonów. Z miast szwajcarskich, które zwiedziłem w tej podróży, najwięcej wrażeń dała mi Bazylea, gdzie po raz pierwszy zapoznałem się z oryginałami Böcklina i Holbeina. Ze Szwajcarii pojechałem do Paryża, gdzie spędziłem część kwietnia i maja. W Paryżu, oprócz Louvru, KATEDRY NOTRE-DAME, SAINTE-CHAPELLE I INNYCH CUDOWNYCH BUDOWLI, GŁÓWNIIE 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 zabrałem sporo czasu. DWA TYGODNIE SPĘDZIŁEM RÓWNIEŻ W STRASBURGU, STUDIUJĄC SŁYNNY TUM TAMTEJSZY. Z Strasburga przez Wormację, Moguncję i Frankfurt udałem się do Norymbergii, 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 Monachium puściłem się do Ratyzbony, ażeby zapoznać się z tamtejszą katedrą. Następnie pojechałem do Pragi czeskiej, gdzie jednak, prócz kościoła św. Wita, nic mi już nie zaimponowało. Porobiwszy szereg studiów – a studiów takich nagromadziła mi się w tej podróży cała masa – wróciłem do Krakowa.¹¹

¹¹ Tu i dalej wyróżnienia moje – R.W. Zob. F. Hoesick, *Stanisław Wyspiański (ze wspomnień i notatek)*, w: *Wyspiański w oczach...*, t. I, s. 460–462. Zob. też: F. Hoesick, *Sienkiewicz i Wyspiański. Przyczynki i szkice*, Warszawa 1918, s. 312–332.

Wyobraźnię Wyspiańskiego poruszały więc przede wszystkim RZECZY GOTYCKIE. Artysta podróżował ze szkicownikiem, nazywanym przez siebie „książeczką rysunkową”, oraz z notesem, w którym utrzymywał ulotne myśli i wrażenia, ujmując je w krótkie „zdania *alla prima*”¹². Urzekały go rozmaite szczegóły, to, co określał mianem „drobnostkowych cudów”: smukłość brył architektonicznych, fasady domów, niuanse świetlno-kolorystyczne, ale także zgiełk ulicy, muzyka dzwonek tramwajowych, turkot dorożek, osobliwości jarmarku, rysy twarzy przypadkowych przechodniów czy różnobarwne stroje kobiece. Impresje te współtworzyły poetycki program samotnej podróży.

Artysta sporo czasu spędzał w świątyniach, galeriach i muzeach, poszukując „nowych objawień”, znajdując je przede wszystkim w sztuce średniowiecznej, a także renesansowej. Chociaż gorliwie studiował najśłynniejsze dzieła malarstwa europejskiego, we Włoszech oglądał między innymi prace Giotta, Tycjana, Veronesego, Belliniego, Tintoretta, Carpaccia, Cimy da Conegliano, w Szwajcarii płótna Böcklina, we Francji obrazy Greuze’a, Velázquez, Ingres’a, Laurens’a, Gallanda, Cabanela czy nastrojowo-poetyckie freski wspomnianego już Pierre’a Puvis de Chavannes’a, trudniącego się także witrażownictwem, w paryskim Palais de l’Industrie zachwycił się wystawą Société des Artistes Français, to najwięcej czasu i uwagi poświęcił średniowiecznym katedrom i witrażom.

Z kilku „książeczek rysunkowych”, o których Wyspiański wspominał w rozmowie z Hoesickiem, zachowała się jedna – dokument ostatnich etapów marszruty. Składa się z dwóch części zatytułowanych: *Stanisław Wyspiański 1890 r. P. München. Regensburg. Praga. Dresden. Liegnitz* oraz *Stanisław Wyspiański 1890 r. P. Poznań. Gniezno*. Zawiera szkice sztuki, przede wszystkim średniowiecznej¹³. Kilkanaście rysunków ołówko-

¹² J. Dürr, *Dziennik podróży Wyspiańskiego po Szwajcarii i Francji*, „Pion” 1934, nr 24, s. 5; nr 26, s. 6–7. Podróżniczy notatnik, o którym mowa, znajduje się obecnie w Muzeum Narodowym w Krakowie (autograf – rkps sygn. 135044, Gabinet Rycin III – r.a. 2676). Ma formę albumu o wymiarach 14,5x9 cm, w szarej oprawie płóciennej, opatrzonego uchwytem na ołówkę. Został opublikowany jako: *Notatnik z podróży po Francji w r. 1890*, w: *Listy Stanisława Wyspiańskiego do Lucjana Rydla*, cz. 1, s. 513–548.

¹³ Album pochodzi ze zbiorów dra Zygmunta Ehrenpreisa, znajduje się w Muzeum Narodowym w Krakowie (nr inw. 56551–56601), ma wymiary 44x35 cm, oprawę ze skóry cielęcej – zob. M. Bunsch-Prażmowska, *Szkicowniki młodzieńcze Stani-*

wych oraz kilka przerysów tuszem na kalce z rysunków ołówkowych – między innymi widoków z Werony (np. rysunek z motywem portalu gotyckiego kościoła), Chartres (widoki domostw nad rzeką, w głębi wieże i dach katedry), Strasburga (studia z gotyckiej architektury i dekoracji rzeźbiarskiej) czy Norymbergii (architektura, rzeźby) – znajduje się w zbiorach Lwowskiej Narodowej Galerii Sztuki imienia Borysa Woźnickiego¹⁴. Szkice postaci, detali architektonicznych katedr wypełniają również karty notatnika z podróży po Francji (strony 1–20).

Relacje z samotnej podróży Wyspiański zapisywał także w korespondencji z Tadeuszem Stryjeńskim oraz Józefem Mehofferem, Henrykiem Opieńskim i Stanisławem Estreicherem, z którymi dzielił serdeczną zażyłość już od ławy szkolnej. Jednak odbiorcą notatek ze szlaku katedr francuskich uczynił tylko Lucjana Rydla. Zwracał się doń jako do „jedynego, pozostałego punktu zaczepienia w stosunku do [...] rozpierzchłych po świecie przyjaciół”¹⁵. Oczywiście nie zapomniał o duchowym opiekunie artystycznej *grand tour*, „moderatorze przedsięwzięć”¹⁶, jak sam siebie nazwał Stryjeński, lecz obdarzył go atencją w sposób, rzecz można, niebezpośredni. Wyjawił to właśnie Rydlowi 8 czerwca 1890 roku:

[...] jeśli będziesz miał cierpliwość zrozumieć cały list i przeczytasz go – bądź tak dobry zanieść go p. Stryjeńskiemu i powiedzieć mu że go tak

sława Wyspiańskiego 1876–1891, Wrocław 1959, s. 14–15, 59–70; tejże, *Szkiecy Stanisława Wyspiańskiego z lat 1877–1890*, „Sztuka i Krytyka” 1957, nr 3–4 (31–32), s. 77–78; *Wyspiański. Katalog wystawy dzieł ze zbiorów Muzeum Narodowego w Krakowie*, red. D. Godyń, M. Laskowska, Kraków 2017, s. 50, 51, 180–188.

¹⁴ R. Chrustalewa, *Rysunki Stanisława Wyspiańskiego w Państwowej Galerii Obrazów we Lwowie*, przeł. J.K. Ostrowski, „Folia Historiae Artium” 1982, t. 18, s. 170–172; J. Dürr, *Z dziennika podróży Wyspiańskiego po Francji. Nie ogłoszony drukiem rękopis poety – Nieznane rysunki*, „Kurier Literacko-Naukowy” 1935, nr 43, s. I–II; M. Laskowska, Ł. Skoczeń-Rapała, *Wyspiański. Posłowie. Katalog wystaw w Muzeum Narodowym w Krakowie: „Wyspiański. Posłowie”. Dzieła Stanisława Wyspiańskiego ze zbiorów prywatnych 17 maja – 6 października 2019; „Wyspiański. Skarby ze Lwowa”. Dzieła Stanisława Wyspiańskiego ze zbiorów Lwowskiej Narodowej Galerii Sztuki imienia B.G. Woźnickiego, 11 października 2019 – 1 marca 2020*, Kraków 2019, s. 63–75.

¹⁵ List S. Wyspiańskiego do L. Rydla z 21 II 1890, s. 7.

¹⁶ List T. Stryjeńskiego do S. Wyspiańskiego z 9 III 1890, s. 421.

samo kocham jak dawniej, ale piszę do ciebie, bo mogę w ten sposób pisać więcej [...].¹⁷

Kilka tygodni później, 11–12 lipca 1890, na kartach kolejnej wiadomości do Rydla wyraził uznanie dla swego opiekuna: „Proszę Cię bardzo, moich listów oprócz Panu Stryjeńskiemu nikomu a nikomu nie pokazywać ani dawać do czytania. żadnemu Maszkowskiemu ani Mehofferowi *et consortes* – pisałem tylko dla ciebie i dla pana Stryjeńskiego. – dla ciebie bo sądziłem, że mnie najlepiej rozumiesz – dla pana Stryjeńskiego, bo chciałem, żeby wiedział co ja myślę”¹⁸.

Stryjeński był wobec Wyspiańskiego wielkoduszny. Regularnie pisywał wychowankowi instrukcje dotyczące poszczególnych etapów podróży. Znamionną jest na przykład wskazówka: „Strassburg, witraże!”¹⁹. Wysyłał bedekery, dbał o finanse czy zakup garderoby. Często narzekał na nieregularność korespondencji, nie skąpiąc podopiecznemu złośliwości. Nadmierna troska i przesadne zaangażowanie opiekuna drażniły Wyspiańskiego, który, jak wiadomo, bywał radykalnie niezależny, objawiał arystokratyzm ducha i za krytyką nie przepadał. Listy do Stryjeńskiego mają przede wszystkim charakter użytkowo-reportażowy i praktyczny. Przyjmują formę rzeczowego, niekiedy oschłego, skrupulatnie odnotowywanego raportu z poszczególnych etapów wędrówki, a ich powściągliwość, niekiedy nawet oziębłość czy skrótowość, ujawnia się szczególnie wyraźnie w porównaniu z poetycką korespondencją do Rydla²⁰.

¹⁷ List S. Wyspiańskiego do L. Rydla z 8 VI 1890, s. 93.

¹⁸ List S. Wyspiańskiego do L. Rydla z 11–12 VII 1890, s. 183.

¹⁹ List T. Stryjeńskiego do S. Wyspiańskiego z 11 VII 1890, s. 447.

²⁰ Zob. np. M. Rydlowa, *Stanisław Wyspiański i Tadeusz Stryjeński w świetle listów*, w: *Listy Stanisława Wyspiańskiego do Józefa Mehoffera*, cz. 2, s. 299–302; J. Dürr, *Wyspiański i Stryjeński. (Z prac nad wydaniem korespondencji poety)*, „Kurier Literacko-Naukowy” 1937, nr 49, s. VI–VIII (816–818); A. Woltanowski, *Wyspiański i Stryjeński (Historia pewnej przyjaźni)*, „Twórczość” 1969, nr 8, s. 72–83. Zob. też: A. Wydrycka, *Podróż i wyobraźnia. O listach Stanisława Wyspiańskiego do Lucjana Rydla*, w: *Sztuka pisania. O liście polskim w XIX wieku*, red. J. Sztachelska, E. Dąbrowicz, Białystok 2000, s. 483–490; M. Popiel, *Wyspiański. Mitologia nowoczesnego artysty*, Kraków 2008 (tu zwł. rozdz. *List artysty jako gatunek epistolografii*).

Listy do Rydla powstawały na kanwie wrażeń i obserwacji zanotowanych w podróżniczym dzienniku. Jan Dürr, znawca pisarstwa, a zwłaszcza epistolografii Wyspiańskiego, którą przygotowywał do druku, nazwał je „rodzajem listu artystycznego, gatunku literackiego, dzieła sztuki i pracy pisarskiej”²¹, a Leon Płoszewski, pomysłodawca i redaktor wydania zbiorowego korespondencji artysty, zwrócił uwagę na charakteryzujące niektóre fragmenty „piętno literackiego poniekąd opracowania”²².

Istotnie, w trakcie wędrówki towarzyszyła Wyspiańskiemu myśl o przeobrażeniu intymnych zapisków w dzieło literackie. Sześć lat po powrocie do Krakowa postanowił opublikować książkę pod tytułem *Wielkie katedry francuskie*, ilustrowaną własnymi rysunkami, wykorzystując listy do Rydla i uwagi z *Notatnika z podróży po Francji w r. 1890*. Już w wiadomości z 10 maja 1896 roku oznajmił przyjacielowi: „[...] admiruję do szaleństwa St. Chapelle w Paryżu, St. Denis, Reims [...]”²³, a kilka miesięcy później, 10 września, informował o szczegółach planowanego przedsięwzięcia:

MOJE TE KATEDRY FRANCUSKIE jeszcze wciąż uzupełniam [...], ale prawdopodobnie rzecz wyjdzie bez rysunków, bo nakład rysunków kosztowałby do 300 złr. (300 egzemplarzy) a na to nie znajdę pewno nikogo [...]. Może być ty co o tym wiedział – może być ty do kogo zechciał o tym napisać i dał mi znać.²⁴

²¹ J. Dürr, *Dziennik podróży...*, s. 5.

²² L. Płoszewski, *Uwagi wstępne do „Listów o Amiens” Stanisława Wyspiańskiego*, „Sztuka i Krytyka” 1957, nr 3–4 (31–32), s. 14. Autografy listów do Rydla znajdują się w Bibliotece Jagiellońskiej w Krakowie – sygn. 9929 III nr akc. 1 (54).

²³ List S. Wyspiańskiego do L. Rydla z 10 v 1896, s. 325. Rydel wspomniał w *Dzienniku* o ustalonym z Wyspiańskim i Maszkowskim planie pieszej wędrówki przez Włochy – zob. L. Rydel, Z „*Dziennika*”, w: *Wyspiański w oczach...*, t. 1, s. 198 (zapis z 5 x 1892), z której zamierzał zdać relację w formie książki. Pisał: „[...] oni obaj malowali i rysowali, ja bym opisywał”. Imaginacyjną wyprawę zilustrował wierszem *Do Stanisława Wyspiańskiego* (18 x 1892). Wyspiański, w liście z 24–26 v 1897 namawiał przyjaciela, aby wyruszył w podróż szlakiem katedr.

²⁴ List S. Wyspiańskiego do L. Rydla z 10 ix 1896, s. 367. Zob. L. Płoszewski, *Zamierzone pisma prozą – Wielkie katedry francuskie*, w: S. Wyspiański, *Dzieła*

Opracowywany w 1896 roku album miał być ofiarowany Stryjeńskiemu. „Obszerne dzieło *Wielkie katedry francuskie* (o Notre-Dame paryskiej, o katedrach w Reims, Dijon, Chartres)” – wyjaśniał Wilhelm Feldman w komentarzach do edycji *Pism pośmiertnych* (1910) artysty – Wyspiański zaopatrzył w „obszerną dedykację wierszowaną w języku francuskim”²⁵. Pomimo wyrażonej przez krytyka nadziei na odnalezienie pracy, w której zgodnie z zaleceniami inspiratora podróży ważne miejsce zajmowały witraże, odszukanie rękopisu wydaje się niestety nierealne. W opublikowanej w 1924 roku recenzji dwóch pierwszych tomów *Dzieł* artysty Stanisław Estreicher wspomniął o manuskryptach zniszczonych przez autora, wśród nich o „bardzo zajmującym prozaicznym opisie «turonia», odbywanego na Kleparzu i kilku innych wrażeń z Krakowa na tle nostalgii za Krakowem”²⁶. Opis ten, jak wynika z relacji Leona Płoszewskiego, należał właśnie do *Wielkich katedr francuskich!* Badacz we wstępie do *Pism prozą* (1932) zwrócił uwagę: „St. Estreicher pamięta dokładnie, że praca taka istniała. Wyspiański czytał mu z niej wyjątki. Opisy katedr francuskich przeplatane były ustępami lirycznymi, wyrażającymi tęsknotę za ojczyzną, specjalnie za Krakowem. St. Estreicher pamięta jeden ustęp: Wyspiański wśród opisu chimer przypomniał sobie, jak to na Kleparzu, na którym mieszkał, «andrusy» chodzili z turo-niem, i opisywał całe przedstawienie tej «polskiej chimery»”²⁷.

Z *Wielkimi katedrami francuskimi* Wyspiański wiązał też ambicje naukowe, zamierzając uczynić z nich fundament rozprawy doktorskiej po wznowieniu studiów uniwersyteckich w 1896 roku²⁸. Opisy katedr go-

zebrane, t. 14: *Pisma prozą. Juvenilia*, red. L. Płoszewski, Kraków 1966, s. 328. Zob. też: H. Opieński, *Z listów do narzeczonej Anny Krzymuskiej* (list z 7 IX 1896), w: *Wyspiański w oczach...*, t. 1, s. 180.

²⁵ W 1890 roku Wyspiański nie dotarł do Dijon (zwiedził je rok później) – zob. W. Feldman, *Objaśnienia*, w: S. Wyspiański, *Wiersze, fragmenty dramatyczne, uwagi. Pisma pośmiertne*, cz. 2, oprac. W. Feldman, Kraków 1910, s. 229.

²⁶ Stan. E. [S. Estreicher], „*Dzieła*” Stan. Wyspiańskiego, „*Czas*” 1924, nr 274, s. 2.

²⁷ L. Płoszewski, *Wstęp do tomu ósmego*, w: S. Wyspiański, *Dzieła*, t. 8: *Pisma prozą*, Warszawa 1932, s. XIX.

²⁸ J. Dürr, *Lata uniwersyteckie Wyspiańskiego*, „*Przegląd Warszawski*” 1924, nr 37, s. 64. Zob. *Kalendarz życia i twórczości Stanisława Wyspiańskiego. 1 marca 1890 – ostatnie dni marca 1898*, oprac. M. Stokowa, w: S. Wyspiański, *Dzieła zebrane*, t. 16, cz. 2, Kraków 1971, s. 333.

tyckich zaprezentował więc historykowi sztuki, profesorowi Marianowi Sokołowskiemu, który „orzekł, że są to interesujące i cenne impresje artysty, nie nadające się jednak do uznania za naukową podstawę do uzyskania godności doktorskiej”²⁹. Mimo tego werdyktu można sądzić, że owe impresje były poddane przez autora systematyzacji, która wydatnie pomogłaby dzisiaj w uporządkowaniu zapatrywań twórcy na architekturę średniowieczną, a zwłaszcza sztukę barwnych okien. Wyspiański szczególnie skupiał się na tym przedmiocie, o czym świadczy fakt, że nie porzucając myśli o pracy naukowej, kolejną rozprawę planował poświęcić przede wszystkim witrażom, a w szczególności tym z krużganków krakowskiego klasztoru oo. dominikanów; ich restauracją artystyczną zajmował się od listopada roku 1895 do lutego 1896. Informował Rydla w liście z 7–16 listopada 1896 roku: „Mam nieodwołalny zamiar zdawania doktoratu – i już mówiłem o tym ze Sokołowskim Marianem, a jutro będę mówić z dziekanem prof. Wierzejskim – Mam już obmyśloną PRACĘ ŹRÓDŁOWĄ, napiszę ją o witrażach dominikańskich, przy czym całą pracownię sztuki średniowiecznej XIV, XV, XVI poruszę i przedstawię”³⁰. Po dwóch tygodniach dodał: „To byłoby wspaniałe mieć doktorat i jeszcze habilitować się i dopiero naprawdę coś robić, i być naprawdę pożytecznym, mając za sobą powagę uniwersytetu”³¹. Chociaż praca ta nie powstała, w 1899 roku artysta ogłosił na łamach „Rocznika Krakowskiego” krótki artykuł *Witraże dominikańskie*. Złożył w nim hołd francuskim witrażownikom wieków średnich, upatrując w ich dorobku wzór do naśladowania. Uznał, że krakowski architekt podążał myślą za swoimi poprzednikami z Chartres czy Reims, za „ich dziełem natchnionym, świętym [...] którego rys i zrąb odtąd utkwiał w oczach całemu światu chrześcijańskich rysowników z miast i całej trzodzie rzemieślniczych majstrów malarzy [...], a tradycji piękna, pamięci piękna nie zerwało ani

²⁹ A. Bochnak, *Kilka anegdotycznych wiadomości o Stanisławie Wyspiańskim (ze wspomnień Juliana Pagaczewskiego)*, w: *Wyspiański w oczach...*, t. 2, wyd., oprac. L. Płoszewski, Kraków 1971, s. 406. O tym, że Wyspiański zamierzał ubiegać się o tytuł doktora filozofii, Pagaczewski wiedział od profesora Sokołowskiego (w latach 1896–1901 był jego uniwersyteckim asystentem).

³⁰ List S. Wyspiańskiego do L. Rydla z 7–16 IX 1896, s. 375.

³¹ List S. Wyspiańskiego do L. Rydla z 1 XII 1896, s. 389.

nie zgięło nic”³². Do artykułu dołączono siedem reprodukcji witraży według rysunków autora.

Wyspiański rozmyślał jeszcze o „broszurze i monografii” katedry lwowskiej, które chciał opracować w tandemie z Zygmuntem Hendlem³³, planował też wspólnie z Adamem Chmielem wydanie albumu z rysunkami najważniejszych zabytków architektury rodzinnego miasta; w tym także średniowiecznych kościołów³⁴. Bez wątplenia zatem gotyk i ugruntowana w trakcie europejskiej *grand tour* fascynacja średniowieczną sztuką witrażu stały się jednym z najważniejszych elementów nie tylko wyobraźni, ale i świadomości twórczej Wyspiańskiego.

Artysta nie porzucił prób naukowego opracowania zagadnienia. Dürr domniemywał, że Wyspiański wszedł w posiadanie znanego dzieła *Les Cathédrales de France* (1900) Arthura Lotha, by doprowadzić do skutku projekt własnego studium³⁵ i uporządkować materiał rozproszony w listach, o których użyczenie prosił Rydla w końcu 1898 roku³⁶. W rozprawie francuskiego historyka artysta mógł znaleźć wskazówki historyczne, ale także obszerny materiał ilustracyjny, kolekcję fotografii katedr z Amiens, Avignon, Reims, Beauvais czy Chartres. Loth, tak jak i Wyspiański, uważał, że średniowieczna świątynia uwrażliwia swych obserwatorów na ideę *correspondance des arts*. Francuski uczoney zarysował perspektywę, która zawiera się też *implicite* w listach do Rydla

³² S. Wyspiański, *Witraże dominikańskie*, „Rocznik Krakowski” 1899, t. 2, s. 206; L. Płoszewski, *Dodatek krytyczny*, w: S. Wyspiański, *Dzieła zebrane*, t. 14, s. 220–222.

³³ „W swoim czasie właśnie przed dwoma laty – pisał Wyspiański do Rydla – mieliśmy z Hendlem wydać broszurę i monografię katedry lwowskiej, ale rzecz spelzła na niczym, bo Hendel odmówił [...]” (list z 1 XII 1896, s. 390). W 1897 roku Wyspiański ogłosił artykuł *Odnowienie katedry lwowskiej* („Życie” 1897, nr 3, s. 11) – zob. też: L. Płoszewski, *Dodatek krytyczny*, s. 212.

³⁴ Zob. A. Chmiel, *Nieco wspomnień o Stanisławie Wyspiańskim (1869–1907)* [1925], w: *Wyspiański w oczach...*, t. 2, s. 145.

³⁵ J. Dürr, *Nieznane dzieło Wyspiańskiego: Wielkie katedry francuskie (z niedrukowanych ostatnich rękopisów Stanisława Wyspiańskiego)*, „Gazeta Polska” 1935, nr 110, s. 6; A. Gruca, *Księgozbiór Stanisława Wyspiańskiego*, Kraków 1989, s. 94.

³⁶ „Udaję się do Ciebie – pisał Wyspiański do Rydla – z prośbą o łaskawe odesłanie mi tych listów, jakie są moje u Ciebie (listów z owej podróży przed kilku laty pisanych)” – list S. Wyspiańskiego do L. Rydla z 28 XII 1898, s. 499–500.

i znajduje odzwierciedlenie w młodopolskiej poezji powstałej z inspiracji sztuką witrażu:

Katedra jest symbolem miasta, który łączy w sobie przeszłość, historię, sztukę, życie, charakter miejsca. [...] Jako zabytek katedra stała się żywą syntezą wszelkich sztuk. Wszystko jednoczy się, żeby ją stworzyć. Jest podsumowaniem ESTETYCZNYCH DĄŻEŃ EPOKI [...]. Oprócz wspaniałych widowisk natury: nieba, morza, gór i lasów – pisał Loth, odwołując się przypuszczalnie do „naturalistycznej” teorii gotyku – nie ma nic równie pięknego dla oka, nic równie mocno przenikającego duszę, jak widok wspaniałej świątyni, powstałej z inspiracji wiarą, stworzonej dla sztuki.³⁷

Powyższy fragment nasuwa skojarzenia z pierwszymi wersami znanego sonetu *Oddźwięki* Charles’a Baudelaire’a, którym, jak wiadomo, poeta rozslawił teorię powszechnych zmysłowych powinowactw:

Natura jest świątynią, kędy słupy żywe
 Niepojęte nam słowa wymawiają czasem.
 Człowiek wśród nich przechodzi jak symbolów lasem,
 One mu zaś spojrzenia rzucają życzliwe.³⁸

Nie jest dziełem przypadku, że w księgozbiornie Wyspiańskiego znalazła się praca doktorska Émile’a Mâle’a o symbolice średniowiecznej sztuki religijnej we Francji *L’Art religieux du XIII^e siècle en France. Étude sur l’iconographie du moyen âge et sur ses sources d’inspiration* (1898); notabene książka ta ukazała się kilka miesięcy po *La Cathédrale* Joris-Karla Huysmansa. Rozprawę zamyka fragment o znamienym tytule *Katedra – dzieło wiary i miłości*. Mâle, również po baudelaire’owsku, zwrócił uwagę, że we wnętrzu średniowiecznej świątyni:

Nawet współczesny człowiek doświadcza głębokiego uczucia spokoju, niezależnie od tego, czy chce się poddać jego oddziaływaniu [...]. Po prze-

³⁷ A. Loth, *La Cathédrale*, w: tegoż, *Les Cathédrales de France*, Paris 1900, s. 2, 4. Tu i dalej, jeżeli nie podano inaczej, przekład mój – R.W.

³⁸ Ch. Baudelaire, *Oddźwięki*, przeł. A. Lange, w: tegoż, *Kwiaty zła*, wybór M. Leśniewska, J. Brzozowski, red. i posł. J. Brzozowski, Kraków 1990, s. 21.

kroczeniu progu katedry patos wielkich pionowych linii jako pierwszy przemawia do duszy. Nawa w Amiens daje nieodparte wrażenie oczyszczenia, ponieważ już samo piękno tego wspaniałego kościoła działa jak sakrament. Tu ponownie widać obraz świata. Katedra, tak jak równina czy las, posiada atmosferę, woń, przepych, zmierzch i mrok. Wielka rozeta, za którą tonie zachodnie słońce, w godzinach wieczornych sama wydaje się słońcem znikającym za krawędzią tego cudownego lasu. Jednakże to świat przemieniony, w którym światło jest jaśniejsze, a cienie bardziej tajemnicze niż w rzeczywistości [...]. Żadne inne miejsce na świecie nie napełnia człowieka takim poczuciem bezpieczeństwa.³⁹

Wypiański na kartach rozprawy Mâle'a pozostawił ślady lektury, a w zestawieniu bibliograficznym czerwoną kredką zaznaczył tytuły książek o tych katedrach gotyckich, które opisywał w listach do Rydla. Są to następujące monografie: Georges Durand, *Monographie de l'église Notre-Dame, cathédrale d'Amiens* (t. 1, Paris 1901); Marcel-Joseph Bulteau, *Monographie de la cathédrale de Chartres* (Chartres 1891); Auguste Bouxin, *La Cathédrale Notre-Dame de Laon. Historique et description* (Laon 1890). Ponadto zaznaczył: studium Ferdinanda de Guilhermy *Description de la Sainte-Chapelle* (Paris 1887); słynny słownik Viollet-le-Duca *Dictionnaire raisonné de l'architecture française du XI^e au XVI^e siècle* (Paris 1854–1868); szkicownik Villarda de Honnecourt w opracowaniu Jeana-Baptiste'a-Antoine'a Lassusa *Album de Villard de Honnecourt, architecte du XIII^e siècle* (Paris 1858).

³⁹ Tłumaczenie z wydania angielskiego: É. Mâle, *The Gothic Image. Religious Art in France of the Thirteenth Century*, trans. by D. Nussey, New York 1972, s. 396–397 (rozdz. *Conclusion. III – The Cathedral – a Work of Faith and Love*). W oryginalnej: „Even the modern man receives a deep impression of serenity, little as he is willing to submit himself to its influence [...]. On entering the cathedral it is the sublimity of the great vertical lines which first affects his soul. The nave at Amiens gives an inevitable sense of purification, for by its very beauty the great church acts as a sacrament. Here again it is an image of the world. The cathedral like the plain or the forest has atmosphere and perfume, splendour, and twilight, and gloom. The great rose-window behind which sinks the western sun, seems in the evening hours to be the sun itself about to vanish at the edge of a marvellous forest. But this is a transfigured world, where light shines more brightly and where shadows have more mystery than in the world of fact. [...] No place in the world fills man with a deeper feeling of security”.

Wypiański zwrócił również uwagę na trzy księgi o „malarstwie na szkle”: Ferdinanda de Lasteyrie *Histoire de la peinture sur verre, d'après ses monuments en France* (Paris 1838–1858), dokumentującą historię witraży od XII do XVIII wieku; Edmonda Lévy'ego i Jeana-Baptiste'a Capronniera, zatytułowaną *Histoire de la peinture sur verre* (Bruxelles 1860) oraz Eugène'a Huchera *Vitraux peints de la cathédrale du Mans* (Paris – Le Mans 1865). W monografii Mâle'a Wypiański podkreślił ponadto tytuł książki Jules'a Adeline'a *Les Sculptures grotesques et symboliques. Rouen et environs* (Rouen 1879) – z przedmową Jules'a Champfleury'ego⁴⁰. To jeszcze jeden dowód na to, że w projektowanej przez siebie pracy artysta rezerwował ważne miejsce dla sztuki witrażu. Wielka szkoda, że tak ambitnie pomyślane, znakomicie zapowiadające się przedsięwzięcie poety-malarza i artysty-epistolografa nie zostało jednak urzeczywistnione. Być może, jak trafnie zauważyła Jadwiga Puciata-Pawłowska, nobilitując zamierzenia Wypiańskiego, *Wielkie katedry francuskie* byłyby „odpowiednikiem, o tyle lat wcześniejszym, pięknego dzieła Augusta Rodina *Les Cathédrales de France*”⁴¹. Powinowactwo koncepcji obu artystów jest ewidentne. Opublikowana w 1914 roku książka francuskiego rzeźbiarza, poprzedzona przedmową Charles'a Morice'a, to zbiór notatek i rysunków z podróży odbytej w 1877 roku, między innymi szlakiem katedr, do Chartres, Amiens, Reims i Laon, Nevers, Le Mans. Studiowanie architektury gotyckiej miało ocalić ją od zapomnienia, uchronić, jak twierdził Rodin, przed „ciężarem starości”: „Skały, lasy, ogrody – pisał artysta, upatrując w katedrach gotyckich stylu narodowego – słońce Północy, to wszystko się mieści w skrócie w tych gigantycznych konstrukcjach; cała Francja jest w naszych katedrach, jak cała Grecja była w skrócie w Partenonie”⁴².

⁴⁰ Na stronie tytułowej książki Mâle'a podpis: „Stanisław Wypiański 1902”. Księgozbiór Stanisława Wypiańskiego znajduje się obecnie w Kamienicy Szolańskich im. Feliksa Jasińskiego, pl. Szczepański 9 w Krakowie. Zob. E. Miodońska-Brookes, *Wawel – „Akropolis”. Studium o dramacie Stanisława Wypiańskiego*, Kraków 1980, s. 60, 80–81; M. Czermińska, *Gotyk i pisarze. Topika opisu katedry*, Gdańsk 2005, s. 152; A. Gruca, dz. cyt., s. 221.

⁴¹ J. Puciata-Pawłowska, *Józef Mehoffer i Stanisław Wypiański: dzieje przyjaźni artystów*, Toruń 1970, s. 76.

⁴² Polscy czytelnicy mogli poznać poglądy Rodina już wcześniej, gdyż w 1911 roku na łamach „Museionu” ukazał się artykuł *Zmierzch katedr* (zob. A. Ro-

Po śmierci Wyspiańskiego publikacje fragmentów jego korespondencji z Rydlem układały się tak, jakby przyświecała im myśl o częściowym choćby odtworzeniu *Wielkich katedr francuskich*. Na łamach „Czasu” i „Przeglądu Powszechnego” ukazały się części opatrzone przed wydawcą (w tym parokrotnie przez adresata listów) tytułami: *Chartres; Naokoło jeziora „Czterech Kantonów”; Katedra w Reims; Nad morze. Z Rouen do Fécamp; Baśń o dumie i miłości. Kartka z podróży; Strassburg. Kartki z podróży*. W 1935 roku Dürr upowszechnił list z Amiens pod nazwą *Katedra w Amiens*. W 1957 roku Płoszewski ogłosił wraz z uwagami wstępnymi jeszcze dwa listy pisane z Amiens (*Listy o Amiens*).

Opis katedry w Laon, przygotowany po powrocie do Krakowa w 1896 roku, nie zachował się. Zaginał również rękopis dotyczący Notre-Dame de Paris. Jednak opublikowany w 1979 roku zbiór listów Wyspiańskiego do Rydla, pisanych od 1890 roku aż po kres życia artysty – wraz z *Notatnikiem z podróży po Francji w r. 1890* i dodatkiem krytycznym⁴³ – uświa-

din, *Zmierzch katedr*, „Museion” 1911, z. 9, s. 60–62); artykuł ukazał się później w lekko zmienionej formie w *Les Cathédrales de France* (A. Rodin, *Les Cathédrales de France*, wstęp Ch. Morice, Paris 1914, s. 8). *Zmierzch katedr* Rodina został ostatnio dwukrotnie przypomniany – zob. *Młodopolski pakowaniec literacki: wypieczony specjalnie dla Profesora Andrzeja Z. Makowieckiego*, red. E. Paczoska, Ł. Książyk, Warszawa 2009, s. 198–200; „Museion” 1911–1913, red. G.P. Bąbiak, D. Knysz-Tomaszewska, Warszawa 2013, s. 51–53. Więcej na ten temat – zob. np. M. Coste, *Les Cathédrales de Rodin „vierges sublimes de beauté”*, w: *L’Imaginaire moderne de la cathédrale*, éd. G. Roque, Paris 2012, s. 141 i nast.; R.R. Bernier, *Church, Nation, and the „Stones of France”*, w: *The Idea of the Gothic Cathedral. Interdisciplinary Perspectives on the Meanings of the Medieval Edifice in the Modern Period*, ed. S.A. Glaser, Turnhout 2018, s. 197–229.

⁴³ O skomplikowanych losach edytorskich oraz wydawniczych korespondencji Wyspiańskiego do Rydla – zob. M. Rydlowa, *Nota wydawcy*, w: *Listy Stanisława Wyspiańskiego do Lucjana Rydla*, cz. 2: *Dodatek krytyczny*, oprac. L. Płoszewski, M. Rydlowa, w: S. Wyspiański, *Listy zebrane*, t. 2, s. 7–22. Zob. S. Wyspiański, *Chartres*, „Czas” 1907, nr 296, s. 1–3 (fragm. przedrukowała z komentarzem M. Rydlowa, „Morze” 1978, nr 11); *Naokoło jeziora „Czterech Kantonów”*, „Czas” 1908, nr 296 (wyd. wieczorne), s. 1–2 (przedr. J. Dürr, *Dziennik podróży Wyspiańskiego...*); *Katedra w Reims*, „Przegląd Powszechny” 1908, t. 98, z. 5, s. 290–307 (przedr. „Kurier Litewski” 1908, nr 228, 229, 232, 233; *Katedra w Reims. Urywek z listu*, „Słowo Polskie” 1915, nr 191; „Głos Narodu” 1915, nr 480; „Głos Polski” 1915 nr 38); *Nad morze. Z Rouen do Fécamp*, „Czas” 1909, nr 82

damia, że rekonstrukcji pracy Wyspiańskiego można już tylko dokonać na poziomie lektury, jako jeden z jej możliwych wątków. W znacznej mierze rekonstrukcja ta pozostanie kwestią interpretacji, jej założeń i celów. Inaczej poprowadziły ją literaturoznawczynie, Małgorzata Czermińska i Anna Wydrycka, inaczej historyk sztuki i architektury, Wojciech Bałus, całkowicie inaczej, bo jako autoportret artysty i odpowiednik *Künstlerroman*, przedstawiła je Magdalena Popiel, natomiast lektury listów w kontekście poetyki epistolarnej dokonała Monika Soja-Nicińska⁴⁴. Skupienie uwagi na witrażach wyznacza jeszcze inną perspektywę. Pozwala zobaczyć niezrealizowany projekt artysty-myśliciela w nieco innym oświetleniu, ale też rozjaśnić współczesne Wyspiańskiemu próby rozumienia sztuki i aktualizowania estetyki wieków średnich. Przy okazji takiego odczytania listów ujawnia się też tkwiący w nich potencjał naukowy, związany z pragnieniem zobiektywizowania wrażeń oraz dążeniem do porządkującego spojrzenia z dystansu.



(wyd. wieczorne), s. 1–3 (przedr. *Nad morze. Z listu do L. Rydla*, „Ty i Ja” 1969, nr 3); *Baśń o dumie i miłości. Kartka z podróży*, „Czas” 1909, nr 294 (wyd. wieczorne), s. 1–2 (przedr. „Nowa Gazeta” 1909 nr 592; „Na Ziemi Naszej” 1910, nr 1/2; „Słowo” 1910, nr 149; „Tygodnik Mód i Powieści” 1910, nr 7); *Strassburg. Kartki z podróży*, „Czas” 1912, nr 19, s. 1–2, nr 21, s. 1, nr 23, s. 1–2, nr 25, s. 1–2, nr 27, s. 1; *Katedra w Amiens*, „Gazeta Polska” 1935, nr 110, s. 5–6; L. Płoszewski, *Listy o Amiens*, „Sztuka i Krytyka” 1957, nr 3–4 (31–32), s. 13–40.

⁴⁴ Zob. M. Czermińska, dz. cyt.; A. Wydrycka, dz. cyt.; W. Bałus, dz. cyt.; M. Popiel, dz. cyt.; M. Soja-Nicińska, *Wyspiański epistolograf*, w: *Przemysław wszystko... Stanisława Wyspiańskiego modernizacja wyobraźni zbiorowej*, red. M. Okulicz-Kozaryn, M. Bourkane, M. Haake, Poznań 2009, s. 59–69.

WITRAŻ I ŚWIATŁO

.....zatrzymywałem się długo przed katedrą, pozwalając się porwać wrażeniu.

[...]

Piszę choćby dlatego, żeby się tego wrażenia wyzbyć, żeby mu przypatrzeć, jak wygląda z daleka.¹

(S. Wyspiański)

Sekwencję transpozycji witraży w listach Wyspiańskiego z 1890 roku szainicjował poetycki opis szyb Saint-Denis. Rydel dowiaduje się, że do dawnego opactwa „jedzie się [...] koleją 10 minut z Paryża. – staje się w miasteczku dosyć znacznym na rozległość, gwarliwym, życiem handlarskim, jak to jest naturalne w pobliżu takiego olbrzyma jak Paryż”².

Nie przypadkiem Wyspiański najpierw wyruszył do Saint-Denis. Tam właśnie, na przedmieściach średniowiecznego Paryża witraż zyskał na znaczeniu. Twórcą potęgi opactwa benedyktyńskiego Saint-Denis-en-France był opat Suger, doradca i współpracownik władców Francji, Ludwika VI Grubego i Ludwika VII Młodego, inicjator przebudowy kościoła, kronikarz i poeta³.

¹ Listy S. Wyspiańskiego do L. Rydla: z 8 VI 1890 (ed. cyt., s. 52), z 18 VI 1890 (s. 105).

² List S. Wyspiańskiego do L. Rydla z 22 V 1890, s. 38 (w *Kalendarzu [...] 1 marca 1890 – ostatnie dni marca 1898* wycieczka do Saint-Denis została odnotowana pod datą 19 v). Przerys na kalce *Widoku na północny narożnik zachodniej elewacji kościoła w St. Denis*, datowany na 19 V 1890, zachował się w zbiorach Lwowskiej Narodowej Galerii Sztuki im. Borysa Woźnickiego – zob. M. Laskowska, Ł. Skoczeń-Rapała, *Wyspiański. Poślowie. Katalog wystaw w Muzeum Narodowym w Krakowie: „Wyspiański. Poślowie”. Dzieła Stanisława Wyspiańskiego ze zbiorów prywatnych 17 maja – 6 października 2019; „Wyspiański. Skarby ze Lwowa”. Dzieła Stanisława Wyspiańskiego ze zbiorów Lwowskiej Narodowej Galerii Sztuki imienia B.G. Woźnickiego, 11 października 2019 – 1 marca 2020*, Kraków 2019, s. 65.

³ Zob. E. Panofsky, *Suger, opat St-Denis*, przeł. P. Ratkowska, w: tegoż, *Studia z historii sztuki*, wyb., oprac., posł. J. Białostocki, Warszawa 1971, s. 66–94; O. von Simson, *Katedra gotycka. Jej narodziny i znaczenie*, przeł. A. Palińska,

Według szacunków autora monografii o kulturowej historii barw, Johna Gage'a, w efekcie starań Sugera oszklono w karolińskim opactwie od dziewięćdziesięciu do stu okien⁴. Powstało wewnątrz o nadzwyczajnej świetlistości. Uważa się, że to właśnie przedsiębiorczy opat „zastosował prawdopodobnie jako pierwszy okno w formie rozety ponad głównym wejściem”⁵. Mediewista Georges Duby podkreślił, że „z witraży Saint-Denis narodziły się w połowie stulecia witraże w Chartres, Bourges, Angers [...], z jego figur-kolumn figury-kolumny w katedrach w Chartres, Mans, Bourges; w latach 1155–1180 innowacje architektoniczne w Saint-Denis znajdują ciąg dalszy w Noyon, Laon, Paryżu, Soissons, Senlis, w szeregu katedr francuskich”⁶. Wyspiański udał się więc najpierw do źródła owego witrażowego światła, które rozplynęło się na gotycką Francję i Europę.

W listach do Rydla nie wspomniał wprawdzie o Sugerze, ale o jego działalności wiedział choćby z przewodnika Karla Baedekera *Paris et ses environs. Manuel du voyageur*. Egzemplarz wydany w Lipsku w 1889 roku sprezentował artyście Stryjeński: „U mojej siostry – pisał architekt do Wyspiańskiego w liście z 12 kwietnia 1890 roku – którą zaraz na drugi dzień po przyjeździe do Paryża odwiedzić proszę zastanie pan frs. 500 oraz Bedecker (Paryż)”⁷.

Warszawa 1989, s. 93–192; J. Gage, *Kolor i kultura. Teoria i znaczenie koloru od antyku do abstrakcji*, przeł. J. Holzman, Kraków 2008, s. 69–78; P. Tendera, *Od filozofii światła do sztuki światła*, Kraków 2014, s. 140–147; W. Bałus, *Gotyck bez Boga? W kręgu znaczeń symbolicznych architektury sakralnej XIX wieku*, Toruń 2011, s. 36–42; P. Frankl, *Abbot Suger of St.-Denis*, w: tegoż, *The Gothic. Literary Sources and Interpretation through Eight Centuries*, transl. P. Silz, Princeton 1960, s. 3–24. Zob. też: przyp. 87, s. 226 niniejszej książki, dotyczący mitu wiążącego początek stylu gotyckiego z remontem Saint-Denis.

⁴ J. Gage, dz. cyt., s. 70; P. Tendera, dz. cyt., s. 144.

⁵ O. von Simson, dz. cyt., s. 150.

⁶ G. Duby, *Czasy katedr. Sztuka i społeczeństwo 980–1420*, przeł. K. Dolatowska, Warszawa 1986, s. 131.

⁷ List T. Stryjeńskiego do S. Wyspiańskiego z 12 IV 1890, w: *Listy Stanisława Wyspiańskiego do Józefa Mehoffera, Henryka Opieńskiego i Tadeusza Stryjeńskiego*, cz. 2: *Dodatek krytyczny*, oprac. M. Rydłowa z wykorzystaniem materiałów L. Płoszewskiego i J. Dürra-Durskiego, w: S. Wyspiański, *Listy zebrane*, t. 1, w opracowaniu L. Płoszewskiego, J. Dürra-Durskiego i M. Rydłowej, Kraków 1994, s. 437–438, 460. Nie jedyny to przewodnik, z którym podróżował Wy-

Znany niemiecki księgarz Karl Baedeker był zwolennikiem praktycznego podróżowania, „bez straty czasu i nadmiernych kosztów”⁸, ale obok map, planów miasta, wskazówek dotyczących środków transportu, noclegowni, restauracji czy muzeów i teatrów w swoich popularnych książkach turystycznych uwzględniał informacje pochodzące ze źródeł specjalistycznych, zwłaszcza na temat historii i sztuki. W przewodniku po stolicy Francji przedstawił zarys dziejów Francji i Paryża (rozdział: *Aperçus historiques. I. Histoire de France; II. Histoire de Paris*, s. XIII–XXVIII). W rozdziale *De Paris à Saint-Denis* zwrócił uwagę, że przeważającą część aktualnej struktury kościoła zawdzięczamy opatowi Sugerowi (1121–1151). Jego bazylika zainaugurowała styl ostrołukowy⁹.

Na swoim egzemplarzu *Paris et ses environs* Wyspiański zaznaczył ołówkiem pojedyncze informacje i większe fragmenty tekstu. Studiował rozdział o Saint-Denis, wyróżniając w nim stronę 311. W wykazie nagrobków bazyliki podkreślił nazwę grobowca dzieci Ludwika IX Świętego (*les tombeaux de Blanche et de Jean*), zabytku uważanego za arcydzieło sztuki emalii¹⁰. O pomnikach i marmurowych tumbach, które umieszczono w świątyni ponownie po dokonanej w trakcie rewolucji w 1793 roku dewastacji wnętrza, artysta napisał także w liście do Rydla¹¹. Katedra-cmentarz stanie się później, jak wiadomo, ważnym motywem *Akropolis*.

spiański. Po przyjeździe do Como artysta poinformował Rydla: „[...] a więc baedeker w rękę i dalej do katedry” – zob. list S. Wyspiańskiego do L. Rydla z 16 v 1890, s. 14.

⁸ K.B. [K. Baedeker], *Préface*, w: tegoż, *Paris et ses environs. Manuel du voyageur*, Leipzig 1889, s. V.

⁹ Tamże, s. 308. O Sugerze – zob. tamże, s. 307.

¹⁰ J. Chrzanowska-Pieńkos, A. Pieńkos, *Słownik artystyczny Paryża i regionu Ile-de-France. Architektura – malarstwo – rzeźba*, Warszawa 1996, s. 337–341 (hasło *Saint-Denis*).

¹¹ „[...] dodać do tego trzeba masę pomników od XII-ego do XVIII wieku królów francuskich – spiących szeregami na marmurowych tumbach, gdzie prawie każdy pomnik jest arcydziełem. — jest w tym wiele malowniczości i powagi – naturalności i przepychu – pod częścią prezbiterium krypta – gdzie znowu masa pomników i grobowców – — przyglądasz się dokoła jakby ciągle dekoracji teatralnej – owego wielkiego dramatu królów” – zob. list S. Wyspiańskiego do L. Rydla z 22 v 1890, s. 39.

W swoim bedekerze Wyspiański wyróżnił również strony poświęcone Le Palais du Trocadéro (Le Musée de sculpture comparée) gdzie mógł oglądać detale architektoniczne katedr średniowiecznych oraz Le Musée d'ethnographie (s. 154, 155, 156, 157). Zaznaczył też informacje o Oddziale Druków i Fotografii Francuskiej Biblioteki Narodowej (Département des estampes et de la photographie, s. 179), co potwierdzałoby zamiar przeprowadzenia kwerendy potrzebnej do opracowania *Wielkich katedr francuskich*. Pozostawił ślady lektury w części dotyczącej wież katedry Notre-Dame de Paris (s. 215). W rozdziale o Panteonie (*Le Panthéon*) Wyspiański podkreślił tytuły dwóch dzieł: *L'Enfance de Sainte Geneviève* Pierre'a Puvis de Chavannes'a i *La Mort de Sainte Geneviève* Jean-Paula Laurens'a. Zaznaczył ponadto nazwisko malarza Léona Bonnata, autora *Le Martyre de Saint Denis* (s. 229–230). Poza tym zwrócił uwagę na informacje o szkole malarskiej (*L'École des Beaux-Arts*, s. 235–239) i świątyniach: Saint-Germain-des-Prés (s. 239–240) – najstarszym kościele Paryża – oraz Saint-Sulpice (s. 240–241) – jednym z największych. Podkreślił informacje w rozdziałach dotyczących pałacu królewskiego w Wersalu (s. 278–280) oraz kompleksu zamkowego w Chantilly (s. 335)¹².

Niemniej przewodnik po Paryżu, podobnie jak mapa *Eisenbahnkarte von Mittel Europa mit Angabe der wichtigsten Dampfschiff-Verbindungen entworfen gezeichnet und lithografiert v. Josef Broditzky Druck und Verlag v. R. v. Waldheim im Maalse*¹³, na której trasę swojej pierwszej europejskiej podróży zaznaczył czerwoną pastelą, niebieską zaś morza i kolejne wyjazdy, miały dla Wyspiańskiego wartość pomocniczą. Ustalenia Wojciecha Bałusa nie pozostawiają wątpliwości, że artysta był do zwiedzania znakomicie przygotowany od strony fachowej. „Pierwszą cechą opisów budowli zabytkowych jest w korespondencji z Rydlem – stwierdził badacz – precyzja terminologiczna oraz łatwość datowania architekту-

¹² Przewodnik Baedekera, z którym Wyspiański podróżował w 1890 roku po Francji, znajduje się obecnie w księgozbiornie artysty w Kamienicy Szolajskich w Krakowie. Zob. także: A. Gruca, *Księgozbiór Stanisława Wyspiańskiego*, Kraków 1989, s. 164, 40; H. Marcinkowska, *Biblioteka Stanisława Wyspiańskiego w Muzeum Narodowym w Krakowie*, w: *Wyspiański nieznanany*, red. Ł. Gawęł, M. Laskowska, teksty Ł. Gawęł, M. Laskowska, H. Marcinkowska, Kraków 2019, s. 229–237, 240.

¹³ Zob. przypis 15 do listu I, w: *Listy Stanisława Wyspiańskiego do Lucjana Rydla*, cz. 2: *Dodatek krytyczny*, s. 50 – zob. ILUSTRACJA I.

ry, jej dekoracji i wyposażenia”¹⁴. Czytelnik listów z Francji otrzymuje sporo rzetelnych informacji, zaczerpniętych z profesjonalnych źródeł. Jako student krakowskiej Szkoły Sztuk Pięknych oraz Wydziału Filozoficznego Uniwersytetu Jagiellońskiego przed wyjazdem w europejską podróż Wyspiański uczestniczył w wykładach o sztuce Mariana Sokołowskiego. Brał również udział w spotkaniach uniwersyteckiego Kółka Estetyków, któremu sekretarzował¹⁵. Szczególnymi względami darzył twórczość Albrechta Dürera, interesował się również sztuką Hansa Holbeina Młodszego. Obaj ci malarze zazwyczaj nie są kojarzeni ze sztuką witrażu, a przecież projektowali jedne z „najwspanialszych witraży w historii tego medium”¹⁶. Z zapisków Wyspiańskiego w dzienniku Gabinetu Historii Sztuki Uniwersytetu Jagiellońskiego wynika, że w 1888 roku (27 lutego – 6 kwietnia, 16–23 października) artysta poświęcił około stu godzin, studiując sztukę Dürera, a w pierwszym półroczu roku akademickiego 1888/1889 roku spędzał dwie godziny w tygodniu, przysłuchując się wykładom Sokołowskiego, zatytułowanym *Dürer i Holbein*¹⁷.

¹⁴ 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. 76.

¹⁵ J. Dürr, *Lata uniwersyteckie Wyspiańskiego*, „Przegląd Warszawski” 1923, nr 27, s. 407–410. Podczas spotkań Kółka Estetyków Wyspiański wygłosił trzy odczyty: *O wpływach włoskich na sztukę odrodzenia w Polsce* (14 VI 1888); *O pomnikach brązowych Krakowa* (II i 14 XII 1888); *Pomalowanie prezbiterium kościoła N.P. Marii w Krakowie* (13 i 20 I 1890). Za aktywną działalność naukową Prezydent miasta Krakowa przyznał młodemu artyście stypendium w wysokości 150 złr. – zob. W. Ślesiński, *Wiadomości archiwalne o studiach Stanisława Wyspiańskiego w Krakowskiej Szkole Sztuk Pięknych i w Uniwersytecie Jagiellońskim*, „Sztuka i Krytyka” 1957, z. 3–4, s. 83.

¹⁶ J. Walsh, B. Benjamin, *Foreword*, w: B. Butts, L. Hendrix with the assistance of S.C. Wolf, *Painting on Light. Drawings and Stained Glass in the Age of Dürer and Holbein*, Los Angeles 2000, s. IX.

¹⁷ *Kalendarz życia i twórczości Stanisława Wyspiańskiego 1869–1890*, oprac. M. Stokowa, w: S. Wyspiański, *Dzieła zebrane*, t. 16, cz. 1, Kraków 1971, s. 105–106, 133–134; J. Dürr, *Lata uniwersyteckie Wyspiańskiego*, „Przegląd Warszawski” 1924, nr 37, s. 408–409. Nb. projekty witrażowe Hansa Holbeina Młodszego Wyspiański oglądał w 1890 roku w Bazylei. Docenił je w liście do Stryjeńskiego, pisząc o witrażach katedry z Ulm: „[...] w oknach nowe szyby kolorowane – ze

Dwa spisy książek dołączonych do notatników artysty z lat 1885–1890 i 1887–1888 potwierdzają też zainteresowanie Wyspiańskiego sztuką średniowieczną; odnotował on na przykład nazwisko Jean-Baptiste’a Seroux d’Agincourta, autora rozprawy z historii sztuki wieków średnich *Histoire de l’art par les monuments, depuis sa décadence au IV^e siècle jusqu’à son renouvellement au XVI^e* (1812–1823), ale i tytuły prac Mariana Sokołowskiego i Władysława Łuszczkiewicza¹⁸. Jan Dürr zwrócił uwagę, że stosunek artysty do średniowiecza „ma jedną ze swoich przyczyn” właśnie w poglądach drugiego z wymienionych profesorów, historyka sztuki, muzealnika, malarza oraz admiratora gotyku¹⁹, z którym Wyspiański w 1888 oraz 1889 roku zwiedzał i dokumentował kościoły, kaplice i rzeźby Kielecczynny i Podkarpacia²⁰.

Przystanąwszy więc na placu przed bryłą opactwa Saint-Denis, Wyspiański fachowym okiem spojrział na poszczególne elementy budowy kościoła, datował fasadę i następnie skonstatował: „naturalnie bardzo znać restaurację Viollet-le-Duca”²¹.

Eugène Emmanuel Viollet-le-Duc jest w kontekście zagadnienia witrażu autorem pierwszorzędnym. Ten wybitny historyk i teoretyk sztuki, architekt oraz konserwator zabytków, między innymi właśnie opactwa Saint-Denis, Sainte-Chapelle, paryskiej Notre-Dame, katedr w Laon, Amiens, Reims, Troyes, Clermont i Lozannie, by wymie-

scenami z życia Chrystusa i reformatorów, kościoł bowiem obecnie protestantki – – szyby mi się nie podobają – gdyby one choć były takie, jak Holbeina projektu w Basel w muzeum, – ale to co tu jest, ckliwe, nudne, a w barwach monotonne i przesadne” – zob. list do T. Stryjeńskiego z 6 VIII 1890, s. 275.

¹⁸ Dwa wypisy z notatników artysty opracował Jan Dürr – zob. J. Dürr, *Wyspiański a książka w latach młodości*, „Ruch Literacki” 1930, nr 3, s. 65–70. Odnotowuje je także – za publikacją Dürra – Maria Stokowa (*Kalendarz życia i twórczości [...] 1869–1890*, s. 101–104), z adnotacją, że pierwszy z nich nie został odnaleziony. W trakcie przygotowywania wystawy *Wyspiański. Nieznany* (Muzeum Narodowe w Krakowie, 15 I – 5 V 2019) zidentyfikowano jeden z zaginionych spisów lektur artysty – zob. szczegółowo: Ł. Gaweł, M. Laskowska, *Żyjąc wśród książek*, w: *Wyspiański nieznan...*, s. 20–21.

¹⁹ J. Dürr, *Nieznana karta z życia St. Wyspiańskiego*, „Przegląd Warszawski” 1925, nr 50, s. 146; W. Bałus, dz. cyt., s. 76–77.

²⁰ Zob. J. Dürr, *Wędrówka wakacyjna Wyspiańskiego i Mehoffera. Nieznane rysunki i niepublikowane korespondencje Wyspiańskiego z roku 1889*, „Kurier Literacko-Naukowy” 1936, nr 40, s. 631–633.

²¹ List S. Wyspiańskiego do L. Rydla z 22 V 1890, s. 38.

nić tylko najważniejsze obiekty, sztuką witrażu zainteresował się już w młodości. W liście do ojca, Emmanuela-Louisa-Nicolasa, zachwycony architekturą świątyni w Chartres, Viollet-le-Duc stwierdził z entuzjazmem: „[...] wszystko to wprawia moje serce w drżenie i zanurza mnie w myślach niewypowiedzianej słodyczy”²². Kilkanaście lat później, w pierwszej części *Entretiens sur l'architecture* (1863), przywołał niezwykle sugestywne wspomnienie okna Notre-Dame de Paris, podziwianego w dzieciństwie:

Katedra była pogrążona w ciemności. Przyglądałem się w skupieniu witrażom południowej rozety, przez które przenikały promienie słońca, połykając subtelnie barwnymi, najbardziej wyrazistymi odcieniami [...]. Nagle wspaniałe organy ożyły, a ja odniosłem wrażenie, że róża przed moimi oczyma śpiewa [...]. Uwierzyłem wyobraźni. Niektóre tafle szkła wytwarzały niskie dźwięki, a pozostałe – wysokie. Ogarnęła mnie tak wielka bojaźń [*une belle terreur*], że byłem zmuszony stamtąd wyjść.²³

Ten synestezyjny, niezwykle ciekawy obraz rozety, której szkła emitują muzykę, wytwarzają wrażenie dźwiękowej harmonii, zaważył na zainteresowaniach Viollet-le-Duca. W latach 1854–1868 architekt ogłaszał kolejne części *Dictionnaire raisonné de l'architecture française*. W dziewiątym tomie tej monumentalnej publikacji, w haśle *Vitrail*, Viollet-le-Duc zawarł gruntowną analizę techniki i estetyki witrażu. Swoją uwagę skoncentrował na dwunasto- i trzynastowiecznych oknach katedry w Chartres i omówił przede wszystkim właściwości optyczne witraży oraz zjawisko promieniowania światła. Zdaniem Louisa Grodeckiego i Marcela Auberta, autorów klasycznych już rozpraw o barwnych szybach i sztuce średniowiecznej, opracowanie dziewiętnastowiecznego

²² List z 18 v 1835. P. Gout, *Viollet-le-Duc, sa vie, son œuvre, sa doctrine*, Paris 1914, s. 33. Cyt. za: J.R. Johnson, *The Radiance of Chartres. Studies in the Early Stained Glass of the Cathedral*, New York 1965, s. 26.

²³ E. Viollet-le-Duc, *Entretiens sur l'architecture*, vol. 1, Paris 1863–1872, s. 22. Zob. M. Aubert, L. Grodecki, J. Lafond, J. Verrier [et al.], *Les Vitraux de Notre-Dame et de la Sainte-Chapelle de Paris*, Paris 1959, s. 18. Ten wymowny fragment wydrukowano również na łamach „Le Magasin Pittoresque” (1859, nr 27, s. 103–104), *L'architecture et la musique* – z mikroskopijnymi zmianami w tekście.

badacza stanowi fundament wszelkich studiów na temat witraży. Robert Sowers stwierdził nawet, że hasło *Vitrail* „jest nadal najbardziej dokładną i staranną analizą sztuki witrażu, jaka kiedykolwiek została napisana”²⁴.

Wielotomowy *Słownik rozumowany architektury francuskiej* nie pozostał bez wpływu na historię literatury i sztuki. Pisma teoretyczne Viollet-le-Duca o gotyckiej architekturze studiowali Émile Zola, Joris-Karl Huysmans, Marcel Proust²⁵, Walter Pater, Auguste Rodin, a także Erik Satie²⁶. Z korespondencji do Rydla z 1890 roku wynika, że zgłębiał je również Wyspiański. Oczywiście, pisząc list do przyjaciela, artysta posiłkował się również informacjami z kart niemieckiego bedekera, w którym w rozdziale o Saint-Denis zwrócono uwagę, że po zniszczeniach dokonanych w czasie rewolucji to właśnie Viollet-le-Duc przywrócił świątyni dawną świetność²⁷. Naprawił on przy tym błędy restauratorskie swojego poprzednika, François Debreta. Jednak nazwisko i dorobek Viollet-le-Duca Wyspiański znał już wcześniej. W 1889 roku w swoim szkicowniku sporządził drobne studia ze sztuki francuskiej, odwzorowując ryciny właśnie z dziewiątego tomu monumentalnego słownika. Pośród rysunków młodego artysty znaleźć można na przykład kopię wizerunku postaci z witrażowej szyby, podpisaną: „Saint[e] Chapelle. Vitrail XIII w.”²⁸. Identyczną ilustrację ludzkiej sylwetki w charakte-

²⁴ R. Sowers, *The Lost Art. A Survey of One Thousand Years of Stained Glass*, New York 1954, s. 33. Cyt. za: J.R. Johnson, dz. cyt., s. 28; zob. J.R. Johnson, *The Stained Glass Theories of Viollet-le-Duc*, „The Art Bulletin” 1963, vol. 45, nr 2, s. 121-134.

²⁵ E. Emery, *Romancing the Cathedral: Gothic Architecture in Fin-de-Siècle French Culture*, Albany 2001, s. 57, 117, 146. Proust, pracując nad powieścią *W poszukiwaniu straconego czasu*, korzystał np. z *Dictionnaire raisonné du mobilier français de l'époque carlovingienne à la Renaissance*, czyli *Słownika rozumowanego mebli francuskich od epoki karolińskiej do renesansu* (t. 1-6, 1858-1872), kolejnego, monumentalnego dzieła Viollet-le-Duca – zob. R. Bales, *Proust and The Middle Ages*, Genève 1975, s. 38.

²⁶ S.A. Glaser, *Introduction: The Medieval Edifice in the modern period*, w: *The Idea of the Gothic Cathedral. Interdisciplinary Perspectives on the Meanings of the Medieval Edifice in the Modern Period*, ed. S.A. Glaser, Turnhout 2018, s. 20.

²⁷ K. Baedeker, dz. cyt., s. 308.

²⁸ S. Wyspiański, *Szkicownik nr 7*, w: M. Bunsch-Prażmowska, *Szkicowniki młodzieńcze Stanisława Wyspiańskiego 1876-1891*, Wrocław 1959, s. 44-45, ryc. 68,

rystycznej pozie z podniesioną prawą dłonią Viollet-le-Duc umieścić w haśle *Vitrail* (mowa o rycinie 27)²⁹.

Maria Bunsch-Prażmowska zwróciła uwagę, że wprawki rysunkowe w studenckim szkicowniku Wyspiańskiego (a znajdują się wśród nich np. szkic grobowca królewskiego z bazyliki Saint-Denis opatrzony notatką: „XI w. Sarcophages mérovingiens de Saint Denis” czy rysunek rzeźby figuralnej podpisany „Notre-Dame de Paris”) wiążą się ze znajomością jeszcze innych haseł dziewiątego tomu *Dictionnaire raisonné*. Autorka wymieniła *Tombeau (Nagrobki)* oraz *Vertu (Cnota)*.

Monumentalny słownik Viollet-le-Duca służył Wyspiańskiemu również później. Trudno stwierdzić, kiedy nabył go na własność, ale w listopadzie 1895 roku prosił Lucjana Rydla o zwrot dzieła³⁰. Ponadto wykorzystał je, a w szczególności hasło *Château*, czyniąc przygotowania do – niezrealizowanej z powodów problemów finansowych – podróży szlakiem francuskich zamków i klasztorów. Według Płoszewskiego zamierzał z niej zdać prozatorską relację³¹.

Wyspiański tropił też związki prac innych autorów ze słownikiem Viollet-le-Duca. Jego tytuł podkreślił w spisie bibliograficznym rozprawy Émile’a Mâle’a *L’Art religieux du XIII^e siècle en France. Étude sur l’iconographie du moyen âge et sur ses sources d’inspiration*, traktował je jako ważną płaszczyznę odniesienia. O znakomitej znajomości dzieła wiedzieli jego współcześni. Stanisław Przybyszewski wspominał, że Wyspiański:

69, 71. Szkicownik znajduje się w Muzeum Narodowym w Warszawie (Dział Grafiki, nr inw. Rys. Pol. 1842/I-75) – zob. ILUSTRACJA 2.

²⁹ Rycina nr 27, w: E. Viollet-le-Duc, *Le Vitrail*, w: tegoż, *Dictionnaire raisonné de l’architecture française du XI^e au XVI^e siècle*, Paris 1868, t. 9, s. 428 – zob. ILUSTRACJA 3.

³⁰ „*Mon cher* – napisał Wyspiański do Rydla – proszę cię o Violet-le-Duca dzieła, tomy, które masz u Siebie, gdybyś je mógł przez chłopca przysłać, bardzo bym ci był zobowiązany” – List S. Wyspiańskiego do L. Rydla z listopada 1895 roku, s. 283. *Słownik* nie zachował się w księgozbiorniku artysty – zob. A. Gruca, dz. cyt., s. 94, 142; Ł. Gawęł, M. Laskowska, *Żyjąc wśród ksiązek*, w: *Wyspiański nieznanym...*, s. 21, 25.

³¹ L. Płoszewski, *Zamierzone pisma prozą – Zamki francuskie*, w: S. Wyspiański, *Dzieła zebrane*, t. 14, s. 330.

Namiętnie kochał architekturę, i to wyłącznie tylko gotyk. Przystudiował olbrzymią sześciotomową encyklopedię budownictwa gotyckiego Viollet-le-Duca z tą niesłychaną sumiennością i skrupulatnością, jakie wszelkie jego poczynania i w sztuce, i w życiu prywatnym cechowały, zwiedził cały szereg gotyckich katedr we Francji, a przede wszystkim w Amiens i Chartres, – pokazywał mi setki rysunków architektonicznych, uwidoczniających nawet najdrobniejsze szczegóły – a z jaką to maestrią, z jakim głębokim znawstwem, z jakim genialnym, intuicyjnym wyczuciem było to wszystko rysowane! [...]. Otóż ja, który równie namiętnie ukochałem gotyk, jestem przeświadczony, że nikt może głębiej niż on, nie wniknął w przepastne tajemnice i nikt by, prócz niego nie zdołał wskrzesić zmarłego CUDU GOTYKU [...].³²

Świadectwo Przybyszewskiego, w tym punkcie wiarygodne i cenne, nie uwzględnia jednak ważnego aspektu tej fascynacji. Oprócz sumienności i skrupulatności Wyspiańskiego cechowała niezależność wobec autorytetów. Do działań Viollet-le-Duca artysta miał stosunek niejednoznaczny. Zachwycony konstrukcją Notre-Dame d'Amiens, zapisał w *Notatniku*: „– ale potężna siła męska «żyjąca» zdrowa – nagła – żyjąca – surowa powagą «silna», górująca namiętnością, porywająca – –”, a w nawiasie umieścił uwagę na temat katedry paryskiej: „[...] mogłaby robić podobne wrażenie, gdyby nie była zeszpecona Violet-Duciem [sic!]”³³.

Ten kontrastujący z rzecząwą uwagą z Saint-Denis, negatywny osąd zabiegów konserwatorskich francuskiego architekta Wyspiański ponowił jeszcze, pisząc do Rydla z Amiens³⁴. Miał w pamięci rezultat odnowy paryskiego kościoła, którą Viollet-le-Duc rozpoczął w 1844 roku, współpracując początkowo z Jean-Baptiste-Antoine'em Lassusem. Wprowadzone przez nich zmiany są uważane za jedno „z najbardziej spektakularnych interwencji historyzmu XIX wieku w gotycką budowlę”³⁵. Swoją działalnością badawczą Viollet-le-Duc wpłynął na wzrost

³² S. Przybyszewski, *Exegi monumentum*, w: Stanisław Wyspiański. *Dzieła malarzkie*, tekst S. Przybyszewski, T. Żuk-Skarszewski, indeks S. Świerż, Bydgoszcz 1925, s. 17 (uwagi Przybyszewskiego na temat gotyku – zob. S. Przybyszewski, *Moi współcześni. Wśród obcych*, Warszawa 1926, s. 34–38).

³³ S. Wyspiański, *Notatnik z podróży po Francji...*, s. 532.

³⁴ List S. Wyspiańskiego do L. Rydla z 18 vi 1890, s. 98.

³⁵ J. Chrzanowska-Pieńkos, A. Piękos, dz. cyt., s. 193 (hasło *Katedra Notre-Dame*). Zbudowano nową zakrystię, iglicę nad skrzyżowaniem naw, zrekon-

zainteresowania kulturą średniowiecza i zwrócił uwagę społeczeństwa francuskiego na konieczność zachowania narodowego dziedzictwa (wraz z Hugo i Chateaubriandem przeciwstawiał się wandalizmowi rewolucyjnemu). Podejmowane przezeń decyzje restauratorskie wzbudzały jednak kontrowersje, głównie dlatego, że architekt wyznawał zasadę bezwzględnej czystości stylowej. Usuwał dobudowywane na przestrzeni wieków fragmenty gmachów i w swobodny sposób odtwarzał wszelkie ubytki. W ósmym tomie *Słownika rozumowanego*, w artykule *Restauration* podkreślił: „RENOWACJA: słowo i pojęcie są nowoczesne. Odręstaurować budowlę to nie to, co utrzymywać ją, naprawić bądź odnowić, ale odtworzyć ją w kompletnym stanie, takim, jaki mógł nigdy nie istnieć”³⁶. Wyspiański w pewnym sensie kontynuował tę myśl, ale nie zgadzał się z jej autorską interpretacją, z zastosowaniem w praktyce.

Zaakcentowana na kartach listów do Rydla niechęć do przedsięwzięć konserwatorskich Viollet-le-Duca wynikała przede wszystkim z odmiennej koncepcji katedry gotyckiej. Francuski uczoney, nazywany „wrogiem ruin”³⁷ i uważany za przeciwnika romantycznej interpretacji zabytków przeszłości, był przecież zwolennikiem „rozumowanej”, to jest racjonalnej, funkcjonalnej, naukowej teorii architektury (*l'architecture raisonnée*)³⁸. Interesowała go technika, odpowiedniość formy, jej logiczne prawidła, intelektualny porządek, a wnioski płynące z analizy średniowiecznych założeń konstrukcyjnych wykorzystywał do udoskonalenia

struowano rzeźby portali, zniszczone niemal w większości podczas rewolucji, a także chimery i rzygacze – by wskazać tylko najważniejsze przykłady.

³⁶ E. Viollet-le-Duc, *Słownik logiczny architektury francuskiej od XI do XVI wieku (1854–1868)*, przeł. B. Spieralska, w: *Zabytek i historia. Wokół problemów konserwacji i ochrony zabytków w XIX wieku*, red. P. Kosiewski, J. Krawczyk, Warszawa 2012, s. 123; A. Dulewicz, *Słownik sztuki francuskiej*, Warszawa 1981, s. 431–432 (hasło *Viollet-le-Duc*).

³⁷ Zob. J.R. Dakyns, *Viollet-le-Duc and Gothic Architecture*, w: tejże, *The French Middle Ages in French Literature 1851–1900*, Oxford 1973, s. 38.

³⁸ Formuła *Dictionnaire raisonné* wskazywała oczywiście tradycję myśli oświeceniowej reprezentowanej przez Diderota i d’Alemberta jako autorów słynnej *Encyclopédie, ou Dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers*. Więcej na ten temat – zob. S.A. Moore Glaser, *Explorations of the Gothic Cathedral in Nineteenth-Century France*, Indiana University 2002, s. 444–445 (rozdz. *Viollet-le-Duc: The Gothic and the French Spirit*).

ówczesnych praktyk budowniczych. Takie podejście nie odpowiadało postawie młodego Wyspiańskiego, który w 1890 roku, wędrując po Francji, poszukiwał przede wszystkim, by posłużyć się trafnym sformułowaniem Przybyszewskiego, CUDU GOTYKU³⁹, a w tym i jego objawień, czyli witraży. Interesowała go przeszłość – odczytywana za pośrednictwem uczuć i wyobraźni – i tak też patrzył na katedry i barwne okna.

Opis szczegółów opactwa Saint-Denis Wyspiański skonstruował z perspektywy czasowej; list do Rydla powstał w Paryżu, w którym artysta przebywał od około 24 kwietnia do 3 czerwca 1890 roku⁴⁰. Wrażenia wydobywał z pamięci, sięgając do uwag z *Notatnika*. Do zachowania dystansu przywiązywał dość dużą wagę, co znajduje potwierdzenie chociażby we fragmencie listu z Chartres:

[...] 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. – jak patrzymy na bladą zielen łąk poprzez pęki promieni słonecznych – jak obserwujemy dno strumienia przez jego szybę szklaną. – –⁴¹

Prawdopodobnie artysta już wtedy myślał o przeobrażeniu podróźniczych notatek w dzieło literackie, a reakcje na jego zapiski ugruntowały tę myśl. W liście do Wyspiańskiego z 11 lipca 1890 roku Stryjeński oznajmił mu, że jego „listy są niezawodnie piękne, ale potrzebują obrobienia i ilustracji, o tym zresztą pomówimy w Krakowie za pańskim powrotem”⁴².

W opactwie przywołanym za pośrednictwem uczucia i wyobraźni urok fachowo opisanej fasady bladł w porównaniu z pięknem wnętrza zdominowanego przez uwielbiane witraże:

wewnątrz wspaniale się całość prezentuje, PANUJE ZAWSZE MROK. – ŚWIATŁO
STĘLUMIONE PRZEZ MASĘ KOLOROWYCH SZYB – – POTĘŻNE OKNA W NAWIE

³⁹ Zob. E. Miodońska-Brookes, *Wawel – „Akropolis”. Studium o dramacie Stanisława Wyspiańskiego*, Kraków 1980, s. 59–60.

⁴⁰ *Kalendarz [...] 1 marca 1890 – ostatnie dni marca 1898*, s. 21–26.

⁴¹ List S. Wyspiańskiego do L. Rydla z 8 VI 1890, s. 50.

⁴² Ten sąd Stryjeńskiego poprzedzał zaginiony list Wyspiańskiego z 8 VII 1890 – zob. list T. Stryjeńskiego do S. Wyspiańskiego z 11 VII 1890, s. 447.

GLÓWNEJ – cała absyda – IGRAJĄ PEŁNIĄ KOLORÓW – a barwy te szerokim fryzem ciągną się wzdłuż budynku – – we wnętrzu wszystkie linie architektoniczne strzelają nieprzerwanie w górę – – masy zgrupowanych delikatnych kolumnienek biegną śmiało trzymać dalekie sklepienie – – które w części prezbiterium na tak lekkich zdaje się wspierać podporach, że robi zupełne wrażenie bogatego baldachu, – co przy szybach kolorowych wygląda prześlicznie – – w dwu ramionach naw poprzecznych WSPANIAŁE I OLBRZYMIĘ ROZETY OKIENNE, a wszystko w kolorach [...].⁴³

Wyspiański najpierw wyeksponował jedną z najważniejszych cech witraży: możliwość odseparowania wnętrza budynku od światła dziennego⁴⁴, choć, zgodnie z uwagą Bałusa, nie widział w tym bynajmniej aktu „zamknięcia przestrzeni”⁴⁵. Atmosfera kościoła Saint-Denis nie wiąże się dla Wyspiańskiego z kontemplacją o charakterze religijnym. Oprócz dostrzeżenia nastroju, relacji światła i cienia wyobraźnia artysty kierowała się także ku wielobarwności szyb witrażowych i związanemu z nią estetycznemu, zmysłowemu przeżyciu, któremu da wyraz w pełni, kreując obrazy witrażu-kwiatu.

Zdolność „masy kolorowych szyb” do tłumienia świetlnych promieni zwróciła uwagę artysty również w Notre-Dame de Chartres. Poinformował Rydla: „[...] wszędzie szyby kolorowe – półmrok – gorejące lampiony”⁴⁶, a o Notre-Dame de Rouen pisał:

wejdźmy do środka – nabożeństwo – wrzask organów – śpiew ludzi, długa sala nawy rozświetlona blaskami lamp – słupy i kolumny okręcone gobelinami i tkaninami. – chór cały błyszczy w świetle – tłum czarny ludzi – ponad tym w górze jasne wiązane sklepienie – i ściany z szeregiem ciemnych okien.⁴⁷

⁴³ List S. Wyspiańskiego do L. Rydla z 22 v 1890, s. 38–39.

⁴⁴ Zob. M. Rzepińska, *Zjawisko witrażu*, w: *też*, *Historia koloru w dziejach malarstwa europejskiego*, Kraków 1983, s. 156.

⁴⁵ Badacz stwierdził, że Wyspiański nie nawiązuje „do tez uczonych niemieckich, głoszących jakoby w kościele gotyckim «połyskująca gra barw w oknach» służyć miała «zamknięciu przestrzeni i przytłumieniu światła»” – zob. W. Bałus, *Wielka inicjacja...*, s. 80–81.

⁴⁶ List S. Wyspiańskiego do L. Rydla z 8 vi 1890, s. 57.

⁴⁷ Tamże, s. 69.

Z kolei w tumie Strasburskim było już „zupełnie ciemno. – od czerności w oczach się ćmi”⁴⁸. Wyspiańskiemu ukazało się „wnętrze puste, ciche, spokojne, bez jednego drżenia lub szelestu, który by MĄCIŁ MROK PONURY I ZAŚWIATOWY”⁴⁹.

To odseparowanie zaświatów od świata, w którym witraże mają swój wydatny udział, współgra z funkcją, jaka często zostaje im nadana na kartach młodopolskiej poezji. W wierszu *Mniszka* z cyklu *W mroku świątyni*, zamieszczonym w tomie o znamienym tytule *Światło i cień* (1906), Józef Nawrocki utrwalił obraz ciemnoszarego wnętrza kościoła, wypełnionego dymami kadzideł i świec, po którym przechadza się błada „Mniszka-Tajemnica”. W postaci tej poeta upersonifikował światło przenikające przez kolorowe szkła, przychodzące ze świata, ale wobec niego obce, należące do innej, mistycznej rzeczywistości:

Na ołtarzu się pali zapomniana świeca,
kilkę świec pogaszonych knotami się żarzy
i odbija się w lustrze mosiężnych lichtarzy –
po świątyni się snuje mniszka bladolica.

Na stopniach zostawiona dymi kadzielnica,
jej dym się ze świec dymem w pętlice kojarzy –
blask przesiany przez szkiełka okiennych witraży
mroczne wnętrza świątyni PÓŁŚWIATŁEM przesysca.⁵⁰

Gotyckie szyby witrażowe nie są, jak wiadomo, w pełni przezroczyste. Różny też jest stopień promieniowania poszczególnych kolorów szklanych tafli. Dlatego witraż ma zdolność kreowania we wnętrzu świątyni

⁴⁸ List S. Wyspiańskiego do L. Rydla z 9–10 VII 1890, s. 174.

⁴⁹ Tamże.

⁵⁰ J. Nawrocki, *Mniszka*, w: tegoż, *Światło i cień*, książkę zdołał A.S. Procajłowicz, Lwów 1906, s. 50. O Nawrockim – zob. *Zbiór poetów polskich XIX wieku*, ułożył i oprac. P. Hertz, ks. 4, Warszawa 1965, s. 624–626. Ludwik Łętowski pisał zaś o przenikającym przez witraże „pół-światle farbistym” – zob. L. Łętowski, *Katedra krakowska na Wawelu*, Kraków 1859, s. 22. Cyt. za: T. Szybisty, *Kilka uwag o roli światła i witrażu w odbiorze wnętrza kościelnego w wieku XIX*, w: *Fides ex visu*, red. R. Knapiński, A. Kramiszewska, Lublin 2012, s. 161.

mistycznego czy, jak określił go Wyspiański, „ponurego” i „zaświatowego” mroku, efektu „półświatła” czy subtelnego lśnienia:

Ten mały stopień przezroczystości i niezmiernie silne działanie barwy – zwróciła uwagę Maria Rzepińska – sprawiają, że nie mamy tu do czynienia ze zwykłym „przeszkleniem okna”. Witraż staje się czymś, co zastępuje malarstwo, ale w sposób bardzo specyficzny i jedyny w swoim rodzaju. Zjawia się on naszym oczom jako „samoświecąca ściana barwna”, względnie „samoświejące malarstwo”, w którym kolor użyty jest tak, że stanowi źródło światła barwnego, a równocześnie barwę powierzchniową, materialną.⁵¹

Bywa zresztą, o czym w fascynujący sposób pisał John Gage, że oddziaływanie owych tafli zmienia się w zależności od zastosowanego materiału:

Pochodzące z połowy XII wieku szkło na, powiedzmy, zachodniej fasadzie Chartres i pochodzące z XIII wieku szkło kolegiaty w mieście York zdają się mieć ze sobą niewiele wspólnego. Dzięki bogactwu i przytłumionym tonom tego pierwszego – miano je w XIII wieku zintensyfikować – mrok wnętrza staje się niemal namacalny, natomiast przewaga szkła białego i *grisaille* w Yorku sprawia, że wnętrze skąpane jest w świetle.⁵²

Wracając myślą do poezji Młodej Polski, warto wspomnieć, że w lirycznej *Katedrze św. Jana* Wacława Wolskiego uobecnia się delikatny stłumiony „blask słońca”, nazwany „zbłąkanym”, który nadto „blado się uśmiecha”⁵³. Ten sam poeta jednak świątynię mediolańską zobrazował jako pogrążoną w „tajemnym półmroku”. Staje się ona wówczas ponurym muzeum historii naturalnej. Architektura sakralnej budowli, zestawiana z pejzażem wysokogórskim, wyobraża różne stadia dziejów zie-

⁵¹ M. Rzepińska, dz. cyt., s. 156, zob. H. Oidtmann, *Die Geschichte der Glasmalerei*, Köln 1898, s. 107 (tu o witrażu – „samoświecącej ścianie o strukturze półprzezroczystej”).

⁵² J. Gage, dz. cyt., s. 69.

⁵³ W. Wolski, *W katedrze św. Jana. Pani Z.O. poświęcam*, w: tegoż, *Mare tenebrarum. Poezje. Seria czwarta*, Warszawa, 1912, s. 118. O Wacławie Wolskim – zob. *Zbiór poetów polskich XIX wieku...*, ks. 4, s. 609–618. O „uśmiechniętym” kolorze w malarstwie pisał np. Alain z Lille, relacją uśmiechu i światła interesował się również Dante – zob. J. Gage, dz. cyt., s. 77.

mi, górotworów i zlodowaceń, kryjąc w sobie zdecydowanie negatywne, demoniczne przesłanie. Pod sklepieniem pojawia się „Archanioł Grozy, niby nietoperz”. W końcu kolory szyb i siła przesączającego się przez nie światła tracą swą moc, wewnątrz kościoła znika całkowicie z pola obserwacji. Nie pozostaje nic poza posępną introspekcją:

Wieżąca od tych głązów Wieczność mnie ochłania,
 Śród barwnych, witrażowych blasków zamierania...
 W głowie tłuką się myśli dzikie, czarne, krucze!...⁵⁴

Wiersz Wolskiego można czytać na szerokim tle dziewiętnastowiecznych przemian świadomości związanej z fenomenem witrażu. Od początku wieku witraż postrzegano jako „filtr” dla światła zewnętrznego, wywołujący specyficzną, mistyczną atmosferę i symboliczną ciemność, współkreujący miejsce święte, przeznaczone na modlitwę, kontemplację⁵⁵. W kościele gotyckim – twierdził Hegel – człowiek ma szansę dotrzeć do własnego wnętrza, gdyż – jak pisał – „zamyka się tu dostęp światłu słonecznemu albo pozwala się mu przeświecać tylko mrocznie przez witraże okienne, które są tu niezbędne dla całkowitego odgradzenia się od świata zewnętrznego. To, czego człowiek tu potrzebuje, to nie świat dany mu przez zewnętrzną przyrodę, lecz świat stworzony przez niego samego dla siebie samego, świat służący jego nabożnemu skupieniu i życiu wewnętrznemu”⁵⁶. W sonecie Wolskiego oświetlona resztką

⁵⁴ W. Wolski, *W mediolańskiej katedrze*, w: tegoż, *Mare tenebrarum*, s. 162. Istotny kontekst tego wiersza stanowi filozofia mistyczna Słowackiego, a zwłaszcza *Genezis z Ducha*.

⁵⁵ T. Szybisty, dz. cyt., s. 158, 160, passim. W połowie XIX wieku Józef Łepkowski objaśniał: „Chociaż się poetom wydaje, że przez owe szybki barwione w ogniu, a po ćwierć cala grube, fale różnokolorowego światła wpływają do świątyni; tak przecież nie jest, bo okna te nie w celu rozjaśnienia, ale dla uroczego przyćmienia po kościołach dawano” – J. Łepkowski, *Kościół N. Marii Panny w Krakowie*, w: tegoż, *Z przeszłości. Szkice i obrazy. Artykuły feuiltonowe*, Kraków 1862, s. 153. Szybisty zwrócił jednak uwagę, że „obecny był w tym czasie w Polsce i taki sposób patrzenia na witraż, który akcentował nie półmrok, lecz specyficzne, barwne światło” (dz. cyt., s. 162).

⁵⁶ G.W.F. Hegel, *Wykłady o estetyce*, przeł. J. Grabowski, A. Landman, objaśnieniami opatrzył A. Landman, t. 2, Warszawa 1966, s. 411–412. Cytat ten przy-

mi światła katedra jest przestrzenią wewnętrznego poznania, w której umysł na drodze anamnezy odkrywa złowrogie tajemnice. W wierszu *III* Zdzisława Dębickiego miejscem modlitwy, duchowych zmagania i tęsknot są już tylko wewnętrzne, metaforycznie pojęte, ciemne, nocne nawy „gotyckich świątyń”, w których „beznadzieja” nie okazuje się jednak – wobec oczu Chrystusowych – absolutna⁵⁷.

W lirycznych *Witrażach* Józefa Czarnowskiego, w synestezyjnym dusznym mroku gotyckiego wnętrza panują ponura cisza i chłód, unosi się siny dym kadzideł, zacierający kontury budowli. Tylko jeden ołtarz rozświetla delikatne światło świec. Jednak tym razem to witraż, nazwany „oknem świetlanym” i obdarzony płomiennymi barwami, odgrywa rolę zbawczą, bo wyzwalającą z wewnętrznej opresji, otwierającą na inną rzeczywistość. Przez barwne szkła przenika bowiem boskie światło, by „ogrzać” ducha, tych co „nieszczęściem złamani”:

Chłód i cisza ponura w gotyckim kościele
 Napęlnia starą nawę. Przy jednym z ołtarzy
 Żółtym, bezdusznym światłem para świec się żarzy,
 I siny dym kadzideł po kątach się ścięle.

Cichy, drżący głos księdza pod stropem się waży,
 Jak skarga beznadziejna. Tylko gdzieś – tam w górze,
 Barw płomieniem mistyczne przeświecają róże. –
 SŁOŃCE BOŻE SIĘ SĄCZY POPRZEZ SZKŁA WITRAŻY.

W dusznym mroku świątyni to OKNO ŚWIETLANE
 Odsłania zda się rąbek rajskiej okolicy,
 Gdzie rosną kwiaty z ognia i krwawych koralu.

wołują również: T. Szybisty, dz. cyt., s. 160; W. Bałus, „*La Cathédrale*” *Joris-Karla Huysmansa a mit katedry gotyckiej*, „Przegląd Humanistyczny” 2007, nr 4, s. 93.

⁵⁷ Z. Dębicki, *III* [W *gotyckich świątyń smukłe nawy*] (cykl *Anima Vagans*), w: tegoż, *Noce bezsenne. Poezje*, Lwów 1900, s. 72. Jako ciekawy kontekst – zob. np. S. Gralewski, *Modlitwa*, w: tegoż, *Melodie duszy. Poezje*, Lwów 1909, s. 27–28.

Pośród ludzi są dusze, nieszczęściem złamane,
 Pełne nocy i chłodu – ale w tej ciemnicy
 JEST OKNO, GDZIE SIĘ BOŻY PROMIEŃ SŁOŃCA PALI.⁵⁸

W wyjątkowym w historii poetyckich transpozycji barwnych okien utworze Czarnowskiego poglądy uprzywilejowujące witraż mają radykalny wyraz. Poprzez wielobarwne „światlane” szkła przesącza się metafizyczny blask, który rozświetla gotycki mrok i ciemność dusz zgromadzonych w świątyni wiernych, niosąc im prawdziwą pociechę, w odróżnieniu od liturgii, naznaczonej brakiem nadziei. Jakkolwiek estetyzacja doświadczenia religijnego to zjawisko dziewiętnastowieczne, to jednak uruchomione w *Witrażach* głębsze znaczenia zachowują związek ze średniowieczną koncepcją światła, znaną na przykład z traktatów opata Sugera i jego poetyckich inskrypcji umieszczonych we wnętrzu karolińskiego opactwa, objaśniających jej skomplikowane sensy.

Opat z Saint-Denis był, jak pisał o nim Otto von Simson, „pijany światłem”⁵⁹. Swoją filozofię tego fenomenu duchowny opracował na podstawie pism Pseudo-Dionizego Areopagity i Jana Szkota Eriugeny. Wyrażał przekonanie, że drogocenne przedmioty, ich piękno, wspaniałość, promiennność, jasność (*claritas*), świetlistość mają moc „duchowego oświecenia” – są emanacją boskości⁶⁰. Wyjątkowe miejsce w wyobraźni Sugera zajmowało barwne szkło. Witraże określał jako „najświętsze”, a przenikające przez nie światło nazywał „cudownym”⁶¹. W czasach o ponad siedem wieków późniejszych będzie ono współtworzyło „cud gotyku”.

⁵⁸ J. Czarnowski, *Witraże*, w: tegoż, *Poezje*, Warszawa–Kraków [1913], s. 9. Paweł Hertz jako datę publikacji tomu wskazał 1913 rok – zob. *Zbiór poetów polskich XIX wieku*, ks. 5, ułożył i oprac. P. Hertz, Warszawa 1967, s. 840–842. Zob. *Śp. Józef Czarnowski* (podobizna), „Tygodnik Ilustrowany” 1917, nr 39, s. 481. O *Witrażach* Czarnowskiego piszę również w części *Witraż i kwiat płonący*.

⁵⁹ O. von Simson, dz. cyt., s. 163.

⁶⁰ E. Panofsky, dz. cyt., s. 83, *passim*; J. Gage, dz. cyt., s. 70–71; G. Duby, dz. cyt., s. 121–131; P. Tendera, dz. cyt., s. 71–74; 140–147; W. Stróżewski, *Claritas. Uwarrunkowania historyczne i treść estetyczna pojęcia*, „Estetyka” 1961, R. 2, s. 136–137; U. Eco, *Sztuka i piękno w Średniowieczu*, przeł. M. Kimuła, M. Olszewski, Kraków 2009, s. 62–73.

⁶¹ O. von Simson, dz. cyt., s. 164.

Wypiański w opisie wnętrza Saint-Denis wyeksponował nie tylko barwne okna, ale i tę właściwość gotyckiego kościoła, którą Małgorzata Czermińska związała z topiką „wzlotu ku górze”⁶². Artysta niejednokrotnie dał wyraz wrażeniu ruchu, efektowi „wnoszenia się w powietrze”, pozbawiającemu świątynię gotycką materialności. O wnętrzu katedry w Chartres rozmyślał z ogromnym poruszeniem: „jakież ten kościół olbrzymi – jaki szeroki – jak tam wszystkie linie architektoniczne związane w pęki przeszłami kapitelów – biegną w górę wysoko, by dźwignąć dalekie łuki sklepienia”⁶³. O bryle Notre-Dame de Rouen pisał, iż „już z daleka zwraca uwagę masą linii pionowych”⁶⁴. A „cały gmach” świątyni w Reims:

[...] snuje się w górę, rozmodlił się ku niebu – patrząc nań, zdaje się, że wciąż urasta coraz wyżej, że „skrzydeł anielskich dostaje”, że przebije szklanny strop gwiezdny, że potęga i siła modłów zaklętych w jego złomy, przeparuje lazuruowy szmat błękitu – że tam w górze dosięgnie boga w jego glorii niebieskiej... i jak po drabinie Jakubowej zstąpią nań chóry anielskie, wołając synowi Dawidowemu: hosanna!⁶⁵

W młodopolskiej liryce analogiczne obrazy pojawiają się w różnorodnych wariantach wyobrazeniowych zorientowanych wertykalnie, dynamicznych albo „zamykających pęd” w antycznych ujęciach, po które tak chętnie będą sięgać twórcy awangardy, a zwłaszcza Julian Przyboś. Poetka Beata Libera nazwała katedrę „skamieniałym modleniem”⁶⁶; Kazimierz Lubeccki wykorzystał – równoległe do Wypiańskiego – analogię pomiędzy mediolańską świątynią a wzlatującym w niebo aniołem⁶⁷. Tę niezmierną

⁶² M. Czermińska, *Gotyk i pisarze. Topika opisu katedry*, Gdańsk 2005, s. 56.

⁶³ List S. Wypiańskiego do L. Rydla z 8 VI 1890, s. 56.

⁶⁴ Tamże, s. 64.

⁶⁵ W cudzysłów ujęto cytat z poematu *W Szwajcarii* Juliusza Słowackiego – zob. list S. Wypiańskiego do L. Rydla z 3 VII 1890, s. 128; przypis 5 do listu 8, w: *Listy Stanisława Wypiańskiego do Lucjana Rydla*, cz. 2: *Dodatek krytyczny*, s. 76. O tym fragmencie listu Wypiańskiego – zob. E. Miodońska-Brookes, dz. cyt., s. 93, zob. też: W. Bałus, *Sztuka – idea – sacrum. Uwagi o XIX-wiecznych korzeniach współczesnej sytuacji sztuki sakralnej*, „Znak” 1991, nr 439, s. 55–57.

⁶⁶ B. Libera, *Gotyk*, w: *tejsze, Poezje*, Kraków 1908, s. 25.

⁶⁷ K. Lubeccki, *Wnętrze katedry mediolańskiej*, w: *tegoż, Podróż poślubna. Utwór poetycki*, Kraków 1902, s. 45–46. Ten sposób widzenia miał też swoje anteceden-

lekkość budowli z ogromnych głazów uwydatniają właśnie okna, zdobycz konstrukcyjna sztuki gotyckiej. Dzięki ich nowej funkcji w XIII wieku mur średniowiecznego kościoła niemal zanika – gotyckie okno staje się ścianą, wielobarwną, błyszczącą powierzchnią świetlistego szkła. „Ściana gotycka natomiast jest jakby przepuszczalna – pisał Otto von Simson – światło wsącza się w nią i przenika przez nią, zespala się z nią i przeobraża ją”⁶⁸. Józef Kremer, który patronuje niejednej myśli zawartej w korespondencji Wyspiańskiego do Rydla, stwierdził, że „na obcym nam Zachodzie dźwiga ją się domy Boże, niby szklarnie przezroczyste”⁶⁹.

Po relacji z Saint-Denis Wyspiański scharakteryzował Sainte-Chapelle. Ta dwukondygnacyjna kaplica zamkowa została wzniesiona z inicjatywy Ludwika IX około 1246–1248 roku na wyspie Cité, na dziedzińcu Palais de Justice, a więc – przypomniał artysta – „w samym środku Paryża”. Ze względu na to, że jest obiektem „miniaturowo małym w porównaniu z Notre-Dame” Wyspiański nazwał Sainte-Chapelle zdrobniale „kościółkiem gotyckim”, ale przecież budowla ta imponuje ogromem witraży. Górną część gmachu Sainte-Chapelle zdobi rozeta oraz piętnaście piętnastometrowych okien z XIII i XV wieku współtworzących oszałamiającą powierzchnię 618 metrów kwadratowych wielobarwnej szklanej ściany. Obiekt sprawia wrażenie utkanego ze światła. To arcydzieło sztuki gotyckiej Georges Duby w błyskotliwy sposób określił „napowietrzną pułapką zastawioną na każdy promień”, co – dodał badacz – „Zachwyciłoby [...] Sugera”⁷⁰. Budynek wydał się Wyspiańskiemu „prześliczny wewnątrz”. W liście do Rydla eksponował nie migo-

cje. Antoni Pilecki, pozytywista i niegdysiejszy przeciwnik poezji, porównał mediolańską świątynię do „orła wiary”, „w niebiosa wzlatającego skrzydłami białymi” (A. Pilecki, *W katedrze mediolańskiej*, „Tygodnik Ilustrowany” 1891, nr 62, s. 147–148). Utwór Pileckiego można by zestawić z sonetem Aleksandra Michaux *W katedrze gotyckiej* (1865). Wiersz ten zinterpretowała Marta Barańska w studium o poecie – zob. M. Barańska, *Twórczość Aleksandra Michaux (Mirona) wobec prądów ideowych i artystycznych XIX wieku*, Poznań 2016, s. 157–159.

⁶⁸ Zob. O. von Simson, dz. cyt., s. 26, 27.

⁶⁹ J. Kremer, *O tryptyku z wystawy archeologicznej krakowskiej i kilka z tego powodu uwag nad architekturą i rzeźbą gotyckiego stylu*, Wilno 1859, s. 56. Zob. też: te goż, *Podróż do Włoch*, t. I, Warszawa 1878, s. 205.

⁷⁰ G. Duby, dz. cyt., s. 175.

tliwy mrok dolnej kondygnacji, ale wibrującą harmonię wielobarwnych witraży na górnym poziomie kaplicy, która:

dzieli się na dwa piętra – obydwie polichromowane. – dolne ciemne, gdzie tylko wydobywają się na wierzch ze zmroku ogólnego – szeregi czerwonych kolumn i migocą na ścianach lilie andegaweńskie. – cała posadzka tego niskiego wnętrza pokryta płytami brązowymi, na których wyrte postacie biskupów i rycerzów – część górna – cudownie piękna – – ZNAJDUJESZ SIĘ JAKBY W JAKIMŚ CZARODZIEJSKIM PAŁACU – – olbrzymie okna zaledwie rozdzielone słupami dienstów okalają ją całą, A WSZYSTKIE KOLOROWE DRGAJĄ TYSIĄCEM BARW – żywych, silnych – – które wszystkie zlewają się w jeden ton lillowy – – pręty architektoniczne – złote biegną nieprzerwanie w górę i wiążą się kluczami roślinnymi na sklepieniu – które tu jeszcze więcej niż w S. Denis, robi wrażenie rozpiętej bogatej opony. – posadzka wyłożona rodzajem mozaiki o barwach delikatnych, niebieskich, białych i różowych – gdzie tkane herby Andegawczyków. – na ścianach malowana skromna zasłona wzorzysta, trochę fresków nad portalem, gdzie dominuje RÓŻA Z SZYB RÓŻNOKOLOROWYCH.⁷¹

Capella vitrea pobudziła imaginację Wyspiańskiego, przywodząc na myśl wielobarwny czarodziejski pałac. Analogia ta, powtórzona raz jeszcze w opisie Notre-Dame de Rouen i wzbogacona o skojarzenie z kryształem, stanie się punktem wyjścia do baśniowej opowieści o genezie katedr gotyckich. W wyobraźni Wyspiańskiego Sainte-Chapelle zajmie już na stałe miejsce uprzywilejowane, co objawi się w jednym z ostatnich projektów artysty – wizjonera. Jakkolwiek nie jest katedrą, to jej rola na szlaku europejskiej podróży Wyspiańskiego wydaje się nie do przecenienia.

Ku ujranej najpierw z okien pociągu katedrze Notre-Dame de Chartres Wyspiański zbliżał się już z „rozgorączkowaniem” i niecierpliwością⁷². Do miasteczka dotarł późnym wieczorem 3/4 czerwca 1890 roku⁷³ i odbył nocny spacer. W nokturnowym pejzażu świątynia Notre-Dame przeobraziła się w zagadkowe „widmo wiekowe zastygłe

⁷¹ List S. Wyspiańskiego do L. Rydla z 22 v 1890, s. 39–40.

⁷² List S. Wyspiańskiego do L. Rydla z 8 vi 1890, s. 50–51.

⁷³ *Kalendarz [...] 1 marca 1890 – ostatnie dni marca 1898*, s. 26.

i zakamieniałe z pojęciami średniowiecznymi – panujące dziś jeszcze ogromem swoich kształtów – bogactwem dekoracji i zdobnością”⁷⁴. Wyspiański przyglądał się czarnej sylwecie budowli z wielu stron, skoncentrował uwagę na frontonie kościoła, ustalił datę powstania wież i rzeczowo odnotował: „fasada płaska – bez silnych zagłębień – ubrana wielolistną różą czerniejącą na jej czole, ujęta ramionami dwu wież, spinających się w górę i prześcigających się wzajemnie”⁷⁵. Przy pobieżnej lekturze łatwo przeoczyć, że tę ciemną rozetę nazywa „wspaniałą”. Wydawałoby się, że witraże obserwowane z zewnątrz tracą blask i urok. W wyobraźni Wyspiańskiego światło księżyca profiluje bryłę katedry, ale także – w domyśle – rozświetla powierzchnię szyb. Widok jest malowniczy, chciałoby się rzec, wręcz „stimmungowy”:

że była godzina 3cia – poczynano się coś zaproszać jakby białawymi, sinymi mgłami na horyzoncie – – rzekłbyś – że „coś zamąciło się i coś urzekło” w tej śpiącej ciszy. – lekki wiatr przyleciał z szmerem gałązek i dalekim świergotem ptasząt i musnął cię zimnem po twarzy. – zaczyna wszystko drzeć – – i otrząsać się dreszczami zbudzenia – – drzeć i mglić się poczynają szerokie linie horyzontu – – zaczynają się odrywać jakby delikatne półtony barw – – jakby PÓŁCHCENIE ŚWIATŁA ale jeszcze nie światło samo. – zaczynasz odróżniać lillową smugę na zielonawym seledynie wschodu – – księżyc usuwa się w głąb i staje się mniej ważny. – smuga lillowa nabiera odcieni różowych. – odczuwasz, że noc już przeszła – – noc nieprzespana – chłód coraz większy – zmęczenie się odczuwa coraz wyraźniej. – im więcej pokazuje się barw czerwonych na wschodzie, im więcej odcieni błękitnych zaczyna się odrywać – tym oczy kleją się coraz więcej. drzewa takie zielone – latarnie tak mdławo żółto świecą, ptaki tak przeraźliwie wyraźnie świergocą – słyszysz szelest i wykręty każdego listka. – tak mi głowa cięży. – jakiś żółtawy blask gwałtem wdziera mi się do oczu. – to pierwszy odbłysek słońca. – – tak mi się chce spać – tyle czerwonych kolorów – czemu tyle czerwonych kolorów – — zasnąłem.⁷⁶

⁷⁴ List S. Wyspiańskiego do L. Rydla z 8 VI 1890, s. 51.

⁷⁵ Tamże.

⁷⁶ Tamże, s. 54–55. W cudzysłowie ujęto aluzję do poematu *W Szwajcarii* Juliusza Słowackiego – zob. przypis 4 do listu 5, w: *Listy Stanisława Wyspiańskiego do Lucjana Rydla*, cz. 2: *Dodatek krytyczny*, s. 60.

Sformułowanie Wyspiańskiego „półchcenie światła” w znakomity sposób oddaje istotę działania brzasku. W poetyckim liście artysty fasada katedry oraz jej witrażowe rozety nabierają konturów, wypełnianych niejako z pamięci; przy czym artysta tonuje tu wrażenia. Malarska i poetycka interpretacja Notre-Dame de Chartres u kresu nocy przywodzi na myśl romantyczną, tajemniczą scenerię z płócien Caspara Davida Friedricha. Obraz Wyspiańskiego, podobnie jak pejzaże niemieckiego malarza, „nie odbiega od realizmu, a przesycony jest irrealnym”⁷⁷. Friedrich przedstawiał rzeczywistość o niewyraźnych, zamglonych konturach, w grze wysubtelnionych światła i ulotnych kolorów. Atmosferę niezwykłości i niedopowiedzenia kreowały ulubione przezeń pory: wschody lub zachody słońca, spowite często mgłą, a nastrój potęgowały średniowieczne motywy – opuszczone opactwa, ruiny oraz bardzo często ostrołukowe okna, puste albo raczej otwarte na wypełnienie przez wyobraźnię.

Kolorystyka epistolarnego obrazu katedry Notre-Dame de Chartres, przygaszona czy – jak pisał Wyspiański – utrzymana w delikatnych „półtonach barw”, nasuwa skojarzenie z malarstwem Pierre’a Puvis de Chavannes’a. W trakcie swojego pierwszego pobytu w Paryżu Wyspiański zwiedził Panteon, oglądał sceny z życia świętej Genowefy, patronki miasta, które – o czym opowiedział Ferdynandowi Hoesickowi w „Panie” – wywarły na nim ogromne wrażenie. W liście z 22 maja 1890 roku artysta poinformował Rydla, że obrazy francuskiego artysty, obok dzieł Laurens’a, Gallanda, Cabanela, wydają mu się „najpiękniejsze”⁷⁸.

Wyspiański zachwyił się zdolnością Puvis de Chavannes’a do twórczego „użycia tego samego materiału, tej samej kanwy, którą spożytkował już raz ktoś w średniowieczu”⁷⁹. Doszło tu do spotkania mediewalizmu z symbolizmem, w którym krakowski artysta również zapragnął

⁷⁷ A. Kowalczykowa, *Pejzaż romantyczny*, Kraków 1982, s. 46, 45. Zob. H.H. Hofstätter, *Niejasne i niedokończzone – metody maskowania formy*, w: tegoż, *Symbolizm*, przeł. S. Błaut, Warszawa 1980, s. 100.

⁷⁸ List S. Wyspiańskiego do L. Rydla z 22 v 1890, s. 40. Wyspiański oglądał także obraz *Inter artes et naturam* w paryskim Salonie – zob. przypis 1 do listu 4, w: *Listy Stanisława Wyspiańskiego do Lucjana Rydla*, cz. 2: *Dodatek krytyczny*, s. 57. O twórczości Pierre’a Puvis de Chavannes’a rozmyślał w trakcie wycieczki poza Amiens, piękno pejzażu wywołało asocjacje ze słynnym obrazem *Ubogi rybak*.

⁷⁹ J. Dürr, *Wyspiański a Matejko*, „Sztuki Piękne” 1932, nr 11, s. 304.

wziąć udział; po nim zaś wielu młodopolskich autorów wierszy o witrażach. Specyficzna wypłowiwała kolorystyka obrazów Puvis de Chavannes'a sprawia wrażenie, jakby została przefiltrowana przez mleczną szybę, dym czy mgłę, zapośredniczona przez symboliczne medium⁸⁰. Korelatem tego optycznego efektu i charakterystycznego nastroju Wyspiański uczynił barwę lillową, którą utożsamiał z subtelnością mgły⁸¹ i lekkością muślinu⁸². Dlatego nad sylwetką wyłaniającej się z mroku nocy katedry w Chartres zobaczył „lillową smugę” światła, a w Sainte Chapelle wyeksponował zdolność łączenia się barw witrażowych w „jeden ton lillowy”. W 1893 roku na podobnym koncepcie malarskim oprze początkowe sceny *Królowej Polskiej Korony*.

W opisie Notre-Dame de Chartres Wyspiański zestawił „potężne masy kamienne” z „lasem skał”, porównując jednocześnie – śladem Chateaubrianda⁸³ i innych romantyków⁸⁴ – z tworam przyrody ożywionej i nieożywionej. Jego obserwacje mają też niejeden punkt wspólny ze spostrzeżeniami Durtala – głównego bohatera *La Cathédrale* Joris-Karla Huysmansa, powieści sumującej wiedzę na tytułowy temat. Ewa

⁸⁰ Zob. G. Poulet, *Mallarmé*, przeł. D. Eska, w: tegoż, *Metamorfozy czasu. Szkice krytyczne*, wyb. J. Błoński, M. Głowiński, przedm. J. Błoński, Warszawa 1977, s. 232–234. O tej intrygującej analogii pisze Poulet: „Mgła pojmwana tym razem już nie jako nieprzejrzysty mur, lecz jako zamglona szyba, na wpół przezroczysta, jako otoczka, nieszczelna, a zarazem ochronna, poprzez którą rzeczy materialne napełniają się światłem, światło zaś przenikając przez nią, staje się jak gdyby materialnie wyczuwalne [...]” (dz. cyt., s. 233).

⁸¹ W taki sposób Wyspiański wspominał wędrowkę po Rouen: „[...] jakież cudowny widok. – w promieniach słońca – za lillową bladą mgłą jego drżących promieni – szeroka dolina Seqwany” – list S. Wyspiańskiego do L. Rydla z 8 vi 1890, s. 76.

⁸² Pisał Wyspiański: „[...] wrażenie które przypomina twarz dziewczęcą za woalką i ten jakiś ton bladej lillowy, co jakby muślin rozslania się na obrazach Puvis de Chavannes'a” – list S. Wyspiańskiego do L. Rydla z 8 vi 1890, s. 50.

⁸³ Zob. F.R. Chateaubriand, *Pamiętniki pośmiertne*, przeł. O. Stanisławski, t. 3, Warszawa 1849, s. 103. Zob. M. Czermińska, dz. cyt., s. 64–68; 335–350 (o topice katedry-masywu górskiego).

⁸⁴ A. Kowalczykowa, dz. cyt., s. 88–96; J. Kolbuszewski, *Góry*, w: *Słownik literatury polskiej XIX wieku*, red. J. Bachórz, A. Kowalczykowa, Wrocław 2009, s. 326–328.

Miodońska-Brookes zwróciła uwagę na analogie pomiędzy fragmentem *La Cathédrale* a listem Wyspiańskiego do Rydla z 7 i 9 lipca 1890 roku⁸⁵.

Fragmenty *La Cathédrale* Huysmansa opublikowano w październiku 1897 roku na łamach „L'Écho de Paris”, a jej pełne wydanie ukazało się w lutym roku następnego. Powieść wywołała sensację, osiągnęła nakład dwudziestu tysięcy egzemplarzy i była wielokrotnie wznawiana. W 1904 roku na łamach „Chimery” wydrukowano urywek dzieła w tłumaczeniu Marii Komornickiej⁸⁶.

Z twórczością Huysmansa Wyspiański zapoznał się w 1896 roku: „[...] dopiero co skończyłem *En Route* – informował Rydla – która mi się podobała i która co do opisów natury jest śliczna. Opisów tych jest zaledwie może cztery czy pięć i niedługich, ale jakżeż wyrazistych, powabnych, jasno widzi się czytając wiersz po wierszu, książka ta jest jakby hymnem pochwalnym na cześć kościoła, który apoteozuje, rozważając cały rok świąt i nabożeństw kościelnych, muzykę kościelną [...]. Jest tam także przegląd literacki «mystyków» i ich dzieł średniowiecznych, który mnie zachęcił do czytania oryginałów [...]”⁸⁷. Artysta zaznaczył w swoim egzemplarzu powieści fragmenty tekstu, zdania, kolumny druku, marginesy, jak gdyby „przygotowywał się do pisania jakiejś o niej rozprawy i w tym celu zbierał – kartka za kartką – najcenniejsze ziarna myśli autora...”⁸⁸. Rozprawą tą mogłyby oczywiście być *Wielkie katedry*

⁸⁵ E. Miodońska-Brookes, dz. cyt., s. 92–93; 59, 61–62, 98–99.

⁸⁶ J.-K. Huysmans, *Katedra. Urywek*, przeł. M.K. [M. Komornicka], „Chimera” 1902, t. 5, s. 246–274. Zob. tegoż, *Z katedry*, w: *Joris-Karl Huysmans o sztuce*, wyb., oprac. i wstęp E. Grabska, przeł. H. Ostrowska-Grabska, Wrocław 1969, s. 169–188 (przekł. fragm. rozdz. 8 i 16); J. Wolańska, *Witraże w „Katedrze” Jorisa-Karla Huysmansa*, w: „*Żeby wiedzieć*”. *Studia dedykowane Helenie Małkiewiczównie*, red. W. Walanus, M. Walczak, J. Wolańska, Kraków 2008, s. 319–330 (przekł. fragm. rozdz. 1 i 13 – poświęconych tylko opisom witraży). W 2017 roku ukazało się pełne, książkowe tłumaczenie *Katedry* – zob. J.-K. Huysmans, *Katedra*, przeł. M. Masny, Gliwice 2017. Trzy lata później pojawił się kolejny przekład – zob. tegoż, *Katedra*, przeł. L. Zaręba, Kraków 2020. Zob. też: E. Emery, dz. cyt., s. 113; E. Emery, L. Morowitz, *Consuming the Past. The Medieval Revival in Fin-de-Siècle France*, Aldershot 2003, zwł. s. 103–110.

⁸⁷ List S. Wyspiańskiego do L. Rydla z 14 I 1896, s. 285–286.

⁸⁸ W. Żuławski, *Książki, które Wyspiański czytał z ołówkiem w rękę* (VI), „Czas” 1930, nr 292, s. 4.

francuskie. Następstwem intensywnej lektury *En Route* (1895) powinna być jeszcze silniej przeżyta lektura *La Cathédrale*, zwłaszcza że w 1896 roku Wyspiański sięgnął po *Là-bas* (1891), ale brak na ten temat dokładniejszych wiadomości.

William Leonard Courtney stwierdził w 1904 roku, że jeszcze nigdy nie było tak wspaniałego, kompletnego obrazu gotyckiej architektury, jak w *La Cathédrale*⁸⁹. Huysmans uczynił z arcydzieła architektury gotyckiej, jakim jest katedra Marii Panny w Chartres, obiekt duchowej i estetycznej kontemplacji oraz wnikliwych studiów naukowych. Dłatego powieść traktowano niemal jak „podręcznik estetyczny”⁹⁰, rozprawę dedykowaną specjalistom. Alfred Edward Carter doszedł do wniosku, że ma do czynienia bardziej z przewodnikiem niż powieścią, pełnym uniesień bedekerem⁹¹. Sam Huysmans pisał w liście do Abbé Ferreta w 1898 roku:

Wpędziłem się w nieliczną przygodę z Symboliką. Zaczynając, nie wyobrażałem sobie proporcji, jakie z tego wynikną, masy potrzebnych dokumentów, a z punktu widzenia sztuki trudności, jakie mi to wszystko przyniesie. Jest to zbiornik erudycji, bulionowy wywar sztuki kościelnej.⁹²

Huysmans studiował symbolikę liturgii i tańca liturgicznego, kolorów, liczb, roślin, zwierząt i mistycznej zoologii, szlachetnych kamieni, zapachów i substancji aromatycznych, malarstwa religijnego, ornamentów, architektury, portali, a także witraży. W efekcie rozważania Durtala czy dialogi z Abbé Plombem i Géverinem zbliżają się na przykład do ustaleń Émile’a Mâle’a z rozprawy *L’Art religieux du XIII^e siècle en France. Étude sur*

⁸⁹ W.L. Courtney, *Huysmans „The Cathedral”*, w: tegoż, *The Development of Maurice Maeterlinck and Other Sketches of Foreign Writers*, Londyn 1904, s. 82.

⁹⁰ J. Lorentowicz, *Joris Karl Huysmans*, w: tegoż, *Nowa Francja literacka*, Warszawa 1911, s. 134.

⁹¹ Zob. A.E. Carter, *J.-K. Huysmans and the Middle Ages*, w: *Medieval Studies in Honor of Robert White Linker by his Colleagues and Friends*, eds B. Dutton [et al.], Castalia 1973, s. 32. Cyt. za: E. Emery, dz. cyt., s. 206.

⁹² R. Baldick, *La Vie de J.-K. Huysmans*, Paris 1958, s. 291. Cyt. za: *Joris-Karl Huysmans o sztuce...*, s. 181–182. Z zainteresowania sztuką średniowiecza powstał także zbiór Huysmansa *Trois églises et trois primitifs* (1908), w którym mowa o Saint Germain l’Auxerrois, Notre-Dame de Paris i Saint Séverin.

l'iconographie du moyen âge et sur ses sources d'inspiration, która zresztą ukazała się niemalże równoległe⁹³. Obaj autorzy korzystali z podobnych tekstów źródłowych, między innymi z publikacji Adolphe'a-Napoléona Didrona, zagorzałego admiratora gotyku i założyciela *Les Annales archéologiques* oraz, rzecz jasna, z prac Viollet-le-Duca. Mnogość zgromadzonych przez Huysmansa dokumentów o sztuce wieków średnich sprawia wrażenie, jak pisała Elizabeth Emery, „niekończącej się glosy do katedry”⁹⁴. I – można dodać – prowokacji do kolejnych glos.

Durtal – tak jak Wyspiański – spacerował wokół Notre-Dame de Chartres w różnych godzinach, również w nocy i o świcie. W księżycowym świetle: „Ledwie oświetlona mizerną poświatą samotnych latarń w rogach placu [...] nabierała cudacznym kształtów”⁹⁵, „olbrzymiała” i „dziczała”, przypominała klif „skubany niewidzialnymi falami”, o brzaśku świątynia stawała się „lekką” i „zwięzną”. Refleksja nad rolą zmieniającego się światła musiała prowadzić do wniosku na temat witraży:

To geniusz średniowiecza wymyślił zręczne i pobożne oświetlenie tej świątyni, w pewnym sensie UPORZĄDKOWAŁ W JEJ SZYBACH WSTĘPUJĄCY KIERUNEK POCHODU JUTRZENKI. Światło było przygaszone w korpusie i bocznych nawach kościoła – sączyło się tajemniczo, wciąż przytłumione, wzdłuż ścian katedry. Gasło w witrażach, zatrzymywane przez mrocznych biskupów, nieprzejrzystych świętych, którzy w całości wypełniali okna, aż po przydymione bordiury o głuchych tonach perskich dywanów. Szybki pochłaniały blask światła nie załamując go. Zatrzymywały sproszkowane złoto promieni w czarnym fiolecie oberżyny, w brązie hubki i kory, w przeciążonej błękitem zieleni, w czerwieni o barwie wina, zmieszanej z sadzą, i podobnej do koloru gęstego soku z morwy.⁹⁶

⁹³ W 1899 roku Huysmans opublikował recenzję książki Mâle'a („L'Écho de Paris” 1899, 24 iv) – zob. E. Emery, dz. cyt., s. 116–117. Co istotne, w 1904 roku Marcel Proust w przedmowie do tłumaczenia *The Bible of Amiens* Johna Ruskina umieścił Huysmansa w gronie takich znawców przedmiotu, jak Viollet-le-Duc, John Ruskin czy Émile Mâle (tamże, s. 207).

⁹⁴ Zob. E. Emery, dz. cyt., s. 117. Zob. też: W. Bałus, „La Cathédrale”..., s. 89–107.

⁹⁵ J.-K. Huysmans, *Katedra*, przeł. M. Masny, s. 186.

⁹⁶ J.-K. Huysmans, *Katedra (fragm. rozdz. 1)*, przeł. J. Wolańska, s. 325. Zob. też: tegoż, *Katedra*, przeł. M. Masny, s. 31–32.

Durtal miał słuszość, że „geniusz średniowiecza” zintegrował program ikonograficzny witraży z kierunkiem przemieszczania się słońca. O możliwości śledzenia jego ruchu za pośrednictwem szyb witraży decyduje zorientowanie budowli chrześcijańskiej wzdłuż osi wschód-zachód – w pierwszej kolejności brzask rozświetla prezbiterium. Według Jeana Haniego witraże Sainte-Chapelle:

[...] są „czytane” od ściany północnej przez apsydę i ścianę południową aż do rozety zachodniej. Witraże północne przedstawiają historię świata od Stworzenia aż do końca Starego Testamentu. Od wschodu usytuowany jest witraż Odkupienia, a na oknach południowych witraże przedstawiające proroków eschatologicznych, zapowiadających sceny przedstawione na wielkiej rozecie zachodniej, której treści inspirowane są przez Apokalipsę opiewającą Miasto Święte, gdzie panuje Baranek. W taki sposób można prześledzić według rytmu dziennego całą historię świata od stworzenia do Paruzji.⁹⁷

Jednak o kolejności „lektury” nie decyduje tu człowiek⁹⁸, ale słońce.



⁹⁷ J. Hani, *Symbolika świątyni chrześcijańskiej*, przeł. A.Q. Laviqne [A. Kulawik], Kraków 1998, s. 141, 46–47, 149; É. Mâle, *The Gothic Image. Religious Art in France of the Thirteenth Century*, trans. by D. Nussey, New York 1972, s. 5–6. Zob. np. P. Cowen, *Rose Windows, with 141 Illustrations, 59 in Colour, Photography by the Author*, London 1992, s. 90–91.

⁹⁸ O ustaleniach Jeana Haniego krytycznie wypowiedział się Wojciech Bałus – zob. W. Bałus, *Gotyk bez korzeni*, „Konteksty” 2007, nr 1, s. 104.

WITRAŻ I OKO

Tymczasem najważniejszą rzeczą na świecie było i zostanie aż do końca: utworzenie wielkiej ofiary z życia, adoracji światła, które naprzód rozwiera nam oczy fizyczne, a potem rozwiera nam jasnowiedzenie duchowe, w skutku czego następuje pójście ku witrażowemu blaskowi wszechwłórczości.¹

(T. Miciński)

Wyobraźnia [...] otwiera oczy, które teraz widzą inaczej.²

(G. Bachelard)

WITRAŻ, OKO POLIFEMA I OCZY ARGUSA

Rozety oddziaływały na Wyspiańskiego wręcz hipnotyzująco i tę ich magnetyczną właściwość wyeksponował w opisie wnętrza świątyni Notre-Dame de Laon. W liście z 27 czerwca 1890 roku rzeczowym tonem poinformował Rydla: „w głębi absyda ścięta prosto z różą kolorową – patrzącą wprost na różę nad portalem fasady – to musi być przesłiczne przy wschodzie słońca”³. Rzeczywiście, w poetyckich opisach barwnych okien wyróżniają się szczególnie dwie pory dnia. O świecie witraże mienią się w promieniach światła, a gdy zapada zmierzch i nastaje szara godzina⁴, szyby płoną, absorbując blask zachodzącego słońca,

¹ T. Miciński, *W poszukiwaniu życia nowego*, „Tygodnik Ilustrowany” 1910, nr 45, s. 909.

² G. Bachelard, *L'Eau et les Rêves: Essai sur l'imagination de la matière*, Paris 1943, s. 23. Cyt. za: J. Błoński, *Przedmowa*, w: G. Bachelard, *Wyobraźnia poetycka. Wybór pism*, wyb. H. Chudak, przeł. H. Chudak, A. Tatarkiewicz, przedm. J. Błoński, Warszawa 1975, s. 10.

³ List S. Wyspiańskiego do L. Rydla z 27 VII 1890, ed. cyt., s. 124. Wyspiański spędził w Laon kilka godzin 24 VI 1890 – zob. *Kalendarz życia i twórczości Stanisława Wyspiańskiego. 1 marca 1890 – ostatnie dni marca 1898*, oprac. M. Stokowa, w: S. Wyspiański, *Dzieła zebrane*, t. 16, cz. 2, Kraków 1971, s. 36.

⁴ O młodopolskiej fascynacji szarą godziną – zob. R. Okulicz-Kozaryn, *Litwin wśród spadkobierców Króla-Ducha. Twórczość Čiurlionisa wobec Młodej Polski*,

żarzą się, a następnie tracą intensywność, współtworząc we wnętrzu budowli subtelny, intymny nastrój.

Koncept przyglądających się sobie wzajemnie rozet, które w literackich interpretacjach przeobrażają się w rozkwitające kwiaty lub – w innym wariantcie – otwierają szklane powieki, znalazł swoje dopełnienie w liście o Notre-Dame de Reims z 3 lipca 1890. Tym razem w wypracowany artystycznie sposób. Wyspiański dokonał personifikacji bryły świątyni. Gmach „przyćmiony i omglony starością”, „pełen dumy przeszłości” („burza wyobraźni! zza której przesłaniał się tęczyowy wdzięk arcydzieła”) porównał do olbrzyma, który „drzemał w purpurze zachodu”, a jednocześnie „czuwał”, „połyskując szybami róży portalu, JAK POLYFEM OKIEM JEDYNYM spoglądający dumnie na niskość i małość ludzką”⁵.

Artysta interesował się mitologią grecką oraz twórczością Homera już od lat młodzieńczych, o czym wiadomo między innymi ze wspomnień Janiny (Joanny) z Rogowskich Stankiewiczowej. W 1886 roku napisał wierszowane zadanie z języka polskiego pod tytułem *Homer a Virgilius*. Jednak skojarzenie witrażowej rozety z okiem mitologicznego cyklopa z pewnością jest tu efektem lektury znanego fragmentu z kart *Notre-Dame de Paris* (1831) Victora Hugo⁶. Przypuszczenie, że to właśnie

Poznań 2007, s. 37–54; tegoż, *Całość świata o szarej godzinie. Dalekosiężne konsekwencje niepozornego rytuału*, „Zeszyty Artystyczne” 2016, nr 2, s. 14–25.

⁵ List S. Wyspiańskiego do L. Rydla z 3 VII 1890, s. 127–128.

⁶ Pierwszy polski przekład dzieła Hugo, *Kościół Panny Marii w Paryżu* Marcellego Skotnickiego, wydano w Warszawie w 1846 roku. Karol Estreicher odnotował, że *Notre-Dame de Paris* przełożył także w Dorpacie tłumacz o inicjałach W.W. „i miał w r. 1841 wydać” (zob. K. Estreicher, *Bibliografia polska XIX stulecia*, t. 2, Kraków 1874, s. 156). Był to najprawdopodobniej Włodzimierz Wolski (zob. *Słownik pseudonimów pisarzy polskich*, t. 4, oprac. zesp. pod. red. E. Janakowskiego, Wrocław 1996, s. 768). Trzydzieści lat później ukazała się w Warszawie *Katedra Najświętszej Marii Paryskiej* spolszczona przez J.T. Hodięgo, czyli Józefa Tokarzewicza. Chociaż w korespondencji Wyspiańskiego z 1890 roku próżno szukać wzmianki na temat powieści o dzwonniku (list z opisem architektury paryskiej katedry, w którym mogła się ona znajdować, niestety zaginęła), to jednak mało prawdopodobne, by artysta jej nie czytał, mając dostęp do znakomicie wyposażonej, także – rzecz jasna – w kanoniczne dzieła literackie, biblioteki wuja, Kazimierza Stankiewiczza (o genezie zainteresowań czytelnicy Wyspiańskiego – zob. A. Gruca, *Księgozbiór Stanisława Wyspiańskiego*,

bodaj najsłynniejsza powieść Hugo pobudziła wyobraźnię Wyspiańskiego, potwierdzają jeszcze dwa szczegóły z listów do Rydla. W drodze z Laon do Reims (24 czerwca 1890) Wyspiański doszedł do wniosku, że „patrzac na te katedry, na te olbrzymy kamienne, ma się wrażenie, jakby się czytało dramata Szekspira – jakem miał czytać książkę, zawsze brałem dramat niż powieść – mając Szekspira inne książki zdają mi się niepotrzebne do czytania”⁷.

Świątynia w Reims, którą Wyspiański wyobrażał sobie intensywnie już w trakcie podróży koleją – „to było zawsze moje marzenie być w Reims” – wydawała się „jakby trzecim aktem dramatu – wyczekuje się go z niecierpliwością”⁸. Tę asocjację artysta ukonkretnił w liście z 3 lipca 1890 roku. Monumentalny gmach katedry powiązał z majestatem szekspirowskiego króla Leara. Kościół jawił się jako „oczerniały pożarami choć jak Lir wiekami zmęczony, – jeszcze jak ów Lir z piętnem królewskości w postawie”⁹. Notabene, również w *Królu Learze* motywy utraty wzroku i ślepoty odgrywają istotną rolę, co wzbogaca o dodatkowe sensory obraz rozety – oka Polifema.

Powyższe fragmenty listów również korespondują z *Notre-Dame de Paris*. Analogię pomiędzy świątynią gotycką a twórczością Shake-

Kraków 1989, s. 34–61 i nast.; *Wyspiański nieznany*, red. Ł. Gaweł, M. Laskowska, Kraków 2019, passim). Zresztą Wincenty Trojanowski, pisząc o pierwszej zagranicznej podróży artysty, stwierdził, że Wyspiański znał paryską katedrę Notre-Dame: „[...] doskonale z rysunków i zdjęć fotograficznych, jak niemniej i z powieści Wiktora Hugo” – W. Trojanowski, *Wyspiański. Artysta, człowiek, życie*, Warszawa 1927, s. 27. W liście do Rydla z 22 v 1890 Wyspiański opisał z zachwytem freski Panteonu, w którym znajduje się m.in. mauzoleum powieściopisarza, o czym wiedział doskonale, chociażby z lektury bedekera *Paris et ses environs. Manuel du voyageur* (Leipzig 1889).

⁷ List S. Wyspiańskiego do L. Rydla z 27 vi 1890, s. 125. Cytat ten był niejednokrotnie przywoływany w literaturze przedmiotu. Zob. np. E. Miodońska-Brookes, *Wawel – „Akropolis”*. *Studium o dramacie Stanisława Wyspiańskiego*, Kraków 1980, s. 44–45, 85–86; M. Czermińska, *Gotyki i pisarze. Topika opisu katedry*, Gdańsk 2005, s. 371; M. Popiel, *Wyspiański. Mitologia nowoczesnego artysty*, Kraków 2008, s. 73; A. Okońska, *Stanisław Wyspiański*, Warszawa 1971, s. 52; W. Natanson, *Wielka Melpomena w salach Luwru*, w: tegoż, *Z różą czerwoną przez Paryż*, Kraków 1970, s. 213–214.

⁸ List S. Wyspiańskiego do L. Rydla z 27 vi 1890, s. 125.

⁹ List S. Wyspiańskiego do L. Rydla z 3 vii 1890, s. 127.

spare'a, lecz w wersji *à rebours*, Victor Hugo uzupełnił o rozważania o dziejach sztuki budowania, którą, w myśl diagnozy jednego z bohaterów powieści, archidiacona Klaudiusza Frollo – „księga zabije gmach” – zdetronizował wynalazek druku. Zanim nastąpiła era Gutenberga, „w epoce wszechwładzy budownictwa” – stwierdził Hugo, koncentrując uwagę na formie artystycznego wyrazu: „poematy, wprawdzie rzadkie, podobne były do gmachów [...]. *Biblia* podobna jest do piramid, *Iliada* do Partenonu, Homer do Fidiasza. W wieku trzynastym – Dante to ostatni kościół romański; w wieku szesnastym – Szekspir to ostatnia gotycka katedra”¹⁰.

Francuski powieściopisarz w *Notre-Dame de Paris* zaakcentował rolę przemian dobowych w percepcji witrażu, wybrał, tak jak później Wyspiański, schyłek dnia i twórczo zinterpretował motyw oka:

W te dni jasne i pogodne portal katedry Marii Panny trzeba podziwiać, szczególnie o pewnej godzinie, w owej chwili, kiedy słońce, chyląc się ku zachodowi, prawie że prosto spogląda w twarz katedrze. Promienie jego, coraz to bardziej poziome, schodzą powoli z kamieni, którymi wybrukowany jest plac, i wstępują prostopadle na pion fasady, uwydatniając tysiączne rzeźby na tle cieni od nich padających, a ogromna środkowa rozeta płonie, NIBY OKO CYKLOPA ROZPALONE BLASKIEM KUŹNI.¹¹

Wyobrażenie witrażu gorejącego i oślepiającego zyskuje tutaj dodatkowe sensory. Kiedy w dziewiątej pieśni *Odysei* Polifem zostaje pozbawiony

¹⁰ V. Hugo, *Katedra Marii Panny w Paryżu*, t. I, przeł. H. Szumańska-Grossowa, red. Z. Bieńkowski, Warszawa 1954, s. 240–241. Ta paralela ma swoją tradycję. Porównaniem twórczości Szekspira do architektury gotyckiej posłużył się w 1725 roku Alexander Pope (uważany za popularyzatora literackiego gotyku) we wstępie do edycji dzieł elżbietańskiego dramaturga – zob. Z. Sinko, *Gotyk i ruiny w wyobraźni literackiej epoki oświecenia (Anglia – Polska)*, „Przegląd Humanistyczny” 1978, nr 9, s. 24. Szczegółowo na ten temat – zob. N. Cornwell, *Gothic Shakespeare*, w: *A New Companion to the Gothic*, ed. D. Punter, Malden, MA 2012, s. 39.

¹¹ V. Hugo, dz. cyt., t. 2, s. 5. Hugo wielokrotnie eksponował organiczny związek Quasimodo, głównego bohatera powieści, z konstrukcją paryskiej katedry. Kulawego, garbatego i niewidomego na jedno oko dzwonnika nazwał Polifemem (t. I, s. 71) oraz stworem przypominającym cyklopa (t. I, s. 69) – zob. M. Czermińska, dz. cyt., s. 138–140.

przez Odyseusza swego jedyne go oka rozżarzoną głownią, Homer tak opiewa to zdarzenie:

Jako kował siekierę okutą w kuźnicy
 Kładzie w wodę do hartu, straszny syk powstaje,
 Przez co mistrz swej robocie trwałą dzielność daje:
 Tak syczało kyplopowskie oko pod ożogiem.¹²

W powieści Hugo opis rozety Notre-Dame de Paris o zachodzie słońca koresponduje z jeszcze jednym, równie interesującym fragmentem. O zmroku paryska katedra stawała się żywą istotą o posępnym obliczu, a witraż fasady przekształcał się w oko, które – mimo braku światła – skrupulatnie, wręcz natarczywie rejestrowało rzeczywistość:

[...] a jeśli była to noc Bożego Narodzenia, podczas gdy wielki dzwon ochry-
 płym, rzęzącym głosem wzywał wiernych na pasterkę, ciemna fasada przy-
 bierała taki wygląd, iż rzekłbyś, że wielki portal pożera tłum i że ROZETA
 PATRZY na ludzi wchodzących do kościoła.¹³

Perspektywa rozety Notre-Dame de Reims, czyli – w wyobraźni Wyspiańskiego – OKA POLIFEMA, wydawała się mimo wszystko zbyt skromna. Dlatego, chcąc wzmocnić efekt pierwszego porównania, Wyspiański zaakcentował podobieństwo fasady świątyni do Argusa, olbrzymia „uzbrojonego tysiącem ócz drobnych niezliczonej liczby figur co obiadły tłumami bramy, frontony, wieżyce, szczyty. – Obok całej surowości i powagi ogólnych linii kompozycji – stwierdził artysta – cóż za delikatność, wzniosłość, lekkość a smukłość proporcji. – [...]”¹⁴. I jakkolwiek ta ciekawa analogia jest zarezerwowana przede wszystkim dla wyolbrzymionej liczby oczu kamiennych rzeźb i ornamentów fasady, to uwypukla także moc oddziaływania rozety witrażowej. Wyobrażenie oka ewokuje obraz ruchu powiek. Zwielokrotnione mruganie „tysiąca ócz” rozmaitych figur dekorujących katedrę sprawia wrażenie, że faktu-

¹² Homer, *Odyseja*, przeł. L. Siemieński, wstęp Z. Abramowiczówna, oprac. J. Łanowski, Wrocław 2004, s. 194.

¹³ V. Hugo, dz. cyt., t. I, s. 199.

¹⁴ List S. Wyspiańskiego do L. Rydla z 3 VII 1890, s. 128.

ra powierzchni gmachu migocze, światło drga w załamaniach budowli, a personifikowana parokrotnie w listach do Rydla świątynia ożywa, porusza się, rozświetlona zachodzącym słońcem. Wyspiański, rzecz wiadoma, objawiał szczególną wrażliwość na doznania kolorystyczne. Podobny obraz, opis wrażeń plastycznych, relacji światła i barwy, wykreował w opisie katedry Notre-Dame d'Amiens:

[...] prześliczną była kiedyś katedra przy zachodzącym słońcu – . – . cała jasna płonąca żółtym 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.¹⁵

Zdzisław Kępiński zwrócił uwagę, że w opisach katedry w Amiens „posługuje się Wyspiański paletą impresjonistyczną”. W ten sposób, przeprowadzając obserwacje świątyń z rozmaitych punktów widzenia i o różnych porach dnia, w celu zamknięcia w słowie ulotnego wrażenia, artysta antycypuje słynny cykl Claude'a Moneta *La Cathédrale de Rouen* (1892–1894)¹⁶, a także realizacje artystów dwudziestowiecznych, na

¹⁵ List S. Wyspiańskiego do L. Rydla z 18 VI 1890, s. 108–109.

¹⁶ Z. Kępiński, *Stanisław Wyspiański*, Warszawa 1984, s. 12. Zob. też: 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. 77–78; M. Czermińska, dz. cyt., s. 164–165. Nb. Stephanie Alice Moore Glaser nazwała rozetę z obrazów Moneta dużym okiem, które przypomina głęboką dziurę – zob. 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*, éd. J. Prunghaud, Lille 2001, s. 218. Zob. też: G.H. Hamilton, *Claude Monet's Paintings of Rouen Cathedral*, London 1960.

przykład Maurice'a Utrillo (*Notre-Dame*, ok. 1910, Musée de l'Orangerie, Paryż¹⁷).

Zastanawiające, że Wyspiański jednak nie wykorzystał wprost potencjału metamorfozy wieńczącej żywot Argusa, według niektórych wersji mitu nawet stuokiego potwora. Argus na skutek konfliktu Hery i Zeusa został zabity i przemieniony w pawia, a jego oczy rozsiały się na powierzchni wielobarwnego ogona¹⁸. Wyspiański nie wspomniał o dosłownym, wizualnym pokrewieństwie mieniającej się kolorami powierzchni wachlarza ptasich piór, czyli imponującej kompozycji wielobarwnych okręgów, i błyszczących w słońcu witrażowych szyb. Jednak we wnętrzu Notre-Dame de Reims zauważył: „[...] w prezbiterium mrok taki, że prawie ciemno – szyby tylko w absydzie otwierają się ku niebu jasną glorią świetlną”¹⁹; a przyglądając się rozecie tumu w Strasburgu, zanotował:

jakże CUDOWNNA RÓŻA W KOLORACH – jak niezwykle uroczo piękny widok. – od czarnego tła ściany odstawała ta róża blaskiem tęczowym, UKŁADAJĄC BARWY KOŁAMI, od białej z rąbkiem niebieskim, żółtej i zielonej na zewnętrznych liniach. – co za harmonia prześliczna [...].²⁰

¹⁷ O gotyckiej fasadzie w interpretacjach: Victora Hugo, Viollet-le-Duca, Maurice'a Utrillo, Henriego Matisse'a – zob. S.A. Glaser, *The Gothic Façade in Word and Image Romantic and Modern Perspectives on Notre-Dame de Paris*, w: *Media inter Media. Essays in Honor of Claus Clüver*, ed. S.A. Glaser, Amsterdam 2009, s. 59–94.

¹⁸ W. Kopaliński, *Argus*, w: tegoż, *Słownik mitów i tradycji kultury*, Warszawa 1985, s. 51–52. Motyw pawiego pióra Wyspiański wykorzystał w projektach dekoracji malarskiej transeptu kościoła franciszkańskiego w Krakowie – zob. np. *Stanisław Wyspiański. Dzieła malarskie*, tekst S. Przybyszewski, T. Żuk-Skarszewski, indeks S. Świerz, Bydgoszcz 1925, s. 113; *Wyspiański. Katalog wystawy dzieł ze zbiorów Muzeum Narodowego w Krakowie*, red. D. Godyń, M. Laskowska, Kraków 2017, s. 110–112, 120.

¹⁹ List S. Wyspiańskiego do L. Rydla z 3 VII 1890, s. 135.

²⁰ List S. Wyspiańskiego do L. Rydla z 9–10 VII 1890, s. 175. O popularności tego wyobrażenia świadczy też fragment pierwszego tomu *W poszukiwaniu straconego czasu* Marcela Prousta. W barwnych oknach kościoła w Combray narrator powieści dostrzegł „migotliwy blask pawiego ogona” (M. Proust, *W stronę Swanna*, przeł. T. Boy-Żeleński, Warszawa 1965, s. 92).

Najważniejszym komponentem plastycznym tego fragmentu listu jest wyobrażenie barwnego odbicia rozety właśnie jako „okrągłego blasku” – światłokręgu²¹. W poezji Młodej Polski można wyróżnić kilka wariantów obrazu witrażu układającego kolory i światło kołami. W liyku pod znamienym tytułem *Symbol* Adama Raclawa Dobrowolskiego światło przenikające przez witraże, przez „perłowe ściany uwiecznione w róże” – w ten sposób poeta określił rozety – przyjmuje kształt pierścieni. Obdarzone niezwykłą mocą, ożywia wnętrza świątyni o barwach tęczyowych i złotych, jest warunkiem niezbędnym istnienia architektury:

Roztwieram senny świątynię tajemną –
i oddrzwia zdobne w posągów kolumny,
na skrzydłach tkanych z błyskawic – nade mną
skrzydlaty hufiec Duchów leci tłumny.

Milczenie trwożne z sarkofagów wieje,
tajemne dźwięki harf zaklętych słyszę –
co przędą święte, legendarne dzieje,
które zęb czasu na granitach pisze.

Perłowe ściany, uwieńczone w róże,
kładą swe długie i milczące cienie –
na fontann tęcze i złociste kruże;

PRZEZ WITRAŻ – SŁOŃCA BŁĘKITNE PIERŚCIENIE
WSKRZESIŁY ŻYCIE W POSĄGACH, W MARMURZE.

Hej pieśni – głuche – pustynne milczenie...²²

²¹ Określenie to pojawia się np. w wierszu *Betleem* Kazimiery Zawistowskiej. Zob. M. Podraza-Kwiatkowska, *Symbolizm i symbolika w poezji Młodej Polski. Teoria i praktyka*, Kraków 1975, s. 305.

²² A.R. Dobrowolski, *Symbol*, w: tegoż, *Nastroje*, Lwów 1905, s. 6. Wiersz z adnotacją: „Warszawa”. Zob. także: *Zbiór poetów polskich XIX wieku*, ks. 5, ułożył i oprac. P. Hertz, Warszawa 1967, s. 420–423.

Obok motywu witrażu-pierścienia w młodopolskiej poezji wyróżniają się jeszcze dwa interesujące ujęcia. Jan Lemański skojarzył światło rozproszone przez barwne tafle szkła z atrybutem bóstw i świętych. W wierszu poświęconym Hieronimowi (Girolamo) Savonaroli WITRAŻ-AUREOLA rozjaśnia wnętrze komnaty-więzienia, w której znajduje się zakonnik w dzień poprzedzający egzekucję. Miejsce ostatniej zadumy mnicha zostało porównane do otwartego grobu. Przez okno wnikają barwne promienie światła, układając się w symboliczny znak świętości. Savonarola, oskarżony między innymi o herezję, został powieszony 23 maja 1498 roku, a jego ciało spalono na stosie na Piazza della Signoria we Florencji²³. W poetyckiej interpretacji Lemańskiego:

Poprzez okienny witraż, w komnatę
Słoneczna wpływa aureola
Jak w grób otwarty... Duma tu frate –
Mnich Girolamo Savanarolla.

Jutro człowiecza kończy się rola.
Raj za ziemskiego życia utratę
Wśród mąk... O, Panie, Bądź twoja wola!
Dziś jeszcze słońce świeci przez kratę.

Wczorajszy prorok, wielbiony, czczony:
Dziś na męczeńską śmierć przeznaczony.
Słysząc na placu głuchy stuk młotka –
To pomost... Gwarne słysząc stąpanie –
To moi kaci... Przebacz im, Panie! –
Ludność Florencji!... O, jakże słodka!²⁴

²³ Zob. np. K. Kantecki, *Życie H. Savonaroli. Epizod z dziejów Florencji*, Poznań-Lwów 1872, zwł. s. 87–99.

²⁴ J. Lemański, XLVII. *Piazza Della Signoria*, w: tegoż, *W kraju słońca*, Warszawa 1919, s. 57. Zob. J. Kowalczykówna, *Jan Lemański jako liryk w tomie sonetów „W kraju słońca”*, „Annales Universitatis Mariae Curie-Skłodowska” 1960, vol. 15, s. 178–179. Plastyczną interpretację witrażu w funkcji aureoli zaproponował Oswald-Pierre Heidbrinck. W 1889 roku na łamach „Le Courrier Français” zamieszczono bożonarodzeniową ilustrację przedstawiającą kobietę grającą na instrumencie stylizowanym na bryłę gotyckiej katedry. Głowa gra-

Z kolei Emil Zegadłowicz w wierszu *Sacrosanctum* wykazał wrażliwość na harmonię i doskonałość proporcji świątyni odzwierciedlającej reguły geometrii. Docenił tym samym wysiłek średniowiecznych budowniczych, wyraził też uznanie dla filozoficznych autorytetów, chociażby świętego Augustyna, którego filozofia sztuki, opierająca się na zasadach matematycznych, znalazła swój wyraz w konstrukcji gotyckiego kościoła. Poeta skonstruował obrazy dwóch figur geometrycznych: świetlnobarwnych okręgów i kwadratowych tafli posadzki. Witraże są tu reprezentowane przez koncentryczne efekty świetlne:

Kłęczę – przede mną okna krasne koła kładą
i przelewają barwy tęczową kaskadą
na posadzkę pociętą w tafle kwadratowe –²⁵

Obrazy WITRAŻU-OCZU-ARGUSA, WITRAŻU-PAWIEGO-OGONA, ale można również powiedzieć: WITRAŻU-ŚWIATŁOKRĘGU, WITRAŻU-ŚWIETLNEJ-GLORII, WITRAŻU-AUREOLI, WITRAŻY-BARWNYCH-KRĘGÓW, mają jeszcze inny odpowiednik w wersji wieńczącym pierwszą strofę *Procesji* Rydla, co w świetle francuskiej korespondencji Wyspiańskiego jest szczególnie znaczące. Utwór ten, będący poetycką interpretacją święta Bożego Ciała, rozpoczyna się zmysłowym opisem wiejskiego krajobrazu, mieniącego się kolorami murawy, drzew i gmachu kościoła, rozpromienionego złotym blaskiem południowego słońca. Światło jest jednym z najważniejszych elementów plastycznej kompozycji pejzażu. Nasycona blaskiem przestrzeń ożywa, sprawia wrażenie rozedrganej, wibrującej:

jącej, otoczona aureolą, zobrazowana została w miejscu, w którym na fasadzie świątyni znajduje się rozeta – zob. O.-P. Heidbrinck, *Noël*, „Le Courrier Français” 1889, nr I, s. 6 – zob. ILUSTRACJA 4.

²⁵ E. Zegadłowicz, *Sacrosanctum*, w: tegoż, *Poezje. Imagines, Erato, Na E-strunie, Elegie, Tristia, Transfiguracja*, Kraków 1919, s. 26. Ta niemal orficka interpretacja efektu witrażu odsyła do prac Roberta Delaunay’ego – np. *Les Fenêtres simultanées (2^e motif, 1^{re} partie)* 1912, olej na płótnie, Solomon R. Guggenheim Museum, New York – czy Františka Kupki, *Katedrála*, 1912–1913, olej, płótno, Museum Kampa, Praga. O „witrażowych” obrazach Delaunay’ego – zob. S.A. Moore Glaser, „*Les Vitraux toujours en fleur*”..., s. 224–228.

Dzień był złocisty, niebo turkusowe,
 Podobne wielkiej kopule sklepionej.
 Słońce, uszedłszy drogi swej połowę,
 Opromieniało z góry lip korony
 I biały kościół. Przez liści osnowę
 Zieloną blask się cedził rozstrzelony
 I rozpościerał po ciemnej murawie
 Cętki świetlane – niby oka pawie.²⁶

Porównanie nieba do „wielkiej kopuły sklepionej” łączy się z ideą „kosmosu jako dzieła architektury, Boga zaś – jako jego architekta”²⁷. Przywołuje na myśl topos – według nomenklatury Ottona von Simsona – świątyni jako obrazu Nieba, odzwierciedlającej harmonię i doskonałość kosmosu²⁸. W utworze Rydla ważna jest sakralizacja poetyckiej scenarii. Lesław Tatarowski stwierdził, że w *Procesji*: „Nie istnieje [...] typowa dla świadomości religijnej zasada rozgraniczenia przestrzeni na świętą i świecką; podział ten znosi czy raczej zawiesza czas sakralny i misterium eucharystyczne. Cała ziemia zamienia się w miejsce kultu, świątynię sklepioną kopułą niebieską”²⁹. Tym samym światło przenikające przez osnowę liści współtworzy tu nie tylko – co zauważył Piotr Siemaszko – „kolory pawiej tęczy”³⁰, lecz, co warto dopowiedzieć, ewo-

²⁶ L. Rydel, *Procesja*, w: tegoż, *Poezje*, z rysunkami S. Wyspiańskiego, Kraków 1901, s. 140. Prwdr. „Czas” 1899, nr 294. Zob. też: L. Rydel, *Poezje wybrane*, wstęp, wyb. i oprac. L. Tatarowski, Kraków 2004, s. 131, 265–267. Interesująco zrealizowany motyw „leśnego kościoła” występuje w wierszu Rydla *O zmroku* (w cytowanym tomiku z rysunkami Wyspiańskiego – s. 22).

²⁷ O. von Simson, *Katedra gotycka. Jej narodziny i znaczenie*, przeł. A. Palińska, s. 55 i nast., s. 63–65.

²⁸ Tamże, s. 19; J. Hani, *Symbolika świątyni chrześcijańskiej*, przeł. A.Q. Lavique [A. Kulawik], Kraków 1998, s. 57.

²⁹ L. Tatarowski, *O „Procesji” Lucjana Rydla*, „Pamiętnik Literacki” 1994, z. 1, s. 40, tegoż, „Pieśni mojej duszy...”. *O poezji Lucjana Rydla*, w: L. Rydel, *Poezje wybrane...*, s. 42–45.

³⁰ P. Siemaszko, *Od akademizmu do ekspresjonizmu. Sugestie pikuralne w poezji polskiej końca XIX wieku i początków XX wieku*, Bydgoszcz 2007, s. 170. *O Procesji Rydla* – zob. też: B. Chrzastowska, *Otwarte niebo. Literackie świadectwa przeżywania Eucharystii*, Poznań 1992, s. 35–36.

kuje efekt witrażu – CEDZĄCEGO ROZSTRZELONY BLASK, który układa się w kształty pawich oczu.

WITRAŻ I OKO ZAGADKOWE

W liście Wyspiańskiego fasada katedry w Reims, uzbrojona tysiącem argusowych oczu, zdradzała zdolność przenikliwego spojrzenia, podobnie jak wzrok róży portalu, niczym Polifem spoglądającej „dumnie na niskość i małość ludzką”³¹. Taką zamkniętą w wyobrażeniu oka właściwość witraży akcentowano w XIX stuleciu w nawiązaniu do wieków średnich. Obraz witrażu i oka można znaleźć bowiem w *Vita Metrica* (*The Metrical Life of St. Hugh, Bishop of Lincoln*), powstałym przypuszczalnie w latach 1220–1235 wierszowanym żywocie świętego Hugona z Lincoln (1140–1200), kartuskiego mnicha, biskupa, patrona chorych i łabędzi. Autor tego łacińskiego poematu – Hugo z Wells albo Mistrz Jan z Leicester³² – niejednokrotnie nazwał rozety transeptu katedry w Lincoln OCZYMA, czyli *oculi*³³. W 1860 roku utwór ogłosił James Francis Dimock, angielski duchowny, badacz historii, mediewista³⁴. W tym samym roku łacińskie fragmenty żywota, wraz z komentarzem, opublikowała redakcja popularnego magazynu „The Gentleman’s Magazine and Historical Review”³⁵.

Z wierszowanej biografii świętego Hugona czytelnik dowiadyuje się, że parzyste szklane oczy kościoła w Lincoln „dają okrągły blask” („The

³¹ List S. Wyspiańskiego do L. Rydla z 3 VII 1890, s. 128.

³² H.J. Dow, *The Rose-Window*, „Journal of the Warburg and Courtauld Institutes” 1957, vol. 20, nr 3/4, s. 280.

³³ Terminem *oculus* (łac. oko), określa się również okrągłe, owalne okna lub otwory w ścianach czy sklepieniach, które w odróżnieniu od *bull’s-eye / eye of a he-goat* (*œil-de-bœuf, œil-de-boeuf*), czyli wolego (koziego) oka, najczęściej nie są ozdabiane obramieniem. Zob. *oculus, œil-de-boeuf*, w: *Słownik terminologiczny sztuk pięknych*, red. K. Kubalska-Sulkiewicz, M. Bielska-Łach, A. Manteuffel-Szarota, Warszawa 2006, s. 282–283.

³⁴ Pierwsza edycja na podstawie rękopisu: J.F. Dimock, *The Metrical Life of St. Hugh, Bishop of Lincoln*, ed. J.F. Dimock, Lincoln 1860.

³⁵ *St. Hugh of Lincoln and The Early English Style*, „The Gentleman’s Magazine and Historical Review”, London 1860, vol. 209, s. 459–466.

twin windows offering a circular radiance”³⁶), lub – by posłużyć się znaczącą, jak się okazuje, formułą Wyspiańskiego – „układają barwy kołami”. Umożliwiają fasadzie angielskiej katedry rozjaśnianie ciemności piekła. Autor utworu określił rozety mianem „kandelabrow”, wykorzystując tym samym potencjał znaczeniowy i obrazotwórczy świecy, świecznika czy – w domyśle – lampy. Rozpraszające mrok rozety symbolizują Chrystusa, Kościół lub po prostu reprezentują światło jako „życiodajną siłę”³⁷.

W istocie rozeta południowego ramienia transeptu świątyni w Lincoln, zwana już w średniowieczu „okiem biskupa” („Bishop’s Eye”), charakteryzuje się nietypowym układem ornamentów. Wewnątrz okrągłego witrażu umieszczono dwa łuki, stykające się w środku koła. Współtworzone przez nie przestrzenie przywodzą na myśl obraz dwojga odwróconych w pionie oczu³⁸.

Średniowieczny autor wiersza docenił wyjątkowość rozet katedry w Lincoln. Wykorzystując charakterystyczny dla tej epoki topos świątyni-nieba, stwierdził, że nie są one jak inne okna, które można by porównać ze zwykłymi gwiazdami („common stars”³⁹), lecz przypominają jedna słońce, druga księżyc – i świecą intensywniej. Feeria barw nie tyle imituje efekt tęczy, co przewyższa go spektakularnością. Witraże lśnią bez udziału słońca czy chmury⁴⁰. Słońce tworzy zaś tęczę, odbija-

³⁶ Cyt. za: H.J. Dow, dz. cyt., s. 280 (w. 937).

³⁷ D. Forstner OSB, *Lampa*, w: tejsze, *Świat symboliki chrześcijańskiej*, przeł. i oprac. W. Zakrzewska, P. Pachciarek, R. Turzyński, wyb. ilustracji i komentarz T. Łozińska, Warszawa 1990, s. 410–411, 409.

³⁸ Ch. Wild, *The West Transept of Lincoln Cathedral*, print made by J. Lee, 1819, British Museum, Londyn (w tle „Oko biskupa”) – zob. ILUSTRACJE 5 i 6. Z kolei okrągłe okno północnego ramienia transeptu angielskiej świątyni nazwano „okiem dziekana” („Dean’s Eye”), ponieważ znajduje się naprzeciwko domu Dziekana Lincoln; więcej na ten temat – zob. G. Clifton, *Conserving the Dean’s Eye*, „Ingenia” 2007, nr 33, s. 15–16.

³⁹ Wers ten koresponduje z koncepcją witrażu, zawartą w utworze Jana Pietrzyckiego *Paryska Notre-Dame*, o którym będzie mowa później.

⁴⁰ Oto fragment angielskiej wersji utworu: „And the two larger windows are like two blazing lights, whose / Circular radiance is looking at the north and south end, / And surpasses all the windows with its twin light. / The others may be compared with the common stars; / But of these two, one is like the Sun, the other, the Moon. / Thus two candelabra make sunlit the head of the church, /

jąc się od chmur („The sun is broken up in the clouds it makes a rainbow”⁴¹).

W *The Metrical Life of St. Hugh* uwagę czytelnika przykuwa przede wszystkim znakomite poetyckie określenie zjawiska witrażu. Patrzące okna z Lincoln, których siła oddziaływania jest podwójna, wyświetlają błyszczące zagadki przed oczyma obserwującego:

The double majesty of the windows displays shining RIDDLES
Before men's eyes [...].⁴²

Słowo *riddle*, oznaczające, jak wiadomo „zagadkę”, ale też zapatrywanie (*opinion*), domysł (*conjecture*), wywodzi się od staroangielskiego czasownika *raedan*, czyli tłumaczyć, wyjaśniać⁴³. Według średniowiecznego autora witraż krył w sobie tajemnicę. Artystyczny szyfr domagał się roz-

Imitating the rainbow in semblance and variegated colours; / Nay, not imitating, but rather outdoing it; for when / The sun is broken up in the clouds it makes a rainbow; / But these two shine without a sun, and glitter without a cloud... / There are two rows of lights, twin windows, / Which look down upon the north and south ends, / They are great in themselves, but signify greater things still... [...]. The twin windows offering a circular radiance / Are the two eyes of the church; and rightly it seems / The greater of these is the bishop, the secondary is the dean. / The north is the Devil, the south is the Holy Ghost, / Whom the two eyes look upon. For the bishop looks upon the south, / As if he beckons; but the dean looks upon the north / To avoid it. This one looks to be saved, that one looks / Lest he perish. The church's brow is the candelabra of Heaven; / And with those eyes looks round at the darkness of Hell” – *The Metrical Life of St. Hugh, Bishop of Lincoln*. Cyt. za: H.J. Dow, dz. cyt., s. 280 (w. 900–945).

⁴¹ Cyt. za: H.J. Dow, dz. cyt., s. 280 (w. 908). John Gage przypomniał o możliwym powinowactwie wersów *The Metrical Life of St. Hugh*, dotyczących zjawiska tęczy, z poglądami Roberta Grosseteste’a – filozofa, teologa i estetyka, który od 1235 roku pełnił również funkcję biskupa Lincoln – zob. J. Gage, *Kolor i kultura. Teoria i znaczenie koloru od antyku do abstrakcji*, przeł. J. Holzman, Kraków 2008, s. 74 (tutaj wydrukowano krótki fragment *The Metrical Life* w polskim przekładzie Joanny Holzman).

⁴² Cyt. Za: H.J. Dow, dz. cyt., s. 280 (w. 897–898).

⁴³ R.J. Cunliffe, *Blackie's Compact Etymological Dictionary*, London [1920]. Zob. też: *Słownik rodzajów i gatunków literackich*, red. G. Gazda, S. Tynecka-Ma-

wikłania i interpretacji, a ich wynik, ze względu chociażby na analogię z chwilowością oddziaływania sztuki barwnego szkła, mógł równać się duchowej iluminacji. George Gresley Perry, autor biografii świętego Hugona z 1879 roku, parafrazując powyższy fragment średniowiecznego utworu, napisał, że okna, o których mowa, „przedstawiają wspaniałe ZAGADKI”. Użył jednak angielskiego słowa *puzzles* („the windows exhibited gorgeous puzzles”⁴⁴), które można by przetłumaczyć także jako „łamigłówki” czy „rebusy”.

Dla autora wiersza nie bez znaczenia pozostały również wzory ikonograficzne witraży. Barwne szyby – pisał – ozdobiono wizerunkami mieszkańców Niebiańskiego Miasta („it is emblazoned with the citizens of the Heavenly City”), których ramiona obezwładniły „Władcę Piekieł” – a w łacińskiej wersji tekstu – „Tyrana Styksu” („And the arms with which they overcame the tyrant of Hell”). Średniowieczna symbolika światła skłania również do interpretacji rozet jako ekwiwalentu wszechwidzących i baczących oczu Boga, tym bardziej że okna te – co zasugerował autor żywota – są „niczym PŁONĄCE światła” („And the two larger windows are like two blazing lights”) i „choć same w sobie są wspaniałe, to oznaczają coś jeszcze wspanialszego” („They are great in themselves, but signify greater things still...”)⁴⁵.

kowska, Kraków 2006, s. 800–801; *English Oxford Living Dictionary*, <https://en.oxforddictionaries.com/definition/riddle> [dostęp: 2021-05-20].

⁴⁴ G.G. Perry, *The Life of St. Hugh of Avalon, Bishop of Lincoln*, with some account of his predecessors in the See of Lincoln, London 1879, s. 332.

⁴⁵ D. Forstner OSB, *Oko*, w: tejsze, dz. cyt., s. 347–348; H.J. Dow, dz. cyt., s. 280–281 (*Eye-Symbolism*); 287–290. Co ciekawe i warte odnotowania, Alina Biała, pisząc o wierszu *Różyca* Rainera Marii Rilkego, zauważyła: „Oko Boga («patrząca» rozeta katedry) i oko człowieka (patrzące na rozetę). *Różyca* – spotkanie spojrzeń Najwyższego i grzesznego – to zniewalające doświadczenie” – zob. A. Biała, *Oko rozety*, w: tejsze, *Literatura i architektura. Korespondencja sztuk*, Warszawa – Bielsko-Biała 2010, s. 312. Ostatnia strofa utworu Rilkego brzmi: „różyca ongi swym olbrzymim okiem / w mroku schwytawszy czyjeś serce właśnie / w Boga je odmęt wciągnie i rozedrże” – R.M. Rilke, *Różyca*, w: tegoż, *Sonety do Orfeusza i inne wiersze*, przeł. A. Pomorski, Kraków 2011, s. 143. W *Neue Gedichte* (1907–1908) znajdują się także inne wiersze katedralne. Nb. inny wiersz Rilkego z tego kręgu tematycznego, *L'Ange du Méridien – Chartres* przełożyła Zuzanna Rabska – R.M. Rilke, *L'Ange du Méridien. Chartres*, przeł. Z. Rabska, w: tejsze, *Miłość mówi... Poezje*, Warszawa 1913, s. 84.

Autor średniowiecznego *The Metrical Life of St. Hugh, Bishop of Lincoln* wykorzystał też symbolikę płonących rozet-oczu. Według Wyspiańskiego rozeta-oko w Notre-Dame de Reims również ma tę istotną właściwość: błysk spojrzenia. Wielobarwna powierzchnia ogromnej róży skupiała w sobie odbicia światła i POŁYSKIWAŁA – pisał artysta – w „purpurze zachodu”. W charakterystyce okien tej katedry Wyspiański wyeksponował intensywność kolorów barwnych szkielek: „[...] inne szyby płoną całe łuną ognia – płomienistą czerwoną barwą itd.”. Porównał je następnie do średniowiecznych witraży swojego ulubionego krakowskiego kościoła. Zwracał uwagę przyjaciela na ten aspekt: „– (uwważaj w mariackich szybach podobne odmiany ogólnych tonów, w jakim każde okno jest trzymane)”⁴⁶. W wyobraźni Wyspiańskiego odbłask pożaru witraży mienił się wszystkimi kolorami widma słonecznego. Opisując wnętrze katedry w Strasburgu, nie krył podziwu: „Co za łuna tęczowa bije od szyb [...]”⁴⁷. I rejestrował plastyczne efekty:

Katedra przy zachodzie słońca – – ognista – jakimś piekielnym błyskiem dnia sądu płomiennego – spód ciemny – te czernie jeszcze pełzają w górę, wyłażą smugami okien długimi – i na czystym błękicie uderza w niebo ta wieża ognista, jak głównia płonąca, jak żarzący sygnał dnia umierającego coraz silniejsze barwy..... łuna bije od jej ścian.oh!oh!⁴⁸

Płomienie i ogniste łuny staną się później istotnym elementem kompozycji witraży w kościele oo. Franciszkanów w Krakowie⁴⁹.

Podobne obrazy pojawiają się w dwóch najważniejszych dla historii literackiego witrażu powieściach dziewiętnastowiecznych. Rozeta-oko

⁴⁶ List S. Wyspiańskiego do L. Rydla z 7 VII 1890, s. 150. Podczas podróży z 1890 roku Wyspiański wielokrotnie wywoływał z pamięci wspomnienia Krakowa i m.in. kościoła Mariackiego – zob. np. listy z 8 VI (s. 74, 79, 80, 84); 18 VI (s. 106), 7 VII (s. 142), 11–12 VII (s. 179), 15–17 VII (s. 187).

⁴⁷ List S. Wyspiańskiego do L. Rydla z 9–10 VII 1890, s. 174.

⁴⁸ Tamże, s. 177.

⁴⁹ O motywie ognia i płomienia w wyobraźni Wyspiańskiego – zob. P. Siemaszko, dz. cyt., s. 212–214; M. Podraza-Kwiatkowska, *Literatura Młodej Polski*, Warszawa 1992, s. 125; M. Kurkiewicz, *Tętno epoki. Miejsce i rola motywu krwi w literaturze Młodej Polski*, Bydgoszcz 2013, s. 58–59; T. Makowiecki, *Poeta-malarz. Studium o Stanisławie Wyspiańskim*, Warszawa 1969, s. 186.

katedry w *Notre-Dame de Paris* Victora Hugo płonęła, rozogniona nie tylko światłem zachodzącego słońca, ale i blaskiem kuźni. „Słońce – pisał Hugo – chyląc się ku zachodowi, niemalże prosto w twarz katedrze spogląda”⁵⁰. Z kolei w *Katedrze* Joris-Karla Huysmansa witraże Notre-Dame de Chartres rozjarzały się o świcie. Durtal spostrzegł, że świątynia ta, niczym las, właśnie o brzasku stawała się „olbrzymią bazyliką, ukwieconą ognistymi różami, PODZIURAWIONĄ płomiennymi otworami okiennymi [...]”⁵¹. O pożarze szyb, o „rozszałałym blasku okien”, „krzyku rozmaitych czerwieni”, czy – a jest to znakomita metafora – „dygotającym ognisku witraży”⁵² Durtal rozmyślał również wtedy, gdy pogoda stawała się posepna:

[...] palenisko klejnótów żarzyło się w głowniach ostrołukowych mieczy, w ROZGORZAŁYCH KOLISKACH ROZET. W górnych przestworach niczym salamandry ludzkie istoty z rozpalonymi twarzami, w szatach tkanych z żaru mieszkwały na ognistym nieboskłonie; te pożary jednak miały swe ogrodzenie – niepalną ramę z ciemniejszych szkielek odpychającą młodzieńczą i promienną radość ognia, ramę melancholii, wpływ powagi i stateczności ciemnych barw.⁵³

Przyglądając się katedrze innego dnia, protagonista powieści Huysmansa doszedł do wniosku, że ogień trawił witraże wyłącznie w obrębie gmachu, a rozeta, oglądana z zewnątrz, stawała się bezbarwna, utraciwszy zdolność widzenia, i przypominała mroczne, wypalone oko. Spersonifikowana bryła świątyni, obserwowana spoza granicy wnętrza, wydawała się więc ślepa. Analizując dekorację rzeźbiarską katedry w Chartres, Durtal zauważył:

Nad tym Chrystusem otwierają się trzy okna pozbawione spojrzenia z zewnątrz, a nad nimi z kolei WIELKA MARTWA RÓŻA, PODOBNA DO ZGASŁEGO

⁵⁰ V. Hugo, dz. cyt., t. 2, s. 5.

⁵¹ J.-K. Huysmans, *Katedra*, przeł. M. Masny, Gliwice 2017, s. 31; zob. tegoż, *Katedra (fragm. rozdz. 1)*, przeł. J. Wolańska, w: „*Żeby wiedzieć*”. *Studia dedykowane Helenie Małkiewiczównie*, red. W. Walanus, M. Walczak, J. Wolańska, Kraków 2008, s. 325.

⁵² J.-K. Huysmans, *Katedra*, przeł. M. Masny, s. 138.

⁵³ Tamże.

OKA, rozświetlająca się jedynie od wewnątrz, jak witraże transeptu, płonąca jasnymi płomieniami, bladymi szafirami osadzonymi w kamiennych kasetonach.⁵⁴

Z powyższych kilku fragmentów wyłania się wniosek, że od ukazania się w 1831 roku *Notre-Dame de Paris* Hugo w dziewiętnastowiecznej literaturze średniowieczne witraże, najczęściej rozety, przeobrażały się w oczy, które nie tylko rejestrowały rzeczywistość, patrzyły i przykuwały wzrok patrzących, ale także – PŁONĘŁY. Skojarzenie witraży z okiem Polifema okaleczonego przez Odysa rozżarzoną głownią, nie wiąże się więc jedynie z geometrycznym kształtem rozety i jej centralną lokalizacją na fasadzie.

Żywioł ognia odgrywa istotną rolę w literackich i poetyckich obrazach gotyckich świątyń, przy czym, co zaobserwowała Małgorzata Czermińska, „pojawia się w topice katedralnej właściwie wyłącznie dzięki metaforze stosowanej w opisie światła przechodzącego przez witraże”⁵⁵. Wyobrażenia płonącego witrażu-oka – a także ognistych witrażowych kwiatów, o których jeszcze będzie mowa – są oryginalnymi wariantami tej metaforyki. W poezji Młodej Polski jednak dość szeroko wykorzystywano wizualną analogię między niebotyczną, „gonną”, czyli wybujałą, smukłą – jak określiła gotyk Krystyna Saryusz-Zaleska – konstrukcją katedry i jej ażurową niekiedy ornamentyką a smukłością płomieni. Tendencję tę dobrze ilustruje sonet *Gotyka* Ludwika Szczepańskiego. Poeta nazwał twórców świątyń gotyckich „mistrzami płomiennymi” i skojarzył z ogniem siłę woli, natchnienia, „mistycznego żaru”, wzlotu ku artystycznym wyżynom⁵⁶. Paralele pomiędzy mocą ducha ludzkiego, odpornością na cierpienie, powinnością walki, działania i pracy nad sobą a „osnową” gotyku wyeksponował też Michał Sokolnicki w sonecie stanowiącym egzystencjalną i historiozoficzną refleksję nad tym stylem. Wiersz *Gotyk*, równocześnie stoicki i nietzscheański, znalazł się w tomie *Lirykon* (1913), w którym Andrzej Romanowski do-

⁵⁴ Tamże, s. 208. Ten fragment powieści Huysmansa był znany w Młodej Polsce dzięki przekładowi Marii Komornickiej – zob. J.-K. Huysmans, *Katedra. Urywek*, przeł. M.K. [M. Komornicka], „Chimera” 1902, t. 5, s. 257.

⁵⁵ M. Czermińska, dz. cyt., s. 351 (rozdz. *Katedra i żywioły*).

⁵⁶ L. Szczepański, *Gotyka. Z sonetów wiedeńskich*, w: tegoż, *Hymny*, Wiedeń 1897, s. 37.

strzegł „gorączkowe wyczekiwanie na czyn polski, na powstanie lub wreszcie po prostu – na wojnę”⁵⁷.

Asocjacje z ogniem: „płomiennosc”, „zapał”, „żar”, duch, co się nawet „w piekło zacieka”, odsyłają do stylistycznych właściwości schyłkowej fazy gotyku. Na różnorodność związanej z nią nomenklatury zwrócił uwagę Jan Białostocki: „To, co Niemiec nazywa *spätgotisch*, Francuz określa potocznie terminem *style flamboyant*, ale Anglik powie *perpendicular, curvilinear* lub *decoreted*, zależnie od obiektu, o którym mowa”⁵⁸. *Spätgotisch* funkcjonuje w języku polskim jako „późny gotyk”, *perpendicular* ma swój odpowiednik w słowach „pionowy” lub „perpendykularny”, *curvilinear* – w określeniach „krzywolinijski” lub „krzywoliniowy”, a *decoreted* można przetłumaczyć jako „ozdobny” czy „dekoracyjny”.

Dochodzimy tu – zauważał Białostocki – do pierwotnej terminologii pochodzącej z pierwszej połowy XIX wieku. [...] Arcisse de Caumont w 1859 roku określił szczególny charakter gotyckich form w XV wieku. Pisał: „[...] z powodu powyginanych form, tak często powtarzanych w segmentach okien, rozet, balustrad i w ornamentach zdobiących ściany, określono styl ostrołukowy XV w. mianem gotyku płomiennego [...]”⁵⁹.

⁵⁷ A. Romanowski, „Przed złotym czasem”. *Szkice o poezji i pieśni patriotyczno-wojennej lat 1908–1918*, Kraków 1980, s. 17. Zob. J.N. Bystram [M. Sokolnicki], *Gotyck*, w: *Lirykon*, Kraków 1913, t. 41, s. 122. Sokolnicki zaczerpnął pseudonim od prapradziada, Jana Nepomucena Bystrama, opata klasztoru benedyktynów w Obrze (XVIII wiek) – zob. *Zbiór poetów polskich XIX wieku*, ułożył i oprac. P. Hertz, ks. 6, Warszawa 1975, s. 933–934. Warto dodać, że biografia Sokolnickiego wiąże się z losami Wyspiańskiego. Sokolnicki odwiedził artystę 1 III 1905 wraz z Józefem Piłsudskim – zob. M. Sokolnicki, *O spotkaniu Piłsudskiego z Wyspiańskim* [1923]; *Z pamiętników „Czternaście lat”* [1936], w: *Wyspiański w oczach współczesnych*, t. 2, zebrał, oprac. i komentarzem opatrzył L. Płoszewski, Kraków 1971, s. 225–227, 228–230). W 1908 roku Sokolnicki wygłosił w Zakopanem odczyt *O Stanisławie Wyspiańskim* („Krytyka” 1909, t. 4, s. 223–229).

⁵⁸ J. Białostocki, *Spory o późny gotyk. Z dziejów pojęcia i terminu*, w: tegoż, *Sztuka i myśl humanistyczna. Studia z dziejów sztuki i myśli o sztuce*, Warszawa 1966, s. 94. Zob. też m.in. *Gotyck. Architektura, rzeźba, malarstwo*, red. R. Toman, zdjęcia A. Bednorz, przeł. A. Baranowa, Köln 2007, *passim*.

⁵⁹ J. Białostocki, dz. cyt., s. 94.

W haśle *Płonący maswerk* w anglojęzycznym tomie *Historia zdobnictwa starożytnego i średniowiecznego* (1916) Alfred Hamlin, wspominając o czternastowiecznych ornamentach angielskich, użył jeszcze – obok określenia *curvilinear* – epitetu *flowing*, co można by przetłumaczyć jako „płynny”⁶⁰. Na popularność i powtarzalność obrazów ognia w poetyckich transpozycjach witraży wpływ miała owa dynamiczna struktura płomienistych okien, a zwłaszcza rozet. Współtworzyły ją zakrzywione i kłębiące się, kamienne pętle maswerku, mnogość detali i ornamentów, które nie przywoływały wprost geometrycznych form roślinnych, symetrycznych kwiatów czy kół, oczu czy źrenic. Już w *Encyklopedii powszechnej* (1862) Samuela Orgelbranda w haśle *Francuska sztuka*, napisanym w sposób metaforyczny, przeczytać można, że w XV wieku gotyk „gubi poważny wyraz i żywioł pionowo sterczący”. To wówczas: „Pstry, wyrafinowany zamęt wkrada się do ówczesnych budowli, spowodowany linią krętą i chwiejną jak płomień, falistą lub wężykowatą, co styłowi temu nadało imię PŁOMIENISTEGO [...]”⁶¹. Painton Cowen w swoim studium o rozetach stwierdził zaś, że we *flamboyant-roses* „nawet szkło sprawia wrażenie wijących się płomieni”⁶². Dlatego też poetyckie interpretacje owych wijących się płomieniście witraży nie wiązały się tylko z motywami oka albo źrenicy, wzroku czy spojrzenia, ale też interferowały z obrazami schyłku dnia i wizjami słońca znikającego za horyzontem. Zresztą witalistyczne interpretacje gotyku nakładają się tu na uczuciowość dekadencją.

W utworze Czesława Cieplińskiego *O zachodzie słońca* z cyklu *Przypowieści i bajki* w mrocznym kościele gotyckim (będącym ważną figurą wyobraźni tego poety) „Na witrażach się złotem zachód słońca pali...”, szyby „stoją w ogniu... w złocie okien nisza...”⁶³. Zofia Ułaszynówna

⁶⁰ *Flamboyant Tracery*, w: A.D.F. Hamlin, *A History of Ornament Ancient and Medieval*, New York 1973, s. 346.

⁶¹ *Francuska sztuka*, w: *Encyklopedia powszechna S. Orgelbranda*, t. 9, Warszawa 1862, s. 193.

⁶² P. Cowen, *Rose Windows, with 141 Illustrations, 59 in Colour, Photography by the Author*, London 1992, s. 38; tegoż, *The Rose Window. Splendour and Symbol, with 381 illustrations, 301 in Colour*, London 2005, s. 123–162. *Flamboyant Roses* znaleźć można w katedrach w Reims, Rouen, Amiens, Sens, Troyes, Auxerre, Beauvais oraz w Sainte-Chapelle.

⁶³ C. Ciepliński, *O zachodzie słońca*, w: tegoż, *Twoje kwiaty*, Warszawa 1914, s. 30.

uruchomiła niemal identyczne skojarzenie. W pierwszych strofach dość konwencjonalnego, nastrojowego liryku z cyklu pod charakterystycznym dla liryki młodopolskiej tytułem *Zmierzchy* scenerię stanowi pałacowa lub zamkowa komnata (będąca też pokojem melancholii⁶⁴):

Siedzę samotnie w staroświeckiej sali,
Gdzie wszystko wielką już owiane ciszą,
Wkoło mnie wspomnień srebrne przędze wiszą,
A BŁYSK ZACHODU W WITRAŻACH SIĘ PALI...

Ostatnim blaskiem lśnią jeszcze zwierciadła,
I kryształowe świecą żyrandole,
Zmierzch kładnie cienie na mym smutnym czole,
Przez salę idzie baśń szczęścia poblada...⁶⁵

Tę samą porę Krystyna Saryusz-Zaleska nazwała „godziną ponieszporną”, „godziną dnia ostatnią”. W jej wierszu szyby płoną, pochłaniając gąsnącą z wolna, złotawy i „mętny blask dnia:

Na kościół zapada
Godzina ponieszporna, przyszłym mrokiem błada.
Godzina, co się jeszcze blaskami dotyka
U szczytów okien smukłych gonnego gotyka,
Godzina, co w barwionych szklach jeszcze się mieni
Ogniem głuchym, zepchniętym w głąb drogich kamieni,
I na smudze niknącej i mglistej kadzidła
Pokłada swoje złote, mdlejące już skrzydła.⁶⁶

⁶⁴ Zob. Ch. Baudelaire, *Nowe notatki o Edgarze Poe*, w: tegoż, *Sztuka romantyczna. Dzienniki poufne*, przeł. A. Kijowski, Warszawa 1971, s. 12; zob. też: R. Okulicz-Kozaryn, *Gest pięknoducha. Roman Jaworski i jego estetyka brzydoty*, Warszawa 2007 (rozdz. *Dziwne mieszkania snów na jawie*).

⁶⁵ Z. Ułaszynówna, *II [Siedzę samotnie w staroświeckiej sali]*, w: tejże, *Z tamtego brzegu. Poezje*, Poznań 1922, s. 9. W przedostatniej zwrotce utworu „zmierzch przez okna powoli się sączy”.

⁶⁶ K. Saryusz-Zaleska, *Wstęp*, „Przegląd Powszechny” 1904, t. 84 (nr specjalny), s. 42–43. Wiersz znajduje się w mariologicznym cyklu *Ad Te levavi oculos meos*, który Saryusz-Zaleska wysłała na konkurs literacki „Przeglądu Powszechnego”. Otrzymała wyróżnienie (i nagrodę w wysokości 150 koron), znajdując się

W wierszu tym przejście między wnętrzem budowli a ludzką psychę dokonuje się w sposób wysubtelniony, na wzór ognia, który wraca na spoczynek do środka klejnotu. W pozostałych fragmentach poetyckich ogniste, płomienne witraże pojawiają się głównie jako rodzaj intrygującego ornamentu. Pełnią przede wszystkim funkcje estetyczne, nastrojotwórcze, czyniąc przestrzeń architektoniczną gotyckiego kościoła, zamku i komnaty bardziej tajemniczą, poruszającą zmysły, a zwłaszcza zmysł wzroku. Nie powinno to jednak przesłaniać ich roli – ukazwanej co prawda z różnym powodzeniem – jako czynnika podsycającego duchowy wzlot albo uzmysławiającego – wraz z gaśnięciem – niepowodzenia, wzbudzające, jak w wierszu Ułaszynówny, melancholię i wywołujące refleksje o czasie minionym.

Można tu mówić o kontynuacji artystycznych poszukiwań romantycznych, na przykład Ernsta Ferdinanda Oehmea z jego *Katedry w zimie* (1821)⁶⁷. Obraz ten przedstawia fragment fasady świątyni, rozświetlonej ostrym, pomarańczowo-czerwonym światłem okien, wykadrowany w ramie ostrołuku (podobne rozwiązanie kompozycyjne wykorzystywał często Carl Gustav Carus). Gorejące szyby, najbardziej wyraźny element kompozycji, nabierają tu jednak jeszcze sensów duchowych. Łączą się z zagadnieniem metafizyki światła, która tak fascynowała Sugera, opata Saint-Denis, a także innych myślicieli średniowiecza. Płonący w katedrze ogień witraży, zwłaszcza na tle zimowej scenerii, bieli szronu i śniegu, szarości mgły czy dymu, ujawnia swe pozytywne sensory i znacząco wpływa na doświadczenie sakralnej przestrzeni. Przywodzi na myśl ciepło, bezpieczeństwo, życie, a przede wszystkim światło boskie, ku któremu zmierzają wyobrażone przez malarza czarne syl-

w gronie innych laureatów (Lucjana Rydla, Ireny Mrozowickiej, Ludwika Stasiaka, Jakuba Hodury – zob. *Konkurs mariański „Przeglądu Powszechnego”*. *Wyrok sądu konkursowego. Utwory nagrodzone*, „Przegląd Powszechny” 1904, t. 84). Wiersz *Wstęp* przedrukowano pt. *Zacznijcie wargi moje* (z mottem z *Godzinek o Najświętszej Pannie Marii*) w tomie *Poezje* (Kraków 1910, s. 166–167). O cyklu *Ad Te levavi oculos meos* – zob. E. Jakiel, *W służbie katechezy. Teksty literackie w periodykach religijnych 1890–1918 w kontekście Młodej Polski*, Gdańsk 2010, s. 319–329.

⁶⁷ E.F. Oehme, *Dom im Winter*, 1821, olej, płótno, Gemäldegalerie, Drezno – zob. ILUSTRACJA 7.

wetki zakonników⁶⁸. Jednak mimo tej perspektywy pozostają oni jakby nieruchomi w scenerii zimowej, wśród ruin, po stronie melancholii.

Poetyckie płonące witraże przywodzą również na myśl nokturnową interpretację *Wnętrza katedry w Chartres* Józefa Pankiewicza, obrazu z 1903 roku⁶⁹. W ciemnym, „wieczornym” wnętrzu gotyckiego gmachu uwidaczniają się zarysy monumentalnych filarów i blask światła okien, podkreślonych intensywnymi barwami: różem, czerwienią i błękitem. W podobnej stylistyce utrzymane są także studia wnętrz kościelnych Feliksa Jabłczyńskiego, na przykład *Wnętrze kościoła* (1911) czy *Witraż. Wnętrze kościoła* (1913)⁷⁰. Jabłczyński tak skomentował obraz Pankiewicza: „Wnętrze katedry w Chartres z witrażami w głębi jest bardzo mocne w kolorze, okna błyszczą barwnie i tajemniczo; w obrazie tym byłoby może więcej nastroju mistycznego wielkiej gotyckiej katedry, gdyby więcej tłumaczyła się głębia, gdyby architektura była pewniej zrobiona”⁷¹. Można jednak mieć wątpliwość, czy pisarz i artysta, sam zainteresowany motywami architektonicznymi jako elementami budowy nastroju, nie próbował w jednej ocenie połączyć tradycyjnego rozumienia mistyki religijnej z pojęciem mistyki ewokującej tajemnicę w świecie zjawisk zmysłowych. Nie oznacza to jednak rezygnacji z poszukiwania wyższej rzeczywistości.

⁶⁸ Zob. J.E. Cirlot, *Ogień*, w: tegoż, *Słownik symboli*, przeł. I. Kania, Kraków 2000, s. 281–282.

⁶⁹ J. Pankiewicz, *Wnętrze katedry w Chartres*, 1903, olej, płótno, Muzeum Narodowe w Warszawie – zob. ILUSTRACJA 8. Analogiczny motyw – zob. J. Pankiewicz, *Wnętrze katedry w Chartres (Witraż w Chartres)*, 1903, akwarela, ołówek, papier. Zob. *Józef Pankiewicz 1866–1940. Życie i dzieło. Artyście w 140. rocznicę urodzin*, Muzeum Narodowe w Warszawie, 9 I – 26 III 2006, red. naukowa i koncepcja katalogu E. Charazińska, Warszawa 2006, s. 40, 234. Zob. także J. Pankiewicz, *Wnętrze katedry Notre-Dame w Paryżu*, 1903, olej, płótno (Muzeum Narodowe w Poznaniu).

⁷⁰ F. Jabłczyński, *Wnętrze kościoła*, 1911, ceratoryt (w tonie sepiowym, kolorowany ręcznie), Muzeum Narodowe w Warszawie; tegoż, *Witraż. Wnętrze kościoła*, 1913, litografia (kolorowana ręcznie), gwasz, Muzeum Narodowe w Warszawie – zob. ILUSTRACJE 9 i 10.

⁷¹ F. Jabłczyński, *Teka Towarzystwa Grafików. Ciągliński. Szymanowski. Pankiewicz*, „Ateneum” 1903, z. 5, s. 109–110.

Znakomicie uwidaczniają to *Wieczne witraże* rosyjskiego poety, Maksymiliana Wołoszyna. W wierszu z 1907 roku zobrazował on wnętrze gotyckiego kościoła w momencie „gasnącego dnia”, łącząc nowoczesną wrażliwość z tradycją ujmowania witrażu, znaną mu głównie z literatury francuskiej. W autobiografii Wołoszyn pisał: „[...] drogi moje wiodły na Zachód – do Paryża, na długoletnią naukę: formy artystycznej – u Francji, wycucia barwy – u Paryża, logiki – u katedr gotyckich, łaciny średniowiecznej – u Gastona Parisa, harmonii myśli – u Bergsona, sceptycyzmu – u Anatola France’a, prozy – u Flauberta, poezji – u Gautiera i Heredii⁷². Jest więc prawdopodobne, że *Wieczne witraże* powstały z inspiracji *Witrażem* Heredii i *Sonetem I* Théophile’a Gautiera. W tym drugim liryku wielobarwne witraże „ciemnych bazylik” pojawiają się właśnie o tej szczególnej porze – w promieniach gasnącego dnia⁷³.

U Wołoszyna okna o zmierzchu wydają dźwięki, rozbrzmiewają „wołaniem nabatu”. „Nabat” – po rosyjsku „dzwon na trwozę” – to słowo pochodzące od arabskiego *naubât* (bęben), oznaczające alarm wobec zagrożenia żywiołem. W wierszu odgrywa on rolę orientalizującą, jest odgłosem Palestyny, ojczyzny wcielonego Stwórcy, którego ziemskie losy od początku działalności w Kanie Galilejskiej po ukrzyżowanie zostają zarysowane w dwuwiersowym skrócie. Ale gotyckie szyby rezonują też muzyką organów, ewokują wizje morskich odmętów, ukazują potęgę Pana żywiołów. Śmierć Boga i koniec dnia symbolizujący koniec świata przebiegają równolegle. Kontemplacja witraży, wieczornego uwalniania intensywnych barw z szyb w ciekawych symbolicznych zestawieniach – rubinu wina z Kany Galilejskiej, czerwieni róż jako kwiatów męczeństwa, złota miodu i bursztynów, blasku kamieni szlachetnych i minerałów – przynosi ukojenie wyrażone w porównaniu okien do „cichych zórz Hosanny”:

⁷² Fragment z autobiografii poety. Cyt. za: A. Pomorski, *Wstęp*, w: M. Wołoszyn, *Poezje*, wyb., wstęp i objaśnienia A. Pomorski, Warszawa 1981, s. 7. O wierszu *Vitrail* Heredii piszę więcej w części *Witraż, oko niewzruszone i kwitnące*.

⁷³ „Aux vitraux diaprés des sombres basiliques / Les flammes du couchant s’éteignent tour à tour” – zob. Th. Gautier, *Sonnet I*, w: tegoż, *Poésies complètes (Premières Poésies, 1830–1832)*, t. I, Paris 1884, s. 16.

Gaśnie dzień. I szaro tak w świątyni,
 W barwach lila wnet się zmierzch rozmaże,
 Mrok w gotyckich pieczar głębi ginie,
 Odkwitają niczym kwiat witraże.

Ciemne światło przędzie fałdy tkanin
 Jak pokutnych, żadnych dusz welony.
 W nich jest rubin win, powstałych w Kanie,
 Czerwień róż pod krzyżem rozkwitnionych.

Tam z jesiennym, chmielnym chryzolitom
 Błyszczą złotem niczym miód bursztyny,
 Ołtarz modlitw – to ametyst siny,
 Lśnią szafiry zalęknione, skryte.

W nich ocean się wieczorny pali,
 W nich nabatu słyszy się wołanie,
 W nich organy dumnie brzmią z oddali,
 W nich na krzyżu setek barw konanie.

Dla tych wszystkich, co są udręczeni,
 Dla tych, czyja dusza smutkiem ranna,
 Wy jesteście kwiatem w zmierzch jesieni,
 Wy, najśłodsza cichych zórz Hosanna!⁷⁴

W poetyckim obrazie Wołoszyna, u schyłku dnia mieniącego się odcieniami liliowymi, witraże nabierają pełni swoich sensów. Dienne kolory szyb „konają”, gdyż zestrzajają się z zachodzącym słońcem i zmieniającymi się kolorami nieba.

„Paleniu się” witrażowych szyb sprzyjał zatem kres dnia. Zachód słońca i zmierzch wpływały na percepcję zarówno ciepłych, jak i zimnych kolorów tafli, mimo że szkła czerwone nabierają „wielkiej świet-

⁷⁴ M. Wołoszyn, *Wieczorne witraże*, przeł. E. Karpuk, w: *Poezja rosyjska. Antologia*, t. 1, wyb. W. Kiwilsza, wstęp T. Chróścielewski, noty o autorach D. Błaszczuk, Łódź 1987, s. 645.

ności” – jak wyjaśnia Maria Rzepińska – w intensywnym świetle dziennym, kiedy słońce pada wprost na nie:

[...] podczas gdy niebieskie, o dużej zdolności przepuszczania światła, tracą intensywność chromatyczną. Przy chmurnym niebie lub o zmierzchu występuje proces odwrotny: szkła czerwone mrocznieją, natomiast błękitne i zielone zyskują na intensywności i „dźwięczności”. Oczywiście takiej zmianie walorów barwnych, spowodowanej dzienną wędrówką światła słonecznego, nie można zapobiec – i nie trzeba. Stanowi ona jeszcze jeden specyficzny urok witrażu.⁷⁵

Była już o tym mowa, jak wielkie znaczenie ma usytuowanie poszczególnych okien względem stron świata. Większość badaczy średnio-wiecznych witraży jest zgodna, że witrażyści gotyccy mieli na uwadze zależność wartości barwnych od natężenia światła. Dlatego kolory okien południowych różnią się od północnych albo takich, „które z innych jakichś przyczyn otrzymywały mniej światła dziennego”⁷⁶.

O takich właśnie urokach witrażu pisał Walter Pater. Ten wybitny angielski pisarz i krytyk sztuki w eseju o Notre-Dame d’Amiens, opublikowanym w 1894 roku na łamach „The Nineteenth Century”, wyróżnił istnienie witraży-żywiołów i skonstatował: „Najwspanialsze witraże są często barwione przez pogodę, przez całe wieki pogody”⁷⁷. Rozety transeptu katedry w Amiens ze względu na dominujące na nich kolory są znane – stwierdził Pater – właśnie jako Ogień i Woda. Zachodnie okno świątyni z powodu przeważających zieleni symbolizuje Ziemię, a kolorów niebieskich – Powietrze⁷⁸.

⁷⁵ M. Rzepińska, *Zjawisko witrażu*, w: tejże, *Historia koloru w dziejach malarstwa europejskiego*, Kraków 1983, s. 162. Zob. też: J.R. Johnson, *The Radiance of Chartres. Studies in the Early Stained Glass of the Cathedral*, New York 1965, s. 67–79.

⁷⁶ Sporą rolę odgrywa tu fenomen z zakresu psychofizjologii widzenia – zjawisko Purkyniego. Polega on na zmianie wrażliwości oka na barwy przy niewystarczającym oświetleniu, np. o zmroku.

⁷⁷ W. Pater, *Notre-Dame d’Amiens*, w: tegoż, *Miscellaneous Studies. A Series of Essays*, London 1901, s. 115. Prwdr. W. Pater, *Some Great Churches of France: Notre-Dame d’Amiens* „The Nineteenth Century” 1894, nr 35, s. 481–488.

⁷⁸ Tamże, s. 116; M. Czermińska, dz. cyt., s. 100. O eseju Patera – zob. S.A. Moore Glaser, *Explorations...*, s. 74–80.

Atmosferyczna metafora barwnych szyb znalazła swoją realizację w wierszu Kazimiery Zawistowskiej. Poetka wykreowała obraz nieba przed burzą („Idzie Groza posępna szlaki wichrowymi”), ewokującego intensywnie czerwony ognisty witraż:

W chmur wilgotnych szarudze szmat krwawej purpury,
Niby witraż w stok piekieł pożarnych wtłoczony.
Szkielec suchej topoli kurczowo skręcony
Czarnych ptaków upiorne obsiadają sznury.⁷⁹

Potęga wyobrazonego tutaj żywiołu przywodzi na myśl złowrogą atmosferę otchłani, pozwala niejako od zewnątrz ujrzeć rozplamioną diabelską siedzibę. Potęguje to napięcie i grozę, odwracając porządki związane z motywem – na ogół przecież obserwowanego od wewnątrz – witrażu.

Według powszechnych wyobrażeń w płomieniach ognia kryje się ogromna moc, mimo że charakteryzują je delikatne migotanie i chwiejny ruch. W liryku Kazimierza Lubeckiego drgający blask udziela się polichromiom, a siła światła porusza fundamentami budowli:

Upust słońca o ściany stubarwne uderza,
Chwieją się malowideł powoje i grzędy⁸⁰

Ogień nie zna spoczynku. Stąd obraz stwarzany przez witraż – jak w wierszu Zofii Wojnarowskiej – ma pulsujący charakter. W utworze zatytułowanym *W świątyni* rozeta rozżarza się w kolorze intensywnej purpury, która zresztą jako barwa gorejąca, „purpura kardynalska” jest – tak ją określiła Rzepińska – „żywą płomienną czerwienią”⁸¹. Witraż jednak po chwili blednie, oddając przemiany wyrażonego w wierszu stanu wewnętrznego:

⁷⁹ K. Zawistowska, *Przed burzą*, w: tejsze, *Poezje* [przedm. Miriam (Z. Przesmycki)], Kraków 1903, s. 14; tejsze, *Utwory zebrane*, oprac. L. Kozikowska-Kowalik, Kraków 1982, s. 57.

⁸⁰ K. Lubecki, *Kościół Franciszkański w Krakowie*, w: tegoż, *Sonet polskie*, Kraków 1908, s. 10.

⁸¹ M. Rzepińska, *Splendor sztuki średniowiecza*, w: tejsze, *Historia koloru...*, s. 126.

W świątyni cisza i mroki –
 spokój głęboki –
 Przed Panem wszego żywota
 lampa migota
 jak róża purpurowa:
 błysk rzuci, to znów schowa.

Na serce moje napływa
 fala pieściwa, –
 rozprasza smutki i ciemnie...
 kościół jest we mnie.⁸²

Z kolei w *Sonecie* Macieja Szukiewicza wewnątrz kościelne rozwidnia się w ciepłym świetle świec, podczas gdy „w oknach skrzą się witrażów stubarwne winiety...”⁸³. Witraż, stając się w ten sposób ozdobą słowa, przywołuje topos katedry-księgi⁸⁴. W utworze *Il Duomo (Katedra w Mediolanie)* Janiny Tomaszewskiej-Malanowskiej w „italskiej świątyni” unosi się złoty popiół, pozostałość po wywołanym przez okna, wyimaginowanym pożarze, który nie miał bynajmniej charakteru destrukcyjnego. W „mistycznym blasku biblijnych witraży” – pisała poetka:

Stoją olbrzymie gotyckie kolumny...
 Słońca pył złoty u ich stóp się żarzy,
 W pomroce kędyś szczyt ich ginie dumny.⁸⁵

⁸² Z. Wojnarowska, *W świątyni*, w: tejże, *Poezje*, Warszawa 1913, s. 170. Ten wiersz m.in. wyróżnił Bolesław Leśmian w recenzji *Poezji Wojnarowskiej* – zob. B.L. [B. Leśmian], [rec.] Z. Wojnarowska, *Poezje*, Warszawa 1913, „Literatura i Sztuka” 1913, nr 6, s. 3 (dodatek „Nowej Gazety” 1913, nr 102); tegoż, *Szkice literackie*, zebrał i oprac. J. Trznadel, Warszawa 2011, s. 385.

⁸³ M. Szukiewicz, *Sonet*, w: tegoż, *Poezje*, Kraków 1901, s. 32.

⁸⁴ Zob. J.S. Pasierb, *Katedra symbol Europy*, Pelplin 2003, s. 20.

⁸⁵ J. Tomaszewska-Malanowska, *Il Duomo (Katedra w Mediolanie)*, w: tejże, *Poezje. Z krainy piękna i miłości. Seria 1*, Warszawa 1910, s. 114. Niejedyny to witraż w twórczości tej poetki. W wierszu *W świątyni* mieni się „stubarwny blask witraży” (J. Tomaszewska-Malanowska, *Byle sercem rozgorzeć... Poezje. Seria 2*, Warszawa 1913, s. 44).

Obrazotwórczy potencjał gorejącego witrażu uwidocznił się w jeszcze jednym wierszu Tomaszewskiej-Malanowskiej. *W górskim klasztorze* żar słońca, przenikający przez gotyckie wzorzyste szyby u schyłku dnia, ewokuje wizję „ćmy tęczowej”. Można by ją interpretować jako ducha, marę, widmo lub – jak na przykład w wierszu Bronisławy Ostrowskiej – błyszczącą witrażową mgłą⁸⁶. Albo dosłownie, jako nocnego motyla, wyobrażenie chaotycznej trajektorii lotu owada w poszukiwaniu źródła światła. Wnętrze budowli, nasycone barwą złota, opalizuje, drga, zmienia się i ociepla:

PRZEZ SZKŁA WZORZYSTE OKIENNYCH WITRAŻY
złoto promieni słonecznych nasiąka,
jak ćma tęczowa po płytach się błąka,
świeczników drżącym rozświetleniem żarzy,

niosąc tej mrocznej i zimnej świątyni,
która od wieków już w chłodzie zakrzepła,
jakoweś tchnienie ożywczego ciepła,
co mrok u sklepień zaklęty odczyni.

Jakoż zadrżały marmurów filary,
pierzchnęła cisza wypłoszona z niszy,
dźwięknęły wota u ołtarzy wnętrza
i świetlanymi rozbudzona czary
buchnęła nagle z organów klawiszy
od żaru słońca muzyka gorętsza.⁸⁷

⁸⁶ ЇМА МГІЕЉ w liryku Bronisławy Ostrowskiej współtworzy interesujące zjawisko optyczne: „Czasem w pochmurne zimowe południe, / Kiedy po regłach ćma mgieł się przewleka, / Nagle się jasność otworzy daleka: / Witraż słoneczny malowany cudnie” – B. Ostrowska, *Wspomnienie. P. Marii Puzyninie*, w: tejsze, *Poezje*, Lwów 1905, s. 66. Obraz „witraży słonecznych” pojawia się także w utworze *Msza polna* Ostrowskiej (*Aniołom dźwięku*, Warszawa 1913, s. 14) oraz w *Starym parku* Zygmunta Zenona Idzikowskiego (*Poezje Zygmunta Zenona Idzikowskiego*, przedm., wyb., układ H. Juszkiewicz, Warszawa 1912, s. 37).

⁸⁷ J. Tomaszewska-Malanowska, *W górskim klasztorze*, w: tejsze, *Za uśmiech dziecięcy. Poezje. Seria 4*, Łódź 1917, s. 84.

Wzorzyste szyby poetyckich płonących witraży charakteryzowano jako połyskujące, lśniące, rozpalone, płomieniste, świetliste, migotliwe, drżące od blasków. Do ich opisu stosowano znamienne epitety nazwane przez Mariana Stalę „świetlno-kolorystycznymi”. „Narzucały one odbiorcy – pisał badacz – wizję przestrzeni świecącej czy palącej się”⁸⁸.

W poetyckich obrazach płonących witraży wykorzystywano nie tylko metafory, takie jak ów „słońca pył złoty” Janiny Tomaszewskiej-Malanowskiej czy „sypki blask” – „przesiany przez szkielek okiennych witraży”, o którym pisał Józef Nawrocki⁸⁹. Prowadziło to do rezultatów rozpraszających albo wręcz tłumiących efekty światła. Witraże, zmieniając percepcję wnętrza świątyni, „uplastyczniając” ją nie tylko grą światła i barw, ale i cieni, mogą też wywoływać wrażenie, że w powietrzu unosi się woal „siwej” mgły czy chmura piasku (Adam Raław Dobrowolski pisał nawet o panującym w tajemniczej świątyni „pustynnym milczeniu”⁹⁰). W sposób naturalny pojawiały się też skojarzenia z dymem. Próbuąc uchwycić moment schyłku dnia w watykańskiej bazylice świętego Piotra, Kazimierz Lubecki stworzył obraz, który z wolna się odbarwia:

Cisza i siwy zmrok przesiąka gmach świątyni.
W najdalszych nawach znikł ostatni głos organu.
PRZEZ OKNA LECI CICHY ZMIERZCH NA KSZTAŁT TUMANU
Z najdelikatniejszego pyłu na pustyni.

Złoto rozpuszcza się wśród mroków oceanu,
Z marmurów kolorowych, gładkich mat się czyni,
W dali dzwonią kluczami kościelni facchini,
Słysząc ostatnie kroki kłoniących się Panu.⁹¹

⁸⁸ M. Stala, *Metafora w liryce Młodej Polski. Metamorfozy widzenia poetyckiego*, Warszawa 1988, s. 201–202.

⁸⁹ J. Nawrocki, *Mniszka*, w: tegoż, *Światło i cień*, zebrał A.S. Procajłowicz, Lwów 1906, s. 50.

⁹⁰ A.R. Dobrowolski, *Symbol*, w: tegoż, *Nastroje*, Lwów 1905, s. 6.

⁹¹ K. Lubecki, *W kościele św. Piotra o zmierzchu*, w: tegoż, *Ilustrowane sonety rzymskie*, Kraków 1907, s. 13.

Jednak kolorowe szyby w utworze *Lavabo* z klasztornego cyklu *Certosa di Pavia* Władysława Kościelskiego rozniecają „mgłę kadzidel”, która nie tłumi blasku, ale przeciwnie – płonie barwami tęczy:

Nabożeństwo poczęte. O barwione ściany
bijący dźwięk organów w powietrzu się waży,
blaskiem nieswoim błyszczą się blachy ołtarzy,
ornaty złotem lite i kap rąb dzierzgany.

Monotonnych chorałów rytm brzmi niezachwiany.
W TĘCZOWYCH BLASKACH, SNUTYCH Z STUBARWNYCH WITRAŻY,
mgła kadzidel przez nawy niesiona się żarzy.
Akordy ciężkie piętrzą huczące organy.⁹²

Rozbłyśki czy iskry wykrzesane z witraży żarzyły się na posadzkach świątyń oraz, jak w sonecie *Kasztelanki II* Kazimiery Zawistowskiej – poetki szczególnie wrażliwej na urodę detalu – w fałdach pokutnego okrycia pogrążonej w modlitwie zakonnicy. „Przez witraże w górze” – pisała Zawistowska, koncentrując uwagę na węzowatym, czyli chwiejnym jak płomień ruchu światła:

Lecą słoneczne i szkarłatne róże,
Po włosiennicy pełzną skry świetliste...⁹³

W wyobraźni Saryusz-Zaleskiej powinowactwo witrażu i ognia ujawnia się o poranku – złote ostre światło, rozproszone przez świetliste szyby średniowiecznego kościoła, wywołuje gwałtowny, oślepiający efekt estetyczny. Pierwsza część utworu – poprzedzonego mottem z *Psalmu 25 (26)* – brzmi tak:

⁹² W. Kościelski, *Lavabo*, w: tegoż, *U brzegu ciszy*, Warszawa 1919, s. 74.

⁹³ K. Zawistowska, *Kasztelanki II*, w: tejże, *Poezje*, s. 75; tejże, *Utwory zebrane*, s. 114. Lucyna Kozikowska-Kowalik zwróciła uwagę, że „motyw linii falistej, ruchliwej, wyraźnie podkreślonej, tak typowo secesyjny, pojawia się w tej poezji w każdym prawie wierszu”. Zob. L. Kozikowska-Kowalik, *Dialektyka oryginalności i typowości. (O poezji Kazimiery Zawistowskiej)*, w: K. Zawistowska, *Utwory zebrane*, s. 36.

Świątynia Twoja pełna chwały Twojej!

Z GOTYCKICH OKIEN IDĄ POŻARY ROZŚWITU,
 Łuną wielką objęły Twoje miejsce święte,
 Złoczone płoną linie na łuki pogięte,
 Toną w blasku mgły złotej w sklepieniach z błękitu.

Na potopie mgły złotej, w łunach krzyż gorzeje,
 I bieli się na krzyżu Twoje święte ciało.
 Lud rozklęczony oczy podnosi nieśmiało,
 Ołśniony tą światłością, co się z góry leje,
 Świątynia Twoja pełna chwały Twojej!⁹⁴

Saryusz-Zaleska często opatrywała wiersze mottami z *Biblii*, niekiedy też czerpała z niej tytuły swoich utworów⁹⁵, w tym wypadku wers *Domine, dilexi decorem domus tuae* („Panie miłuję dom, w którym mieszkasz”) uruchamia konteksty teologiczne. Utwór znajduje się w cyklu *Z Krakowa*, być może odnosi się do Bazyliki Mariackiej, co poświadczająby drobne szczegóły tekstowe, na przykład wzmianka o stylu świątyni czy o „sklepieniach z błękitu” (w tym samym cyklu poetka umieściła utwór *Rynek w południe*). Najważniejszym komponentem plastycznym liryku jest światło, a dominantami trzech części utworu obrazy: boskiej światłości, chwały i triumfu oraz śmierci Chrystusa.

W pierwszej części liryku [*Świątynia Twoja pełna chwały Twojej!...*] kościół wypełnia jasność. Poranny brzask przenika przez gotyckie witraże do jego wnętrza, a ściśle mówiąc – do prezbiterium, z ogromną intensywnością, która wszakże, pomimo podobieństwa do niszczącego żywiołu ognia, nie wywołuje wrażenia trwogi, ale rozchodzącej się od ołtarza po wyobrażające niebo sklepienie – zwycięskiej chwały. Panuje wszechogarniający złoty mistyczny blask, odzwierciedlający boską potęgę. Witraż został ukazany zgodnie z estetyką średniowieczną, wedle której – jak pisała Maria Rzepińska – nie był on dekoracją, ale „swo-

⁹⁴ K. Saryusz-Zaleska (K. Laskeza), I [*Świątynia Twoja pełna chwały Twojej!...*], w: tejsze, *Pejzaże. Pustownia i Kraków*, Kraków 1901, s. 69.

⁹⁵ E. Jakiel, *Motta biblijne w poezji Krystyny Saryusz-Zaleskiej*, „Język – Szkoła – Religia” 2016, t. II, nr I, s. 35–45. Badacz poddał analizie trzy tomy wierszy poetki: *Spotkanym w drodze ludziom i wrażeniom* (Kraków 1901), *Z wygnania* (Kraków 1901), *Poezje* (Kraków 1910).

istym artystycznym wyrazem średniowiecznego splendoru, łączącego w sobie upodobanie do blasku, do sytej barwy i do kosztowności. Wynaleziono taką formę sztuki, w której wszystkie te zalety mogły zabytnąć – w znaczeniu dosłownym⁹⁶.

Splendor jest kategorią estetyczną charakteryzowaną jako „świeżliwość”, „połysk”, ale też, w innym znaczeniu, „wspaniałość” i „świeżość”⁹⁷. Poetycki witraż Saryusz-Zaleskiej koresponduje z „oknem świetlanym” z liryku *Witraże* Czarnowskiego, oknem – warto przypomnieć – „gdzie się boży promień słońca pali”, z tą jednak różnicą, że w wyobraźni Czarnowskiego szkła okienne kontrastowały z mrokiem gotyckiego wnętrza, z ciemnością mistyczną i tajemniczą, która kształtowała nastrój wiersza. W utworze Saryusz-Zaleskiej świetlista sceneria zdaje się odzwierciedlać typową dla poezji Młodej Polski „manierę estetyczną”, o której szczegółowo pisał Piotr Siemaszko, „swego rodzaju pansolaryzm”, polegający na „tworzeniu złotej aury wszechrzeczy”:

[...] światło uobecnia się bowiem zarówno w świecie zewnętrznym, w naturze, jak i we wnętrzu przedmiotów, nadając im w ten sposób luministyczną swoistość i tym samym kreując ich ontyczność, bo też intensywność lśnienia nie tyle uwydatnia – jak w przedstawieniach akademickich – materialny aspekt obiektu, ale raczej akcentuje jego duchowo-sakralny charakter.⁹⁸

Można by sądzić, że w wierszu Saryusz-Zaleskiej światło, rozpraszając się, przenika wszystko, ale równocześnie należy pamiętać o jego źródle – o splendorze Zmartwychwstałego, który – z krzyża na tak zwanej belce tęczy – przywraca chwałę ludowi bożemu i całemu stworzeniu. Sensy te dopowiada druga strofa.

Środkowy liryk tryptyku charakteryzuje się zgoła odmiennym nastrójem i zmierzchnową kolorystyką. Poetka nie wspomniała wprost o witrażach, jako że szkła okienne nad prezbiterium utraciły świeżość. Białe światło przedostaje się z przeciwległego końca kościoła, osiada na podłodze i rozprasza się w kadzidlany dymie:

⁹⁶ M. Rzepińska, *Zjawisko witrażu...*, s. 157.

⁹⁷ Zob. W. Stróżewski, *Claritas. Uwarunkowania historyczne i treść estetyczna pojęcia*, „Estetyka” 1961, R. 2, s. 130.

⁹⁸ P. Siemaszko, dz. cyt., s. 97.

Świątynia Twoja pełna smutku Twego!
Przez szare i wyniosłe gotyckie arkady
Na stalle opuszczone wielką, pustą nawą
Sączy się dnia ostatek bladością szarawą
I na kamieniach zimnych obumiera błądy.

Smuga dymu kadzideł, w pasmo rozciągniona,
Wlecze się ponad nawą. Chrystusowa głowa
Nisko na pierś opadła. Ze skargą bez słowa
Na półotwartych ustach, opuszczony, kona.

Świątynia Twoja pełna smutku Twego!⁹⁹

Splendor został zastąpiony przez smutek. W trzeciej części liryku [*Świątynia Twoja pełna ciszy Twojej!...*] kościół wypełnia mrok, rozświetlony delikatnym światłem lampy. W ciemności nikną też poszczególne detale architektoniczne budowli. Witraże, reprezentujące wspaniałość Stwórcy, czekają na jego powrót do życia. Ich brak jest równie znaczący, co wydatna rola odgrywana przez nie w pierwszej części.

W poemacie prozą Kazimierza Lubeckiego zatytułowanym *Podróż poślubna*, „złożone z szybek – obrazków” witraże bazyliki Mariackiej „[p]alały się nad tryptykiem”, ale źródłem efektu płomienności jest tu przede wszystkim blask bijący od ołtarza¹⁰⁰, dzieła późnogotyckiego, centralnego w tej eklektycznie wyposażonej świątyni. Lubecki w swym ciekawym od strony formalnej, choć nie zawsze udanym literacko, silnie afektowanym poemacie-bedekerze, a zarazem opisie podróży poślubnej zdradza dużą spostrzegawczość i znajomość historii sztuki. Zauważa „obrazki”, które faktycznie w dużej liczbie zapełniają witraże nad ołtarzem, ale zapomina o ich raczej chłodnej kolorystyce. Nie wspomina też, że projektantami witraży w prezbiterium byli Stanisław Wyspiański i Józef Mehoffer.

⁹⁹ K. Saryusz-Zaleska, *II* [*Świątynia Twoja pełna smutku Twego!...*], w: tejsze, *Pejzaże...*, s. 70.

¹⁰⁰ K. Lubecki, *W Krakowie*, w: tegoż, *Podróż poślubna. Utwór poetycki*, Kraków 1902, s. 92. O *Podróży poślubnej* piszę więcej w części *Człowiek i witraż*.

WITRAŻ JAKO ZWIERCIADŁO UPADŁEGO ANIOŁA

W literaturze XIX wieku ogień witrażowych malowideł ujawnia niekiedy niespodziewaną kolorystyczną różnorodność. Bohater *La Cathédrale* dumął nad intensywnością błękitnego odcienia szyb, nazwanego „błękitem z Chartres” (*bleu de Chartres*). W istocie, błękitne tafle szkła witrażowych charakteryzują się największą zdolnością promieniowania, co było przedmiotem analizy Viollet-le-Duca i wielu innych badaczy. To właśnie błękit jest kolorem-światłem witrażu¹⁰¹. Durtal w kwaterach okien dostrzegł płomień o barwie szafiru, które zgodnie z symboliką średnio-wieczną skojarzył z niebiosami i określił jako „niebieski pożar obłoków”:

Buzowały skierki i refleksy, rozbudzony spłot błękitnych ogni o błękitcie jaśniejszym niż ten, w który Abraham uniósł swój miecz. Ten blade, rozjazzony lazur przypominał zapalony poncz, płonąca siarkę, błyskawice przesywające szafiry, ale szafiry bardzo młode, naiwne jeszcze i dygocące, jeśli tak można rzec.¹⁰²

Okazuje się, że również na szybach witraży ogień jest żywiołem ambiwalentnym, niejednorodnym, obdarzonym wielością znaczeń. Uświęca, rozjaśnia, ogrzewa, koi, ale także parzy, spala i unicestwia. „Ze wszystkich zjawisk – co udowodnił Bachelard – jest naprawdę jedynym, które może całkowicie łączyć obie wartości przeciwne: dobro i zło. Rozświetla raj. Pali w piekle. Jest rozkoszą i torturą. Jest kuchnią i apokalipsą”¹⁰³. Oprócz efektu żarzenia się, iskrzenia czy rozedrgania barwnych szyb poeci przełomu wieków wyzyskiwali jeszcze jedną, przeciwstawną właściwość płonących okien – możliwości absorpcji światła i wchłonięcia świata.

W taki przewrotny sposób ogniste witraże ukazał Jerzy Guranowski. W obszernym, dwudziestoczerostrofiowym *Śnie Cherubina. Poemacie*

¹⁰¹ O błękitcie witraży w Chartres – zob. R. Sowers, *On the Blues in Chartres*, „The Art Bulletin” 1966, vol. 48, nr 2, s. 218–225; M. Rzepińska, *Zjawisko witrażu...*, s. 160–161; M. Pastoureau, *Niebieski. Historia koloru*, przeł. M. Ochab, Warszawa 2013, s. 59–60.

¹⁰² J.-K. Huysmans, *Katedra*, przeł. M. Masny, s. 329.

¹⁰³ G. Bachelard, *Psychoanaliza ognia (wybór)*, przeł. H. Chudak, w: G. Bachelard, *Wyobrażenia poetycka. Wybór pism*, wyb. H. Chudak, przeł. H. Chudak, A. Tarkiewicz, przedm. J. Błoński, Warszawa 1975, s. 29.

fantastycznym, z pierwszej serii poezji (1912), barwne szyby wzbogacają wymowę utworu, potęgują migotliwość znaczeń i współgrają z dynamiczną kreacją podmiotu mówiącego, sytuującego się w najwyższych kręgach niebiańskich, ale będącego istotą pyszną i zbuntowaną, lucyferyczną. Witraże niejako odzwierciedlają i uwydatniają siłę jego przeżyć i myśli, ale też stają się medium, przez które on się wyraża. Poetycki sen, będący snem o potędze, „zaślubinami z Mocą”, zainicjował monolog Cheruba, anioła zatrwającego, o groźnym, „błyskającym spod powieki” oku:

I oto stoję na progu świątyni,
 KĘDY WITRAŻÓW PŁONĄ MALOWIDŁA,
 A moc tak wielka me unosi skrzydła,
 Że inni przy mnie zbledli Cherubini.

Złociste nicie słońca motowidła
 Snują, wokoło wielki blask się czyni
 I zmrok się nagle tak rozseledyni
 I tak rozzłoci, niby snów mamidła –¹⁰⁴

Pseudo-Dionizy Areopagita, uważany za twórcę angelologii, w *De coelesti hierarchia (Hierarchii niebiańskiej)* obok „niebiańskich intelektów”

¹⁰⁴ J. Guranowski, *Z cyklu „Poematy”. Sen cherubina. Poemat fantastyczny*, w: tegoż, *Poezje. Seria pierwsza*, Warszawa 1912, s. 87. Guranowski nazwał barwne okna „malowidłami witrażowymi”. W języku niemieckim funkcjonuje termin *Glasgemälde* (lub *Appretermalerei*, z fr.: *peintures en apprêter*), który Magdalena Ławicka i Beata Fekecz-Tomaszewska przetłumaczyły właśnie jako malowidło witrażowe – zob. M. Ławicka, B. Fekecz-Tomaszewska, *Problemy z nazewnictwem technik witrażowych*, w: *Sztuka witrażowa w Polsce*, red. J. Budyn-Kamykowska, K. Pawłowska, Kraków 2002, s. 225; T. Szybisty, *Sztuka sakralna Krakowa w wieku XIX*, cz. 4: *Malarstwo witrażowe*, Kraków 2012, s. 11; D. Czapczyńska-Kleszczyńska, *Terminologia*, w: tejże, *Witraże w Krakowie. Dzieła i twórcy*, Kraków 2005, s. 13–17. Nb. Guranowski pobierał nauki w gimnazjum filologicznym w Warszawie oraz w Wyższej Szkole Graficznej w Lipsku, a studia swe kontynuował również w Dreźnie, Heidelbergu i Berlinie. Notka o poecie – zob. *Zbiór poetów polskich XIX wieku*, ks. 5, s. 434–435; J. Bajda, *Wstęp*, w: J. Guranowski, *Poezje*, Kraków 2021, s. 11.

i „niebiańskich substancji” określa anioły właśnie jako „niebiańskie moce”. W lirycznej teofanii Guranowskiego posłaniec sprzed tronu Bożego przejmując moc szyb okiennych. Poeta uwydatnił tym samym zasadniczy aspekt sztuki witrażu jako najpełniejszego wyrazu średniowiecznej estetyki światła. Nasycony jasnością Cherubin oznajmia:

To ja tak sięję jasne blasków snopy
I promieniuję siedmiobarwną tęczą,
A słońce przyszło me całować stopy.

To dla mnie dzwony kołyszące dźwięczą,
Aż się gotyckie potrząsnęły stropy
I wszystkie ludy w zachwyceniu klęczą...

Na skutek działania dumnego anioła i jego apollińskiego „rydwanu słońca” wewnątrz świątyni „gotycko-zimne”, jak określił je poeta, rozgrzewa się i odrealnia. Pałą się nie tylko malowidła witraży. Cherubin podporządkował sobie niemal każdy element kościelnej scenerii. Na ołtarzu, „Gdzie w miliard iskier precennych kamieni / Czara się Graalu prze-najświętsza mieni”, płonie wino, organy „runęły pieśnią”, dymią kadzidła, „tysiąc gwiazd wytryska”. Kościelna nawa przekształca się „w jasne, nieziemskie, kwietne wirydarze”. Guranowski wykreował synkretyczną, apokaliptyczną, a zarazem genezyjską wizję regeneracji świata, a eksponując jej intensywność, sięgnął po elementy poetyki ekspresjonistycznej:

A w tym rydwanie w złocie, karmazynie,
Mknę ja – Cherubin, dziwnie jasnolicy
I sypię gwiazdy z mlecznych dróg mgławicy,
A każda gwiazda wstęgą się rozwinie!

To ja tak rzucam w nieba, granat, czysty,
Skrą rozedrgane cudowne promienie
I ślę na ziemię lotny deszcz gwiazdzisty,

To ja zapalam w czarujące drzenie
 I wiem w niebie gwiazdy-ametysty,
 To ja – Cherubin i pan na przestrzenie!¹⁰⁵

W porządku anielskim, wyłożonym w *De coelesti hierarchia* Pseudo-Dionizego Areopagity, Cherubiny znajdują się tuż przy Bogu, wraz z Serafinami i Tronami, w pierwszym z trzech zastępów. W języku hebrajskim imię Cherubinów oznacza „tych, którzy są pełni wiedzy” albo „tych, którzy rozlewają mądrość”¹⁰⁶. Co charakterystyczne, obrazowaniu „niebiańskich mocy” w Biblii często towarzyszy metaforyka ognia, na przykład wyobrażenia żarzących się błyskawic, rzek ognia, płonących węgli, w czym – co udowodniał Pseudo-Dionizy – objawia się powinowactwo z boską siłą¹⁰⁷.

W *Śnie Cherubina* Guranowskiego główną rolę odgrywają światło i jego barwne efekty. W wyobraźni poety ogień szyb nie ma nic wspólnego z nastrojotwórczymi, kojącymi, zmierzchowymi „paleniskami” witraży z liryków Ciepłińskiego, Ułaszynówny czy Lubeckiego ani płomienną, budującą wzniosłością innych utworów. Wnętrze świątyni rozświetlają tu złote promienie słońca, różnobarwne okna, tęcza, iskry gwiazd, płomienie ognia oraz ów fantastyczny anioł, który objawił się – niczym duchy w wyobraźni Juliusza Słowackiego – w języku „różnych błysnięć”, w mowie blasków, migocie kolorów i – co znamienne – lśnieniu witraży, które Słowacki określił jako „szyby wymalowane w kościele”. Jan Gwalbert Pawlikowski pisał o koncepcji „mowy świetlnej” romantycznego poety: „Charakter tego języka nie polega jednak tylko

¹⁰⁵ J. Guranowski, dz. cyt., s. 90. Poemat Guranowskiego koresponduje z wierszem *Skrzypek* Wacława Wiedigera. Oto znamieny fragment: „W mrocznej nawie kościelnej, wprost barwnych witraży, / Cudny anioł w niezmiernym uniesieniu klęczy! / Skrzydła zwinął w półkola ognistych obręczy, / Ogniem oczy mu płoną, twarz w ogniach się żarzy [...]” – W. Wiediger, *Skrzypek*, w: tegoż, *Usta mroku. Poezje, ozdoby i winiety* autora, Kraków 1905, s. 39–40.

¹⁰⁶ Pseudo-Dionizy Areopagita, *Pierwsza hierarchia niebiańska: Serafiny, Cherubiny, Trony*, w: tegoż, *Pisma teologiczne 2. Hierarchia niebiańska. Hierarchia kościelna*, przeł. M. Dzielska, przedm. ks. T. Stępień, Kraków 1999, s. 71–77, 72, 69–70, 32.

¹⁰⁷ Tamże, s. 104–105 (rozdz. *Ikonoografia anielska w Piśmie i jej charakterystyczne symbole*).

na tym, że jest barwny, ale niemniej i na tym, że jako taki nie wyraża konkretnych myśli i uczuć, ale tylko nastroje”¹⁰⁸.

Guranowski znał i w pewnym stopniu naśladował mistyczne poezje Słowackiego, co potwierdzają wiersze: *Symfonia VIII-ma. Stworzenie świata* oraz *Symfonia IX-ta. Koniec świata*, poprzedzone mottem z *Genesis z Ducha*¹⁰⁹. Jego *Sen Cherubina* wywołuje asocjację z dobrze znanymi strofami Rapsodu II *Króla-Ducha*, które, jak podkreślił Radosław Okulicz-Kozaryn, „wielokrotnie wyróżniane przez piszących o Słowackim, nabrały niejako pewnej samoistności”¹¹⁰:

Gdzieś z ostatecznej krainy zachwyceń
Przyszły te duchy – i nauczyciele,
Bez słów i dźwięków, i bez tych przesycień,
Które duchowi są od nauk w ciele...
Ci – za pomocą różnych się oświeceń
I blasków... SZYBOM PODOBNI W KOŚCIELE
WYMALOWANYM... Z myśli tłumaczyli,
By kwiat, gdy zamknie się – i znów rozchyli.
Język z słonecznej był miłości wzięty,
Nią złoty... gdy się zniżał, malowany,
Lecz cały wielki, otwarty, natchnięty,
I nie mówiony, lecz z ducha błyskany.¹¹¹

Ignacy Matuszewski dostrzegł w luminizmie Słowackiego analogię ze sztuką barwnego szkła i opatrzył przywołany właśnie fragment poematu znamienym komentarzem: „Rzeczywiście, wizje Słowackiego podobne są pod względem plastycznym do – WITRAŻY kościel-

¹⁰⁸ J.G. Pawlikowski, *Mistyka Słowackiego* [prwdr. 1909], red. M. Cieśla-Korytowska, Kraków 2008, s. 370.

¹⁰⁹ Recenzent pierwszej serii poezji Guranowskiego dostrzegł w niej ponadto wpływy wyobraźni Heinego i Baudelaire’a – zob. Otto [J. Nelken], *Wrażenia i refleksy*, [rec.] J. Guranowski, *Poezje. Seria pierwsza*, Warszawa 1912, „Prawda” 1912, nr 45, s. 13.

¹¹⁰ R. Okulicz-Kozaryn, *Litwin...*, s. 289.

¹¹¹ J. Słowacki, *Król-Duch. Rapsod II* (strofa XIV–XV), w: tegoż, *Dzieła*, t. 4, red. J. Krzyżanowski, Wrocław 1949, s. 57–58.

nych”¹¹². Obserwację tę powtórzył Zygmunt Lubertowicz, porównując „czar poezji Słowackiego z tym blaskiem i zabarwieniem, jaki nadają witraże bazyliki św. Pawła głównej nawie tegoż kościoła”¹¹³.

WITRAŻ I ŻRENICA SZALEŃCA

Obrazy WITRAŻU-OKA i WITRAŻU-OGNIA zainspirowały również Wiktora Dzierżanowskiego (Grzymałę). W wierszu *Stara bóżnica* poeta obdarzył gorejący witraż właściwościami OKA UROCZNEGO. Ten ciekawy utwór wspólnie z lirykiem *O zachodzie* współtworzy cykl *Przed obrazami Teodora Ziomka*. Liryczny dyptyk znajduje się w tomie *Nam jeno szumy zwiastują wiosnę...* (1912), a ściślej, w części poświęconej sztukom pięknym, obok dwóch innych kompozycji poetyckich: *Przed obrazami Józefa Chełmońskiego* oraz *Przed witrażami Stanisława Wyspiańskiego*¹¹⁴.

Fakt, że Dzierżanowski interesował się twórczością Teodora Ziomka, a on mu to zainteresowanie odwzajemniał, potwierdza również szata

¹¹² I. Matuszewski, *Żywioły plastyczne w poezji Słowackiego*, „Ateneum” 1901, t. 2, z. 4, s. 571, 565; tegoż, *Słowacki i nowa sztuka (modernizm). Twórczość Słowackiego w świetle poglądów i estetyki nowoczesnej. Studium krytyczno-porównawcze*, oprac. i wstęp S. Sandler, Warszawa 1965, s. 169, 159.

¹¹³ Z. Lubertowicz, *Słowacki jako kolorysta*, Brody 1910, s. 3. Zob. też: D. Kudelska, *Polska szkoła malarska według Słowackiego a witraże wawelskie*, w: *Stanisław Wyspiański. Studium artysty. Materiały z sesji naukowej na Uniwersytecie Jagiellońskim 7–9 czerwca 1995*, red. E. Miodońska-Brookes, Kraków 1996, s. 168, 159; D. Kudelska, *Obrazy światłem malowane. Słowacki i Wyspiański*, w: *też, Juliusz Słowacki i sztuki plastyczne*, Lublin 1997, s. 299–303.

¹¹⁴ W. Dzierżanowski, *Przed obrazami Teodora Ziomka – I „O zachodzie”; II „Stara bóżnica”*, w: tegoż, *Nam jeno szumy zwiastują wiosnę...*, Warszawa 1912, s. 167–169. Tytuły utworów ujęto dodatkowo w cudzysłów. Paweł Hertz odnotował, że Dzierżanowski debiutował w 1892 roku na łamach „Tygodnika Mód i Powieści” (*Zbiór poetów polskich XIX wieku*, ks. 4, s. 627–630). Jednak w tym czasopiśmie już w 1889 roku wydrukowano dwa utwory poety: *Sen* (nr 30, s. 234) oraz *Piosenka* (nr 49, s. 386) – zob. hasło *Wiktor Dzierżanowski* w bazie bibliograficzno-materiałowej projektu *Poezja na marginesie cywilizacji. Degradacja i odrodzenie twórczości poetyckiej w latach 1864–1894 (podstawa bibliograficzno-materiałowa)*, NPRH IH II 013880, <https://pnamc.ehum.psnc.pl/> [dostęp: 2021-05-21]. Kwerendę czasopisma wykonał Dawid Maria Osiński.

graficzna tomiku. Okładkę oraz wewnątrz tego zbioru zdobi ilustracja wykonana przez Ziomek – rysunek przedstawiający przejrzałe słończniki, rozświetlone słońcem, korespondujący z wierszem *Słonecznik*. Ten malarz nastrojowych pejzaży, uczeń Wojciecha Gersona, Leona Wyczółkowskiego i Jana Stanisławskiego, jest też autorem ryciny oraz wignet do pierwszej serii *Poezji Dzierżanowskiego*; notabene obaj twórcy współpracowali z miesięcznikiem „Sfinks”.

Tytuł *Stara bóżnica* nie wskazuje precyzyjnie źródła inspiracji, którą prawdopodobnie stanowił obraz *Bóżnica w Przedborzu*, reprodukowany na łamach „Tygodnika Ilustrowanego” w 1907 roku¹¹⁵. Malarz przedstawił modrzewiową osiemnastowieczną synagogę, słynącą z mistrzowskiej snycerki, polichromii oraz barwnych szyb okiennych (budowla została spalona przez Niemców w 1939 roku)¹¹⁶. O *Bóżnicy w Przedborzu* Ziomek wspomniał Tadeusz Dobrowolski w swej monografii *Sztuka Młodej Polski*, podkreślając, że w pracach artysty „brała górę warstwa realizmu i ścisłego odtwarzania przedmiotowego świata”¹¹⁷.

W wierszu Dzierżanowskiego tytułowa prastara bóżnica została zobrazowana z perspektywy zewnętrznej, u schyłku dnia, kiedy już „sen z lekka musnął ziemię”:

Słońce gaśnie... Zaułki zmierzch otulił szary,
Ciężarny oparami, rosząc ziemi łono,
Zaledwie szczyt świątyni majaczy czerwono,
Jakby łunę nań kładły dalekie pożary...¹¹⁸

¹¹⁵ T. Ziomek, *Bóżnica w Przedborzu*, z *Salonu Jesiennego w T.Z.S.P.*, „Tygodnik Ilustrowany” 1907, nr 41, s. 826 – zob. ILUSTRACJA II. Zob. L. Grajewski, *Bibliografia ilustracji w czasopiśmie polskich XIX i pocz. XX w. (do 1918 r.)*, Warszawa 1972, s. 439. Informację tę zawdzięczam dr Urszuli Makowskiej (Pracownia Słownika Artystów Polskich, Instytut Sztuki PAN, Warszawa).

¹¹⁶ Zob. *Synagoga w Przedborzu* (Wirtualny Sztetl – portal Muzeum Historii Żydów Polskich Polin), http://www.sztetl.org.pl/pl/article/przedborz/11,synagogi-domy-modlitwy-i-inne/21951,synagoga-w-przedborzu/?action=viewtable#footnote_3 [dostęp: 2021-05-21].

¹¹⁷ T. Dobrowolski, *Sztuka Młodej Polski*, Warszawa 1963, s. 320.

¹¹⁸ W. Dzierżanowski, „*Stara bóżnica*”, s. 169.

W lirycznej *Starej bóżnicy* istotna jest tonacja kolorystyczna. Kiedy na przykład w liryku Jana Pietrzyckiego *Paryska Notre-Dame*¹¹⁹ „oczy szyb, jak gwiazdy, srebrem płoną”, w wierszu Dzierżanowskiego barwą dominującą obrazu staje się czerwień. Witraże mienia się odbłaskiem płonącej, krwawej zorzy, kontrastując z mrokiem zapadającej nocy. Dzierżanowski dostrzegł w nich podobieństwo do źrenic szaleńca. Dla badacza poetyckich transpozycji witraży utwór ten jest frapujący ze względu na to jedno porównanie:

Jak w źrenicach szaleńca, co cierpiał bez miary,
Czas jakiś gniew przebłyska potęgą tłumioną,
Tak w szkiełkach górnych okien bóżnicy prastarej
Krwawe zorze odbłaskiem czarodziejskim płoną...

Sen z lekka musnął ziemię skrzydeł swoich końcem –
Anioł nocy napełnił ciszą pól przestrzenie,
Naokół chmurno, mroczno, otchłanne milczenie...¹²⁰

Synagoga spogląda więc złowrogo i krwawo spojrzeniem człowieka przygniecionego cierpieniem i wzburzonego. Warto dodać, że obrazotwórczy potencjał wzroku budowli intrygował Dzierżanowskiego już wcześniej, co zaznacza się w wierszu *Rudera*, zamieszczonym w pierwszym tomie poetyckim autora. Tytułowa stara, zniszczona i opuszczona chata spogląda – „Oczodołami w siną przestrzeń świata...”¹²¹.

Marek Kurkiewicz podkreślił, że w literaturze Młodej Polski obrazy **KRWAWYCH OCZU** ewokują stany: „cierpienia”, „pożądania”, „żądzy mordu”, „gniewu, wściekłości, buntu”, „śmierci”, „fizycznego uszczerbku”, „głodu, niewyspania, zmęczenia, wysiłku”¹²². Bardzo często kojarzono krew z żywiołem ognia, ze względu chociażby na jej właściwości kolorystyczne. „Znaczenie ognia w tych połączeniach jest bardzo szerokie – zauważył Kurkiewicz – jest on źródłem zniszczenia i przemiany, światła

¹¹⁹ Zob. J. Pietrzycki, *Paryska Notre-Dame*, „Maski” 1919, R. 2, z. 5, s. 68.

¹²⁰ W. Dzierżanowski, „*Stara bóżnica*”, s. 169.

¹²¹ W. Dzierżanowski, *Rudera*, w: tegoż, *Poezje*, Warszawa 1903, s. 27.

¹²² M. Kurkiewicz, *Symbolika krwi a wybrane części ludzkiego ciała*, w: tegoż, *Tętno epoki...*, s. 457–463.

i gorąca, demoniczności i boskości”¹²³. W wierszu Dzierżanowskiego krwawe źrenice witraży zdradzają symptomy gorączki, ujawniają chorobę duchową i, co więcej, rzucają uroki. W metaforyczny sposób „oślepiją” czy też „trawią oczy” patrzącego¹²⁴.

W poezji Młodej Polski obrazy krwawych witraży pojawiały się jeszcze w innych ciekawych ujęciach. W liryku *U Fary* Wacława Wolskiego zwraca uwagę wyrazisty efekt estetyczny, kiedy ostry, ciemnoczerwony blask szkieł witrażowych rozświetla, ale i pogłębia niepokojącą ciemność panującą we wnętrzu wiedeńskiej katedry świętego Stefana:

...Deptałem wielu świątyń wspaniałych marmury!...
 Z rozkoszą moja dusza omdlała, znękana,
 Chłoneła mrok katedry świętego Stefana,
 BROCZĄCY KRWIĄ WITRAŻY, mistyczny, ponury...¹²⁵

W utworze *Fresk* tego samego autora „płonące witraże gotyckich kościołów...”¹²⁶ stają się miarą arcydzieła – poeta odnosi do nich „krwawą światłość”, która „rozżagwia” dzieło sztuki i decyduje o ich najwyższej wartości. W wierszu Bronisławy Ostrowskiej o królownie Marunie¹²⁷, której nawiązujące do nazwy ziela (wrotycz maruna) imię jest świadectwem fascynacji prasłowiańską boginią śmierci:

Na marmur posadzki BROCZY Z WITRAŻY
 Zachodu krew;
 Marunie łzy wielkie zbiegły po twarzy
 Na marmur posadzki...¹²⁸

¹²³ Tamże, s. 58.

¹²⁴ Na podobnej zasadzie funkcjonuje motyw oka-okna w utworze Kazimierza Nowickiego *Świat i sztuka*. W „stosie ruin – poczerniałych murów”, przypominających – pisał poeta – zamek lub świątynię: „Okna zioną jak oczy Meduzy” – zob. K. Nowicki, *Spod maski*, Warszawa 1907, s. 40.

¹²⁵ W. Wolski, *U Fary*, w: tegoż, *Mare tenebrarum. Poezje. Seria czwarta*, Warszawa 1912, s. 151.

¹²⁶ W. Wolski, *Fresk*, w: tegoż, *Powieść tajemna. Poezje. Seria druga*, Kraków 1908, s. 29.

¹²⁷ Zob. A. Czabanowska-Wróbel, *Baśń w literaturze Młodej Polski*, Kraków 1996, s. 79.

¹²⁸ B. Ostrowska, *Maruna*, w: tejże, *Poezje*, Lwów 1905, s. 25. O metaforach smutku w tym wierszu zob. np. M. Stala, dz. cyt., s. 142–143. Zob. A. Wydrycka,

Obraz krwawego schyłku dnia cieszył się w literaturze Młodej Polski popularnością. „Krew zachodzącego słońca – pisał Marek Kurkiewicz – raz jest krwią bólu i rozpaczy, stanowiącą najplastyczniejsze z możliwych podsumowanie nieszczęśliwego dnia, innym razem dowodzi krwiożerczych zapędów nocy”¹²⁹. W liryku Ostrowskiej krople krwawego „światła” spływają po barwnych szklach okiennych. Broczący witraż współgra z rozterkami duchowymi tytułowej księżniczki, staje się zmysłowym równoważnikiem melancholii. Nanizywane na sznur perły, a potem spadające łzy potęgują wrażenie rozpaczliwej monotonii.

Metafora WITRAŻU-KRWAWEJ-ŻRENICY szaleńca, WITRAŻU-OKA-UROCZNEGO znalazła oryginalne rozwinięcie w ostatniej strofie „*Starej bóżnicy*” Dzierżanowskiego. W Starym Testamencie i jego apokryfach, ale także, co w kontekście tego utworu szczególnie istotne, w *Talmudzie* „przestrzega się – jak pisał Henryk Biegeleisen – przed urokami, pochodzącymi ze złego wzroku (*ain hora*), w co Żydzi zabobonni do dziś wierzą”¹³⁰. Kolorowe szyby synagogi przekazują jakąś historię z przeszłości i „rzucają słowo”, które można utożsamić ze wspomnianym w trzeciej zwrotce czarodziejskim odbłaskiem i interpretować jako rodzaj zaklęcia:

Tylko szkiełka bóżnicy, skrząc się barw tysiącem,
Snują jeszcze z przeszłości legendę tęczową,
Jakby ostatnie dziejów w mrok rzucając słowo...¹³¹

Co ciekawe, słowo ‘urok’, o czym przypomniał Biegeleisen, „jak etymologia tego wyrazu (od u-rzec) wskazuje, oznaczało pierwotnie czar słowa (rzec = mówić), później jednak przeniesiono nań czar wzroku, który ma i dziś jeszcze odrębny wyraz (np. zajrzyć, zaziarać – stąd weźrok, czyli

„...Rymów gałgeczki skrzydlate...”. W *świecie poetyckim Bronisławy Ostrowskiej*, Białystok 1998, s. 33. Metafora róży witraży – krwawej tajemnicy, zob. L. Chormański, *Pościg za słońcem*, Warszawa 1914, s. 16.

¹²⁹ M. Kurkiewicz, „Słońce zaszło wczoraj krwawo, a dziś wschodzi luną szeroką, płomienistą...” – krew w literackich obrazach wschodów i zachodów (młodopolskiego słońca), w: *Młoda Polska w najnowszych badaniach*, red. E. Jakiel, T. Linkner, Gdańsk 2016, s. 60.

¹³⁰ H. Biegeleisen, *Uroki*, w: tegoż, *Lecznictwo ludu polskiego (z 100 rycinami z klinik uniw. lwow.)*, Kraków 1929, s. 240.

¹³¹ W. Dzierżanowski, „*Stara bóżnica*”, s. 169.

urok) [...]. Rzucac uroki moze kazdy majacy oczy uroczone (dzis urocze = piekne), przyroczone, urokliwe”¹³². Jednak wydaje sie, ze takiej interpretacji przeczy okieslenie „legenda teczowa”, przypominajaca o powrocie przymierza miedzy Stworca a jego Ludem. Jest juz cicha noc, znaki obledu zniknely, synagoga rzuca blask od wewnatrz – blaskiem czytanej tam przy swietle Ksiegi Starego Przymierza. Stamtad wychodzi owo „ostatnie dziejow [...] slowo”. Ale i tak wokol panuje mrok, sprzymierzeniec szaleństwa.

OKNA-ŻRENICE

„Róże witraży jak źrenice”, które rozszerzają się lub zwężają w zależności od natężenia światła, pojawiają się już w romantycznym liryku *Notre-Dame* Théophile’a Gautiera z 1832 roku¹³³. W poezji Młodej Polski skojarzenie witrażu ze źrenicą występuje, rzecz jasna, rzadziej od WITRAŻU-OKA, jako jeden z jego wariantów. Żrenica w poezji potrafi być kolorowa i wówczas jej rola zbiega się z rolą tęczówki, czyli „tęczy oka”¹³⁴. Takie utożsamienie następuje w wierszu *Schody piękności* Marii Grossek-Koryckiej. Utwór rozpoczyna znamienna deklaracja preferencji estetycznych:

Nad płótna starych mistrzów i rzeźbę attycką,
Co w marmur przesadziła ogród ciał młodzieńczych,
Wolę westchnienie z ciosu o źrenicach tęczych
Patrzające w obłoki: Świątynię gotycką.¹³⁵

¹³² H. Biegeleisen, dz. cyt., s. 234. Zob. *Symbolika oka w literaturze i sztuce. Od religii do popkultury*, red. A. Borkowski, E. Borkowska, J. Sawicka-Jurek, Siedlce 2009 (tu: W. Wenerska, „Uroczone oczy” w utworach polskich romantyków, s. 121–131; T. Rokosz, *Powrót do Lascaux? Oko w kulturze tradycyjnej i współczesnej*, s. 13–21).

¹³³ Th. Gautier, *Notre-Dame*, w: tegoż, *Poésies complètes (Poésies diverses, 1833–1838)*, t. I, Paris 1884, s. 283–288.

¹³⁴ Liczne literackie i poetyckie przykłady „źrenicy jako «źrenicy i tęczówki»” pojawiają się w twórczości Adama Mickiewicza, Juliusza Słowackiego, Cypriana Norwida, Kazimierza Przerwy-Tetmajera czy Elizy Orzeszkowej – zob. K. Nitsch, *Żrenica „tęczówka”*, „Język Polski” 1949, nr 1, s. 27–30.

¹³⁵ M. Grossek-Korycka, *Schody piękności*, w: tejże, *Poezje*, Warszawa 1904, s. 174; tejże, *Utwory wybrane*, wstęp, wyb. i oprac. B. Olech, Kraków 2005, s. 89.

Istotny jest tutaj kierunek spojrzenia witraży-żrenic o barwie tęczy. Patrzą one w niebiosa oznaczające rzeczywistość nadzmysłową, sferę transcendencji. Poetka znalazła oryginalny sposób, by podporządkować barwne szyby wertykalnemu kształtowi architektury, lirycznej katedrze, która swą szyją „w gwiazdę wpiła żądło śmigłej struny”, i w symboliczny sposób wstępuje w górę (nb. podobny obraz katedry, której wieże „wkłuwają się w nieboskłon” pojawia się w *La Cathédrale* Huysmansa).

Pomysł ten nasuwa skojarzenie ze wspomnianym już przy okazji *Procesji* Rydla średniowiecznym toposem świątyni Nieba, a łączy się również z wyodrębnioną przez Małgorzatę Czermińską katedralną topiką „wzlotu ku górze”¹³⁶. Nadto, oryginalna i sugestywna entomologiczna metafora żądła, ewokująca wysiłek, atak, wzmacnia wrażenie strzelistości gotyckiego gmachu. Uwypukla również wertykalny ruch witrażowych żrenic, a tym samym potęguje ostrość ich spojrzenia. Niemniej gwoli ścisłości trzeba zaznaczyć, że katedra w konceptualnym liryku miłosnym Grossek-Koryckiej jest tylko stopniem w tytułowych schodach, wiodących ku wyższym pięknościom.

W poezji Młodej Polski szczególnie wyróżniają się witraże-żrenice, które przechowują obrazy przeszłości. Wyświetlają je w miejscu, gdzie kiedyś istniały prawdziwe okna unicestwione przez czas. Można zobaczyć na nich rozległe pejzaże dzieciństwa w formie średniowiecznej miniatury. Przykładu takiego przetworzenia motywu dostarcza *Starożytny kościół*, trzynasty utwór cyklu *O bohaterskim koniu i walącym się domu* (1906) Jana Kasprówicza. O tym, że w twórczości poety można wskazać nawiązania do średniowiecza, pisało wielu badaczy¹³⁷. Zwracano również uwagę, że mediewalizm jego dzieł objawia się także na poziomie języka i formy artystycznego wyrazu, którą Stefan Kołaczkowski porównał do architektury romańskiej¹³⁸.

Starożytny kościół rozpoczyna apostrofa do tytułowej budowli. Wygłasza ją człowiek – jak sam o sobie mówi – „stojący z daleka”:

Wzrosłem pośród twych ruin, ty starożytny kościele! W letnie poranki, pijany wschodem słońca i szumem zbóż, biegłem do ciebie i w cieniu twych

¹³⁶ M. Czermińska, dz. cyt., s. 56.

¹³⁷ Szczegółowo na ten temat – zob. część *Młodopolski mediewalizm*.

¹³⁸ S. Kołaczkowski, *Twórczość Jana Kasprówicza*, Kraków 1924, s. 194–195.

szarych, polnych głazów, bujnym uwieńczonych chwastem, kołysałem mą duszę razem z trawami, kołyszącymi się na mogiłach. Grubo ciosane głowy bożków, z pogańskiej ponoć kontyny, martwo patrzące na innych, wiodły ze mną rozhovor, którym przez długie lata pobrzmiwał mój nieudolny, samotny śpiew.¹³⁹

Kasprowicz wywołał z pamięci obraz kościoła, którego nazwę ujawnił w liście do redakcji „Dziennika Kujawskiego” we wrześniu 1917 roku:

[...] w cyklu *O bohaterskim koniu* pełno jest wspomnień ze stron mych rodzinnych. [...] „Starożytny kościół” to dawna ruina „Panny Marii” w Inowrocławiu. Szwencując niejedną godzinę ranną w gimnazjum, spędzałem czas ten na starym cmentarzu, pomiędzy grobami, tulącymi się do kamiennych ścian odbudowanego dziś kościoła i słuchałem szumu kołyszących się traw namogilnych.¹⁴⁰

Romańską świątynię Najświętszej Marii Panny w Inowrocławiu wzniesiono na przełomie XII i XIII wieku na wzgórzu, blisko pogańskiego cmentarza czy – jak pisał poeta – „na mogiłach”. Szczątki ludzkie znajdują się również pod fundamentami budowli; w wyobraźni poetyckiej Kasprowicza są to „kośćmi umarłych zawalone podziemia”. Kościół, będący w złym stanie konstrukcyjnym już pod koniec XVII wieku, w 1834 roku uległ zniszczeniu w pożarze. Świątynię, nazywaną „ruiną”, odrestaurowano na początku XX stulecia. „Dzisiaj – mówi poeta – odbudowały cię pobożne, troskliwe ręce”¹⁴¹. Jednak w *Starożytnym kościele* obraz ruin wysuwa się na plan pierwszy. Oplatają go inne motywy: dzieciństwa, smutku i oczywiście ludzkiego przemijania, trwałości na-

¹³⁹ J. Kasprowicz, *XIII Starożytny kościół*, w: tegoż, *Utwory literackie*, t. 4, oprac. R. Loth, Kraków 1984, s. 445, 829.

¹⁴⁰ J. Kasprowicz, *Do redakcji „Dziennika Kujawskiego”*, w: *Jan Kasprowicz*, wstęp, oprac. R. Loth, Warszawa 1964, s. 89. Prwdr. *Kasprowicz o wpływie Kujaw na swą twórczość*, „Dziennik Kujawski” 1917, nr 224, s. 1 (dod.). Przedr: P. Mączewski, *Kasprowicz o swoich poezjach*, „Myśl Narodowa” 1932, nr 56, s. 817–818.

¹⁴¹ O historii zabytku oraz etapach prac restauracyjnych – J. Frycz, *Architektura i sztuka Inowrocławia*, w: *Dzieje Inowrocławia*, t. 2 (od 1919 r. do końca lat siedemdziesiątych), red. M. Biskup, Warszawa–Poznań–Toruń 1982, s. 418–450. Kolejne prace konserwatorskie przeprowadzono w latach 50. XX wieku.

tury. Podobne wyobrażenia powracają wielokrotnie w tomie *O bohaterskim koniu i walącym się domu*¹⁴². Jednym z najważniejszych elementów wspomnianego kościoła są okna, a właściwie czarne otwory okienne. Poeta nie nazywa ich oczodołami, ale źrenicami i obdarza je zdolnością przechowywania przeszłości: „ROMAŃSKIE TWE OKNA, NIBY ŻRENICE, skupiają w sobie rozległe, niezapomniane dla mnie równie¹⁴³”.

W miejsce po oknach wyobrażenia wprawia zapamiętane nizinne krajobrazy, czyniąc z nich swoiste wirtualne witraże. Taka interpretacja okien w ruinie, które pobudzają powstawanie obrazów i opowieści (skupiają je, jak pisał poeta, „w sobie”), koresponduje z opisem rozpadających się tryforiów średniowiecznego opactwa Notre-Dame de Jumièges w liście Wyspiańskiego do Rydla¹⁴⁴. Romańskie źrenice *Starożytnego kościoła* koncentrują w sobie krajobrazy ziemi kujawskiej, okolice rodzinnego Szymborza, wspomnienia intymnych spotkań z przyrodą – „niezapomniane równie”. Znaczenie tych wewnętrznych pejzaży doceniła Janina Szweminówna, zwracając uwagę, że „ruina” była „kolebką i niejako pierwszym opiekunem myśli i poezji” Kasprowicza¹⁴⁵.

Obok kilku porządków czasowych i motywu „spotkania spojrzeń” szczególnego znaczenia w *Starożytnym kościele* nabiera również dialog. Liryczny „rozhovor” prowadzą „grubo ciosane głowy bożków”. Rzeczywiście, na zewnętrznej północnej ścianie inowrocławskiej świątyni zachowały się granitowe rzeźby. Wśród nich znajdują się między innymi różnorodne maski oraz tajemnicze zoomorficzne ryty, którym badacze, na przykład Józef Łepkowski czy Marian Wawrzeniecki, przypisywali magiczny charakter. Podkreślano także ich pogańską proveniencję, wskazywano ponadto ich związek z tradycją celtycką¹⁴⁶. Kasprowicz,

¹⁴² Zob. K. Zabawa, *O bohaterskim koniu i walącym się domu – arcydzieło gatunku*, w: tejsze, *„Kalejdoskop myśli, wrażeń i obrazów” – młodopolskie odmiany krótkiego poematu prozą*, Kraków 1999, s. 219, 222–223, 227–229; J.J. Lipski, *Twórczość Jana Kasprowicza w latach 1891–1906*, Warszawa 1975, s. 368–391.

¹⁴³ J. Kasprowicz, *XIII Starożytny kościół...*, s. 445.

¹⁴⁴ List S. Wyspiańskiego do L. Rydla z 8 VI 1890, s. 80. Piszę o tym w części *Bajka o opacie (witraż w ruinie)*.

¹⁴⁵ J. Szweminówna, *Kasprowicz a średniowiecze*, „Kronika Miasta Poznania” 1936, R. 14, nr I, s. 39.

¹⁴⁶ Więcej na ten temat zob. J. Frycz, dz. cyt., s. 422–424, 444–449. Jerzy Frycz zaprzeczył hipotezom o pogańskim pochodzeniu rzeźb inowrocławskich czy

tak jak Wyspiański czy Huysmans, gruntownie studiujący średnio-wieczne dzieła architektury, opisał inowrocławski zabytek ze znawstwem tematu, o czym świadczy wspomnienie o „pogańskiej ponoć kontynie”. W przeciwieństwie jednak do okien-żrenic, które jednocześnie ujawniają przeszłość, będąc swego rodzaju oknami-wspomnieniami, i z przeszłości patrzą na ich starszego o kilka dziesiątek lat miłośnika, „głowy bożków” zostały pozbawione zmysłu wzroku. Patrzą „martwo na innych”.

Paradoksalnie, odbudowa inowrocławskiego kościoła nie zyskała aprobaty autora lirycznego monologu. Romańska „ruina” – „świadek” minionego życia, przestała istnieć w utrwalonej przez wyobraźnię formie. Pograżony w Smutku, zapisanym wielką literą, i rzecz można, w „wewnętrznej ruinie”, poeta wyznał:

Lecz ja nie umiem już chwycić za kij pątniczy, przepasać się szkaplerzem, zmieszać się z tłumem moich najbliższych braci i błogosławić twej zmarłychwstałej świetności.

Stoję z daleka i żal mi, że groby zrównano z ziemią, że na twych kruszących się kamieniach nie rosną już mchy, rozchodniki i bluszcze.

Głośnie, uroczyste *Te Deum laudamus* wyгнаło z wnętrza twojego Smutek, który, błąkając się, jak ślepiec bez dachu, spotkał się na drogach rozstajnych ze mną, zamieszkał na zawsze w moim sercu i nieraz w ciężkich, niespokojnych snach, wiedzie mnie ku twym zwaliskom, ty starożytny, romański kościele i, jak za dawnych lat, każe mi daremnie czynić wysiłki, zali przez twe wąskie, gruzem i kośćmi umarłych zavalone podziemia nie dotrę do światła...¹⁴⁷

W tomie *O bohaterskim koniu i walącym się domu średniowieczna świątynia i oko są ważnymi figurami lirycznego obrazowania*¹⁴⁸. *Starożytny*

związkach z osadnictwem celtyckim, skłaniając się ku interpretacjom apotropaicznym. Zob. np. W.M. [W. Morawski?], *Płaskorzeźby na kościele Panny Marii w Inowrocławiu*, „Przyjaciel Ludu” 1842, nr 24, s. 185–187 (do artykułu dołączono ilustrację).

¹⁴⁷ J. Kasprowicz, *XIII Starożytny kościół*, s. 445–446.

¹⁴⁸ O motywach spojrzenia, wzroku, oka, żrenic, powiek w *Hymnach Kasprowicza* – zob. G. Igliński, *Oczy widzące i ślepe*, w: tegoż, *Świadomość grzechu, cierpienia i śmierci w „Hymnach” Jana Kasprowicza*, Olsztyn 1996, s. 41–63. O sym-

kościół można interpretować w kontekście *Portalu katedry*, czyli siódmego utworu cyklu. Przypuszczalnie poemat ten odnosi się do paryskiej Notre-Dame, chociaż nazwa świątyni nie została wskazana wprost. Wiadomo jednak, że latem 1905 roku Kasprowicz wyjechał do Paryża, a następnie odwiedził Londyn. Prawdopodobnie, o czym pisał Roman Loth, niektóre utwory tomu *O bohaterskim koniu i walącym się domu* powstały w trakcie europejskich podróży albo tuż po powrocie do kraju¹⁴⁹.

Szweminówna zwróciła uwagę na informację zamieszczoną w „Kurierze Poznańskim” z 1926 roku, z której wynika, że w „Les Nouvelles Littéraires” opublikowano artykuł o Kasprowiczu autorstwa Marii Kasterskiej wraz z tłumaczonym przez pisarkę „hymnem do Notre-Dame de Paris”¹⁵⁰. W notatce nie wskazano adresu bibliograficznego, ale nie tak trudno ustalić, że publikacja ta (oraz portret poety) ukazała się w dwusetnym numerze francuskiego czasopisma. Kasterska użyła sformułowania „poemat prozą o Notre-Dame de Paris”¹⁵¹ i odniosła je oczywiście do *Portalu katedry*.

W *Portalu katedry* szczególnych znaczeń nabiera tytułowy portal. Wiąże się z nim symbolika przekroczenia progu, granicy pomiędzy dwoma światami: przestrzeniami świecką i sakralną¹⁵². Próba nawią-

bolice oka – zob. też: U.M. Pilch, „Powieki nożem zdają się rozcięte...”. *Oko w „Królu-Duchu” Juliusza Słowackiego i w poezji Tadeusza Micińskiego*, w: *Żywoty wyobraźni poetyckiej XIX i XX wieku*, red. A. Czabanowska-Wróbel, I. Misiak, Kraków 2008, s. 11–23 (rozszerzona wersja artykułu: tejsze, *Kto jestem? Dialog światów poetyckich. Juliusz Słowacki i Tadeusz Miciński*, Kraków 2010, s. 157–189; tu też znajduje się bibliografia dotycząca oka, wzroku – s. 153–154); tejsze, *Oko w poezji Marii Konopnickiej – między konwencjonalnością obrazowania a gwałtownością przeżyć*, w: *Czytanie Konopnickiej*, red. O. Płaszczewska, posł. M. Stała, Kraków 2011, s. 151–153.

¹⁴⁹ R. Loth, *O bohaterskim koniu i walącym się domu*, w: J. Kasprowicz, *Utwory literackie*, s. 829. Zob. J.J. Lipski, *Wstęp*, w: J. Kasprowicz, *O bohaterskim koniu i walącym się domu*, wstęp J.J. Lipski, Warszawa 1960, s. 5.

¹⁵⁰ St. K. [S. Kolbuszewski?], *O Kasprowiczu we Francji*, „Kurier Poznański” 1926, nr 430, s. 7; J. Szweminówna, dz. cyt., s. 46.

¹⁵¹ M. Kasterska, *Jean Kasprowicz*, „Les Nouvelles Littéraires” 1926, nr 200, s. 5.

¹⁵² Zob. J. Hani, *Symbolika świątyni chrześcijańskiej*, przeł. A.Q. Lavique [A. Kula-wik], Kraków 1998, s. 86 i nast. O chrześcijańskiej symbolice drzwi i bramy – zob. *Fides ex visu III. U drzwi Twoich*, red. R. Knapieński, A. Kramiszewska, Lublin 2013.

zania dialogu z głazami budowli odbywa się, tak jak i w *Starożytnym kościele*, za pośrednictwem zmysłu wzroku:

Zalim jest godzien przestąpić próg katedry?

Bramy jej otwarte dla cichych, a żal mój bywał głośny.

Wczoraj.

Lecz dziś opancerzyłem już piersi i gardło ściśnięte mam żelaznym kołnierzem, nie wołam, nie krzyczę, a tylko niemotą zdumionego wzroku próbuję mówić z głazami.

Stoję na trzecim stopniu.¹⁵³

Poeta wyeksponował szczegóły ornamentyki fasady, między innymi ostrołuki, kolumny, pilastry, kapitele, fiale, florystyczne dekoracje wnęk, „Jakubowe symetryczne drabiny świętych”. Rzeźba króla ma nieruchome oczy pozbawione źrenic¹⁵⁴. Światło zachodzącego słońca rozświetliło szyby usytuowanej nad portalem rozety, w której ujawniły się gwiazdy (narzuca się tu analogia z koncepcją witrażu „patrzącego w górę” z wiersza Grossek-Koryckiej). „Niemy” wzrok nie daje jednak możliwości widzenia:

Słońce cień swój wydłuża i rzuca go na króla w kamiennej, liliowej koronie, w sukni o martwych fałdach, niesięgających kostek. Płaskookrągłe nogi wysunęły się ponad krawędzie kroksztynu, w jednej ręce zwietrzałe jabłko, w drugiej berło, którego szczyt objadły deszcze. Włosy i broda w regularnych zeszywniały kędziarach, a oczy bez źrenic, dwie nieruchome gałki, uwięzły gdzieś w dali.

Paszcze gargul i maszkar wiszą rozwarte nade mną: lwice z wyciągniętym lubieżnie karkiem, dzioby kruków, zwrócone ku ścierwu ludzkiego grzechu, diabły rogate, pazurami przygniatające wieprza na olbrzymim jądrze nieczystości, makarele o zapadłych z rozpusty policzkach.

O dniu radosny, w którym było mi dane dotrzeć do głębi duszy, wyprowadzić z niej bliźniacze rodzeństwo, podziw i pokorę, i w niewysłowionych modłach kazać im wielbić portal gotyckiej katedry.

¹⁵³ J. Kasprovicz, *VII Portal katedry...*, s. 419.

¹⁵⁴ Być może, na co wskazują atrybuty, chodzi o posąg Filipa II Augusta z portalu Najświętszej Marii Panny – zob. W.M. Hinkle, *The King and the Pope on the Virgin Portal of Notre-Dame*, „The Art Bulletin” 1966, vol. 48, nr 1, s. 2.

Zapaliły się czerwone, niebieskie, fioletowe, zielone i żółte gwiazdy w wielkim, okrągłym witrażu, od zachodniego słońca spłonęły marmurowe pochodnie aniołów, strzegących Dziewicy, Chrystus, przed chwilą jeszcze uwięzion w trójkącie tympanonu, stanął ponad pastuszym swym żłobem, ponad heblem i dłutem ojcowskiego warsztatu i, żywe podniósłszy dłonie, głaznymi poruszył wargami i błogosławił dzieciństwo, swoje i moje, dzieciństwo biednego człowieka...¹⁵⁵

Próba przekroczenia progu świątyni tożsama jest, co podkreślił sam poeta, z poznaniem prawdy, dotarciem do głębi własnego wnętrza. W poezji Młodej Polski symbole architektoniczne, o czym wnikliwie pisała Maria Podraza-Kwiatkowska, często wiązały się z autotematyzmem. Kościoły, klasztory, opactwa, zamki, pałace i inne budowle, jak też ich ruiny, mogły odzwierciedlać twórczość artysty, ale również jego psychikę. Stawały się ekwiwalentem „jakości mentalnych, cerebralnych, psychicznych nazywanych wówczas «duszą»”¹⁵⁶. Poetyckie wędrówki po architektonicznych wnętrzach, eksploracja zaułków i zakamarków, „schodzenie” lub „wchodzenie w głąb”, a w wypadku *Portalu katedry* w głąb gotyckiego tumu, wyrażały trud introspekcji, zrozumienia własnej podświadomości. Niekiedy ważnym elementem symbolu architektonicznego wyrażającego twórczość poetycką był witraż. Znamienne, że w utworze Kasprowicza rozeta rozświetla się w momencie „dotarcia do głębi duszy”, pokornego samouświadomienia i uwielbienia dla mądrej gotyckiej sztuki. Wówczas powrót do dzieciństwa zostaje pobłogosławiony przez pamiętającego o własnym dzieciństwie, żywego Chrystusa.

¹⁵⁵ J. Kasprowicz, *VII Portal katedry...*, s. 419–420.

¹⁵⁶ M. Podraza-Kwiatkowska, *Symbol architektoniczny. Zejście w głąb. Martwa natura*, w: tejsze, *Symbolizm i symbolika...*, s. 228 i nast. O metaforach ucieleśnionej duszy w poezji Młodej Polski – zob. M. Stala, *Między „zamkiem duszy” a „domkiem mego ciała”. Doświadczenie ciała i cielesności jako problem i temat poezji Młodej Polski*, w: tegoż, *Pejzaż człowieka. Młodopolskie myśli i wyobrażenia o duszy, duchu i ciele*, Kraków 1994, s. 229–247. Zob. też: K. Zabawa, dz. cyt., s. 229.

WITRAŻ I ŁZA

W wierszu Henryka Wrońskiego (właściwie Teofila Jaśkiewicza) szyby witrażu-oka rozpala blask podziemnej kuźni mitologicznego Wulkanu¹⁵⁷. O produkcjach artystycznych Jaśkiewicza nie można tu nie wspomnieć, ale trzeba zastrzec, że ujawniają one pewne schematy poetyckie na zasadzie mimowolnej parodii. Ukryty pod pseudonimem Ob. recenzent *Rozbrzasków* (1906), czyli debiutanckiego zbioru Wrońskiego, bez litości potraktował twórczość poety. Wyróżniwszy wiersz [*Oto mej duszy mroczny, niebotyczny gotyk*], stwierdził nie bez kpiny: „Biedny gotyk, wulkan, onyks, biedni wierni i cykuta, i ty, Czytelniku, i ja – – Jeno przyszłość autora bogata”¹⁵⁸. Pierwsza strofa utworu, o którym mowa, rozpoczyna się wyznaniem:

Oto mej duszy mroczny, niebotyczny gotyk,
 Z bryły onyksu dłutem Wulkanu wykuty,
 Gdzie dla wiernych mam źródła somy i cykuty
 I mam pieśni niegranych przedziwny narkotyk.¹⁵⁹

Autor, przekonany o swoich zaletach i umiejętnościach, epatuje erudycją, sarkazmem, ekwilibrystyką i poetycką wirtuozerią. Mnoży stereotypowe ujęcia i modne odwołania. Gotyck, sprowadzony do kształtu średniowiecznej budowli: wzniosłej, monumentalnej i ciemnej, to oczywiście obrazowy ekwiwalent duszy. Liryków o duszy można znaleźć w *Rozbrzaskach* sporo, co zapowiadają już tytuły: *W kryształowym zamku duszy...*; *O, duszo moja!*; *Z głębi duszy*.

¹⁵⁷ Wroński sygnował utwory także jako Wiesław Saczyński i Wespazjan Rulikowski – zob. *Zbiór poetów polskich XIX wieku*, ks. 5, s. 400–401.

¹⁵⁸ Ob., [rec.] H. Wroński, *Rozbrzaski*, Warszawa 1906, „Krytyka. Miesięcznik poświęcony sprawom społecznym, nauce i sztuce” 1907, R. 9, t. 1, s. 248. Dość aprobatywną recenzję kolejnego tomu poezji Wrońskiego napisał Bolesław Leśmian – zob. B.L. [B. Leśmian], [rec.] H. Wroński, *Pobudki*, Kraków 1910, „Literatura i Sztuka” 1910, nr 29, s. 4 (dod. „Nowej Gazety” 1910, nr 498); B. Leśmian, *Szkice literackie*, s. 299–301.

¹⁵⁹ H. Wroński, [*Oto mej duszy mroczny, niebotyczny gotyk*], w: tegoż, *Rozbrzaski*, Warszawa 1906, s. III.

Porównanie duszy do budowli gotyckiej pojawia się w poezji, prozie, a niekiedy także w krytyce tego czasu bardzo często, w rozmaitych wariantach, w artystycznie mniej lub bardziej udanych ujęciach. W szerszej perspektywie pytanie Jerzego Guranowskiego nie było wcale retoryczne:

Czy jutro wstaną nowe zorze?
Czy mojej duszy mroczny tum
Na oścież słońcu znów otworzę?¹⁶⁰

I znajdowało pozytywne odpowiedzi, zanim jeszcze zostało zadane. Wacław Rolicz-Lieder uczynił z katedry stałą i najważniejszy punkt pejzażu wewnętrznego:

Umysł mój jest to kościół katedralny
W rannych godzinach, a serce – dzwon fary;
Troska, kamiennie siedząca na czole,
To stary ratusz wśród rynku gockiego.¹⁶¹

W wierszu *Vitrail* Paula Gérardy'ego katedrę zastępuje tytułowy witraż. Utwór rozpoczyna się od znamiennej frazy-refrenu: „Moja dusza jest jak gotycki witraż”¹⁶².

W liryku Wrońskiego mroczny gotyk duszy ma genezę mitologiczną. Jest on: „Z bryły onyxu dłutem Wulkana wykuty”. Rzymski bóg-kowal, nazywany ogniem i władcą ognia, został tutaj artystą-rzeźbiarzem, któ-

¹⁶⁰ J. Guranowski, *Na me samotne...*, w: tegoż, *Poezje. Seria pierwsza...*, s. 31.

¹⁶¹ W. Rolicz-Lieder, *X.*, w: tegoż, *Moja muza. Wierszów ciąg czwarty*, Kraków 1896, s. 36; tegoż, *Wybór poezji*, wyb., wstęp, oprac. M. Podraza-Kwiatkowska, Kraków 1962, s. 202. O mózgu, umyśle i duszy w młodopolskiej wyobraźni – zob. M. Stala, *Między „zamkiem duszy” a „domkiem mego ciała”...*, s. 232–234. Zob. też: M. Podraza-Kwiatkowska, *Symbol architektoniczny. Zejście w głąb. Martwa natura*, w: tejże, *Symbolizm i symbolika...*, s. 228.

¹⁶² P. Gérardy, *Vitrail*, w: tegoż, *Roseaux*, Paris 1898, s. 115–117. Zob. J.R. Dakyns, *The French Middle Ages in French Literature 1851–1900*, Oxford 1973, s. 253. Motyw sprzedaży duszy za kolorowe okienne „szybki z turkus, rubinu” pojawia się z kolei w *Bajce o złotym pałacu Henryka Salza* – zob. H. Salz, *O bogach, nimfach, centaurach, złotym pałacu i zamrożonej szybce. Polifonia kolorowa*, Prze-myśl 1922, s. 54–57.

ry otrzymał do obróbki kamień szlachetny, rozślawniony ówczesnie przez słynny, wyrafinowany sonet *Na YX Stéphane'a Mallarmégo*¹⁶³. Aluzja do francuskiego symbolisty jest jednak wyzbyta subtelności i poczucia proporcji, jako że przy Wulkanie, należącym do bogów gwałtownych i gruboskórnych, bryła onyksu, zazwyczaj kilkucentymetrowa, zyskuje monstrialne rozmiary; Wulkan wykuwa z niej katedrę. Ten pomysł miał swoje początki w romantyzmie – w powieści Hugo rozeta paryskiej katedry, skojarzona, jak wiadomo, z okiem mitologicznego cyklopa, płonąła rozpalona właśnie „blaskiem kuźni”¹⁶⁴.

Ostrołukowe arkady i powyginane formy niejednokrotnie wywoływały skojarzenia z potęgą ognia i szałem twórczym. Jednak Wrońskiemu nie udało się fortunnie połączyć gigantyzmu mitologicznej sceny z salonową atmosferą, jaka przepaja sonet. O ileż zgrabniej podszedł do podobnego zadania Ludwik Szczepański w swojej przywołanej już *Gotyce*:

Mistrze płomienni, ci, których zapaly
 Żarem mistycznym szzerwieniły mroki,
 Jęli przybytek wykuwać z opoki
 Dla Króla Królów wszechpotężnej chwały.¹⁶⁵

Jego wizja nie ma w sobie niczego ze zbędnego popisu, nieuprawnionego posługiwania się poetyckimi autorytetami, stanowiąc oryginalną wariację na znany już temat. Odwołanie „wulkaniczne” – odnoszące się nie tylko do mitologii, ale i do dyskutowanej w XIX wieku teorii powstawania gór – wprowadzone dyskretnie w pierwszej strofie jest, znów bardzo subtelnie, rozwinięte w drugiej zwrotce, w metaforze – „wieżyc ostre, fantastyczne stoki”. Prowadzi to do zagadkowego porównania katedralnej iglicy: „Jak wytrysk Styksu nagle skamieniały”; przy czym o spójności poetyckiego świata decyduje tu sąsiedztwo rzek o silnym nurcie – Styksu i Hadesu.

¹⁶³ Więcej na ten temat – zob. P. Śniedziewski, „Rzut kośćmi” *Mallarmégo: od oralnej metafory milczenia do piśmiennej metafory bieli*, „Teksty Drugie” 2010, nr 1/2, s. 198.

¹⁶⁴ V. Hugo, dz. cyt., t. 2, s. 5. O symbolice kuźni w romantyzmie – zob. M. Janion, *Kuźnia natury*, Gdańsk 1994.

¹⁶⁵ L. Szczepański, *Gotyka*, s. 37.

Kształty architektury gotyckiej wywoływały asocjacje z erupcją, wybuchem, co rzutowało też na ujęcia wrażeń wyzwalanych przez płonący witraż. W *Toaście świętokradzkim* z cyklu *Oddaleńcy* Bolesław Leśmian sięgnął po metaforę wulkaniczną, by oddać dynamikę mistycznego, apofatycznego poznania Boga: „Tu – wybucha z witraży tak tęczyowy płomień”¹⁶⁶. Tę rzadko zauważaną właściwość sztuki witrażowej, jej zdolność do wywoływania wrażenia porywającego, w znakomity sposób ujął Józef Mehoffer w teoretycznym szkicu *Witraż jako kompozycja dekoracyjna*:

Jakże różną będzie chińska malatura wazonów i filiżanek i jej niedościgłe subtelności albo do ostateczności doprowadzony wdzięk niewieścich pieszczotliwych kokieterii w rokokowych porcelanowych cackach. Wszystko to, mimo różnic, dałoby się objąć określeniem dosyć wspólnym: dyskrecji, nienarzucania się zbyt gwałtownego oczom ludzkim.

Inaczej witraż. Wykonany z kolorowego szkła wypełnia okno, otwór w murze, przez który do wnętrza dostaje się światło. Światło, aby przyszło do znaczenia, musi mieć swą antytezę, zdecydowane przeciwdziałanie ciała nieprzejrystego, jakim jest mur, który ujmuje okno, żelazo, które ciężar szkła podtrzymuje, ołów lub jak w nowoczesnych witrażach beton, który ciemną linią, cieńszą lub grubszą, wiąże ze sobą poszczególne kawałki szkła.

Wszystko to rozgranicza olśniewające barwy kontrastującą z nimi czarnością. Ta swoistość materiału, z którego witraż jest wykonany, zupełnie odrębna, i swoistość celu, do którego służy, jest źródłem, z którego rodzi się właściwy witrażowi CHARAKTER NARZUCANIA SIĘ, INWAZJI, pewnej nawet czasem niepożądaney i przykrej nachalności, naturalnie wtedy, kiedy jest nieudany.¹⁶⁷

Wroński próbował oddać i tę cechę sztuki gotyckiej, zdobywając się na grę słów: „gotyk” – „narkotyk”, której raczej spodziewać by się można w Zielonym Baloniku. Ów narkotyk pobudza system nerwowy, odurza, wywołuje stany euforyczne bądź halucynacje. W drugiej strofie liryku poeta zobrazował wnętrze osobliwego gmachu duszy, zamieszkałego między innymi przez indyjskiego mahatmę o zdolnościach proroczych. Ścia-

¹⁶⁶ B. Leśmian, *Toast świętokradzki*, w: tegoż, *Sad rozstajny*, Warszawa 1912, s. III; tegoż, *Poezje wybrane*, oprac. J. Trznadel, Wrocław 1893, s. 35.

¹⁶⁷ J. Mehoffer, *Witraż jako kompozycja dekoracyjna*, „Przegląd Współczesny” 1939, nr 202 [odb.], s. 2 (162).

ny połyskują tu nie tylko blaskiem onyksu, ale mienia się również „snów brokatelami”. Posadzki, ołtarze i okna zostały zbudowane z drogocennych kruszców¹⁶⁸. Kosztowny wystrój tej wewnętrznej budowli uruchamia skojarzenie z architekturą Jeruzalem Niebieskiego, przekształconej jednak na użytek egotycznego indywiduum-artysty¹⁶⁹. Zamiłowanie Wrońskiego do zdobnictwa, szlachetnych kamieni i sztuczności jest bliskie dekadencej estetyce diuka Jana des Esseintes'a, bohatera *Na wspak* Joris-Karla Huysmansa. W tym kontekście również i narkotyk, przepustka do „sztucznych rajów”, „atrybut dekadenta”¹⁷⁰, wzbogaca się o nowe sensory.

Piotr Siemaszko zwrócił uwagę, że młodopolskie pejzaże artystyczne – a taki właśnie obraz wykreował Wroński –

¹⁶⁸ O symbolice drogocennych kamieni i „sztucznej natury” w poetyckich budowlach młodopolskich – zob. M. Podraza-Kwiatkowska, *Symbolizm i symbolika...*, s. 236–246; tejsze, *Od niebieskiego Jeruzalem do szklanej Polski. Kulturowe konteksty „szklanych domów” Żeromskiego*, w: tejsze, *Labirynty – kładki – drogowskazy. Szkice o literaturze od Wyspiańskiego do Gombrowicza*, Kraków 2011, zwł. s. 65–77.

¹⁶⁹ Skojarzenia połysku czy intensywnych barw szkieł z drogimi kamieniami sytuują witraż w kręgu symbolicznych znaczeń Nowej Jeruzolimy z apokaliptycznej wizji świętego Jana. Szyby okienne katedr gotyckich imitowały drogocenne klejnoty; ewokowały tym samym wyobrażenie Miasta Bożego – zob. ks. S. Kobielus SAC, *Niebiańska Jeruzolima. Od sacrum miejsca do sacrum modelu*, Ząbki 2004, s. 133, passim; O. von Simson, dz. cyt., s. 35–36. O WITRAŻACH-SZAFIRACH, WITRAŻACH-SZMARAGDACH, WITRAŻACH-RUBINACH wspomniał Józef Kremer w *Listach z Krakowa*. W wyobraźni Kremera światło, wnikaające do wnętrza krakowskiego kościoła Wniebowzięcia Najświętszej Marii Panny przez malowane na szkle obrazy, przeobraża się w rzekę. Siła nurtu wody wywołała z kolei asocjację z dynamicznym obrazem potoku spływającego z górskiej przepaści. W kolejnych wersach listu „rzeka światłości” „rozlewa się powodzią po przestworzach kościelnych”. Mariacka świątynia jaśnieje, staje się przestrzenią o charakterze transcendentnym, skąpaną w boskim żywiole płynnego światła – światła witraży – zob. J. Kremer, *List dwudziesty szósty. Fantazja u ludów chrześcijańskich. Średnie wieki*, w: tegoż, *Listy z Krakowa. Dzieje artystycznej fantazji*, t. 2, cz. 2, Warszawa 1877, s. 155. Zob. też: T. Szybisty, *Kilka uwag o roli światła i witrażu w odbiorze wnętrza kościelnego w wieku XIX*, w: *Fides ex visu*, red. R. Knapiński, A. Kramiszewska, Lublin 2012, s. 164; M. Czermińska, dz. cyt., s. 84–85.

¹⁷⁰ T. Walas, *Ku otchłani. Dekadentyzm w literaturze polskiej 1890–1905*, Kraków 1986, s. 59–60.

[...] powstają za sprawą sugestii jubliersko-gemmicznych, w czym można dopatrywać się wpływów wschodniej mozaiki (inspiracje tego rodzaju poświadczą na przykład T. Miciński, sztuki Orientu (Bliskiego, „biblijnego” i Środkowego, hinduskiego Wschodu), ale też wpływów poetycko-malarskich [...], a więc inspiracji twórczością Słowackiego, parnasistów czy dziewnastowiecznym malarstwem romantyczno-symbolicznym (na przykład prerafaelici, G. Moreau, G. Klimt); czytelne są tu również związki z koncepcją *artificiel*, której liczne konkretyzacje znajdujemy w poezji Baudelaire’a.¹⁷¹

Do tego wyliczenia można by oczywiście dodać inspirację średnio-wieczną *ars vitrea*, porównywaną przez badaczy do mozaiki¹⁷². Jan Pietrzycki *Arlekinadę* z cyklu *Rondo kolorowe* rozpoczął znamienym wersem: „Purpurowych szkieł barwne mozaiki skrzą się”¹⁷³, oddając w ten sposób zmienność kolorystyki witrażu. W swoim poetyckim obrazie mrocznego gotyku duszy Wroński uwzględnił takie drogocenne szyby, przy czym w oknach powstałego w ogniu gmachu ujawnia się jeszcze jeden przeciwstawny żywioł, a mianowicie – woda:

Na ścianach rozwiesiłem snów mych brokatele,
MAM W OKNACH BRYLANTAMI ŁEZ LŚNIĄCE WITRAŻE,
Porfirowe posadzki, z nefrytów ołtarze
I mahatmę – wieszczbiarza, co zna Cudów Ziele.¹⁷⁴

¹⁷¹ P. Siemaszko, dz. cyt., s. 118–119.

¹⁷² Tak o średniowiecznych witrażach krakowskiego kościoła mariackiego pisał Aleksander Hrebenuik: „Pęcherzyki powietrza, grudki osadu mineralnego na szkle przyczyniają się do załamywania promieni świetlnych, którymi prześycone są witraże – owe ametysty, rubiny, lśniące tysiącem skier – dają złudzenie bizantyńskiej mozaiki” (zob. A. Hrebenuik, *Witraże – Mozaiki. Sztuka barwnych szkieł i kamyków*, Kraków 1938, s. 15). Porównanie witrażu i mozaiki – zob. L. Réau, G. Cohen, *L’Art du Moyen âge. Arts plastiques. Art littéraire et la civilisation française*, Paris 1955, s. 248. Zob. też: L. Kalinowski, *Ars Vitrea. Średniowieczna sztuka światła, koloru i symbolu*, „Folia Historiae Artium. Seria Nowa” 1996/1997, t. 2–3, s. 10. Analogię witrażu i mozaiki Sulpiz Boisserée łączył z wyobrażeniem Niebiańskiej Jerozolimy – zob. T. Szybisty, dz. cyt., s. 165.

¹⁷³ J. Pietrzycki, *Arlekinada*, w: tegoż, *Refleksy światła*, il. S. Wyspiański, Lwów 1905, s. 33.

¹⁷⁴ H. Wroński, [*Oto mej duszy mroczny, niebotyczny gotyk*], s. III.

Powyższa strofa jest być może reminiscencją lektury *Dziwaczego tumu* Leopolda Staffa, sonetu z debiutanckiego zbioru *Sny o potędze* (1901). Tytułowa świątynia, dzieło totalne, powstała wysiłkiem „twórczej męczarni”, „natężonej pracy” „szału dłuta” artysty, poety i rzeźbiarza. Druga tercyna utworu Staffa brzmi znajomo (choć brak tu witraży):

Na ścianach pędzłem snów swych wypisałem dzieje.
Tam męka ma w dziwacznych orgiach barw jaśnieje,
A z organów głoś płynie moich pieśni ciemnych.¹⁷⁵

Nie jedyny to dowód zależności poezji Wrońskiego od Staffa. To, że Wulkan, który wykuł gotyk w wierszu Wrońskiego, zmagając się z „drogocennym kruszcem”, jest wersją kowala, nietzscheańskiego bohatera znanego sonetu, znajduje potwierdzenie w motcie do *Rozbrzasków* („...Pustynia rośnie: biada w kim się zjawi!”), wziętym z *Tako rzecze Zaratustra* Nietzschego.

Witraże, które Wroński wprowadził w ramy poetyckich okien, mienią się blaskiem brylantów i łez. Ewokują tym samym obraz oka płaczącego. Wyobrażenia łez-minerałów, łez-kamieni szlachetnych, których skupienia ulega metamorfozie, są wariantem skonwencjonalizowanego w literaturze motywu „łez-perle”¹⁷⁶. Spływające z witrażu łzy, wykute na kowadło Wulkana, rozpraszają światło, wzmacniają efekt lśnienia. Są niczym biżuteria, obiekt kontemplacji estety i kolekcjonera. Nie wywołują nastrojów melancholii lub wzruszenia, chociaż można by je również interpretować jako przejaw afektywności podmiotu lirycznego, znak życia w obrazie tej bądź co bądź sztucznej natury¹⁷⁷.

¹⁷⁵ L. Staff, *Wybór poezji*, wyb. i wstęp M. Jastrun, przypisy oprac. M. Bojarska, Wrocław 1963, s. 10.

¹⁷⁶ A. Seweryn, *Norwidowska łza. Wokół liryczności i retoryczności*, „Colloquia Litteraria” 2012, z. 2 (13), s. 68–69, 71 i nast. Interesująco o łzach – zob. L. Zwierzynski, *Motyw łez w poezji Mickiewicza: symbolika oczyszczenia i regeneracji*, „Pamiętnik Literacki” 1998, z. 1, s. 40.

¹⁷⁷ Nb. biżuterię inspirowaną witrażem nosił Zygmunt Krasiński. W liście do Delfiny Potockiej wspominał o medalionie, który imituje „środkową różycę gotycką z katedry fryburskiej”, „pilnie skopiowaną i złocącą się na błękitnej emalii” (list Z. Krasińskiego do D. Potockiej z 25 I 1842, w: Z. Krasiński, *Listy do Delfiny Potockiej*, t. 1, oprac. i wstęp Z. Sudolski, Warszawa 1975, s. 502). Zob.

Splot wyobrażeń płaczącego okna i oczu, wykorzystany przez Wrońskiego, znajduje sztamkowy odpowiednik również w wierszu Borysa Żaby¹⁷⁸. W dość wdzięcznym skądinąd utworze [*Chcesz mówić senna i myśl masz na twarzy*], stylizowanym nieco na sonety odeskie Mickiewicza, poeta porównał oczy adresatki do „szkiełek świecistych”, lśniących „kryształkami łez”. Bachelard przypomniał, że według szesnasto- i siedemnastowiecznych autorów „kryształ górski to zamrznęta woda”¹⁷⁹, ale wiedza ta bynajmniej nie zmniejsza konwencjonalności porównań użytych przez Żabę. Twarz poety przedstawił on w ramie okna, którego szyby opalizują – w pierwszej strofie mienią się blaskiem dnia, a w drugiej – tak jak i kamienne łzy czy na przykład witraże w wyobraźni Jana Pietrzyckiego lub Tadeusza Micińskiego – srebrzystym światłem gwiazd:

Chcesz mówić senna i myśl masz na twarzy
 Jasnej w przeźroczym zaszkleniu okienka,
 A między nami przestrzeń się rozgwarzy
 I drgać nam będą słoneczne włókienka,
 Na dzień dobry...

Patrzę... wmyślony w te szkiełka świeciste,
 Co blask w przeplocie przez twój włos zostawia;
 W łzy takie same, w tak samo gwieździste

też: M. Romaniuk, „*Słowa są nędzą – słów nie ma na pewne wrażenia i doznania!*” *O motywie katedry gotyckiej w listach Zygmunta Krasińskiego*, „Zeszyty Naukowe. Uniwersytet Opolski. Filologia Polska” 1995, z. 35, s. 31–37.

¹⁷⁸ Borysowi Żabie, autorowi dwóch tomów *Poezji* (Lwów 1903; Lwów 1905), nie da się całkiem – jak to uczyniła autorka recenzji twórczości poety – odmówić talentu. Zob. M. Zabłocka, *Poezja i rymy*, [rec.] B. Żaba, *Poezje*, Lwów 1903, „Ogniwo” 1904, nr 34, s. 798–799. Z zapisów w *Złotej księdze szlachty polskiej* wynika, że Borys Żaba (data urodzin zgadza się ze wskazaną przez Hertza – *Zbiór poetów polskich XIX wieku*, ks. 6, s. 1069), był synem Stanisława Żaby (kapitana wojsk angielskich) oraz wnukiem Napoleona Feliksa Żaby (oficera wojsk polskich, kawalera orderu *Virtuti Militari*, podróżnika, literata, emigranta polistopadowego) – zob. T. Żychliński, *Złota księga szlachty polskiej*, R. 6, Poznań 1884, s. 455.

¹⁷⁹ G. Bachelard, *Kryształ i marzenia związane z kryształami*, przeł. A. Tatarkiewicz, w: tegoż, *Wyobrażenia poetycka*, s. 270.

Kryształki czoło się nocy oprawia,
Na dobranoc.¹⁸⁰

Wyobrażenia WITRAŻU-OKA-PŁACZĄCEGO, WITRAŻU-ŁZY, a w wersji uszczegółowionej WITRAŻU-POŁYSKU-ŁZY wiążą się z materią płynną. Nie są wyjątkowe w literaturze tegoczesnej. Wystarczy przypomnieć *Wieczne witraże* Wołoszyna, metaforyzowane bezmiarem wodnej głębi. „W nich – pisał rosyjski poeta – ocean się wieczorny pali”. Płonący akwen ewokuje tajemnicę, budzi niepokój, lęk, ale kusi też straceńczo możliwością zanurzenia się w ciemnych nieprzeniknionych odmętach. Witraż byłby tu więc nieoczekiwanym odpowiednikiem *mare tenebrarum*¹⁸¹. Obraz ten sytuuje się na antypodach metafory użytej przez Waltera Patera na określenie zjawiska zaobserwowanego w Notre-Dame d’Amiens: „Światło i przestrzeń – powodzie światła”¹⁸².

Wyobraźnia akwaticzna zmieniała stan skupienia witrażu na płynny, wykorzystując na przykład sugestię głębi, WITRAŻU-WODNEJ-OTCHŁANI (WITRAŻU-OCEANU), lub obdarzała szczegółowymi właściwościami światło przenikające barwne szyby. Promienie słońca ulegały skropleniu, wypływały z witraży do wnętrza gotyckiego gmachu albo – jak w jednej z *Tercyn* Władysława Kościelskiego – przepływały przez duszę człowieka. Według Anny Czabanowskiej-Wróbel młodopolska wyobraźnia akwaticzna ogniskowała się wokół kilku zespołów tematycznych. Obrazy mórz, jezior, rzek, fontann, deszczów pełniły funkcję nastrojotwórczą, będąc najczęściej odpowiednikiem smutku czy melancholii, współtworząc pejzaże wewnętrzne, psychiczne, między innymi *mare tenebrarum*. Poetyckie akwenty wiązały się również z symboliką kobiecości, miłości, śmierci i życia, by pokrótce wymienić te najistotniejsze znaczenia¹⁸³.

WITRAŻ PŁYNNY pojawia się w poezji Zdzisława Dębickiego, który uwydatnił analogię między zmiennością oświetlenia a migotliwością wody. W *Starej katedrze* światło płynie przez witraże. Panuje półmrok, czerwony

¹⁸⁰ B. Żaba, [*Chcesz mówić senna i myśl masz na twarzy*], w: tegoż, *Poezje*, Lwów 1903, s. 15.

¹⁸¹ A. Czabanowska-Wróbel, *Wyobraźnia akwaticzna w poezji Młodej Polski*, w: *też, Sprzeczne żywioły. Młoda Polska i okolice*, Kraków 2013, s. 20–25.

¹⁸² W. Pater, *Notre-Dame d’Amiens...*, s. III.

¹⁸³ A. Czabanowska-Wróbel, dz. cyt., s. 13–52.

blask lampy odbija się na powierzchni ścian, „plamiąc marmury”. W tym kontekście szczególnych sensów nabierają figury apostołów-rybaków oraz poetycki „połów”. Dębicki zwrócił uwagę nie tylko na światło, ale i na jego – by sięgnąć po sformułowanie Mehoffera – antytezę¹⁸⁴:

ŚWIATŁO PŁYNIE PÓLMROCZNE PRZEZ SZYBY WITRAŻY,
Oprawnych w staroświecki, zaśniedziały ołów – –
Włoski mistrz tam malował promiennych aniołów,
Szukając najpiękniejszych wzorów do ich twarzy...

Światło płynie półmroczne, a lampa się żarzy,
Plamiąc czerwonym blaskiem marmury ołtarzy,
Których strzegą posągi świętych apostołów –
Rybaków, co na dobry puścili się połów...¹⁸⁵

Witraż jako miejsce akwaticznej metamorfozy światła zwraca na siebie uwagę również w poezji Kazimierza Lubeckiego. W *meczecie Omara* z okien spływają „źródła tęczy”¹⁸⁶, co oddaje ich zdumiewającą różnorodność. W *Katedrze akwizgrańskiej* „różowo-pomarańczowe światło leje się przez witraże na zakurzoną polichromię prezbiterium”¹⁸⁷, zacierając rysunek wnętrza. W wierszu *W nawie kościelnej* Leona Rygie-

¹⁸⁴ Młodopolscy poeci z reguły nie doceniali walorów obrazotwórczych ołowianych ram witrażu czy żelaznych sztab konstrukcji okna, podczas gdy w wyobraźni Słowackiego ołów przejmował cechy witrażowej szyby: „Wyżej krużganki jakieś złote krążą, / W oknach tęczkami zaszklone ołowie, / Jakby chodzili w gankach aniołowie” – zob. J. Słowacki, *Król-Duch. Rapsod IV. Pieśń I* (strofa XXXVIII), s. 106.

¹⁸⁵ Z. Dębicki, *W starej katedrze*, w: tegoż, *Kiedy ranne wstają zorze. Poezje*, Lwów 1907, s. 31. Idąc tropem biblijnym, Wiktor Gomulicki w wierszu *W katedrze skojarzył świątynię z wnętrzem ryby* – zob. W. Gomulicki, *Wybór wierszy (Z portretem autora)*, Warszawa 1900, s. 143–145. Pisał poeta: „Pod gotyckimi żebrami sklepienia / Siedzisz, jak Jonasz w łonie wielkiej ryby” (tamże, s. 143).

¹⁸⁶ K. Lubecki, *W meczecie Omara*, w: tegoż, *Sonetów wschodnie*, Kraków 1907, s. 8. Przedr. Z „*Sonetów wschodnich*”. W *meczecie Omara*, w: *Antologia współczesnych poetów polskich z podobiznami niektórych autorów*, ułożył K. Króliński, Lwów 1908, s. 258.

¹⁸⁷ K. Lubecki, *Katedra akwizgrańska*, w: tegoż, *Podróż poślubna...*, s. 75.

ra witraż rozszczepia promienie słońca, inscenizując świetlno-barwny, luministyczny spektakl. „Deszcz stubarwny prószy...”¹⁸⁸. Rzeczywistość traci więc swoje kontury, rozpływa się. Woda – co udowodniał już Bachelard – „rozpuszcza bez reszty”¹⁸⁹.

Warto dodać, że entuzjastą akwaticznych interpretacji zjawiska witrażu był francuski malarz, Paul-César Helleu. We *Wnętrzu katedry w Reims* (1892) odbłask imponujących rozet tworzy na posadzce świątyni lśniąca taflę przypominają lustro wody, kałużę. W przytłumionym, różowo-fioletowym świetle roztapiają się detale architektoniczne pokolorowane światłem witraży, nikną zarysy filarów i ścian. Tylko jedno z okien płonie pomarańczowym ogniem szyb. Akwaticzną skłonność wyobraźni Helleu potwierdził w 1893 roku Octave Mirbeau. We *Wnętrzu bazyliki Saint-Denis* (1891) dostrzegł on wielokolorowy deszcz, który spada na marmurowe nagrobki¹⁹⁰. Podobne efekty luministyczne, stonowany blask i wielobarwne przytłumione światła wnętrza kościelnych przedstawiał Wyke Bayliss – angielski malarz, pisarz i poeta. Pisano o nim, że malował „nie tylko architekturę, ale też poezję architektury”¹⁹¹.

¹⁸⁸ L. Rygier, *W nawie kościelnej*, w: tegoż, *Poezje. Seria I*, Warszawa 1904, s. 141.

¹⁸⁹ G. Bachelard, *Woda i marzenia*, przeł. A. Tatarkiewicz, w: tegoż, *Wyobrażenia poetycka*, s. 165.

¹⁹⁰ L.-C. Semmer, *From Helleu to Monet: „Les Cathédrales”*, w: *Paul-César Helleu*, éd. F. de Watrigant, Paris 2014, s. 36. P.-C. Helleu, *Intérieur de la cathédrale de Reims*, 1892, olej, płótno, Musée des Beaux-Arts, Rouen; P.-C. Helleu, *Intérieur de la basilique Saint-Denis*, 1891, olej, płótno, Isabella Stewart Gardner Museum, Boston, Massachusetts – zob. ILUSTRACJE 12 i 13. K. Krzyżanowski, *Fragment wnętrza katedry Notre-Dame w Paryżu (I)*, 1912, olej, płótno, Muzeum Narodowe w Warszawie, tegoż, *Fragment wnętrza katedry Notre-Dame w Paryżu (II)*, 1912, olej, płótno, Muzeum Narodowe w Warszawie – zob. ILUSTRACJE 14 i 15.

¹⁹¹ M. Hardie, *Bayliss Wyke*, w: *Dictionary of National Biography. Second supplement*, ed. S. Lee, vol. 1, London 1912, s. 114. Zob. W. Bayliss, *Evening. Amiens Cathedral. France*, 1899, olej, płótno, Atkinson Art Gallery Collection – zob. ILUSTRACJA 16.

WITRAŻ I OKO POETY

Obrazy OKA-OKNA oraz łez można znaleźć również w poemacie *Anno Domini* Franciszka Ksawerego Pusłowskiego. Ten ciekawy utwór, powstały w 1911 roku w Czarkowach, rodzinnym majątku poety, został opublikowany w tym samym roku w „Museionie”. Składa się z dwunastu dwustrofowych części oznaczonych cyframi rzymskimi i nazwami miesięcy. Maria Podraza-Kwiatkowska nazwała *Anno Domini* „swoistym kalendarzem, w którym zmieniający się pejzaż nasuwa refleksje zwłaszcza o przemijaniu i wywołuje autokreacyjne nakazy zgodne z filozofią życia, a nawet – z franciszkanizmem”. Wyróżniła przy tym wiersz VII – *Lipiec*, stwierdzając, że „wydaje się najbardziej interesujący”¹⁹².

W strofie wieńczącej wiersz III – *Marzec* poeta nakłada na siebie obrazy natury i kuźni, a kowalowi, który otrzymuje rolę budziela wiosny, uczuć i piękna, nadaje cechy artysty apollińskiego, posłańca słońca. Uroda świata, co istotne, zależna jest tu od światła:

Na serce – nie żelazo – młot upuścił kowal,
 Gdy opłotki poznają i sadzawki owal, –
 W tej kuźni albo w łozach jest geniusz ukryty...
 Oto, w słońca uśmiechu, acz przelotnym zawdy,
 Lśnią rosnące na strzechach mchy, jak chryzolity.
 I Nędzę klejnotami darzy piękno Prawdy.

Pusłowski zdradza wyjątkową wrażliwość na zjawiska świetlne. W krajobrazie poetyckim *Anno Domini* wyróżniają się błyszczące powierzchnie przedmiotów, odbicia, lśnienia oraz refleksy różnorodnych materii, zwierciadła kałuż, pryzmaty kryształów, szkło posadzki czy połyskliwa faktura klejnotów. W wierszu IV – *Kwiecień*, kolejnej części cyklu, którą można by nazwać monologiem słońca, światło okazuje się natchnieniem – „wzbudza twórczość”. Ono „opromienia” poetę i jego dzieło, rozsnuwa marzenia, a te ujawniają swe synestezyjne właściwości:

¹⁹² M. Podraza-Kwiatkowska, *Franciszek Xawery Pusłowski. Poeta zapomniany (1875–1968)*, w: M. Rostworowska, *Czas nie stracony. Życie i dzieło Xawerego Pusłowskiego*, Kraków 1998, s. 150.

Tak mi słońce w rzęsim dżdżu z rana szeptało,
 Wzbudzając we mnie twórczość żarliwymi słowy:
 „Wiedz, że mogę rozłożyć mą promiennność białą
 Na cud marzeń ścielonych, przedziwnej osnowy.
 Gdy nadzieja się wzmocni zielonością trwałą,
 Wystrzeli granat pragnień, żar pomarańczowy,
 Żółta zazdrość, krwi rubin i snu błękit z chwałą
 Wspomnień raj, w żałobie postu fioletowej”
 „Słuchaj gnuśny poeto; TWE OKO JAK OKNO,
 W pustce duszy, by w chórze milczącym opactwa,
 Przez WITRAŻ WYOBRAŹNI ma wzniecić bogactwa, –
 Patrz, jak świecę; a fiołki gradem zbite mokną...
 Gdy szczęście się marnuje i na niczym spełza,
 Jakież pryzmat utrwała zachwyty, jeśli nie łąza?”¹⁹³

W powyższym autotematycznym fragmencie skojarzenie oka twórcy z oknem korzysta z pradawnego toposu oka jako „okna duszy”. Ta figura myśli znana jest na przykład z pism Cyserona, Lukrecjusza, Pseudo-Rufinusa czy zapisków Leonarda da Vinci¹⁹⁴.

Pusłowski wyeksponował epistemologiczną symbolikę oka, uwiadaczniającego w tym wypadku jałowość inspiracji wewnętrznej, kiedy postrzeganie świata nie odbywa się za pośrednictwem wyobraźni. To ona, utożsamiona z witrażem, pobudzona przez współczucie dla cierpienia natury („fiołków gradem zbitych”) i współuczestnictwo w nad-

¹⁹³ F.K. Pusłowski, *Anno Domini*, „Museion” 1911, nr 7–8, s. 37–38. Fragmenty *Anno Domini* opublikował również P. Hertz (*Zbiór poetów polskich XIX wieku*, ks. 4, s. 1012–1015).

¹⁹⁴ J. Białostocki, *Okno i oko. Realizm i symbolika refleksów światła w sztuce Dürera i jego poprzedników*, w: tegoż, *Symbol i obrazy w świecie sztuki*, Warszawa 1982, s. 84–85; G. Raubo, *Rozum i oczy – „okna duszy”*, w: tegoż, *Światło przyrodzone. Rozum w literaturze polskiego baroku*, Poznań 2006, s. 23–34; E.R. Curtius, *Metafory cielesne*, w: tegoż, *Literatura europejska i łacińskie średniowiecze*, przeł. i oprac. A. Borowski, Kraków 2009, s. 145–146. O tych dwóch figurach wyobraźni – zob. ...przez oko ...przez okno. *Wybór materiałów z IX Wspólnej Konferencji Pracowników Naukowych i Studentów*, red. M. Tramer, W. Bojda, A. Bąk, Katowice 1998. Zob. też: Dr N. [K. Ney], *Okna i oczy, „Przyjaciół Ludu”* 1846, nr 23, s. 179–183.

przyrodzonych misteriach („żałoba postu”) pozwala żyć pełnią barw i ich emocjonalnych ekwiwalentów, przedstawionych tu alegorycznie, zgodnie z tradycyjną wykładnią kolorów. Promienie światła przepuszczone przez „witraż wyobraźni” nie tylko ocalają przed estetyczną i etyczną apatią, ale i uruchamiają całe spektrum uczuć, przywracają więc człowieczeństwo. Gra światła i cieni łączy się asocjacyjnie z obrazem łyzy-pryzmatu, która rozszczepia barwy, a w wyobraźni poety także wzruszenia, poczynawszy od jednej łyzy, od wzruszenia inicjalnego. Bardzo ciekawe jest w wierszu Pusłowskiego to, że witraz nie służy tu odgroźdzeniu się od świata zewnętrznego, ale innemu, odnowionemu spojrzeniu na ten świat.

Nie jest to prosty powrót do rzeczywistości, ale uszlachetnienie przez sztukę, przypomnienie o jej nieskażonej postaci, „o raję”. *Kwiecień* Pusłowskiego, ukazując drogę wyjścia poza „pustkę duszy” i „chóry milczące opactwa”, modyfikuje symbolikę kreacji artystycznej. Być może poeta znał Arystotelowską etymologię słowa „wyobraźnia”, o której – jak przypomniał Jean Starobinski – starożytny filozof pisał, że „jest nadto nasycona światłem, które oświeśla przedmioty zewnętrzne”:

A ponieważ wzrok jest najwybitniejszym zmysłem, dlatego wyobraźnia (φαντασία) uzyskała swą nazwę od światła (φάος), bez światła bowiem jest niemożliwe widzenie (Arystoteles, *De Anima*, III, 3).¹⁹⁵

Ale Pusłowski podważa wartość widzenia czystego, w świetle białym. Dokonana przez niego identyfikacja witrażu z wyobraźnią, choć kieruje się ku światu zmysłowemu, nie pomniejsza roli ludzkiej duszy, złożonych w niej pragnień i oczekiwań. Jego zabarwione uczuciami okno ma wiele wspólnego z owym WITRAŻEM-BŁYSZCZĄCĄ-ZAGADKĄ (*shining riddle*) z *The Metrical Life of St. Hugh, Bishop of Lincoln*, której autor porównał rozety z Lincoln z doświadczeniem epifanijnym. Według Pusłowskiego jednak zadaniem poezji byłoby to objawienie nie tyle rozszyfrowywać, co – by tak rzec – wprowadzać w krąg widzenia.

¹⁹⁵ J. Starobinski, *Wskazówki do historii pojęcia wyobraźni*, przeł. W. Kwiatkowski, „Pamiętnik Literacki” 1972, z. 4, s. 222.

WITRAŻ I OCZY CHIMER

Ciekawy wariant witrażu-oka pojawia się w – już akcydentalnie wspomnianym – wierszu Jana Pietrzyckiego *Paryska Notre-Dame*. Utwór ten, opublikowany najpierw na łamach dwutygodnika „Maski” w 1919 roku, został – wraz z lirykami *W komnacie Luwru* i *Piosenką z Montmartru* – ujęty w podcykl *Paryż* i włączony do tomu *O Bogu marmurowym* (1921)¹⁹⁶; *Paryż* znalazł się tam w jednej grupie wraz z czterema innymi kompozycjami cyklicznymi – *W Szwajcarii*, *Wenecja*, *Pod niebem Włoch*, *Marengo* – pod wspólnym tytułem *Kartki z drogi*.

Pietrzycki był zamiłowanym podróżnikiem. Rajmund Bergel dostrzegł w nim typ „poety-waganta”, „poety-włóczęgi” „poety martwej natury”, który „tchnieniem poetyckiego nastroju”¹⁹⁷ ożywiał posągi, ruiny, klasztorne mury, zakamarki średniowiecznych miast, dzieła dawnych mistrzów czy osobliwe rekwizyty i ornamenty z minionych epok. W nokturnowym utworze *Paryska Notre-Dame* obserwowany z zewnątrz gmach świątyni budzi się z kamiennego snu, otwierając oczy szyb. Dzieje się to o zmroku, kiedy światło księżycza wysubtelnia kontury średniowiecznej budowli.

Wiersz wyzyskuje dynamikę promienia, który, rozświetlając poszczególne detale architektury, z siłą odbija się od powierzchni witraży. Aby wyrazić gwałtowny ruch świetlnej smugi, Pietrzycki wybrał czasownik „uderzyć” (Bachelard zwrócił uwagę: „Obraz strzelistego promienia skupia w sobie wszelkie obrazy strzały, ostrej strzały, przesywającej głowę marzącego”¹⁹⁸). Pierwsza zwrotka tego pięciostrofowego wiersza rozpoczyna się tak:

Okolił szafir snu arkady i filary –
Na ścianach Notre-Dame ostatnie światła gasną.

¹⁹⁶ J. Pietrzycki, *Paryska Notre-Dame*, „Maski” 1919, R. 2, z. 5, s. 68. Zob. też: J. Pietrzycki, *O Bogu marmurowym*, Kraków 1921, s. 84–85; tegoż, *Włoskie madonny*, Kraków 1928, s. 37–38. Pietrzycki często przedrukowywał swoje utwory, a jego dorobek jest raczej objętościowo skromny.

¹⁹⁷ R. Bergel, *Z Krakowskiego Parnasu (II. Wczorajszy: Jan Pietrzycki. Antoni Waśkowski)*, „Kurier Poznański” 1922, nr 283 (*Dodatek artystyczno-literacki*), s. 17.

¹⁹⁸ G. Bachelard, *Kryształy i obrazy związane z kryształami*, przeł. A. Tatarkiewicz, w: tegoż, *Wyobrażenia poetycka*, s. 289.

Miesięczny srebra blask z błękitnej spłynął czary
I we witraże szyb uderzył smugą jasną.

Nocą głązy katedry gotyckiej zyskują zdolność mówienia. Oznaką życia, które tliło się w upersonifikowanej bryle świątyni, są jednak nie tylko historie, opowiadane przez kamienie (Paryż mieni się tutaj „jak ballada”), ale także gorejące OCZY SZYB, uwalniające światłość, czyli wewnętrzny ogień w formie srebrnego płomienia, absorbowanego również z gwiazd. Dla wyobraźni młodopolskiej jest to obraz znaczący – w znanym wierszu Tadeusza Micińskiego „gwiazdy przez witraż świecą zamarznięty”¹⁹⁹.

W *Paryskiej Notre-Dame* siłą wzroku witraży wzmacniają jeszcze patrzące głowy chimery:

Na ścianach Notre-Dame chimery śpią kamienne –
Usiadły w cieniach nisz, jak widma nocnej ciszy.
W uśpionych ulic mgłę zegary grają senne,
Každy je słyszy dom, zaułek każdy słyszy.

Jakiś tajemny dźwięk dobywa się z Sekwany
I o odwieczny most ze szklanej bije toni.
W głębinie srebrnych wód, szafirem malowanej,
Jakichś tajemnych harf zakłęta struna dzwoni.

Budzi się każdy głąz i w ciszy opowiada
O białej Notre-Dame, co z gwiazd różaniec przędzie...
U stóp jej Paryż w mgłach – srebrzysty, jak ballada.
U stóp jej srebrną pieśń Sekwany fala gędzie.

Z grającej głębi fal cud wstaje marmurowy:
W ARKADACH OCZY SZYB, jak gwiazdy, srebrem płoną –
Ożyły kształty ścian... to chimery patrzą głowy
W błękitny ulic mrok i w rzeki toń srebrzoną...²⁰⁰

¹⁹⁹ T. Miciński, *Głębinny duch*, w: tegoż, *Wybór poezji*, wstęp i oprac. W. Gutowski, Kraków 1999, s. 123.

²⁰⁰ J. Pietrzycki, *Paryska Notre-Dame*, s. 68. Rozecie Notre-Dame de Paris Jules Laforgue poświęcił wiersz *Devant la grande rosace en vitrail à Notre-Dame de Paris* (1903).

Jak wiadomo, chimera, mitologiczna, ziejąca ogniem bestia z Likii, „według Homera jako «lew z przodu, wąż z tyłu, a koza w środku» (*Iliada*, 6, 181)”²⁰¹, w średniowieczu stała się motywem dekoracyjnym wykorzystywanym chętnie w rzeźbie architektonicznej²⁰². W XIX stuleciu nazwa ta przyłgnęła do fantastycznych stworów zdobiących paryską Notre-Dame, zaprojektowanych między innymi przez Viollet-le-Duca. W archiwach dotyczących restauracji katedry posługiwano się głównie określeniem „bestie”, a w 1849 roku Viollet-le-Duc po raz pierwszy scharakteryzował neogotyckie rzeźby-potwory właśnie jako *chimères*²⁰³.

Pietrzycki nie skupia uwagi na hybrydycznych kształtach, ale na oczach chimer. Staje się więc chimera – obok Polifema, Argusa oraz Wulkana – kolejną mitologiczną, a przy tym okulocentryczną figurą poetyckiej wyobraźni przełomu wieków, tematyzującej średniowieczną katedrę i witraże²⁰⁴. Autor *Paryskiej Notre-Dame* pomimo wyboru formy nokturnowej, która swoją karierę w XIX wieku zawdzięczała – szeroko pojętemu – romantyzmowi, wręcz demonstracyjnie uklasycyznia katedrę, nazywając ją „cudem marmurowym”. Można to interpretować jako aluzję do tytułu całości zbioru i otwierającego go utworu *O Bogu marmurowym*, rozpoczynającego się frazą: „Byłem białym posągami, wykutym w marmurze...”²⁰⁵. Ale imaginacyjny marmur średniowiecznego gmachu, połyskującego szybami w kolorze srebra, kojarzy się również z fragmentem przejmującego wiersza Bronisławy Ostrowskiej, w którym to właśnie z oczu-okien, czyli „z nocnych witraży”:

²⁰¹ W. Kopaliński, *Chimera*, w: *Słownik mitów i tradycji kultury*, s. 150.

²⁰² Zob. *Chimera*, w: *Słownik terminologiczny sztuk pięknych*, s. 67.

²⁰³ Zob. M. Camille, *Preface*, w: tegoż, *The Gargoyles of Notre-Dame. Medievalism and the Monsters of Modernity*, Chicago 2009, s. XII. Przykłady dzieł sztuki – malarskiej i fotograficznej – tematyzującej motyw katedralnych chimer, z uwzględnieniem najsłynniejszej, nazywanej „ikoną Paryża”, czyli *Le Stryge* – zob. *Cathédrales: 1789–1914. Un mythe moderne*, éd. S. Amic, S. Le Men, Musées de Rouen 2014, s. 240–253 (tu: S. Le Men, *Le Stryge: le gothique des gargouilles*).

²⁰⁴ W 1907 roku w Miriamowskiej „Chimerze” wydrukowano wiersz Kazimierza Lubeckiego o chimerach Notre-Dame de Paris. I w tym utworze ważną rolę odgrywa zmysł wzroku – zob. K. Lubecki, *Chimery katedry paryskiej*, „Chimera” 1907, t. 10, s. 478.

²⁰⁵ J. Pietrzycki, *O Bogu marmurowym*, w: tegoż, *O Bogu marmurowym*, s. 7.

Pada na marmur miesięczna poświęta,
 Że i on zda się być nie z tego świata.²⁰⁶

Próbując określić typ wyobraźni poetyckiej Pietrzyckiego, Józef Flach napisał, że ma ona „swój osobliwy [...] ton: jest malarsko-posagową [...]”²⁰⁷. Dodać trzeba, że Pietrzycki, trudniący się również krytyką literacką, wykazywał szczególną predylekcję do witraży. Wiersz *Maria Magdalena* – z tomu *Refleksy światła* (1905) – dookreślił jako *Witraż słoneczny*, co łączy się z tematyką utworu, duchową metamorfozą jawnogrzesznicy. W zbiorze *O Bogu marmurowym* utwór przedrukowano bez znaczącego podtytułu. Pozbawiono go tym samym cennych sensów²⁰⁸. Ponadto barwne okna pojawiają się w wierszu *Posągi*, w którym blask przenikający przez szyby kościelnych „starych witraży” rozświetla oblicza tytułowych dzieł sztuki²⁰⁹.

Fascynacja Pietrzyckiego witrażami ma niewątpliwie jeszcze jedno źródło. Poeta był znawcą i miłośnikiem twórczości Wyspiańskiego. Pisywał bowiem, o czym przypomniał Artur Hutnikiewicz, „recenzje teatralne, m.in. ze wszystkich sztuk”²¹⁰ artysty. Opublikował ponadto pracę *Powstanie listopadowe w dramatach Stanisława Wyspiańskiego: uwagi historyczne i literackie* (1909), a w szacie graficznej *Refleksów światła* znajdują się róże i ostrożeń lancetowaty projektu Wyspiańskiego.

²⁰⁶ B. Ostrowska, [Patrz na siebie okna domu twego], w: teje, *Poezje*, Lwów 1903, s. 62. Ten sam wiersz pod tytułem *Upiór*, opatrzony mottem z Ernesta Hello – zob. B. Ostrowska, *Aniołom dźwięku*, Warszawa [1913], s. 79–83; zob. teje, *Poezje wybrane*, oprac. A. Wydrycka, Kraków 1999, s. 85–86, 410.

²⁰⁷ J. Flach, *Nowe poezje*, „Nowa Reforma” 1921, nr 71, s. 4.

²⁰⁸ J. Pietrzycki, *Maria Magdalena. Witraż słoneczny*, w: tegoż, *Refleksy światła*, il. S. Wyspiański, Lwów 1905, s. 14. Zob. *Maria Magdalena*, w: tegoż, *O Bogu marmurowym...*, s. 19. O tym wierszu – zob. E. Krawiecka, *Konstrukcje czy dekonstrukcje? Wokół interpretacji wybranych odsłon młodopolskich portretów Judyty i Marii Magdaleny*, w: *Młoda Polska w najnowszych...*, s. 285.

²⁰⁹ J. Pietrzycki, *Posągi*, w: tegoż, *O Bogu marmurowym*, s. 27. Ilustracją efektu luministycznego, odbłasku szkieł witrażowych, który wykreował Pietrzycki, mógłby być *avant la lettre* obraz Leona Wyczółkowskiego *Sarkofag Królowej Jadwigi* (z cyklu *Sarkofagi*), 1898, olej, płótno, Muzeum Narodowe w Warszawie.

²¹⁰ A. Hutnikiewicz, *Pietrzycki Jan*, w: *Polski słownik biograficzny*, t. 26, red. E. Rostworowski, Wrocław 1981, s. 193. Zob. *Zbiór poetów polskich XIX wieku*, ks. 5, s. 279–280.

W *Paryskiej Notre-Dame* Pietrzycki objawił wrażliwość na urodę architektonicznego detalu, dążność do perfekcji wersyfikacyjnej, zmaganie z materią słowa oraz umiłowanie dawnych wieków, zbliżając tym samym swe poszukiwania twórcze do praktyki poetyckiej adeptów szkoły *Le Parnasse*. Już współcześni poecie czytelnicy, na przykład Henryk Zbierzchowski, porównywali jego wiersze do utworów José-Marie de Heredii²¹¹. Ferdynand Hoesick, wyróżniając utwór *Maria Magdalena*, stwierdził, że „sam Heredia mógłby się bez wahania podpisać pod tym sonetem”²¹², a „parnasowy gest” poezji Pietrzyckiego dostrzegł Marian Szykowski²¹³. Miejsca wspólne twórczości obu poetów zaakcentowała również Aneta Mazur, podkreślając nadto charakterystyczną dla utworów Pietrzyckiego poetykę rokoka²¹⁴.

Jest bardzo prawdopodobne, że Pietrzycki odkrył twórczość Heredii w trakcie studiów, które po ukończeniu Wydziału Filozoficznego Uniwersytetu Jagiellońskiego²¹⁵ kontynuował w Paryżu, Rzymie i Szwajcarii. Co ciekawe, powinowactwo wyobraźni obu poetów zarysowuje się nie tylko na płaszczyźnie formalnej, lecz i tematycznej. Heredia jest autorem sonetu *Vitrail*, w którym rozeta pełni funkcję oka. Wiersz ten jest dla rozważań o poetyckim witrażu przełomu wieków fundamentalnym punktem odniesienia.

WITRAŻ, OKO NIEWZRUSZONE I KWITNĄCE

Parnasistowskie wiersze powstałe z fascynacji wyidealizowanym obrazem średniowiecza, utrwalonym w witrażach, rzeźbach czy na przykład

²¹¹ H. Zbierzchowski, [rec.] J. Pietrzycki, „*O Bogu marmurowym*” (wybór poezji), Kraków 1921, „*Gazeta Wieczorna*” 1921, nr 6147, s. 4.

²¹² F. Hoesick, *Ostatni parnasista*, w: tegoż, *Adam Mickiewicz w felietonach literackich. Pism zbiorowych tom ósmy*, Warszawa 1934, s. 297; A. Ćwikowski, [rec.] *Z nowych wydawnictw. Jan Pietrzycki „O Bogu marmurowym”*, „*Dziennik Ludowy*” 1921, nr 269, s. 6.

²¹³ M. Sz. [M. Szykowski], *Polski „King of Life”*, „*Ilustrowany Kurier Codzienny*” 1921, nr 88, s. 2–3.

²¹⁴ A. Mazur, *Parnasizm w poezji polskiej drugiej połowy XIX i początku XX wieku*, Opole 1993, s. 110–111.

²¹⁵ Pietrzycki studiował tam historię sztuki, filozofię, filologię polską, klasyczną, romańską i germańską.

iluminowanych rękopisach, Janine Rosalind Dakyns nazwała „sonetami gotyckimi”. Wyróżniła trzy utwory: *Vitrail François Coppée’go, Sonnet gothique* Frédéric Plessisa oraz właśnie *Vitrail José-Marii de Heredii*, zamieszczony w zbiorze *Les Trophées (Trofea)*, wydanym w 1893 [1892] roku w Paryżu²¹⁶.

W sonecie Heredii „witraż tęczy” przeobraża się w oko katedry. Wszechwidzące i wieczne. Gotycka rozeta spogląda z przeszłości, czasów splendoru, bogactwa i świetności, a rejestrując historie z przestrzeni wieków, skupia jak w soczewce rozmaite płaszczyzny czasowe. W pierwszych dwóch strofach Heredia stworzył wyidealizowaną wizję średniowiecza, które przede wszystkim przemawiało do poety jako zjawisko estetyczne, inspirowało – na co zwrócił uwagę na przykład Miriam – „witrażystami, ksiąg oprawiaczami, medalierami, jubilerami, emalierami”²¹⁷. W tercynach sonetu uobecnia się zaś dojmująca terażniejszość:

Świetnych widział baronów ten WITRAŻ TĘCZOWY
 Jak chylą, strojni w złoto, lazur i karminy,
 Przed prawicą dostojną, co święci ich czyny,
 W kapturach i szyszakach pyszne swoje głowy.

Jak idą – a przed nimi dźwięk trąbki spiżowy –
 Z mieczem albo sokołem łowieckiej drużyny,
 Przez Akrę i Bizancjum, bory i równiny
 Na wyprawę krzyżową lub na leśne łowy.

Teraz leżą, u boku dumne mając żony,
 Chart przy cizmach ich długich czuwa ulubiony,
 Wokół biegną marmurów czarno-białe płyty.

²¹⁶ J.R. Dakyns, *Parnassian „Sonnets gothiques”*; Heredia: „*La Rose du vitrail toujours épanouie*”, w: tejże, *The Middle Ages in French Literature*, s. 184–185. Zob. F. Coppée, *Vitrail. À Paul Verlaine*, w: *Œuvres complètes de François Coppée*, vol. 1, Paris 1885, s. 66–67; F. Plessis, *Sonnet gothique*, w: *Le Parnasse contemporain: recueil de vers nouveaux 1869–1871*, vol. 2, Genève 1971, s. 297.

²¹⁷ Miriam [Z. Przesmycki], *Nowy poeta w Akademii Francuskiej. José Maria de Heredia*, „Przewodnik Naukowy i Literacki” 1895, t. I, s. 274.

Głusi tu spoczywają, bez gestu, bezgłośnie
 Nie widząc, jak przed wzrokiem kamiennym ukryty,
 witraż, róża wieczysta, niewzruszenie rośnie.²¹⁸

Miodrag Ibrovac, autor pracy o *Trofeach* Heredii, stwierdził, że w tym poetyckim tomie brakuje szczególnych znaków, które można by odnieść do rzeczywistego wzorca, jak to na przykład dzieje się w *Legendzie o świętym Julianie Szpitalniku* Gustave'a Flauberta, zainspirowanej historią utrwaloną na autentycznych szybach Notre-Dame de Rouen²¹⁹. W sonecie *Vitrail* Heredia nie wskazał wprawdzie określonego wnętrza kościelnego czy konkretnego barwnego okna, jednak znaczenie, jakie przyporządkował witrażowi, wraz ze wzmianką na temat świątynnej nekropolii, przywodzą na myśl bazylikę Saint-Denis, ów pierwowzór gotyckiej katedry. Sonet gotycki Heredii można więc skojarzyć z tym epokowym wydarzeniem, jakim było osadzenie pierwszego, według wszelkich danych, rozetowego okna nad głównym portalem kościoła²²⁰. Być może dlatego właśnie *Vitrail* inicjuje w *Trofeach* cykl poetycki zatytułowany *Moyen Âge et la Renaissance (Średniowiecze i Renesans)*. W murach Saint-Denis od VI wieku spoczywają najważniejsi monarchowie Francji: Dagobert, Hugo Kapet, Karol Młot... Wśród rozmaitych przykładów rzeźby sepulkralnej dekorującej tamtejsze sarkofagi napotkać można wyobrażające wierność psy u ludzkich stóp – jak pisał Heredia – „przy ciźmach [...] długich czuwające”. Informacja o krucjacie również jest nie bez znaczenia, ponieważ opat Suger, zafascynowany ideą wypraw krzyżowych, przeobraził opactwo w ośrodek pielgrzymkowy, a w medalionach witraży Saint-Denis nakazał umieścić – między innymi – sceny upamiętniające bohaterskie czyny i legendarne dzieje Karola Wielkiego. „Widzący” witraż Heredii koncentruje w sobie przeszłość i przyszłość – w odróżnieniu od nagrobków ulokowanych w mrokach krypty.

²¹⁸ J.-M. de Heredia, *Witraż*, przeł. M. Wroncka-Kreder, „De Musica” 2001, nr 2, s. 131. Zob. J.-M. de Heredia, *Vitrail*, w: tegoż, *Les trophées*, Paris 1893 [1892], s. 89. O inspiracjach *Trofeami* Heredii w poezji polskiej przełomu wieków, lecz bez uwzględnienia wiersza *Vitrail* – zob. A. Mazur, *Parnasistowskie motywy i tendencje. Pod urokiem Heredii*, w: tejże, *Parnasizm w poezji polskiej...*, s. 68–74.

²¹⁹ M. Ibrovac, *Le Moyen Âge et la Renaissance. Vitrail (1892)*, w: tegoż, *José-Maria de Heredia. Les Sources des „Trophées”*, Paris 1923, s. 93.

²²⁰ O. von Simson, dz. cyt., s. 150.

Tym ciekawszy jest motyw spotkania spojrzeń niemal na styku czasoprzestrzeni: patrzącej gotyckiej rozety i kamiennego, niewidzącego, nieruchomego wzroku posągów. Ponadto kolory tęczy witrażu, lazur i złoto, symbolizujące splendor, wspomniane w pierwszym tetrastychu, kontrastują z achromatycznością marmurów z pierwszej tercyny. Dla wyobraźni przełomu wieków kluczowe okazało się jednak w szczególności ostatnie zdanie sonetu: „Witraż, róża wieczysta niewzruszenie rośnie”, w którym rozeta staje się wiecznie kwitnącym kwiatem²²¹.

W 1905 roku Heredia zadeklarował, że ruch symbolistyczny był przede wszystkim powrotem do wieków średnich²²². W strofach poetyckiego witrażu poeta utrwalił, niemalże niczym owady w bursztynie, ślady średniowiecza zastygłe na kolorowej szybie. Tęczowe okno, wbrew właściwościom materiału, z którego zostało stworzone, przeobraża się więc – zgodnie z toposem *exegi monumentum* – w „pomnik trwalszy od spiżu”, w „witraż wieków”, a wiersz przybiera tym samym formę szkatułkową. Sonet Heredii kojarzy się z pytaniem sformułowanym przez Józefa Mehoffera we wspomnianym szkicu z 1939 roku. Mehoffer, sławny już wówczas i ceniony „rękodzielnik witraży”²²³, pisał:

Popatrzmy na okna kolorowe, jakie nam przeszłość przekazała. Czy przez nie nie zobaczymy ŻYCIA WIEKÓW, KTÓRE MINĘŁY? Popatrzmy na królów, świętych, biskupów i rycerzy na najstarszych witrażach francuskich i niemieckich. Widmowe twarze z rysami naznaczonymi grubą czarną linią; postacie stoją szeregami na tle architektury, piętrzącej się niebotycznie swymi cieniutkimi, urągającymi wszelkim prawidłom ciężenia kolumnami i iglicami. Po nich przyszły sceny rojne i bogate; odrodzenie wypełniło pola okienne pochodami symbolicznych postaci, korowodami cnót pięknie

²²¹ Więcej na ten temat – zob. część *Witraż, oko niewzruszone i kwitnące*. Uwagi o wierszu *Vitrail* Heredii – zob. np. S.A. Moore Glaser, „*Les Vitraux toujours en fleur*”..., s. 218–219; G. Gillespie, *The Spaces of Truth and Cathedral Window Light*, „*Literator*” 1996, vol. 17, nr 3, s. 105–106.

²²² W oryginale: „Le mouvement symboliste [...] a été surtout un retour vers le Moyen-Âge” – G. Le Cardonnell, Ch. Vellay, *La Littérature contemporaine*, „*Mercur de France*” 1905, s. 284. Cyt. za: J.R. Dakyns, *The Middle Ages in French Literature*..., s. 206.

²²³ Określenie Jadwigi Mehofferowej. Zob. M. Smolińska-Byczuk, „*Rękodzielnik witraży*” – *edukacja witrażownicza Józefa Mehoffera*, „*Witraż*” 2002, nr 2–3, s. 46.

ubranych, jadących na triumfalnych wozach, których koła rozgniatają różne luksusy; szaty furkoczą z wiatrem, grając oszałamiające brio z zielenią drzew, błękitem nieba, skrzydłami aniołów i piórami rajskich ptaków.²²⁴

Rozeta-oko, będąca nietypowym źródłem poznania przeszłości, witrażem, przez który „widać życie” minionych wieków, w sonecie Heredii stanowi również znak *impassibilité*, czyli „niewzruszoności”, „niewrażliwości”, „nieruchomości” – szczególnej cechy parnasizmu. *Impassibilité*, jak pisała Aneta Mazur, jest „kategorią świata przedstawionego tej poezji. Postaci są tam często na kształt posągów zastygłe w bezruchu, pejzaże zatopione w niezmiernym spokoju, tylko na moment zakłócone jakimś żywszym gestem”²²⁵. Liryczny witraż Heredii został obdarzony wieloma symbolicznymi znaczeniami, a przeistaczając się w „witraż wieków” i „niewzruszone” oko, w oko-kwiat, kwiat wiecznie zakwitającej róży, w oryginalny sposób sprostał też wymogom warsztatowym szkoły *Le Parnasse*.



²²⁴ J. Mehofffer, dz. cyt., s. 7 (167) – 8 (168).

²²⁵ A. Mazur, *Parnasizm w poezji polskiej*, s. 29; zob. tejże, *Parnasizm*, w: *Słownik polskiej krytyki literackiej 1764–1918. Pojęcia – terminy – przekroje*, t. 2, red. naukowa: J. Bachórz, G. Borkowska, T. Kostkiewiczowa, M. Rudkowska, M. Strzyżewski, Toruń–Warszawa 2016, s. 203–216.

WITRAŻ I „ŚWIATY FIGURALNE”

lubiłem siedzieć na tych ławach kamiennych co obie-
gają wewnątrz dokoła i patrzeć z bramy wielkiej na to
przepyszne wewnątrz – – pusty prawie zawsze kościół,
tym lepiej można go zapełniać w myśli tymi postacia-
mi co tu niegdyś żyły – działały – których dzieła i czy-
ny wzrosły z tym gmachem. – – godziny mijają, a ani
się chce odejść, – tylko by się wciąż patrzyło w to чудо,
w to piękne żyjące, a tak wielkie! – tak wielkie!...¹

(S. Wyspiański)

Skojarzenie witrażu i oka przynależy do rozległej analogii katedry i ludzkiego ciała, sięgającej aż po paralełę między konstrukcją budowli a szkieletem człowieka. Literackie obrazy gotyckich świątyń często stanowią wersję metafory ludzkiego ciała². Rzadziej trafiają się odniesienia – czego dowodem jest fragment listu Wyspiańskiego o Notre-Dame de Reims – do rozmaitych stworzeń fantastycznych i mitologicznych, Argusa, Polifema i innych olbrzymów, a także zwierząt. Średniowieczny tum przeobrażał się w żywy organizm, zyskiwał nie tylko oczy, ale również czoło, twarz oraz przytwierdzone do kamiennego korpusu dłonie, ramiona i ręce. Małgorzata Czermińska zwróciła uwagę na to, że wiele fachowych nazw elementów architektury, na przykład korpus, ramiona, żebro, grzbiet czy czoło – to anatomiczne homonimy³. Ta anatomia architektury oczywiście nie funkcjonowała tylko w obrębie wyobraźni poetyckiej przełomu wieków, ale miała za sobą wielkowiekową, osadzoną w Biblii tradycję. Kościół – jak pisał Otto von Simson:

¹ List S. Wyspiańskiego do L. Rydla z 9–10 VII 1890, ed. cyt., s. 153.

² Zob. J. Prungraud, *Le Mythe de la cathédrale*, w: tejsze, *Gothique et décadence. Recherche sur la continuité d'un mythe et d'un genre au XIX^e siècle en Grande-Bretagne et en France*, Paris 1997, s. 284–292.

³ M. Czermińska, *Gotyk i pisarze. Topika opisu katedry*, Gdańsk 2005, s. 278. Liczne przykłady katedralnej „topiki cielesnej” badaczka omówiła w rozdziale *Ciało katedry* (s. 278–312). W literaturze francuskiej lat 1880–1918 Joëlle Prungraud wyróżniła np. katedralne „ciało Chrystusowe”, „ciało Maryjne” i „katedrę erotyczną” – zob. J. Prungraud, *Le Corps de la cathédrale*, w: tejsze, *Figures littéraires de la cathédrale 1880–1918*, Villeneuve d'Ascq 2008, s. 167–191.

[...] jest obrazem kosmosu, ale także obrazem Chrystusa, który porównał siebie samego, swoją śmierć i swe Zmartwychwstanie do zburzenia i odbudowania Świątyni. Zgodnie z tą ideą w średniowieczu widziano w budowlu kościelnej obraz Chrystusa ukrzyżowanego [...]. Tym też tłumaczy się antropomorfizm terminologii, który skłania na przykład Piotra z Celle nie tylko do określenia chóru swego kościoła jako „caput”, ale także nawy jako „venter”.⁴

W tradycji chrześcijańskiej świątynia jest Ciałem Chrystusa, ale również świątynią duchową współtworzoną przed dusze wiernych, ciałem mistycznym – *Corpus Mysticum*. Z kolei kościół żywych kamieni⁵ – Wojciech Bałus zwrócił uwagę na jeszcze jeden aspekt cielesnej metafory – miał też oczywiście swój substrat materialny, który w XIX wieku zyskiwał na znaczeniu i obrastał w nowe interpretacje:

Ciało, „organizm materialny”, to przede wszystkim konstrukcja gmachu. Konstrukcyjne pojmowanie gotyku zapoczątkowali francuscy teoretycy wieku oświecenia, a do perfekcji doprowadził je Viollet-le-Duc. Architekt ów był miłośnikiem paleontologii i Georges’a Cuviera. Gotyk stanowił dla niego najdoskonalszy styl, ponieważ był całkowicie logiczny i organiczny. Tak jak w systemie kostnym każdy element może się znaleźć na jednym tylko miejscu i na jego podstawie zrekonstruować możemy cały szkielet zwierzęcia, tak w gotyku każdy element konstrukcyjny ma ściśle określone przeznaczenie i usytuowanie.⁶

W korespondencji z Rydlem skojarzenia rozety z okiem Polifema, a dekoracji rzeźbiarskich fasady katedry z wielookim Argusem, mają jeszcze jedną – obok mitologicznej – płaszczyznę odniesienia. Kiedy Wyspiański skupił się na wzroku świętych z szyb Notre-Dame de Reims, skierowanym tym razem ku wnętrzu świątyni, oczy hieratycznych figur wydały mu się „wypatrzone”, a zatem – zgodnie z jednym z ówczesnych znaczeń

⁴ O. von Simson, *Katedra gotycka. Jej narodziny i znaczenie*, przeł. A. Palińska, Warszawa 1989, s. 64.

⁵ J. Hani, *Symbolika świątyni chrześcijańskiej*, przeł. A.Q. Laviqne [A. Kulawik], Kraków 1998, s. 64–65 i nast.

⁶ W. Bałus, „*La Cathédrale*” Joris-Karla Huysmansa a mit katedry gotyckiej, „Przełęcz Humanistyczny” 2007, nr 4, s. 98.

słowa – wybałuszone, wytężone, czujne i uważne. „Mogłyby – napisał o nich artysta – przestraszyć kogo i oczarować”. Siłą niepokojącego wzroku intensyfikowało rozświetlenie okien. Wrażenie bycia obserwowanym stanowiło poniekąd projekcję czynności, która intensywnie zajmowała artystę:

Z bliska się im przypatrując dopiero widzi się że na nich są CAŁE ŚWIATY FIGURALNE I ORNAMENTACYJNE – to biskupi na tronach, każdy obok swego kościoła (interesujące są te fasady rysowane szematycznie i bardzo dokładnie) to święci z tymi oczami wypatrzonymi, okrągłymi co mogłyby przestraszyć kogo i oczarować – wszystko napiętnowane surową grozą kultu i powagą ceremonialną. — Siedziałem długi czas pod tą olbrzymią rozetą fasady centralnej, patrząc w jej świetne kolory – jak się w nich słońce przeglądało, to znowu rozglądając się po kościele w długiej jego głębi aż ku dalekiej absydzie, której okna podługowate, wąskie, jasne i blade w tonach – mgłą się niepewnymi barwami i drżą od blasków.⁷

Zaledwie po oswojeniu się z siłą oddziaływania witrażowych oczu podróżnik, badacz i twórca dostrzegł bogactwo innych elementów, które będą organizować kolejne metaforyzacje katedry i witraży. Z przedstawień „figuralnych”, wynotowanych przez Wyspiańskiego i rozbudowywanych w jego listach, uwagę badaczy zwróciły najpierw animalizacja i antropomorfizacja: w portalu Notre-Dame de Chartres artysta zobaczył „czarną paszczę”⁸, bryłę świątyni w Reims nazwał „olbrzymem”⁹, wieże katedralne „kolosa katedry” w Rouen „rękami”¹⁰, a barwa tumu strasburskiego w blasku południowego słońca nasunęła mu podobieństwo z ogorzałym ciałem:

Jakże zdumiewająco wydaje się gmach cały w słońcu – w skwarze południa, cały owiany duszącą atmosferą o delikatnej przejrzystości lillowej – w cieniu silne uwydatniają jego masy i członki, – gmach nabiera koloru cia-

⁷ List S. Wyspiańskiego do L. Rydla z 7 VII 1890, s. 150–151.

⁸ List S. Wyspiańskiego do L. Rydla z 8 VI 1890, s. 62.

⁹ List S. Wyspiańskiego do L. Rydla z 3 VII 1890, s. 127.

¹⁰ List S. Wyspiańskiego do L. Rydla z 8 VI 1890, s. 75; M. Czermińska, dz. cyt., s. 287.

ła – ciemnego – jak ręce spracowane – lub twarze opalone – – cały jakby żył, ruszał się, drgał.¹¹

Wyobrażenie katedry jako olbrzyma nie dziwi w świetle prawdopodobnych i faktycznych lektur Wyspiańskiego, choć przecież jednocześnie stanowiło ono logiczną konsekwencję analogii świątyni i człowieka, to jest jej hiperbolę. W Młodej Polsce cieszyło się popularnością. Jego przykład znaleźć można już u twórcy wcześniejszej formacji – Antoniego Pileckiego, który nazwał mediolańską świątynię olbrzymem „skamieniałym”¹². Dla Kazimierza Lubeckiego *Il Duomo* we Florencji to „olbrzym z barwnych marmurów”¹³. Paryska Notre-Dame wydała się mu „szarym, olbrzymim, gotyckim cudem”¹⁴. Analogiczne do „marmurowego cudu” asocjacje pojawiają się w wierszu Wacława Wolskiego *Katedra w Mediolanie*:

Chłonę tę BAŚŃ Z MARMURU źrenicą łakomą!...
Nie wierzę własnym oczom!... To jest *Il Duomo*!...
Śnię na jawie w księżycu marmurowe czary!...

...W kamienny sen stężałe, potężne westchnienie
Do Boga, spętanego tej ziemi olbrzyma!...¹⁵

Fantastyczna interpretacja zjawiska, zapowiedziana przez słowo „baśń”, przywołuje aluzyjnie między innymi postać Guliwera z powieści Swifta, nadając temu skojarzeniu sensy głębsze, filozoficzne, związane z genezą

¹¹ List S. Wyspiańskiego do L. Rydla z 15–17 VII 1890, s. 187; M. Czermińska, dz. cyt., s. 292. Nb. we wspomnianym wcześniej spisie bibliograficznym, dołączonym do zskicownika z lat 1885–1890, Wyspiański umieścił *Podróż do Włoch, Sycylii i Malty* (Warszawa 1848) Michała Wiszniewskiego. Ten historyk literatury, filozof i psycholog także wyeksponował cielesność mediolańskiej katedry, nazywając ją „gotyckim olbrzymem”. Zauważył też „przemykające się” pomiędzy kolumnami włoskiej świątyni „różnobarwne światło gotyckich malowanych okien” – zob. M. Wiszniewski, *Podróż do Włoch, Sycylii i Malty*, t. I, Warszawa 1851, s. 296, 298.

¹² A. Pilecki, *W katedrze mediolańskiej*, „Tygodnik Ilustrowany” 1891, nr 62, s. 147.

¹³ K. Lubecki, *Katedra florencka*, w: tegoż, *Podróż poślubna. Utwór poetycki*, Kraków 1902, s. 12.

¹⁴ K. Lubecki, *Notre-Dame*, tamże, s. 66.

¹⁵ W. Wolski, *Katedra w Mediolanie*, w: tegoż, *Mare tenebrarum. Poezje. Seria czwarta*, Warszawa, 1912, s. 163.

uczuć metafizycznych. Są one emanacją „ziemi olbrzyma” – pytanie, czy spowodowaną przez karłów-ludzi, czy przez prawa natury – ku „wolności i transcendencji”¹⁶.

Młodopolska wyobraźnia ożywiała „światy figuralne i ornamentacyjne” witraży w różnych obrazowych wariantach. Ekspozowano detale anatomiczne sylwetek postaci, zwłaszcza twarze i dłonie (nb. dwie najbardziej popularne metonimie ciała w poezji tego czasu¹⁷), oczy oraz włosy. W oknach lirycznego *Kościola gotyckiego* autorstwa Czesława Cieplińskiego pojawiają się w świetle „południowej godziny” postaci nietypowe, postaci-kwiaty, które przywodzą na myśl *Filles – Fleurs*, czyli *Dziewczęta – Kwiaty* (1895) Tristana Klingsora, cykl o tematyce średnio-wiecznej, przetłumaczony przez Kazimierę Zawistowską i opublikowa-

¹⁶ Zob. M. Podraza-Kwiatkowska, *Wolność i transcendencja. Studia i eseje o Młodej Polsce*, Kraków 1974.

¹⁷ O młodopolskiej „fascynacji ludzką twarzą” i „odcieleśniających epifaniach oczu” – zob. M. Stala, *Między „zamkiem duszy” a „domkiem mego ciała”. Doświadczenie ciała i cielesności jako problem i temat poezji Młodej Polski*, w: tegoż, *Pejzaż człowieka. Młodopolskie myśli i wyobrażenia o duszy, duchu i ciele*, Kraków 1994, s. 248–251. „Ożywające witraże” pojawiają się już w panegiryku *Mokotów* Bartłomieja Ignacego Orańskiego, wydanym w 1826 roku w Warszawie z poetycką dedykacją dla Anny z Tyszkiewiczów Dunin-Wąsowiczowej, ówczesnej właścicielki ziem mokotowskich. W pałacu na Mokotowie, przebudowanym na życzenie hrabiny w latach 1820–1828, znajdowała się neogotycka jadalnia wyposażona w szyby witrażowe, zamówione z Francji. Wzbudziły one podziw Orańskiego. Światło wywoływało wrażenie, że szklane obrazy – stworzeni z nich „ludzie, okręty czy skały” – ożywają: „Trzy są okna w tej dziwiącej sali, / Różnych szkiełka kolorów ścisła pręt ze stali: / W Paryżu jak słyssałem sztukmistrz doskonały, / Powyrabiał z nich ludzi, okręta i skały. / Gdy słońce zmor-dowane kryje się za góry, / I rumieni zjeżony kark rozlazłej chmury, / Trzy tęcze siedmiofarbne każda szyba ciska, / Gdzież to jestem? o Bogi! Waszeż to siedli-ska?... / Leje się samo złoto, rubiny, topazy, / Nową barwę przybiera wszystko tysiąc razy, / Wszystko w oczach się mieni, wszystko ogniem płonie: / Tyś jeden mógł te cuda tłumaczyć Newtonie!” – J.L. Orański, *Mokotów*, Warszawa 1826, s. 11–12. O wierszu tym – zob. T. Szybisty, *Kilka uwag o roli światła i witrażu w odbiorze wnętrza kościelnego w wieku XIX*, w: *Fides ex visu*, red. R. Knapieński, A. Kramiszewska, Lublin 2012, s. 162. Zob. też: K. Beylin, *Opowieści warszawskie*, Warszawa 1956, s. 134–135; T.W. Świątek, *Mokotów przez wieki*, Warszawa 2006, s. 28.

ny na łamach „Chimery” w 1902 roku. W wyobraźni francuskiego poety białe dłonie umarłej Yseult przeobraziły się w lilie, Isabel „jakby ręką Botticella była upozowana”, a Yeldis „błądzi wśród kwietnych różowych jabłoni”¹⁸.

Ciepliński porównał wyobrażone na gotyckich witrażach twarze, włosy i oczy („przesmutne – fiołki”) z barwami kwietnych płatków. Wyjątkiem są tu dłonie, białe jak lilie, „ręk alabastry”. Rozświetlone słońcem wizerunki witrażowe ewokują obraz wielobarwnej łąki oraz pąków, które nasycone kolorami, rozkwitają niespiesznie i niemal leniwie. Efekt ten wywołują liczne paralelizmy składniowe:

Kościół gotycki, sączący przez witraże:
Ciernie kwitnące, wysokie lilie białe,
W kwiaty spowite – bladością lilie białe
W aureoli przezłotych włosów twarze,

Oczy przesmutne – fiołki, lilie-twarze,
Ręk alabastry – kielichy – lilie białe,
Ciernie kwitnące, wysokie lilie białe –
Kościół gotycki, sączący przez witraże

Światło omdlałej, południowej godziny...
Dziecko, klęczące w modlitwie, łka za grzechy
Niepomyślane, za niespełnione winy...

Nierządnica przesmutna – przesmutne uśmiechy –
Usta bolesne, za niespełnione grzechy...
Cisza omdlałej, południowej godziny...¹⁹

¹⁸ T. Klingsor, *Z cyklu: „Dziewczęta – Kwiaty”* (Córa Królewska, Yseult, Isabel, Yeldis), przeł. K. Zawistowska, „Chimera” 1902, t. 5, s. 442–449 (przedr. K. Zawistowska, *Utwory zebrane*, oprac. L. Kozikowska-Kowalik, Kraków 1982, s. 191–195). O splocie wyobrażeń ciała i kwiatu – zob. M. Stala, dz. cyt., s. 259–262. Zob. też: W. Gutowski, *Kwiaty zła i miłosne bestiariusz*, w: tegoż, *Nagie dusze i maski. O młodopolskich mitach miłości*, Kraków 1997, s. 45–46. O organicystycznej metaforze „poety-rośliny” – zob. K. Jaworski, *Poetycka wyobraźnia dendrologiczna Jana Kasprowicza*, Lublin 2012, s. 62–63.

¹⁹ C. Ciepliński, *Kościół gotycki* [I], w: tegoż, *Misterium*, Kraków 1912, s. 10.

Florystyczne obrazy nie objawiają się nagle, lecz – jak pisał poeta – „przesączają się” przez wielobarwne szkła do kościelnego wnętrza, w którym nawet cisza wydaje się „omdlała”. Warto zwrócić uwagę, że poetyckim wyobrażeniom postaci witrażowych niejednokrotnie towarzyszyła sugestia monotonii.

Literaturze Młodej Polski zarzuca się bowiem często mało twórcze, schematyczne rozwiązania artystyczne, tendencję do przesady i powielania klisz, słowem, przejawy niedostatku wyobraźni i języka. W obronie wynalazczości sztuki tego czasu Radosław Okulicz-Kozaryn sformułował tezę o jej wariacyjnym charakterze. Wykorzystując terminologię muzyczną, zwrócił uwagę na bogactwo sensów kryjących się w „monotonii”, pozornej i niesprawiedliwie ocenianej – wachlarz „wariacji jednotematowych czy wielotematowych, ornamentacyjnych bądź charakterystycznych, rygorystycznych albo fantazyjnych”²⁰, kiedy największy potencjał objawia nie tyle sam temat, co jego rozmaite ujęcia i przekształcenia. Niewątpliwie – stwierdził badacz – „spojrzenie na Młodą Polskę jako na wielostopniowy, złożony układ podobieństw i odmian, czyli, innymi słowy, zbiór wariacji, dostarczać może wielu ciekawych «sposprzeżeń i pytań», niejedną satysfakcję intelektualną i estetyczną”²¹.

Wrażenie powolności ruchu postaci z barwnych szyb oddaje także wspomniany wcześniej *Vitrail* Paula Gérardy’ego. Święci przemieszczają się po witrażu „powoli”, ze złożonymi do modlitwy dłońmi, „rytmicznie”, „jak we śnie”²². O średniowiecznych witrażach wypełnionych „pochodami symbolicznych postaci, korowodami cnót pięknie ubranych”²³ wspomniał Józef Mehoffer. Chciałoby się powiedzieć, iż istoty te poruszają się bezgłośnym, posuwistym krokiem somnambulików, nazwanym przez Marię Podrazę-Kwiatkowską ruchem pantomimicznym, typowym dla obrazowania symbolistycznego.

²⁰ R. Okulicz-Kozaryn, *W obronie monotonii. Wariacyjność w twórczości młodopolskiej*, w: tegoż, *Rok 1894 oraz inne szkice o Młodej Polsce*, Poznań 2013, s. 86.

²¹ Tamże, s. 88–89.

²² P. Gérardy, *Vitrail*, w: tegoż, *Roseaux*, Paris 1898, s. 115, 117: „Mon âme est tel vitrail gothique / Où vont des saintes à jointes mains / Tout lentement, au rythme lent [...] / S’en viennent doucement, à pas lents comme en songe”.

²³ J. Mehoffer, *Witraż jako kompozycja dekoracyjna*, „Przegląd Współczesny” 1939, nr 202 [odb.], s. 8 (168).

Istnieje w tym czasie – pisała badaczka Młodej Polski – jeszcze jeden typ „postaci”. Są to postacie ludzkie, ale niemal nierealne. Ruchy wykonywane przez nie są powolne; robią wrażenie somnambulików; idą samotnie lub w korowodach. Otacza je cisza i nieruchomość; zadumane, zapatrzone w dal, nie zwracają uwagi na otoczenie; z reguły są blade, wiotkie, często białe, czasem w aureoli blasków, jakby fosforyzujące; roztaczają atmosferę dziwności i tajemnicy.²⁴

Podobnie jak istoty na obrazach prerafaelitów, ewokujące niezwykle nastroj, poetyckie figury witrażowe charakteryzują się, rzecz oczywista, przeźroczystością, świetlistością, niematerialnością, „bezcieleśnością”; warto równocześnie pamiętać o funkcjonującym w anglosaskich narracjach postrzeganiu malarstwa prerafaelickiego w kategoriach cielesności, ucieleśnienia (*embodiment*), a nie tylko odcieleśniania i uduchowienia²⁵.

Usytuowane w idealnych przestrzeniach witrażowe postaci niemal tracą kontury w świetle. Na przykład w wierszu *Cud* Władysława Zalewskiego:

W górze świergocą ptaszki i PŁONĄ WITRAŻE
W paciorkach ros i świętych promienieją twarze...²⁶

Edward Leszczyński pisał o „rozślonecznionych w witrażach świętych”²⁷, a Stanisława Szadurska zauważyła zdumiewającą mnogość figur ludzkich utrwalonych na taflach szyb katedry mediolańskiej i bijący z nich wielokolorowy blask:

Skąd śpiew ten przyćmiony, skąd śpiew ten dolata
z daleka – z wysoka – od niebios – z zaświata –

²⁴ M. Podraza-Kwiatkowska, *Od alegorii do symbolu. „Postać”*, w: tejeż, *Symbolizm i symbolika w poezji Młodej Polski. Teoria i praktyka*, Kraków 1975, s. 149. Zob. P. Siemaszko, *Od akademizmu do ekspresjonizmu. Sugestie pikturalne w poezji polskiej końca XIX wieku i początków XX wieku*, Bydgoszcz 2007, s. 88–118.

²⁵ J.B. Bullen, *The Pre-Raphaelite Body: Fear and Desire in Painting, Poetry, and Criticism*, Oxford 1998.

²⁶ W. Zalewski, *Cud*, w: tegoż, *Pieśń Ormuzda*, Warszawa 1907, s. 47.

²⁷ E. Leszczyński, *Przez łzawą rzęsę*, w: tegoż, *Płomień ofiarny. Poezje*, Kraków 1907, s. 127.

PRZEZ OKIEN WITRAŻE BLASK BARWNY SIĘ TĘCZY,
i w tęczęch witraży stu świętych tam klęczy.²⁸

W lśnieniu ciał postaci witrażowych ujawnia się ich duchowa doskonałość, splendor, w którym mają już swój udział²⁹.

W cytowanym *Kościele gotyckim* Cieplińskiego zastanawia pora dnia, obdarzona różnymi symbolicznymi sensami – „południowa godzina...” acedii. Ów demon południa – jak ją określano – wywołuje duchową obojętność, brak nadziei i pustkę wewnętrzną. W średniowieczu acedię wiązano również z takimi przykrymi stanami egzystencji, jak smutek, troska, nuda, i łączono z grzechem lenistwa. Tak w V wieku pisał Ewagriusz, teolog i mistyk: „Demon acedii jest gorszy niż wszystkie inne [...]. Zaczyna od tego, że słońce zdaje się niezdolne do ruchu, sprawiając w ten sposób wrażenie, że dzień trwa 50 godzin. Zmusza do nieustannego spoglądania przez okna, wychodzenia z celi, wpatrywania się w słońce i obliczania, jak daleko jest jeszcze do godziny dziewiątej”³⁰. W poetyckiej świątyni Cieplińskiego panuje właśnie melancholia południowej godziny. „Omdlałą” ciszę gotyckiego wnętrza zakłóca płacz dziecka, istoty z założenia niewinnej, wyrażającej żal za grzechy nie swoje, czyli grzechy świata, oraz obecność nieszczęśliwej nierządniczki poszukującej usprawiedliwienia. Nastrój pewnego zastoju czy chciałoby się powiedzieć letargu i apatii odzwierciedlają też witraże. Szklane kwiaty rozkwitają niespiesznie, a oczy barwnych okien są wymownie „przesmutne”.

Florystyczne wzory na szybach *Kościoła gotyckiego* należą do „świątów ornamentacyjnych”. Kielichy, linie łodyg, płatki jaśnieją w świetle

²⁸ S. Szadurska, *W katedrze mediolańskiej*, w: tejże, *W południe*, Warszawa 1909, s. 103. O wierszu – zob. J. Bajda, *Poeci – to są słów malarze... Typy relacji między słowem a obrazem w książkach poetyckich okresu Młodej Polski*, Wrocław 2010, s. 136. O Szadurskiej – zob. A. Wydrycka, *Zapomniana poetka Stanisława Szadurska*, w: *Młoda Polska w najnowszych badaniach*, red. E. Jakiel, T. Linkner, Gdańsk 2016, s. 343–354.

²⁹ „A im postaci na obrazach bledsze, / tym silniej Boskie świeci z nich powietrze” – L.H. Morstin, *Klasztor świętego Marka (Mrok w celach) (Mnichy się modlą)*, w: tegoż, *Przed farą. Poezje i poemata, seria 2*, Kraków 1910, s. 45.

³⁰ Cyt. za: M. Bieńczyk, *Acedia*, w: tegoż, *Melancholia. O tych, co nigdy nie odnajdą straty*, Warszawa 2012, s. 99. Zob. też: W. Bałus, *Acedia i jej następstwa*, „Znak” 1992, nr 9, s. 72–75 i nast.

południowej godziny, są wybielone i złote. Pojawia się tu – zgodnie ze stwierdzeniem Justyny Bajdy – zjawisko „koloru światła”, w poezji młodopolskiej wykorzystywane w dwóch przypadkach: w opisach promieni świetlnych przenikających przez szkła witraży oraz w obrazowaniu tęczy³¹. Upostaciowane witrażowe kwiaty pełnią w wierszu Ciepłińskiego funkcję świadków, współuczestników modlitwy czy zadumy – rzecz można: WITRAŻU-TŁA dla sytuacji lirycznej utworu. Osobliwe, obserwujące, jak w sonecie *Vitrail* Heredii, oczy-kwiaty można interpretować jako inwersję – znanej z listu krakowskiego artysty – metafory Argusa. A skoro mowa o witrażu-tle, warto równocześnie pamiętać nie tylko o lirycznych, ale i malarskich dziełach, w których witraż pełni tę istotną funkcję. Dobrym przykładem jest *Paw (Na tle witrażu, 1908)* Kazimierza Stabrowskiego czy też *Musica sacra (1915)* Edwarda Okunia.

W debiutanckim tomie Ciepłińskiego *Misterium (1911)* znajdują się dwa utwory pod tytułem *Kościół gotycki*. Zapożyczając termin zastosowany przez Janine Rosalind Dakyns, można powiedzieć, że wiersze tworzą dyptyk SONETÓW GOTYCKICH³². W drugim wierszu tego lirycznego cyklu nie ma witraży. Najważniejszą rolę odgrywa sceneria nokturnowa: misterium mroku i milczenia³³. Panuje atmosfera, którą Huysmans określił w *En Route (1894)* jako „duszę łuków”, współtworzoną przez piękno średniowiecznych dzieł sztuki, dźwięki muzyki, aromat kadzideł, zapach świec, intymny nastrój ciemnych, wilgotnych, zadymionych kaplic³⁴.

Tom *Misterium* poprzedza osobliwa deklaracja upodobań estetycznych i tematycznych, w której poeta – zdaniem Walerego Gostomskiego – określa „swą twórczość jako spowiedź”³⁵. Pierwszorzędną rolę odgrywają tu kolor niebieski, jedna z ulubionych barw symbolistów, a także przymiotnik „gotycki”:

³¹ J. Bajda, dz. cyt., s. 228.

³² J.R. Dakyns, *The French Middle Ages in French Literature 1851–1900*, Oxford 1973, s. 184–185.

³³ Zob. C. Ciepłiński, *Kościół gotycki* [II], w: tegoż, *Misterium*, s. II.

³⁴ E. Emery, *Romancing the Cathedral: Gothic Architecture in Fin-de-Siècle French Culture*, Albany 2001, s. 102.

³⁵ W. Gostomski, [rec.] C. Ciepłiński, *Misterium*, Kraków 1911, „Książka” 1912, nr II, s. 508–509. Zob. J. Krzyżewski, *Rozmowa z Ciepłińskim*, „Kuznia Młodych” 1935, nr 14, s. 8 (w tym krótkim wywiadzie poeta opowiedział m.in. o wpływie muzyki na swą twórczość).

Małżonko... Żono... siądz w konfesjonale
 I wejdz w niebieską z kadzidl dymów nawę...
 Tam Cię otoczą niebieskie woale
 Wonne, jak dymy kadzidlane... Ave...
 W ciemnym, gotyckim siądz konfesjonale
 I wejdz w niebieską z kadzidl dymów nawę...
 Wejdz do tej mroczno-niebieskiej świątyni,
 Gdzie wśród kadzidla misterium się czyni...³⁶

Poeta z zamiłowaniem prezentował gotyckie wnętrza wypełnione sinymi mgłami kadzideł. Umieszczał w nich różne postaci – obok wspomnianych dziecka i nierządnic (nb. temat dzieci „chorej, smutnej ulicznicy” podjął Ciepłiński w wierszu *Przytułek*³⁷) portretował na przykład blade panny, księdza-ascetę o „rękach jak ze słoniowej kości”, cierpiącą na padaczkę żebraczkę (*Chora na epilepsję*), królownę czy królewicza (*O zachodzie słońca*) kontemplujących zaułki średniowiecznych murów w stłumionym świetle kościelnych szyb.

Nie ulega jednak wątpliwości, że wyobraźnię Ciepłińskiego pobudzały obrazy ludzkich twarzy ukazanych na barwnych oknach. Wiersz *O zachodzie słońca* z tomu *Twoje kwiaty* (1914), wspomniany przy okazji rozważań o witrażu-ogniu, jest skomponowany w bardzo podobny sposób, jak pierwszy z *Kościółów gotyckich*. Zamyśl utworu opiera się na identycznej sekwencji upodobnień: witraż średniowiecznej świątyni – kwiaty – postaci ludzkie o bladych twarzach:

Kościół gotycki, mroczny... przez szyby witraży –
 Pełne kwiatów: róż białych i różowych cierni,
 Pośród kwiatów twarzyczki bladych dzieci w czerni –
 Światło wpada... czerwono płomyk lamp się żarzy...

³⁶ C. Ciepłiński, *Misterium*, w: tegoż, *Misterium*, s. 5. O wierszu pisała również Bajda w kontekście symboliki błękitu (J. Bajda, dz. cyt., s. 190). Utwór Ciepłińskiego można by z powodzeniem zestawzić z innym lirykiem z tego tomu – *Chora na epilepsję* (s. 42), a ten z kolei z poetyckim portretem zakonnicy, „wariatki złotowłosej zwiedzionej przez księdza” z utworu o wymownym tytule *Dramat* (s. 19).

³⁷ Zob. C. Ciepłiński, *Przytułek*, w: tegoż, *Misterium*, s. 21.

Błękitne dymy mirry po całym kościele
Rozsnuły dziwną wonność przejrzystych woali...
Na witrażach się złotem zachód słońca pali...
Mrok liliowy na marmur posadzki się ściela...³⁸

Południowa godzina przeobraziła się w błękitny i liliowy mrok, tonacja architektonicznej scenerii stała się matowa. Na gotyckich szybach-kwiatach, kwiatnych płatkach ukazują się blade fizjonomie dzieci (warto dodać, że Ciepliński jest autorem wierszy *Dzieci-gnomy* oraz przejmującego *Szpitala dziecinnego*³⁹). Poeta wykreował krocie witrażowych kwiatów, a przy tym ciekawą wizualną kombinację barwną. Białe róże, różowe ciernie oraz czerń dziecięcych szat i ołowianych szprosów stanowią ramę tej poetyckiej wizji.

Jest wielce prawdopodobne, że w poezji Cieplińskiego fascynacja witrażami ma związek z twórczością Wyspiańskiego. Poeta, który po pierwszej wojnie światowej uczył języka polskiego Witolda Gombrowicza i Tadeusza Kępińskiego, starał się warszawskich gimnazjalistów – jak wspomina Kępiński – „naprowadzać na «piękności». Gdy zjawiał się po raz pierwszy, był wypełniony Słowackim i Wyspiańskim oraz, kto go tam wie, może trochę i Przybyszewskim, bo coś dużo mówił o filistrach. W każdym razie było widać, że z Krakowa”⁴⁰.

W młodopolskiej poezji istoty z różnobarwnych okien obdarzano niekiedy zdolnością odczuwania stanów duchowych, nastrojów czy emocji. W utworze [*Patrzę z pustej wieżycy przez tęczowe witraże*] z cyklu *Chwile* Anna Zahorska (Savitri) ożywiła witrażowe anioły, wykorzystując motyw OKA NA WITRAŻU, znany już z listów Wyspiańskiego do

³⁸ C. Ciepliński, *O zachodzie słońca*, w: tegoż, *Twoje kwiaty*, Warszawa 1914, s. 30.

³⁹ Zob. C. Ciepliński, *Dzieci-gnomy*, w: tegoż, *Misterium*, s. 48; C. Ciepliński, *Szpital dziecinnie*, tamże, s. 31. Obrazy ludzi-kwiatów są charakterystyczne także dla plastycznej twórczości tego czasu. Dzieci-kwiaty pojawiają się w przejmującej *Śmierci żniwiarza* Waltera Crane’a z lat 1900–1909, a istoty-kwiaty to ważna figura wyobraźni Ernsta Kreidolfa (zob. H.H. Hofstätter, *Symbolizm*, przeł. S. Błaut, Warszawa 1980, s. 285, 284) oraz Odilona Redona (np. *Dziwaczny kwiat*, 1880; *Małe kwiaty*, 1880; *Człowiek kaktus*, 1881; *Bagienny kwiat. Smutna ludzka głowa*, 1885).

⁴⁰ T. Kępiński, *Witold Gombrowicz i świat jego młodości*, Warszawa 1974, s. 369 (zob. też: s. 29–31, 93–104).

Rydla, a w wersji florystycznej z poezji Cieplińskiego. W liryku Savitri wielobarwne anioły spoglądają miłosiernym wzrokiem w oczy zatroskanego obserwatora, zgodnie zresztą z anielską ikonografią. Pseudo-Dionizy Areopagita w *De coelesti hierarchia* jako jedną z cech charakterystycznych aniołów wymienił zdolność doskonałego widzenia. Atrybutami cherubinów i serafinów są między innymi mnogie oczy⁴¹.

Savitri wyeksponowała doświadczenie symbolicznego „spotkania spojrzeń”, które ma złagodzić smutek oraz tęsknotę lirycznego „ja”. Mroczny pejzaż wewnętrzny kontrastuje tu z obrazem zewnętrznego świata, wyraźna jest opozycja bólu, skargi, bezruchu, świadomości przemijającego życia i radości. Za oknem rozpościera się widok przestrzeni o zgoła odmiennym charakterze:

Patrzę z pustej wieżycy przez tęczowe witraże
na wesołe doliny i na bory sosnowe...
Aniołowie z szkieł barwnych chylą ku mnie swe twarze...
i litośne spojrzenia... Siedzę w pustej wieżycy
i snuję bólu pieśń...

Przez barwiste witraże patrzę z pustej wieżycy,
co dzień patrzę, jak zorze umierają w oddali...
A nade mną pochyla smutną twarz jasnolicy
tęczopióry mój anioł... Patrzę w cichy skon zorzy
i snuję bólu pieśń...⁴²

Pod koniec XVII wieku Anthony à Wood – odnotował Tomasz Szybi-
sty – doszedł do wniosku, że „przyćmione światło wywoływane przez

⁴¹ Pseudo-Dionizy Areopagita, *Ikonografia anielska w Piśmie i jej charakterystyczne symbole*, w: *Pisma teologiczne II. Hierarchia niebiańska. Hierarchia kościelna*, przeł. M. Dzielska, przedm. ks. T. Stępień, Kraków 1999, s. 106, 70. Anioły w sztuce włoskiego trecenta, o czym przypomniła Maria Rzepińska, wyposażano w wielobarwne skrzydła z pawich piór, czyli mnogich par oczu. Jest to więc analogon metafory Argusa – zob. M. Rzepińska, *Historia koloru w dziejach malarstwa europejskiego*, Kraków 1983, s. 125.

⁴² Savitri [A. Zahorska], VII [*Patrzę z pustej wieżycy przez tęczowe witraże*], w: *teżże, Poezje*, Warszawa 1908, s. 164. Podobny obraz aktualizuje się w wierszu *Mniszka* (tamże, s. 36).

witraże pozwala zatopić się w medytacji i powoduje melancholijne uniesienia ducha”⁴³. W wierszu Zahorskiej witraże (WITRAŻE DUSZY) okazują się filtrem łągającym dojmujące doznanie rzeczywistości; oddziałują emocjonalnie. Uzdrawiającą, terapeutyczną właściwość barwnych szyb oddał inny poeta, Edward Leszczyński:

Poprzez szkiełka kolorowe
widzę, czuję rzeczy nowe.⁴⁴

Pokrewny obraz utrwaliła Eleonora z Walickich Bucewiczowa (Nora Walicka) w wierszu *Vita somnium breve*, w którym punkt obserwacji znajduje się w małej celi, co pozwala uzyskać interesującą perspektywę:

Poprzez szyby kolorowe drobne –
Patrzę w wszechświat – przez szyby ozdobne –
Życie moje – cicho koła toczy
Miażdżąc szybki kolorowe drobne – –
Nawiewając popiół z wolna w oczy – –⁴⁵

Nawiasem mówiąc, witraż zyskiwał niekiedy terapeutyczne, a właściwie medyczne właściwości. Przypomniał o tym Jerzy Zagórski: „Byłem i w kościołach, gdzie czerwien starych witraży, jedyna w swoim rodzaju, jest dziś uznana przez niektórych lekarzy okulistów za środek leczniczy dla dzieci z Normandii o słabnącym czy nie rozbudzonym wzroku, daltonistów. Dzieci francuskie [...] się prowadzi do tych kościołów, a ostra czerwona barwa witraży rozbudza odczuwanie kolorów w niedokształconej siatkówce. Ta terapia, na pozór magiczna, nie ma w sobie nic z cudu, ale czy nie jest cudem dzieło artysty sprzed stuleci, kolor przez

⁴³ T. Szybisty, dz. cyt., s. 157.

⁴⁴ E. Leszczyński, [*Leżę sobie w szklanej trumnie*], w: tegoż, *Ballady i pieśni*, Kraków 1916, s. 64; tegoż, *Wybór poezji*, oprac. H. Filipkowska, Kraków–Wrocław 1988, s. 317. Zob. też: A. Satkiewicz-Parczewska, *Emocjonalne oddziaływanie barwnego światła w sztuce witrażowej*, w: *Dziedzictwo polskiej sztuki witrażowej*, red. K. Pawłowska, J. Budyn-Kamykowska, Kraków 2000, s. 211–220.

⁴⁵ N. Walicka (Bolesławowa Wręby-Bucewiczowa), *Vita somnium breve*, w: tejże, *Wróg. Poezje nowe*, Kraków 1913, s. 29.

niego powołany, tak żywy, że dokonuje tego, czego nie mogły dokonać szkła ani krople!⁴⁶”.

Zdolność kolorowych szkieł do symbolicznej zmiany percepcji rzeczywistości spostrzegł dziewiętnastowieczny malarz Louis Anquetin. Obserwując świat przez barwne szyby w drzwiach werandy domu rodzinnego w Etrépagny, zauważył, że ten sam pejzaż oglądany przez żółty filtr wydaje się skąpany w świetle słońca, ale już kolor zielony odmienna to przyjemne wrażenie, ewokuje poranek, zorzę, z kolei znów barwa czerwona – zmierzch, a błękit – noc⁴⁷. Anquetin doszedł do wniosku, że kolor odzwierciedla stan ducha i wzbudza odpowiedni nastrój. Jego plastyczny eksperyment przyczynił się do rozwoju estetyki szkoły Pont-Aven, współtworzonej przez twórców skupionych wokół Paula Gauguina i genetycznie związanej – co trzeba podkreślić – z estetyką witrażu.

W 1887 roku Anquetin oraz Émile Bernard namalowali obrazy o prawie monochromatycznych odcieniach, otaczając wyraźnym ciemnym konturem płaskie, pozbawione światłocienia plamy koloru. Édouard Dujardin jako pierwszy spostrzegł, że uzyskany w ten sposób efekt imituje tafle witrażowego szkła ujętego w ołowiane ramy, a równocześnie przypomina technikę zdobienia emalii komórkowej, która dzięki oszlifowaniu upodabniała się do mozaiki. Dlatego nowy kierunek nazwał kluazonizmem (*le cloisonnisme, émail cloisonné*)⁴⁸. Jego twórcą mianował Anquetina. Kluazonizm wiąże się ściśle z inną formułą malarską – syntetyzmem, który wzmacniał wrażenie witrażowości kompozycji. Antoine Terrasse, autor monografii o twórczości Pierre’a Bonnard’a, do-

⁴⁶ J. Zagórski, *Szkice z podróży w przestrzeni i czasie*, Kraków 1962, s. 91. Na ten ciekawy cytat zwróciła moją uwagę prof. dr hab. Katarzyna Kuczyńska-Koschany, za co jej serdecznie dziękuję.

⁴⁷ W. Jaworska, *W kręgu Gauguina. Malarze szkoły Pont-Aven*, Warszawa 1969, s. 21–22, 273; M. Rzepińska, dz. cyt., s. 532–534.

⁴⁸ Dujardin użył nazwy *le cloisonnisme* po raz pierwszy w 1888 roku w artykule *Aux XX et aux Indépendants. Le cloisonnisme*, opublikowanym na łamach „La Revue Indépendante” 1888 (mars), s. 487–492. Zob. np. *Cloisonnisme*, w: *Dictionnaires Français Larousse*, <http://www.larousse.fr/encyclopedie/peinture/cloisonnisme/151622> [dostęp: 2021-05-20]; W. Jaworska, dz. cyt., s. 271–274 i nast. Zob. E. Emery, L. Morowitz, *Consuming the Past. The Medieval Revival in Fin-de-Siècle France*, Aldershot 2003, s. 132–135 (rozdz. *Stained Glass, Tapestries, and the Art of the Symbolists*).

szedł do wniosku, że niebieskie, fiołkowo-różowe i rozświetlone krajobrazy z płócien artysty przypominają witraże katedry w Chartres⁴⁹.

Obrazując okna lirycznej pustej wieżycy, za którymi ukrywa się witrażowy pejzaż duszy, Savitri-Zahorska wybrała dość popularny epitet, znany na przykład z poezji Wacława Wolskiego. Urokliwym określeniem „szyby barwiste” w odniesieniu do witraży posługiwali się również Władysław Łuszczkiewicz oraz Lucjan Siemieński w pismach o charakterze teoretycznym. Mimo to trzeba zauważyć, że Zahorska, poczynając od debiutanckich *Poezji* (1908), eksperymentowała zarówno z nazewnictwem, jak i z wyobrażeniami witrażu. W zbiorze tym znajdują się także takie interpretacje witrażowego tematu, jak WITRAŻ-MARZENIE (liryk *W srebrną noc* z cyklu *Nietoperzowe loty*) i WITRAŻ-SEN (*Bajeczka* z cyklu *Dni pogody*)⁵⁰. Dla obu kluczowa jest wizja postaci zapatrzonej w mieniące się wieloma znaczeniami okno witrażowe.

Obraz anioła na witrażu ani nawet szyby okiennej, która przeobraziła się w anioła, nie jest oczywiście oryginalnym wynalazkiem Zahorskiej, ale ma proveniencję romantyczną. Odgrywał on istotną rolę już w twórczości Juliusza Słowackiego. Pojawiał się w rozmaitych odmianach wyobrażeniowych w *Mnichu*, *Janie Bieleckim*, *Anhellim* i innych utworach, a zwłaszcza w *Królu-Duchu* z zawartą w nim koncepcją języka anielskiego, owego „języka błyskanego”, języka „szyb w kościele wymalowanych”, o którym była już mowa wcześniej. Dzieło sztuki barwnego szkła, zależne od światła już w warstwie wizualnej, współgra z pojęciem anioła jako bytu utkanego z blasku. Tę intrygującą właściwość wyobraźni romantycznego poety zaakcentowała Stefania Skwarczyńska, analizując rozmaite warianty obrazu:

Oba zasadnicze elementy treściowe: anioł, witraż, ogromnie odpowiadały fantazji Słowackiego; witraż bogactwem swego kolorytu stawał się ważnym elementem dekoracyjnym, anioł przez zabarwienie uczuciowe, które z nim poeta łączył, wprowadzał w obraz pewien ściśle określony ton. Zja-

⁴⁹ Akcentowano też wizualne powinowactwo z tkaninami czy japońskimi drzeworytami. Zob. A. Terrasse, *Bonnard*, Paris 1988, s. 7. Cyt. za: L. Morowitz, E. Emery, dz. cyt., s. 255, przypis 548.

⁵⁰ Savitri [A. Zahorska], *W srebrną noc*, w: tejże, *Poezje*, Warszawa 1908, s. 104–106; tejże, *Bajeczka*, tamże, s. 116–117.

wiskowość, nieziemska lekkość anioła oddana być musiała zgodnie z kategorią barwy, blasku, kształtu i ruchu [...].⁵¹

Poetycka wizja Zahorskiej z wiersza [*Patrzę z pustej wieżycy przez tęczo-we witraże*] koresponduje z fragmentem poematu Słowackiego *Mnich* (1832), w którym witrażowy anioł zagląda w mroki duszy zakonnika spowiadającego się przed śmiercią i rozświetla je. Malowidło witrażowe, wyobrażające anioła, „odbiło się” od barwnych szyb. Niesione przez promień światła, uległo odwzorowaniu w chmurze kadzidlanego dymu. Warto przywołać nadzwyczaj ciekawy obraz z tej „powieści wschodniej”:

Promień z barwionych bijąc szyb kościoła
 Niósł z sobą obraz na szkle malowany,
 A potem, w dymie kadzidel zbłąkany,
 W mglistych błękitach utworzył anioła;
 Nie znałem wówczas sztuki malowidła,
 Widziałem tylko, że anioł nade mną
 Roztaczał złotem malowane skrzydła,
 Spływał i patrzył w duszę moją ciemną...⁵²

Anioł, co zauważyła już Skwarczyńska, uległ więc symbolicznej materializacji.

Wspólną symboliczną płaszczyznę dla witrażu i anioła znalazła Maria Poraska. W lirycznej *Katedrze lucerneńskiej* najważniejszym komponentem obrazowym jest „widzialna” muzyka organowa. Wykonywana w „przedmierzchu godzinie”, „słodka”, „rozełkana”, „święta” i „anielska”, wydaje się „echem z zaświata”. Wypełnia mury kościoła, nasycy je niczym światło przefiltrowane przez barwne okna. A ponadto:

⁵¹ S. Skwarczyńska, *Ewolucja obrazów u Słowackiego*, Lwów–Warszawa–Kraków 1925, s. 149 i nast. Zob. też: A. Boleski, *Anioł. Cherubin*, w: tegoż, *W sferze wyobraźni poetyckiej Juliusza Słowackiego. Główne motywy obrazowania*, Łódź 1960, s. 17–18.

⁵² J. Słowacki, *Mnich. Powieść wschodnia*, w: tegoż, *Poematy*, oprac. E. Sawrymowicz, Wrocław 1949, s. 127. Zob. S. Skwarczyńska, dz. cyt., s. 149–150.

Dotyka czarodziejskim skrzydłem ciężkich stągwi,
 Opiera się o mury i białe filary,
 Przechodzi przez posadzki zdeptanej pył szary,
 I wplata się w jedwabie bogatych chorągwi.

Wszystko sobą objęła: i więdnące kwiaty,
 I miękkie, rozesłane tkaniny kobierca,
 Owiała własnym tchnieniem lśniące dzwonek serca
 I rzeźbionych posągów święte majestaty.

I lekko pod złożone podpływa ołtarze,
 Kędy dusza strudzona w modlitwie się korzy,
 Tam ją na białe skrzydła chwyta Anioł boży,
 I w niebo przez wysokie unosi witraże.⁵³

Muzyka okazuje się uosobioną substancją nadprzyrodzoną, związaną istotowo z Aniołem. Jej „uskrzydłone” dźwięki wywołują zachwyt, sprawiają, że dusza ludzka zostaje porwana pod sklepienia świątyni, w symboliczne podniebne przestrzenie. Jednocześnie również wnętrze kościelne ulega dematerializacji i nabiera lotności.

Podobna interpretacja świątyni pojawia się w *La Cathédrale* Huysmansa. Notre-Dame de Chartres traci swą materialność w reakcji na światło przenikające właśnie przez witraże, odzwierciedlając tym samym obraz duszy ludzkiej, która próbuje wzlecieć w niebiosy: „Katedra – stwierdził Durtal – była monumentalna i lekka, wytrysnęła z napięcia duszy, a dusza uczyniła ją na własny obraz, opowiadając swoje wloty w mistycznych podróżyach do nieba”⁵⁴. W wierszu Poraskiej

⁵³ M. Poraska (Alita), *W katedrze lucerneńskiej*, w: *tejże, Helvetia*, Kraków 1912, s. 185–186.

⁵⁴ J.-K. Huysmans, *Katedra*, przeł. M. Masny, Gliwice 2017, s. 339. Motyw dematerializującej się katedry gotyckiej Wojciech Bałus datuje na początek XIX wieku – zob. W. Bałus, „*La Cathédrale*”..., s. 92–93. Na wrażenie lotności, niematerialności wnętrza katedralnych wpływa też niebieski odcień szkła witrażowych, kolor „tworzący dystans optyczny i psychiczny” – zob. M. Rzepińska, *Zjawisko witrażu*, w: *tejże, Historia koloru*, s. 163. W ten sposób wnętrza Notre-Dame de Chartres, sprofilowane przez witraże, scharakteryzował Durtal: „Bazylika ta była natężonym wysiłkiem materii, która zabiega o lekkość, po-

symboliczną rolę światła przejmują muzyka-anioł, odrealniająca mury lucerneńskiej katedry i unosząca duszę w przestrzeń niebiańską po przeniknięciu – co istotne – przez witraże. Muzyka organów odtwarza tu również, zgodnie ze starożytną koncepcją estetyki muzycznej, harmonię duszy. Pełni funkcję terapeutyczną, oczyszczającą, wyzwalającą, umożliwia doświadczenie *katharsis*⁵⁵.

W młodopolskiej poezji wiązano z witrażem również inny rodzaj anielskiej metamorfozy. W *Lucyferze* Tadeusza Micińskiego jasne, promieniujące szyby okienne objawiają się w złowrogim lucyferycznym mroku:

U stropu mego gwiazda się żarzy
[serce me niegdyś kochało ją]
w przeanieleniu złotych witraży
ona się moją syciła krwią.⁵⁶

Znana jest poetycka geneza sztuki witrażowej, jakoby to witraże powstawały z tęczy, stworzonej przez aniołów. W lirycznej koncepcji An-

zbywając się balastu – wycieńczonego ciężaru murów, zastępując je mniej ciężką, a za to świetlistszą substancją, mulistą mętność kamienia zamieniając w naskórkową przezroczystość szklanych tafli. Uduchowiła się, cała stawała się duszą, cała modlitwą, gdy wyrывała się ku Panu, by Go dopaść; lekka i roztańczona, niemal nieważka, najpyszniej wyrażała piękno wytryskujące z ziemskiej powłoki, piękno, co się rozaniała. Była smukła i blada jak te Madonny Rogiera van der Weydena, tak nitkowate, tak wiotkie, że odfrunęłyby, gdyby jakimś sposobem nie trzymał ich na uwięzi ciężar brokatów i trenów. Oto jeden i ten sam mistyczny koncept ciała wydłużonego jak wrzeczono i duszy rozplamionej, która niezdolna wyłuskać się do końca z tego ciała, rwie się do oczyszczenia okrawając je, odchudzając, czyniąc z niego niemalże fluid” – J.-K. Huysmans, dz. cyt., s. 137–138.

⁵⁵ E. Fubini, *Historia estetyki muzycznej*, przeł. Z. Skowron, Kraków 2002, s. 35, 31.

⁵⁶ T. Miciński, *Lucyfer*, w: tegoż, *W mroku gwiazd*, Kraków 1902, s. 16. Nb. Miciński to jeden z ulubionych poetów Zahorskiej. Jest ona autorką recenzji *Bazyliissy Teofanu* – zob. A. Wydrycka, „Metanoia” Anny Zahorskiej, w: tejże, *Między Bios a Zoe. Poetycka antropologia w lirycie Młodej Polski. Interpretacje*, Białystok 2012, s. 164; *Zapomniane głosy. Krytyka literacka kobiet 1894–1918. Wybór tekstów*, oprac. A. Wydrycka, Białystok 2006, s. 280–282.

toniego Waškowskiego (nb. ciotecznego brata Wyspiańskiego) „witraże anieli w blasku tęcz mi wytną”⁵⁷.

Anna Zahorska w swej poetyckiej wypowiedzi obdarzyła anioły na witrażu cechami ludzkimi, między innymi litościwym spojrzeniem. Uwydatniła również gest pochylecia głowy: „Aniołowie z szkieł barwnych chylą ku mnie swe twarze...”⁵⁸. Szczególnie ciekawe pod względem koncepcyjnym są te młodopolskie wiersze, w których figury utrwalone na witrażach poruszają się, zdradzając tym samym zamiar porzucenia przeznaczonej im kwatery, wyzwolenia się czy wyrwania z prętów ołowiu. Dynamiczne manewry „chwiania się”, „wychylania” z okna, a wreszcie symbolicznego opuszczenia przestrzeni witrażu wykonują na przykład święci z liryku *Kościół franciszkański w Krakowie* Kazimierza Lubeckiego, zamieszczonego w zbiorze *Sonetów polskie* (1908)⁵⁹.

Interpretację świątyni gotyckiej jako wnętrza ożywającego, poruszającego się, dynamicznego przeprowadził Konstanty Brandel w serii prac graficznych. W swych studiach architektury gotyckiej, na przykład w *Nef Noire* (*Sklepienie Notre-Dame, ciemne III*, 1915); *Nef Claire* (*Sklepienie Notre-Dame, jasne*, 1915); *Cathédrale I* (*Katedra I, klasyczna*, 1922), artysta przedstawił sklepienie kościoła widziane z żabiej perspektywy. Niebo-siężne filary, uginające się pod ciężarem konstrukcji, wywołują złudzenie zapadania się do wewnątrz murów i okien świątyni. Irena Kossowska, komentując prace artysty, posłużyła się ciekawym florystycznym skojarzeniem. „Siła religijnego przeżycia – pisała – dematerializuje nawy paryskiej katedry”, „rozchylając je odśrodkowo wokół punktu ich przecięcia jak kielich kwiatu, nad którym artysta pochyla się w porcorze”⁶⁰.

⁵⁷ A. Waškowski, *Od bramy floriańskiej*, w: tegoż, *Poezje*, t. 4, Kraków 1925, s. 59.

⁵⁸ Savitri [A. Zahorska], *VII [Patrzę z pustej wieżycy przez tęczowe witraże]*, s. 164.

⁵⁹ K. Lubecki, *Kościół franciszkański w Krakowie*, w: tegoż, *Sonetów polskie*, Kraków 1908, s. 10.

⁶⁰ I. Kossowska, *Konstanty Brandel*, <http://culture.pl/pl/tworca/konstanty-brandel> [dostęp: 2021-05-21]. Zob. też: E. Bobrowska-Jakubowska, J. Kraśnodębska, M.A. Supruniuk, *Katalog grafiki Konstantego Brandla ze zbiorów Archiwum Emigracji Biblioteki Uniwersyteckiej w Toruniu*, Toruń 2005. Zob. K. Brandel, *Cathédrale I (Katedra I, klasyczna)*, 1922, akwaforta, sucha igła, rytec. Brandel zaprojektował także kartony do ośmiu witraży do kościoła w Le Transloy, a w jego dorobku znajduje się grafika *Les Vitraux (Witraże)*, 1910,

W poezji Młodej Polski figury wychylające się z witraży uobecniają jeszcze jedną symboliczną płaszczyznę: przeszłość. W liryku *Wenecja* Jana Pietrzyckiego w barwnych oknach ukazują się minione wieki. Takie znaczenie witrażu zaakcentował José-Maria de Heredia w sonecie *Vitrail*, a później też wskazywał Józef Mehoffer w szkicu *Witraz jako kompozycja dekoracyjna*. W wierszu Pietrzyckiego przeszłość pozbawiona jest splendoru, uwięzieni w witrażach mnisi i rycerze walczą o uwagę, dokonując próby zmartwychwstania:

Wracam pieśnią kochanka pod białe balkony...
 W cud marmurów zakłęta śni bajka dokoła...
 Z cichej fali westchnieniem tajemny głos woła...
 Jasny kanał w księżycu lśni srebrno-zielony...
 [...]
 Z nisz kościołów i okien, oprawnych w witraże
 Straszne swoją przeszłością, zakłęte w kształt ciemny,
 Wychylają się mnichów kaptury i twarze –

 Wykwitają olbrzymie postaci rycerzy.
 – Księżyc w niszę kamienną blask rzuca tajemny.
 (Stary zegar godzinę wydzwania na wieży).⁶¹

Obok postaci wykonujących gesty uwalniania się z okna witrażowego zobaczyć trzeba jeszcze jedną „schodzącą z kolorowego witrażu” personę. Pojawia się ona w wierszu wkomponowanym w opowiadanie *Czarodziejka zapomniana* (1904) Ewy Łuskiny, które powstało z inspiracji dziejami Bractwa Prerafaelitów, między innymi tajemniczą historią otwarcia grobu Elizabeth Siddal – najsłynniejszej bodaj prerafaelickiej modelki, a również poetki i malarki – w celu wydobycia zeń manuskryptu *The House of Life*, cyklu sonetów Dantego Gabriela Rossettiego.

akwaforta, papier – zob. ILUSTRACJE 17 i 18. Zob. np. J. Szczepińska, *Fantazje architektoniczne Konstantego Brandla*, „Biuletyn Historii Sztuki” 1969, nr 3, s. 291–299 (tu np. o powinowactwie wyobraźni Brandla, Gustave’a Moreau oraz Gustave’a Flauberta).

⁶¹ J. Pietrzycki, *Wenecja*, w: tegoż, *Refleksy światła*, il. S. Wyspiański, Lwów 1905, s. 17.

Wiersze złożone w trumnie umiłowanej żony artysta postanowił odzyskać i ogłosić je drukiem.

Siddal, przedstawiona przez Łuskinę, pozuje do obrazu „na którym święty rycerz spotyka na łące księżniczkę Aję”. W mrocznym, przypominającym kaplicę gabinecie artysty modelka dostrzega „wysoki, trójkątny witraż, utrzymany w kolorach szafirowych, srebrnych i zielonych, którego kompozycja przedstawia: Narodziny pereł w morzu, za sprawą księżycy”⁶². Witraż ten wyzwała marzenie o świętym Jerzym. Łuskińska bardzo świadomie skonstruowała opowieść, każdy element tej kompozycji ma swoje znaczenie. Prerafaelici często podejmowali temat biografii dzielnego męczennika – legendę o świętym Jerzym i smoku interpretował w cyklu płócien Edward Burne-Jones (który nb. uważał, że to właśnie sztuka witrażu odzwierciedla ducha wieków średnich), z kolei wątek miłosny *Zaślubin św. Jerzego i księżniczki Sabry* spopularyzował Rossetti, obrazując mężczyznę przytulającego swą ukochaną⁶³.

W *Czarodziejce zapomnianej* piękna i blada Siddal „wizję artysty uzupełniła melodią własnej duszy. Usta jej rozchylają się bezwiednie, gorący szepc z warg spływa”:

Kręto gościniec srebrny bieży.
Schodzi nim ku nam święty Jerzy
W noc baśni wyśnioną...
W biel kwiatów spienioną...
Z kolorowego zszedł witrażu.
Ty mi zatrzymaj go, malarzu!
Uwięź mi oczu czarne róże,
Odcisnij linie ust w purpurze.

⁶² E. Łuskińska, *Czarodziejka zapomniana*, „Krytyka” 1913, R. 15, t. 40, s. 109.

⁶³ Zob. także: G. Crepaldi, *Rossetti i prerafaelici*, przeł. A. Majewska, Warszawa 2006, s. 117; A. Konopacki, *Ikonaografia malarstwa prerafaelitów. Wybrane aspekty*, w: *Tematy, tradycje i teorie w sztuce doby romantyzmu*, red. J. Białoostocki, Warszawa 1981, s. 151–152; J. Frycz, *Odrodzenie sztuki witrażowej w XIX i XX wieku*, „Szkło i Ceramika” 1947, R. 25, nr 6, s. 177. Warto przy okazji nadmienić, że temat witrażu z wizerunkiem świętego Jerzego pojawiał się w literaturze francuskiej, np. w wierszu *Vitrail* Paula Gérardy’ego i w *Marzeniu* Émile’a Zoli (było to ulubione średniowieczne okno Angeliki, głównej bohaterki utworu).

Teraz mnie garnie młody Dante,
 Szczęścia mojego to „Andante”.
 A jednak serce jeszcze bieży
 Za tobą – święty Jerzy!⁶⁴

Poetycki koncept opuszczania witrażowego okna przez barwne postaci wyzyskał Edward Okuń, tworząc w 1913 roku swoją *Bajkę*. Okuń uwiecznił witraż katedry w Sienie, mieście, w którym – jak stwierdził – „kościół są podobne do niebotycznych parków pełnych kwiatów”⁶⁵. Przez okrągłe okno fasady artysta wprowadził do wnętrza świątyni korowód feerycznych postaci, „uformowanych” z witrażowych tafli. Dzieje się to – zdaniem Małgorzaty Biernackiej – w chwili triumfu. Dwie witrażowe figury grają na trąbkach, a pozostałe trzymają wielobarwny kwietny dywan, na którym znajduje się kobieta w charakterystycznej pozie, z uniesionymi delikatnie dłońmi. Monografistka twórczości Okunia domyśla się w niej Flory, „bogini tego marmurowego «parku»”⁶⁶. Dynamizm kompozycji został dodatkowo zaakcentowany przez tło w pasy białego i czarnego marmuru.

Alternatywna nazwa *Bajki* Okunia brzmi *Rezonans w katedrze*. Ten drugi tytuł koresponduje z jeszcze jednym typem młodopolskiego witrażu poetyckiego. Mowa o swego rodzaju WITRAŻACH-ODDŹWIĘKACH, przy czym to ostatnie słowo należy rozumieć w myśl przekładu *Correspondances* Baudelaire’a, dokonanego przez Antoniego Langego. Wszechświat rządzący się zasadą powszechnej analogii został porównany przez Baudelaire’a do świątyni. Tutaj sama świątynia reprezentuje tę kosmiczną zasadę.

⁶⁴ E. Łuskina, dz. cyt., s. 109–110.

⁶⁵ Biblioteka Narodowa, rkps 2857, *Korespondencja Zenona Przesmyckiego z lat 1884–1941 (listy Okunia, 1900–1919)*, k. 93 – karta Okuniów, Siena 7 VIII 1913. Cyt. za: M. Biernacka, *Literatura – Symbol – Natura. Twórczość Edwarda Okunia wobec Młodej Polski i symbolizmu europejskiego*, Warszawa 2004, s. 203.

⁶⁶ M. Biernacka, dz. cyt., s. 203. Brakuje dowodów potwierdzających zgodność tytułu dzieła z intencją malarza – zob. E. Okuń, *Bajka (Rezonans w katedrze)*, 1913, olej, płótno, Muzeum Sztuki w Łodzi – zob. ILUSTRACJA 19. Na myśl przychodzi także jedna z okładek „Chimery”, na której Mehoffer przedstawił pawia z ogonem znajdującym się poza ramą witrażowego okna – zob. J. Mehoffer, okładka „Chimery” 1902, t. 5, z. 13 – zob. ILUSTRACJA 20.

Wypiański w opisie mieniącej się w świetle słońca fasady katedry w Amiens wykorzystał metaforykę muzyczną. Aby wyeksponować efekt migotania kamiennej bryły, zbudował paralełę między słońcem i dekoracją rzeźbiarską świątyni a dyrygentem i orkiestrą. Fragment listu opatrzył cytatem z koncertu Jankiela z *Pana Tadeusza* Mickiewicza:

Co za interpunkcja (stosunek wzajemny części i proporcjonowanie) wrażliwa a pełna muzyki. – to nie instrument jeden grający, harmonijny, melodyjny i wdzięczny (jak Rouen), ale potężna instrumentacja orkiestralna, o grubych tonach trąb, takcie miarowym bębnow, chórach całych śpiewnych fletni i brzęku harf złotostrunnych. — Słońce świeci – — słońce; widać, jak ten mistrz umie opanować tę orkiestrę, jak dobywa z niej tony, jak to uderzenie jego promieni było „sztuczne i potężne, jak struny zadźwięczały jak trąby mosiężne” potężną grą światłocienia.⁶⁷

Trzeba jednak zaznaczyć, że owa muzyczna strona świątyni ujawnia się dopiero dzięki człowiekowi, który się w niej lub przy niej znajduje. Jego obecność wywołuje też rezonans witraży.

Można tu przywołać wyrażoną w *Sonacie* Kazimierza Wroczyńskiego niepewność „Czy cisza drży wieczorna na różach witraży?”⁶⁸. Można też uznać, że barwne okna odpowiadają dźwiękiem, jak to ma miejsce w *Śnie Cherubina* Jerzego Guranowskiego i w Wołoszynowskich *Wieczornych witrażach*, analizowanych już wcześniej pod innym kątem. W tym kontekście szczególnie interesująca wydaje się *Katedra Matki Boskiej w Reims* rosyjskiego poety. We wnętrzu tej świątyni: „Skrzyły się serca róż szkarłatnych”⁶⁹. Wołoszyn zestroił obraz ognistego witrażu z sugestią dźwiękową, ewokując odgłosy pożaru serc, czyli przyspieszonego pulsu. Płonący królewską czerwienią szkarłatu (krwi i róż), ognisty witraż stał się więc ekwiwalentem intensywnego wzruszenia. Pozostaje to zresztą w związku z obrazem muzycznej rozety z zapisków Viollet-

⁶⁷ List S. Wypiańskiego do L. Rydla z 18 VI 1890, s. 98. Obraz skamieniałej muzyki pojawia się w pismach Józefa Kremera – zob. M. Czermińska, dz. cyt., s. 372–374.

⁶⁸ K. Wroczyński, *Sonata*, „Chimera” 1904, t. 7, z. 20/21, s. 319.

⁶⁹ M. Wołoszyn, *Katedra Marki Boskiej w Reims*, przeł. S. Pollak, w: tegoż, *Poezje*, wyb., wstęp i objaśnienia A. Pomorski, Warszawa 1981, s. 95.

-le-Duca⁷⁰ czy Stanisława Widackiego, który w *Nocach romantycznych* (1916) dostrzegł w szybach witrażu delikatny blask niknący w ciemności kościoła i ewokujący dźwięki mszy żałobnej. Tym samym poeta wykreował nie tylko WITRAŻ-ODDŹWIĘK, ale i WITRAŻ-SMUTEK:

W sklepięń kościelnych tajemnym półmroku
Blask fioletowych snuje się witraży:
Falą rozwianą, jak gdyby w obłoku,

Pełza po rzeźbach złocistych ołtarzy,
Na biel obrusów szlak rzuca żałobny,
Skrami sinymi w kryształach się żarzy,

Smutny, jak *requiem*, i smutkiem ozdobny,
W cichej żałości i wielkiej tęsknicy
Do zórz gasnących wieczorem podobny.⁷¹

W *Klasztorze średniowiecznym* Edwarda Leszczyńskiego barwne okna „budzą się” w świetle księżyca. Wówczas – zgodnie z potencjałem sugestii, środka poetyckiego trwale związanego z symbolizmem – postaci wyobrażone na szybach otwierają oczy. Poeta dokonał próby transpozycji wrażeń słuchowych na wzrokowe. Witraże drgają, rezonują „dreszczem tajemnicy”. W murach klasztoru przechadzają się duchy zmartwychwstałych mnichów, rozbrzmiewa chorałowa muzyka oraz złowrogi, upiorny śmiech i – podobnie jak w ciemnej *Wenecji* Pietrzyckiego – w wierszu Leszczyńskiego objawia się przeszłość w postaci sennego koszmaru:

Miesięcznej bieli
Zimny blask stroi
Mury klasztorne.
Mnich w pustej celi
Na jawie roi
Dziwy potworne.

⁷⁰ E. Viollet-le-Duc, *Entretiens sur l'architecture*, vol. I, Paris 1863–1872, s. 22.

⁷¹ S. Widacki, *III*, w: tegoż, *Noce romantyczne*, [wiersz wstępny J. Jankowski], Warszawa 1916, s. 35.

Płaczą chorały
 Głuchą melodią
 W kaplicy cichej.
 – To z grobów wstały
 Z smętną psalmodią
 Umarłe mnichy.

Tchnieniem tajemnic
 Przemknęły dreszcze
 Z ściany do ściany;
 Wypełzłe z ciemnic
 Biegły złowieszcze
 Mroków tumany.

Drgnęły zbudzone
 Dziwną muzyką
 Barwne witraże;
 Pyłem przymglone
 Śmiały się dziko
 Potworne twarze.⁷²

W pracy *Odczuwanie architektury* Steen Eiler Rasmussen uwzględnił zjawisko słuchowego doświadczenia budowli. Wyjaśnił na przykład, w jaki sposób forma i wyposażenie świątyń wpływają na akustykę wnętrza oraz odbiór wykonywanej w nich muzyki. Istnieją śpiewy gregoriańskie stworzone specjalnie z myślą o dawnej Bazylice Świętego Piotra w Rzymie. „W wielkich kościołach, w których dźwięk wyraźnie rezonuje, istnieje coś, co nazywa się «życzliwym tonem» – czyli «zakresem wysokości tonu, w którym jest on pozornie wzmacniany»”. Kapłan, wygłaszając kazanie, modulował głos, a tym samym: „Tekst stawał się żyjącą w kościele pieśnią, która w przesywający do głębi duszy sposób zmieniała wielki gmach w muzyczne przeżycie”⁷³.

⁷² E. Leszczyński, *Klasztor średniowieczny*, w: tegoż, *Poezje*, Kraków 1901, s. 87–88; tegoż, *Wybór poezji*, oprac. H. Filipkowska, Kraków–Wrocław 1988, s. 92.

⁷³ S.E. Rasmussen, *Odczuwanie architektury*, przeł. B. Gadomska, Warszawa 1999, s. 227–228 (rozdz. *Słyszanie architektury*). Rasmussen powołał się na ustalenia

W młodopolskiej poezji witraże zestrzajano również z innymi odgłosami. W cytowanym już wierszu *O zachodzie słońca* Cieplińskiego okna gotyckiego tumu migoczą, a w domyśle stają się słyszalne, drgając w rytm uderzeń ludzkich kroków o kościelną posadzkę. Efekt akustyczny ustępuje następnie wizualnemu. Barwne szyby płoną, odzwierciedlając ogniste światło zachodzącego słońca oraz napięcie emocjonalne sceny miłosnej:

Skryta w głębokich, mrocznych, na pół ciemnych stallach
Nieruchoma królowna... cisza... cyt... cyt... cisza...
Słysząc kroki... WITRAŻE, JAKBY DRŻĄ, w opalach...

Witraże stoją w ogniu... w złocie okien nisz...
Wśród królewicz... blask płonie na szybach witraży...
Pocałunek... lzy płyną po królowy twarzy...⁷⁴

Miejszem zasugerowanej schadzki miłosnej w wierszu Cieplińskiego jest kościół gotycki. Motyw ten znany jest z *Pani Bovary* (1857) Flauberta. W Notre-Dame de Rouen oczekujący przybycia Emmy, pełen niecierpliwości Leon – nieprzypadkowo – koncentrował swoją uwagę na tak umiłowanym przez Flauberta witrażu ze scenami żywota świętego Juliana Szpitalnika.

CZŁOWIEK I WITRAŻ

Specyficzna odmiana tych zabiegów personifikacyjnych, które można by nazwać „angelizacją”, została przewrotnie zastosowana w utworze Marii Poraskiej *Leży z jasną, spokojną...* z tomu *Na jawie i we śnie* (1907). Najbardziej zastanawiający w tym sonecie jest paralelizm twarzy zmarłego dziecka i szyb kościelnych – mlecznych, zacierających kształty i rozpraszających światło, bezbarwnych:

Leży z jasną, spokojną pogodą na twarzy,
Całą trumnę róż białych okalają wieńce,

z pracy: H. Bagenal, A. Wood, *Planning for Good Acoustics*, Methuen 1931. Zob. M. Czermińska, dz. cyt., s. 372–374 (rozdz. *Skamieniała muzyka*).

⁷⁴ C. Ciepliński, *O zachodzie słońca*, s. 30.

Znikł uśmiech z małych ustek, zagasły rumieńce,
Dziś jest bledszą od mlecznych kościoła witraży.

Jaskrawe światło pada z kamiennych ołtarzy,
Śpiewom księży wtóruje muzyka organu,
Taka inna, grobowa, nie wzywa do tanu,
Przy niej na wszystkich twarzach żal tęskny się marzy.

Wieńce białych irysów złożono przy trumnie,
I lilij śnieżnych leży bukiet woniejący,
Kwiaty ich duże, pełne spoglądają dumnie.

Ciemne bluszcze swe liście na ołtarze kłonią,
Z wielkiej nawy kościoła chłód martwy idący
Miesza zapachy kwiatów z mdłych kadzideł wonią.⁷⁵

Epitety „biały” czy „błady” – jak zauważył Marian Stala – towarzyszą „młodopolskim wyobrażeniom ciała w sposób niemal obsesyjny”⁷⁶. W liyku Poraskiej „jaskrawe światło od ołtarzy” stanowi kontrapunkt dla światła stłumionego, przenikającego przez okienne szyby. Tamto wyobraża życie, to interferuje z odcieniem twarzy złożonej w trumnie i kolorem płatków róż, irysów i lilii. Każdy element poetyckiej przestrzeni ulega symbolicznej dematerializacji, traci kolory i kontury. Biel – kolor światła i czystości – powinna tu nieść z sobą nadzieję odrodzenia życia duchowego⁷⁷, ale w wyestetyzowanym kadrze potęguje tylko nastrój żałoby i podkreśla nieodwołalny koniec krótkiej egzystencji. W ostatniej strofie to świątynia zarosła bluszczem i stała się kryptą. Wrażenie przeszywającego, „martwego” chłodu, potęgującego nieznośną, duszącą woń kwiatów i kadzideł, dopełniło jeszcze funeralny nastrój. Witraże okazują się ważnym elementem scenerii towarzyszącej przedstawieniu śmierci.

Warto dodać, że już w XII wieku pojawiły się szyby wykonywane w technice *en grisaille* (fr. *gris* – siwy, szary). Wykazywały one mały sto-

⁷⁵ M. Poraska, *Leży z jasną, spokojną...*, w: tejsze, *Na jawie i we śnie*, Kraków 1907, s. 31.

⁷⁶ M. Stala, dz. cyt., s. 252, 256.

⁷⁷ M. Rzepińska, dz. cyt., s. 125–126.

pień przejrzystości, a ich działanie Maria Rzepińska scharakteryzowała jako delikatne; „dają one światło srebrzyste, chłodne, a gra powierzchni przypomina czasem tony masy perłowej”⁷⁸.

W historii witrażu jasne szyby kojarzono ze zgoła odmiennym stanem emocjonalnym niż ten, który znalazł wyraz w sonecie Poraskiej. Na przykład malarz Antonio da Pisa, autor czternastowiecznego traktatu o witrażach (*Secreti per lavorar li vetri secondo la dottrina de Maestro Antonio da Pisa, singolare in tal Arte*, 1395), twierdził, że barwne okna „powinny zawierać co najmniej jedną trzecią szkła białego (bezbarwnego), co sprawi, że dzieło wyda się bardziej radosne (*allegro*), a także łatwiejsze do odczytania (*comparascente*)”⁷⁹.

Obok konsekwentnego w warstwie plastycznej obrazu Poraskiej interesujący wydaje się również fragment *Trujących kwiatów* – ballady Cieplińskiego. Czesław Zgorzelski, znawca dziejów gatunku, wyróżnił ją ze względu na dokonaną modyfikację schematu fabularnego, zgodnie z którym ojciec zmusza córkę do ślubu⁸⁰. W utworze po przypadkowym wypiciu naparu z jadowitych kwiatów śmierć ponosi stara niańka – zamiast zamierzającej odebrać sobie życie nieszczęśliwej hrabianki. Witraże w balladzie odzwierciedlają straszliwy nastrój agonii. Pada na nie „zielony księżyc”, jawiąc się hrabiance na podobieństwo makabrycznego widoku twarzy otrutej piastunki⁸¹.

Nie jest to jedyny ZIELONY WITRAŻ w twórczości Cieplińskiego. W tchnących egzotykiem *Kwiatach brzoskwini*, wierszu ze zbioru *Twoje kwiaty* (1914), w świetle przenikającym przez zielone witraże poeta ukazał srebrny, haftowany właśnie w kwiaty brzoskwini dywan i skonastrastował ten obraz z portretem bladych dzieci (motyw ów wykorzystał już w *Kościele gotyckim*).

Walery Gostomski, komentując liryczne eksperymenty Cieplińskiego z tomu *Przemiany* (1912), stwierdził, że: „Kaprys wyobraźni, kojarzącej dowolnie rozrzucone po świecie rysy i barwy, zdaje się tu wszechwładnie

⁷⁸ Tamże, s. 164. Zob. też: H.W. Rambusch, H.L. Willet, *Stained Glass*, w: *Encyclopedia Americana*, New York 1948 [odb.].

⁷⁹ J. Gage, *Kolor i kultura. Teoria i znaczenie koloru od antyku do abstrakcji*, przeł. J. Holzman, Kraków 2008, s. 69.

⁸⁰ C. Zgorzelski, *Z dziejów polskiej ballady poromantycznej*, „Pamiętnik Literacki” 1961, z. 2, s. 348.

⁸¹ C. Ciepliński, *Trujące kwiaty*, w: tegoż, *Przemiany*, Kraków 1912, s. 28.

rządzić”⁸². W *Trujących kwiatach*, które można by dookreślić jako balladę grozy, barwne okna współtworzą średniowieczny koloryt, obok innych stereotypowych rekwizytów „gotyckości”. Hrabianka, młoda niewinna dziewczyna, przeżywa swój dramat w scenerii tajemniczego zamku, w labiryncie korytarzy, ciemnych wirydarzy i alei uformowanej w kształt nawy. Wybiła północ, narasta atmosfera niesamowitości, słychać odgłosy puchaczy. Bez wątpienia *Trujące kwiaty* wiążą się z wywodzącym się z Anglii nurtem określanym jako *Gothic Revival* (nb. wyjątkowo trafnie polski odpowiednik słowa *revival* wskazał Zygmunt Łempicki, pisząc o „odźyciu”⁸³.

W *Zamczysku w Otranto. Opowieści gotyckiej*, założycielskiej dla tego nurtu, witraż pojawia się tylko raz⁸⁴, niemniej Horace Walpole, będąc wielbicielem wieków średnich, odegrał istotną rolę w powstaniu stylu neogotyckiego i odrodzenia sztuki witrażu. Aby uzyskać specyficzną, mroczną czy posępną (*gloomth*) atmosferę gotyckich budowli swojej rezydencji w Strawberry Hill, podczas jej przebudowy wprowadził z rozmysłem w ramy okien liczne witraże. Jak stwierdził Tomasz Szybisty, to „zataczająca coraz szersze kręgi fascynacja średniowieczem i rozwój architektury neogotyckiej, kształtujące się w niemałej mierze właśnie pod wpływem koncepcji Walpole’a, sprawiły, że w II połowie XVIII stulecia popyt na witraże dawne był w Anglii tak wielki, iż masowo importowano je z Europy kontynentalnej”⁸⁵.

⁸² W. Gostomski, [rec.] C. Ciepliński, *Przemiany*, Kraków 1912, „Książka” 1912, nr 12, s. 574.

⁸³ K. Clark, *The Gothic Revival. An Essay in the History of Taste*, wstęp, ed. J. Mor-daunt Crook, London 1995 (pierwsze wydanie: 1928), s. 9. *The Gothic Revival* popularyzują np. Joseph i Thomas Warton oraz Thomas Gray. Szczegółowo na ten temat – zob. Z. Sinko, *Gotyk i ruiny w wyobraźni literackiej epoki oświecenia (Anglia – Polska)*, „Przegląd Humanistyczny” 1978, nr 9, s. 23–43; tejeże, *Z zagadnień gotycyzmu europejskiego i jego recepcji polskiej*, „Pamiętnik Literacki” 1972, t. 63, z. 3, s. 29–73; *The Gothic Revival 1720–1870. Literary Sources and Documents*, vol. 1–3, ed. M. Charlesworth, Mountfield 2002. Zob. Z. Łempicki, *Świat książek i świat rzeczywisty. Przyczynek do ujęcia istoty romantyzmu*, w: tegoże, *Wybór pism*, t. I: *Renesans, oświecenie, romantyzm i inne studia z historii kultury*, oprac. H. Markiewicz, przedm. B. Suchodolski, Warszawa 1966, s. 331.

⁸⁴ Zob. H. Walpole, *Zamczysko w Otranto. Opowieść gotycka*, przekł., posł. M. Przymanowska, Kraków 1976, s. 94.

⁸⁵ T. Szybisty, *Sztuka sakralna Krakowa w wieku XIX*, cz. 4: *Malarstwo witrażowe*, Kraków 2012, s. 30–31; tegoże, *Witraże pierwszej połowy XIX wieku na ziemiach*

Utrwalone w wierszach Marii Poraskiej i Czesława Ciepłińskiego harmonizujące z barwą okien portrety umierających lub umarłych są w poezji Młodej Polski wyjątkowe. Zupełnie inny wariant tematu pojawia się w wierszu Marii Grossek-Koryckiej, która wykreowała postać-sen pojawiającą się na tle nasyconym światłem (według Barbary Olech jest ona „wystylizowana na Chrystusa cierpiącego”⁸⁶). *Obraz II* z cyklu *Sonaty moll* odwołuje się do średniowiecznego malarstwa, w którym złote nimby często przybierały okazałe rozmiary lub zlewały się z tłem:

Byłam umarła!
 Gdy zasłona ciemności na dwoje się rozdarła,
 I na tle
 Złotolitym, jak witraż malowany na szkle,
 Stanął On –⁸⁷

Tę liryczną teofanię można skojarzyć również ze sztuką ikon, w której lśniąca złota przestrzeń wokół postaci, interpretowana symbolicznie, nazywana jest światłem⁸⁸. Nawiasem mówiąc, zamieszkałej na terenach Ukrainy Grossek-Koryckiej mogły być znane ikony pisane na szkle, tworzone na Huculszczyźnie i Pokuciu⁸⁹.

polskich, „Sacrum et Decorum” 2008, R. I, s. 78. O witrażach w rezydencji Walpole’a – zob. A. Eavis, M. Peover, *Horace Walpole’s Painted Glass at Strawberry Hill*, „The Journal of Stained Glass” 1994/1995, vol. 19, nr 3, s. 280–313. Zob. także: K. Clark, dz. cyt., s. 46–65 (rozdz. *Ruins and Rococo: Strawberry Hill*); S.A. Moore Glaser, *Explorations of the Gothic Cathedral in Nineteenth-Century France*, Indiana University 2002 – maszynopis rozprawy doktorskiej, s. 14–22; M.J. Lewis, *The Gothic Revival*, London 2002, s. 13–36 (rozdz. *Literature*).

⁸⁶ B. Olech, „Wieszczka wydm niebieskich...”, w: M. Grossek-Korycka, *Utwory wybrane*, wstęp, wyb., oprac. B. Olech, Kraków 2005, s. 36.

⁸⁷ M. Grossek-Korycka, *Obraz II*, w: tejże, *Orzeł oslepy*, Kraków 1913, s. 33; tejże, *Utwory wybrane...*, s. 146. O symbolice złota w poezji Młodej Polski – zob. J. Bajda, dz. cyt., s. 196–199.

⁸⁸ Zob. P. Tendera, *Od filozofii światła do sztuki światła*, Kraków 2014, s. 135–138 (rozdz. *Wewnętrzne światło ikony*); E. Smykowska, *Ikona. Mały słownik*, Warszawa 2002, s. 79 (hasło *Tło*).

⁸⁹ T. Karabowicz, *Tożsamość cerkwi ukraińskiej*, Lublin 2004, s. 63.

W tym miejscu można by z powodzeniem wskazać jeszcze jeden trop interpretacyjny w świecie młodopolskiej wyobraźni, czyli WITRAŻ-ZŁOTO, który z kolei wywołuje ciekawą analogię ze zjawiskiem mozaiki. Sergiusz Awierincew zwrócił uwagę: „Podczas gdy w Bizancjum powstaje mozaika na złotym tle, to Zachód tworzy witraże”⁹⁰. Barwne kamienie, kostki pokryte płatkami złota, kawałki szkła czy ceramiki, z których konstruowano mozaiki, odbijały promienie światła, ich zniewalający połysk różnił się rzecz jasna od barwnej migotliwości witrażu i jego fascynującej przezroczystości⁹¹. Ta atrakcyjna analogia: witraż – złoto – mozaika łączy się także, tutaj podążam raz jeszcze za myślą przywołanego wcześniej Sulpiza Boisserée, z wyobrażeniem Niebiańskiej Jeruzolimy oraz symboliką połysku, lśnienia i intensywnych barw szkielec witrażowych, które miały za zadanie imitować drogocenne kamienie.

Podobny efekt, który wyeksponowała Maria Grossek-Korycka, wykorzystał Jerzy Guranowski. W wierszu *W pomroce dum* witraż nie występuje wprost, ale w porównaniu, współtworzy, jak się zdaje, dzięki nastrojowo-uczuciowej sugestii ulotne, słoneczne tło dla utęsknionej osoby, której nagłemu pojawieniu się towarzyszy przekształcenie i sakralizacja przestrzeni:

Nagle – Twa postać... i mroki rzedną,
Jak gdyby w mroczny, gotycki tum
Pieszczotą słońce wpadło bezwiedną...⁹²

W poezji młodopolskiej pojawiają się więc obrazy: twarzy ludzkiej paralelnej wobec witrażu, postaci, która ukazuje się na jego tle albo narzuca się wyobraźni w sposób gwałtowny, niczym barwne światło rozjaśniające ciemny tum. Analogię pomiędzy witrażem i postacią ludzką sytuowano także w kontekstach miłosnych.

W *Erotyku* Kazimierza Lubeckiego, zbudowanym z licznych, litanijnych enumeracji i skojarzeń na zasadzie charakterystycznego dla mło-

⁹⁰ Zob. S. Awierincew, *Na skrzyżowaniu tradycji (szkice o literaturze i kulturze wczesnobizantyjskiej)*, wstęp D. Ulicka, Warszawa 1998, s. 188.

⁹¹ M. Rzepińska, *Zjawisko mozaiki*, w: tejsze, *Historia koloru...*, s. 149–156.

⁹² J. Guranowski, *W pomroce dum*, w: tegoż, *Poezje. Seria pierwsza*, Warszawa 1912, s. 12. Zob. też: G.T. Henner, *Fra Angelico da Fiesole*, w: tegoż, *Resurrectio Carminis. Poezje*, Kraków 1911, s. 43.

dopolskiej poezji montażu asocjacyjnego⁹³, wizja kobiety zjawia się już nie „na tle” witrażu, ale wprost „na witrażu”, z tym, że jest to witraż nietypowy – WITRAŻ-TĘSKNOTA, witraż „tęsknych wyglądań”⁹⁴. W zmiennym pejzażu duszy, będącym zarazem polem, ogrodem, jeziorem, komnatą i wnętrzem kościelnym, barwne okno obok ołtarza pełni funkcję sakralizującą zarówno wybrankę serca, jak i uczucia, które ona wyzwala. Architektoniczno-sakralne metafory, o czym pisał Wojciech Gutowski, pojawiały się w literaturze epoki właśnie jako formy uświęcające miłość:

Wyzwolenie mężczyzny przez czystą, białą, świętą, jasną (kluczowe epiety w opisie postaci idealnej kochanki), całkowicie aseksualną kobietę – to wzorcowa sytuacja w erotyce spirytualistycznej. W kolekcji młodopolskich kochanek „piękna, zamyślona Pani”, duchowa przewodniczka i zbawicielka (najczęściej pełni funkcję „ty” lirycznego”) jest przeciwieństwem Anty-Madonny, „czarownicy” z mitu chuci.⁹⁵

Nie przypadkiem więc w utworze Lubeckiego najważniejsze miejsce przypada lili – jej nazwa trybem litanii powtarza się w refrenie – kwiatowi maryjnemu, znakowi czystości, niewinności i wszelkich cnót ducha. A zatem, gdyby nie tytuł *Erotyk*, który w pełni zasługuje na epitet „spirytualistyczny”, wiersz można by uznać za liryk konfesyjny. Jednak lilia, będąc obiektem wzdychań i marzeń, staje się w nim wprost integralnym elementem wnętrza psychicznego; WITRAŻ-TĘSKNOTA zamienia się w WITRAŻ-LILIĘ. Utożsamienie to nie ma jawnych znamion erotycznych, chociaż młodopolskie lilie oznaczały też zmysłowość, namiętność⁹⁶, a nawet arystokratyczne zepsucie. Lubecki jednak w swym

⁹³ M. Podraza-Kwiatkowska, *Montaż asocjacyjny*, w: tejsze, *Symbolizm i symbolika...*, s. 261–272.

⁹⁴ K. Lubecki, *Erotyk*, w: tegoż, *Poezje*, Kraków 1902, s. 40. O fragmencie tego wiersza w kontekście miłosnej symboliki lili – zob. I. Sikora, *Przyroda i wyobraźnia. O symbolice roślinnej w poezji Młodej Polski*, Wrocław 1992, s. 57.

⁹⁵ W. Gutowski, *Ku młodopolskiej „religii miłości”*, w: tegoż, *Nagie dusze i maski. O młodopolskich mitach miłości...*, s. 182. Zob. też: M. Podraza-Kwiatkowska, *Kompleks Parsifala, czyli o młodopolskim ideale czystości*, w: tejsze, *Wolność i transcendencja. Studia i eseje o Młodej Polsce*, Kraków 2001, s. 127–165.

⁹⁶ Zob. I. Sikora, *Lilia*, w: tegoż, *Symbolika kwiatów w poezji Młodej Polski*, Szczecin 1987, s. 52–62. Zob. *Kwiat dla króla. Zarys średniowiecznej historii lili*, w: M. Pas-

ubóstwieniu ukochanej posunął się aż do bałwochwalstwa, choć odwoływał się do tradycyjnej symboliki lilii – z którą był dobrze zaznajomiony jako autor pracy *Matka Boska w cywilizacji polskiej* (1904) oraz wiersza o kościele przyozdobionym w lilie przez Wyspiańskiego (*Kościół franciszkański w Krakowie*, 1908; notabene lilie zdobią witraż *Błogosławiona Salomea* Wyspiańskiego oraz projekt witrażu z wizerunkiem błogosławionych: Salomei, Kunegundy i Jolenty).

WITRAŻ-LILIA Lubeckiego ma ciekawe paralele w wierszach Marii Czerkawskiej i Marii Kazeckiej, w pierwszym prawdziwie religijną, w drugim przewrotną, dekadencją. W liryku Czerkawskiej *Przyszłaś*, należącym do cyklu *Z tajników*, z „ciszy gotyckich kościołów” (liczba mnoga wzmacnia znaczenie obrazu) za pośrednictwem „barw witraży”, które nadają światłu słonecznemu przymioty „cherubinów”, „aniołów” i „madonn”, zstępuje – zdaniem Hanny Ratusznej⁹⁷ – łaska, a z nią radość i nadzieja. Wnikają one w duszę ludzką, by zabrać z niej to, co jest dla niej ciężarem, łez i „bólów ołowiem” (to bardzo ciekawe odniesienie do konstrukcji barwnych okien) i pozwolić odkryć wolność wewnętrzną i skarby „uczuć, ukochań”⁹⁸. Dobrodziejstwa te, witrażowe wyobrażenia istot i cnót niebiańskich oraz rysy owych różnych madonn mają swój prawzór w adresatce wiersza, Matce Bożej. Ujawnia się tutaj obraz-topos promienia słonecznego i szyby, by użyć terminu Lecha Kalinowskiego. Już w wiekach średnich Matkę Boską porównywano do przezręczystego szkła okiennego, a przenikające przez nie światło – do cudu poczęcia Syna Bożego i jego narodzin. Na przykład, pisał Kalinowski, powołując się na Millarda Meissa, w obrazach Zwiastowania „z końca wieku XIV i piętnastowiecznych często prezentujące Ducha Świętego promienie, biorące

toureau, *Średniowieczna gra symboli*, przeł. H. Igalson-Tygielska, Warszawa 2006, s. 109–123.

⁹⁷ H. Ratuszna, „*Trwam, jestem, czuję cudnej zgody sprzeczność*” – o twórczości Marii Czerkawskiej, Toruń 2014, s. 35. Zob. też, „*Życia! dzwon się rozkołysał*” – młodopolska twórczość Marii Czerkawskiej, w: *Literatura niewyczerpana. W kręgu mniej znanych twórców polskiej literatury lat 1863–1914*, red. K. Fiołek, Kraków 2014, s. 98.

⁹⁸ M. Czerkawska, *Przyszłaś*, w: też, *Poezje*, Kraków 1908, s. 31. Witraże pojawiają się również w wierszu *Nie wiń mnie* (tamże, s. 81).

początek w «niebie» lub w postaci Boga Ojca, zmierzają ku uchu Marii, *qui per aurem concepit*, przechodząc przez oszklone okno witrażowe”⁹⁹.

Maria Kazecka dokonała całkowitego odwrócenia tej teologicznej perspektywy. To nie słoneczna Maria ma swoją reprezentację w kwiecie, ale dusza potępiona, wodno-księżycowa. Nie obraz ukochanej pobudza wyobrażenie witrażu i lilii, ale to lilie współtworzą interesujące zjawisko optyczne – WITRAŻ NIEWIEŚCI. To bodaj jedyny taki wiersz młodopolski, w którym witraż wyraźnie zyskał płęć, w dodatku żeńską. Mowa o utworze *Lilie*. Kwiaty, które ze względu na swą wzniosłą symbolikę zostały tu określone jako „wirydarzów księżne”, ewokują obraz kobiecych sylwetek, rozświetlonych blaskiem księżyca. Być może, biorąc pod uwagę tego typu zestawienia leksykalne i wyobraźniowe, Aureli Drogoszewski, krytyk o raczej zachowawczym guście, zarzucił Kazeckiej przesadę. Pisał: „Zaznaczamy pobieżnie, iż swój dość zasobny słownik autorka za skwapliwie z bogaca nowotworami. Tłoczą się one niekiedy zbyt gromadnie, a są między nimi zgoła zbyteczne”¹⁰⁰. Spiętrzone są tu też warstwy skojarzeniowe: chorobliwe lilie w wyszukany pejzażu jak z Verlaine’a – *au clair de lune* – pod wpływem zimna przeobrażają się we wzorzystą szklaną taflę, a zarazem – o czym będzie mowa jeszcze później – imitują powierzchnię tkaniny. Co więcej, okazuje się to obrazem nie nocnym, ale zmierzchowym, widzianym przez duszę powracającą z innego, podwodnego świata – przewrotną dziewicę-rusałkę:

Białe lilie... snop mgławki... wirydarzów księżne...
 Których tęsknica pełna miesięcznej poświaty
 Zastygła w martwe blado-błękitne stygmaty...
 W księżycowym ogrodzie rosną niedosiężne...

⁹⁹ L. Kalinowski, *Ars Vitrea. Średniowieczna sztuka światła, koloru i symbolu*, „Folia Historiae Artium. Seria Nowa” 1996/1997, t. 2–3, s. 13; M. Meiss, *Light as Form and Symbol in Some Fifteenth-Century Paintings*, „Art Bulletin” 1945, vol. 27, nr 3, s. 177–178; J. Białoostocki, *Okno i oko. Realizm i symbolika refleksów światła w sztuce Dürera i jego poprzedników*, w: tegoż, *Symbole i obrazy w świecie sztuki*, Warszawa 1982, s. 76–77.

¹⁰⁰ A. Drogoszewski, *Literatura polska*, [rec.] K. Zawistowska, *Poezje*, Lwów 1903; [rec.] M. Kazecka, *Akwarelle*, Lwów–Warszawa 1904, „Ogniwo” 1904, nr 47, s. III2.

Szadz na płatkach stulonych drzemiąca szeleści...
Tkanina, którą dzierzga gazy szkliste morze...
Różowych ogni niebo, całe swe przestworze...
Rzuca na arabesek ten WITRAŻ NIEWIEŚCI...

Artysta jakiś białe maluje ich lica...
Kiedy zgniła drzew zieleń dziwnie w oczach mierzchnie...
Kiedy dusza wypływa na swoją powierzchnię...
I o zachodniej porze дума topielica...¹⁰¹

Do tych dwóch utworów można by dodać pośredni – wiersz Marii Szpyrkówny [*Chciałabym kiedyś o zmroku być z tobą*]. Wnętrze „jakiegoś prastarego, gotyckiego kościoła”, ponure, „żałobne”, pogrążone już w przebijającym się przez okno blasku księżycy, staje się wymarzoną miejscem schadzki¹⁰². Liryczne „ty” jest tu ziemskim kochankiem, a nieziemska jest tylko romantyczna w swej genezie ekscytacja.

Lubeckie nie pociągały takie przekształcenia motywów. Dążył on raczej do porządkowania przejętych od swoich poprzedników wyobrażeń, miłosna metaforyka architektoniczna organizowała także jego, pełną uwielbienia dla wybranki serca, *Podróż poślubną. Utwór poetycki* (1902). Ten przywoływany już wcześniej tomik jest w ówczesnej literaturze polskiej wyjątkowym przykładem poetyzowanego zapisu poszczególnych etapów wędrówki odbytej szlakiem miast włoskich, francuskich i niemieckich, średniowiecznych kościołów i najsłynniejszych katedr. Pod pewnymi względami i przy zachowaniu odpowiednich proporcji, można by to itinerarium zestawiać nawet z listami Wyspiańskiego. W zawartym w tomie cyklu katedralnym Lubecki wykorzystał charakterystyczne dla wyobraźni dziewiętnastowiecznej formuły wyobrazeniowe, między innymi świątyni-łasu (*Święty Marek*), świątyni-księgi, świątyni-poematu (*Dach katedry mediolańskiej, Wiedeń wieczorem*), świątyni-olbrzyma (*Katedra florencka*), świątyni-modlitwy (*Katedra w Amiens, Katedra Strasburska*). *Podróż poślubna* ma konsekwentną konstrukcję. Recenzent utworu, ukryty pod inicjałami

¹⁰¹ M. Kazecka, *Lilie. Halce Popławskiej*, w: tejsze, *Akwarelle*, s. 75.

¹⁰² M. Szpyrkówna, *IV [Chciałabym kiedyś o zmroku być z tobą]*, w: tejsze, *Zwrotki jesienne*, Kraków 1911, s. 135.

J.F.M. (być może to Jan Franciszek Magiera), tak pisał w 1902 roku: „Po każdym krótkim opisie okolicy czy gmachu zwraca się poeta do swej lubej. Ona mu zawsze piękniejszą nad opisane wspaniałości, droższą nad ujrzanę skarby”¹⁰³. Już w pierwszym utworze cyklu widnieje deklaracja: „Niech sceną naszej miłości będą najbardziej urocze miejsca na świecie”¹⁰⁴. Jednym z nich jest marmurowy gmach mediolańskiej katedry.

Włoska świątynia zachwycała poetę. „Ta katedra to jakiś hymn rozmodlonych milionów, pełen barwistej pomroki, jakby przyćmiony dymem kadzidel” – pisał, porównując smukły kształt budowli do wzbijającego się w niebo wielkiego Archanioła. Ekstatyczny opis świątyni zwińczyło wymowne życzenie nowożeńca, znaczące tym bardziej w kontekście *Erotyku*: „Oby całe życie nasze i miłość nasza była, jak katedra mediolańska; a jak fragment katedry, witraż, wieniec filaru lub przejrzysta wieżyczka, oby była każda godzina życia naszego, fragment miłości”¹⁰⁵. Zestawienie owo wynika z przeświadczenia o tym, że świątynia to gmach niezniszczalny, wieczny, budowla-pamięci, w której murach i oknach zapisane są przedwieczne historie (warto w tym miejscu przypomnieć „opowiadające głązy” z liryku *Notre-Dame de Paris* Pietrzyckiego).

W poezji Młodej Polski można znaleźć i takie liryki, w których poszukiwanie miłosnej transcendencji odbywa się w architektonicznym *entourage’u*, wykorzystującym witraże. W *Sonecie* Macieja Szukiewicza w ich kolorowym świetle powinna się objawić – według recept zapisanych, jak już wiadomo, w wielu innych utworach – ukochana, a być może ukrywająca się pod jej postacią sztuka czy poezja. Poszukujący

¹⁰³ J.F. M. [J.F. Magiera?], [rec.] K. Lubecki, *Podróż poślubna. Utwór poetycki*, Kraków 1902, „Przegląd Powszechny” 1902, t. 74, z. 6, s. 434–435.

¹⁰⁴ K. Lubecki, *Kocham cię...*, w: tegoż, *Podróż poślubna*, s. 1. Paweł Hertz odnotował inną datę publikacji tomu: Kraków 1901 – zob. *Zbiór poetów polskich XIX wieku*, ks. 5, oprac. P. Hertz, Warszawa 1967, s. 251, 420–423.

¹⁰⁵ K. Lubecki, *Wnętrze katedry mediolańskiej*, tamże, s. 45–46. Nawiasem mówiąc, motyw lilii z mediolańską katedrą łączył Władysław Bełza, akcentując florystyczną genezę powstania świątyni: „O tej katedrze – pisał – rzuconej pod stopy Najśw. Marii Panny, która jest tego przybytku patronką, chodzi legenda, że nie ludzką wzniesiona została ręką, ale wyrosła z ziemi na kształt lilii białej” – W. Bełza, *Z Wenecji do Neapolu. Wrażenia z podróży*, Kraków 1910, s. 124. Bełza zilustrował swoje rozważania fragmentem sonetu Aleksandra Michaux (Mirona) *W katedrze gotyckiej* (1865). W liryku tym są i witraże – „okna tęczowe”.

jej bohater liryczny, a zarazem podmiot tego wyraźnie dystansującego się od konwencji utworu, ze zniecierpliwieniem wędruje po mieście („z końca w koniec bulwary zszedłem i ulice”), zagląda „w każde okno” i „pod każdą parasolkę”. Wreszcie porzuca miejskie zaułki i przekracza próg innej, symbolicznej przestrzeni:

Może jesteś w kościele...? Wchodzę, płoną świece,
W OKNACH SKRZĄ SIĘ WITRAŻÓW STUBARWNE WINIETY...
Tyż-to spływasz po tęczy? – ach nie! i to nie ty,
To słońce rozmodloną maluje dziewicę!

Przeciskam się przez ludzi pośrodkiem nawy,
Ksiądz z ambony: szukajcie – woła – a znajdziecie!
Więc szukam, skrzętnie badam – same cudze twarze.
Wybiegam zły i kwaśny wynikiem wyprawy,
A głos mi jakoś szepce: niebaczny! toż przecie
Należało ci śledzić nie tłum, lecz ołtarze!¹⁰⁶

W grupie miłosnych interpretacji witrażu i postaci sytuuje się także li ryk *Do...* Józefa Relidzyńskiego, zamieszczony w debiutanckim tomie *Poezji* (1908), a zajmujący – w odróżnieniu od *Sonetu* Szukiewicza – nie ze względu na dystans wobec konwencji, ale na zbyt daleko posuniętą uległość wobec niej. W wierszu tym uczucie, niczym barwne refleksy światła przenikające przez malowidła na szkle, ma charakter ulotny i znikomą wartość¹⁰⁷. W swoim oskarżycielskim monologu rozzarowany mężczyzna odkrywa, że adresatkę wiersza szpeci kilka niebagatelnych wad i o ile w marzeniach kobieta ZDAWAŁA SIĘ WITRAŻEM „dawnej królowny”, to w rzeczywistości okazuje się tylko wytworem poetyckiej wyobraźni, ułudą, widmem. Podkreśla to konwencjonalny rym: nie była już „witrażem”, ale „mirażem” (można więc powiedzieć: WITRAŻEM-FANTAZMATEM). Tetmajer, choć deklarował aprobatę dla dokonań młodszego kolegi po

¹⁰⁶ M. Szukiewicz, *Sonet*, w: tegoż, *Poezje*, Kraków 1901, s. 32. Podobny przykład pojawia się w apostrofie *Do poezji* (tamże, s. 17).

¹⁰⁷ J. Relidzyński, *Do...*, w: tegoż, *Poezje 1*, Kraków 1908, s. 46. Relidzyński cenił twórczość Wyspiańskiego, czego dowodem jest m.in. wiersz *Modlitwa. Pamięci Stanisława Wyspiańskiego* (tamże, s. 13–14).

piórze, zwrócił uwagę, że „zawsze szlachetne, wykwintne i dystyngowane uczucia lub podobna myśl pana Relidzyńskiego tak bardzo często nie znajduje dla siebie innego wyrazu, jak tylko taki, który razi”¹⁰⁸. Jednak mimo warsztatowej nieudolności i zgrzytów w rysunku „dawnej królowy” poeta korzystał ze średniowiecznej koncepcji miłości dwornej, spopularyzowanej między innymi przez francuskich trubadurów, przywołując ją też aluzyjnie w wierszu *Sen rycerski* z tomu *Wieją wiosenne wiatry...* (1916)¹⁰⁹.

Marton Stephen w artykule *Chivalry and Courtly Love (Rycerskość i dworska miłość)* porównał *l'amour courtois* do witrażu – jako zjawisko „sztuczne, wyidealizowane, delikatne, a jednak zadziwiająco poruszające i piękne”¹¹⁰. Oczywiście, zdolność do oddania tego piękna była różna w zależności od skali talentu – inna w wypadku Relidzyńskiego, inna na przykład w poezjach Zawistowskiej. Analogicznie przedstawia się umiejętność odnalezienia własnego wyrazu w ramach konwencjonalnego wyobrażenia, jakim dość szybko stał się WITRAŻ-MARZENIE. U jednych autorów uległość wobec konwencji uwidoczniła się w metaforach, a nawet – jak w cytowanym wyżej wierszu Relidzyńskiego – rymach. Adam Raclaw Dobrowolski w „żału” adresowanym do dziewczyny, a zatytułowanym sardonicznie *Carpe diem!...*, zrymował „snów witraże” z „nie marzę”¹¹¹.

Wprost przeciwnie Anna Zahorska, która nawet mocno wyeksploatowanym ujęciom potrafiła nadać pewien rys nowości. W wierszu *W srebrną noc* pozornie brak niespodzianek. Znany rym towarzyszy metaforze „marzeń mych witraże”, która mówi wprost o roli barwnego

¹⁰⁸ K. Przerwa-Tetmajer, [rec.] J. Relidzyński, *Poezje 1*, Kraków 1908, „Tygodnik Ilustrowany” 1909, nr 26, s. 523.

¹⁰⁹ J. Relidzyński, *Sen rycerski* [Kraków 1913], w: tegoż, *Wieją wiosenne wiatry... Poezje wolnościowe i legionowe*, przedm. K. Przerwa-Tetmajer, Kraków 1916, s. 11. O legionowej twórczości Relidzyńskiego – zob. A. Romanowski, „Przed złotym czasem”. *Szkice o poezji i pieśni patriotyczno-wojennej lat 1908–1918*, Kraków 1980, passim.

¹¹⁰ M. Stephen, *Chivalry and Courtly Love*, w: tegoż, *English Literature: A Student Guide*, New York 2000, s. 92 (prwdr. 1986).

¹¹¹ A.R. Dobrowolski, *Carpe diem!...*, w: tegoż, *Lećcie me pieśni. Poezje*, przedm. J. Kasproicz, oprac. J. Saloni, Lwów 1914, s. 62: „Nikt mię nie kochał... wiecznie sam w noc i o świcie, / wszystkom stracił – dziś w duszy złotych snów nie marzę: / rozwiąłem baśnie pragnień, zbiłem SNÓW WITRAŻE / przeto się, jak bezdomny pies, włokę przez życie”.

okna, jednak asocjacje, jakim ono podlega w pejzażu zimowym, i tryb – skądinąd znany już z wiersza [*Patrzę z pustej wieżycy przez tęczowe witraże*] – w jaki filtruje spojrzenie na świat, nie są już tak oczywiste. Barwny witraż wewnętrzny, przeciwstawiony „szybom w arabeski” przyozdobionym przez mróz i monochromii zimowej nocy, prowadzi ku swojej macierzystej siedzibie, ku – przedstawionej zresztą w bardzo ciekawym skrócie obrazowym – katedrze:

Wstają przede mną cichą nocą
 baśnie zakłète i miraże,
 i wszystko cudem, na co patrzę
 PRZEZ BARWNE MARZEŃ MYCH WITRAŻE.
 I olbrzymię młodą mocą,
 rozszerzam ducha w bezgranicze,
 piękno nieznanne, zaświatowe
 pochyla ku mnie swe oblicze.
 Wstaję prorokiem, twórcą, wieszczem,
 i stwarzam słowa wielkie, nowe,
 i czyste, czyste – z szczęścia dreszczem –
 kwiecie zakwita mi łąkowe
 mnie wybujały harde cedry...

Idę nadbrzeżem do katedry,
 aby w wieżyczki jej strzeliste
 i w jej gotyckie ostrołuki
 zakląć tęsknoty płomieniste,
 i wpleść westchnienia bezechowe
 w każdą różycę i ornament,
 w lekkie liściaste kapitele,
 fryzy misterne, koronkowe.
 Po piękna zbliżam się sakrament,
 i staję oto przy portalu.¹¹²

¹¹² A. Zahorska, *W srebrną noc*, w: *tejże, Poezje...*, s. 105–106. Spokój i ciszę katedralnego wnętrza, błyszczącego blaskiem srebrnym gwiazdy (obraz być może zainspirowany poezją Micińskiego) i opalu, tuż przed przyjęciem komunii, zakłóca tu niespodziewana obecność nędzarza.

Symboliczne sensy WITRAŻU-TĘSKNOTY (Lubecki), WITRAŻU-SNU-MIŁOSNEGO (Dobrowolski), WITRAŻU-MARZENIA (Zahorska) przenikały się wzajemnie. „Tylko to światło, co się przesączyło przez barwne witraże” – można było przeczytać w 1904 roku w „Chimerze” – „przez okna marzeń i tęsknot, nieciło w myślach ruchliwy niepokój; tylko te cienie głębokie w dalekich mrokach naw kościelnych dawały poczucie tajemnic nieznanych [...]”¹¹³. W poetyckim *Vitrail* Emmanuela Signoreta, opublikowanym na łamach „La Plume” w 1891 roku, wskazana w dedykacji Madame André Amiel wywołuje w wyobraźni autora lirycznego monologu wizje „mystycznych Madonn” i scen wniebowzięcia z wielkich gotyckich witraży¹¹⁴.

Pobudzanie do marzenia i samo marzenie określa zarówno funkcję, jak i istotę modernistycznego witrażu, sytuując go w sferze artystycznego sacrum. W literaturze francuskiej przełomu wieków sakralizacyjna funkcja witrażu należała do najoczywistszych i najtrwalszych. Nawet Émile Zola w *Le Rêve* (*Marzenie*, 1888), poniekąd wbrew swoim poglądom na postęp cywilizacyjny, uwypuklił doskonałość duszy i piękno powierzchni Angeliki, głównej bohaterki opowieści, porównując ją do postaci ze „starych mszałów”, średniowiecznych legend i kościelnych okien: jej „fiołkowe oczy jaśniały tkliwością, delikatna, strzelista szyja upodabniała ją do dziewic z witraży”¹¹⁵.

¹¹³ Tredecim [Z. Przesmycki?, J. Lemański?, M. Komornicka?], *Glossy. Walka o ideę*, „Chimera” 1904, z. 20/21, s. 431.

¹¹⁴ „Vous évoquez en moi, les Madones mystiques / Qu’emporte un vol doré d’archanges en surplus / Dans les Assomptions des grands vitraux gothiques” – E. Signoret, *Vitrail. À Madame André Amiel* [dat. Béziers, marzec 1891], „La Plume” 1891, nr 62, s. 395.

¹¹⁵ Nawiasem mówiąc, Zola kolekcjonował średniowieczne kościelne witraże – zob. E. Emery, L. Morowitz, dz. cyt., s. 113, 250–251, 135, 256; E. Zola, *Marzenie*, przeł. E. Krasnowolska, Warszawa 1960, s. 13, 134, 151, 50–52, 6–7. Joëlle Prunghaud, pisząc o inwersji starożytnej witruwiańskiej metafory („ciało jak architektura”), wyróżniła fragmenty *Le Carillonneur* (1897) Georges’a Rodenbacha. Powieść ta ukazała się w języku polskim w 1907 roku, w przekładzie Zygmunta Szustra. Uroda jednej z bohaterek, pięknej Godeliwy, wywołała asocjacje z elementami architektury kościelnej: „Owalne jej czoło wznosiło się gładko jak mur świątyni, a oczy przeświecały odbłaskiem witraży” – G. Rodenbach, *Dzwonnik*, t. 1, przeł. Z. Szuster, przedm. Z. Dębicki, Warszawa 1906, s. 57; J. Prunghaud, *Figures...*, s. 174–181.

Do sedna MIŁOSNEGO WITRAŻU próbował dotrzeć Jarosław Iwaszkiewicz. W 1918 roku na łamach „Pro Arte et Studio” opublikowano *Witraże*. Wiersz ten znalazł się również w debiutanckim tomie *Oktostychy* (1919), inspirowanym – na co zwrócił uwagę Tomasz Wroczyński – twórczością Oscara Wilde’a i Théophile’a Gautiera¹¹⁶. Być może nie tylko estetyzm z ideą *l’art pour l’art* w centrum, ale i średniowieczna tematyka utworów prekursora francuskiego parnasizmu – na przykład wspomniana wcześniej *Notre-Dame* czy *Moyen-Âge* – wywarły wpływ na oktostych Iwaszkiewicza. Poeta zinterpretował tak zwaną materię bretońską, ożywił bohaterów średniowiecznej legendy o nieszczęśliwej miłości – Tristana i Izoldę, którzy prowadzą dialog usytuowani „na witrażu”. Wprowadzenie głosu ludzkiego w obręb ołowianych kwater okiennych, innymi słowy udźwignięcie witrażu, jest zabiegiem wyjątkowym, można by więc nazwać wiersz Iwaszkiewicza WITRAŻEM-ODGŁOSEM. O ile jednak w większości utworów młodopolskich przedstawienie witrażowe było waloryzowane pozytywnie, chociażby ze względu na swój średniowieczny kontekst, idealizację czy sakralizację postaci, o tyle w utworze Iwaszkiewicza jest ono ułudą, zjawiskiem mamiącym i sztucznym – mirażem:

Powiedział na witrażu, Tristan do Izoldy:

„Tańczą po posadzce wesołe koboldy

I słońce, prześwietlając nasze blade twarze,

Połączy pocałunkiem miłosne witraże”.

„Nawet słońce nie będzie całowań przyczyną,

Siatka jego jest tylko złotą pajęczyną.

Nie jest miłość prawdziwa, a namalowana”.

Tak rzekła na witrażu Iseult do Tristana.¹¹⁷

¹¹⁶ T. Wroczyński, *O twórczości Jarosława Iwaszkiewicza*, „Rocznik Towarzystwa Literackiego im. Adama Mickiewicza” 1994, nr 29, s. 89–90.

¹¹⁷ I. Iwaszkiewicz, *Witraże*, „Pro Arte et Studio. Pismo Młodzieży Akademickiej” 1918, z. 15, s. 13. W 1900 roku Gaston Paris w przedmowie do pierwszej edycji *Le Roman de Tristan et Iseult* Josepha Bédiera zwrócił uwagę na to, że średniowieczne postaci zostały zaprezentowane właśnie jak figury „na starym witrażu” – G. Paris, *Préface*, w: *Le Roman de Tristan et Iseult. Traduit et restauré par J. Bédier*, Paris 1900, s. 191. Cyt. za: przypis 558, w: E. Emery, L. Morowitz, dz. cyt., s. 256.

Konkluzją tego dialogu iluzji i deziluzji, subtelnej gry z konwencją, może być tylko pozostawienie sztuce tego, co piękne, i rozdział między nią a rzeczywistością. Jeżeli Tristan i Izolda zejdą z młodopolskiego witrażu, to już w innym przebraniu.

WITRAŻ I DUSZA POETY

Osobnego namysłu wymaga jedna z *Tercyn* Władysława Kościelskiego z cyklu zapoczątkowanego w 1912 roku na łamach „Museionu”, a wydanego w całości w 1934 roku. Karol Wiktor Zawodziński zachwycał się: „Ile rozważgi trzeba było, ile pracy benedyktyńskiej, żeby osiągnąć ten rezultat!”¹¹⁸.

W autotematycznej metaforze Kościelski zestawiał natchnienie z blaskiem witrażowych szkielek. Promień światła hiperbolicznie przedstawiony jako struga płynnego ognia przenika przez barwne okna siedziby ludzkiej duszy. Witrażowa metafora pojawia się w ostatniej, kluczowej strofie utworu:

Tym, co posiadm, niech będm rozrzutny
i, co mi bylo dane, – niech roztrwonię;
aby m nie ostał, jak ten nędzarz, smutny,

choćbym swe życie władczo ujął w dłonie.
Nie chcę, by wino, którym lał do dzbana,
wyschło niepity w przyjacielskim gronie;

bym nie był, jako martwa świątyn ściana,
blaskom zaświatów oporny i wraży,
ale by światłość, po światach rozlana,

PRZEZE MNIE OGNIE M PŁYNĘŁA WITRAŻY.¹¹⁹

¹¹⁸ K.W. Zawodziński, [rec.] W. Kościelski, *Tercyny*, Warszawa 1934, „Nowa Książka” 1934, t. I, z. 9, s. 404.

¹¹⁹ W. Kościelski, VI [*Tym, co posiadm, niech będm rozrzutny*], w: tegoż, *Tercyny*, Warszawa 1934, s. 66. W 1912 roku na łamach „Museionu” (z. II) ukazały się np.

W literaturze Młodej Polski niejednokrotnie łączono akt kreacyjny z metaforą ognia w związku z mitem prometejskim. O płomiennym charakterze twórczości poetyckiej pisał na przykład Zenon Przesmycki w tomie wierszy *Z czary młodości. Liryczny pamiętnik duszy* (1893). Drugą stroną procesu twórczego musiała więc być siła destrukcyjna, prowadząca do unicestwienia, spalania się artysty¹²⁰. W wierszu Kościelskiego ogień witraży i jego wielobarwne płomienie nie mają jednak charakteru niszczycielskiego. Przeciwnie, nie wykradają na prometejską modłę boskiej mocy, ale ujawniają ją i rozlewają po świecie.

Obok Kościelskiego należy wspomnieć innego autora związanego z „Museionem”, Franciszka Ksawerego Puśłowskiego, który w cyklu *Anno Domini* użył właśnie metafory CZŁOWIEKA-WITRAŻU i – dla objaśnienia genealogii obrazu sięgnął do angielskiej poezji metafizycznej. W zbiorze *The Temple* (1633) George’a Herberta niektóre ze stu sześćdziesięciu dziewięciu utworów mają formę wierszy obrazkowych (*carmina figurata, shaped poem, shaped verses*), odnosząc się do poszczególnych części budowli sakralnej¹²¹. W poetyckiej świątyni, wirtuozersko uformowanej z wersów, nie zabrakło witraży. Utwór *The Windows* rozpoczyna pytanie retoryczne skierowane do Stwórcy:

Jak może człowiek wieczne słowo Twoje głosić,
On, co jak szkło jest kruchy, chwiejny, płaski?
A przecież w Twej świątyni dajesz mu się wznosić

Tercyny: II oraz IV. Zob. też: *Zbiór poetów polskich XIX wieku*, ks. 5, s. 543–544. Zob. także S. Brzozowska, *Klasycyzm i motywy antyczne w poezji Młodej Polski*, Opole 2000.

¹²⁰ J. Paszek, „Świat ognia” w literaturze lat 1890–1918, w: *Młodopolski świat wyobraźni. Studia i eseje*, red. M. Podraza-Kwiatkowska, Kraków 1977, s. 152, 158 i nast.; M. Podraza-Kwiatkowska, *Symbolika kreacji artystycznej*, w: tejsze, *Symbolizm i symbolika...*, s. 339–362.

¹²¹ S. Barańczak, *Kościół wzniesiony ze słów*, w: tegoż, *Tablica z Macondo. Osiemnaście prób wytłumaczenia, po co i dlaczego się pisze*, Londyn 1990, s. 153. O oknach literackich (np. u George’a Herberta, Elizabeth Bishop, Emily Brontë) – zob. G. Beer, *Windows: Looking in, Looking out, Breaking through*, w: *Thinking on Thresholds. The Poetics of Transitive Spaces*, ed. S. Mukherji, London 2011, s. 5.

Tam, gdzie go chwały przenikają blaski:
Oknem go czyni potęga Twej łaski.¹²²

Wiersz nie odzwierciedla kształtu okna, chyba że potraktuje się nieregularność graficzną zwrotek i różną długość wersów jako nawiązanie do zjawiska opalizacji szyb, próbę odwzorowania ulotności wizualnego efektu sztuki barwnego szkła. Wyrażoną w pierwszej strofie wątpliwość wygłosił kaznodzieja, a więc człowiek „niosący światło”, zdający sobie sprawę z trudu własnej misji. Wątpliwość ta, zdaniem Marka A. Eatona, jest w metafizycznej poezji i kazaniach Herberta zagadnieniem kluczowym¹²³.

Słabość jednostki, jej niedoskonałą i błędzącą naturę, George Herbert porównał najpierw do szkła. Jest ono właśnie synonimem „kruchości”, „płaskości” (w oryginale pojawia się fraza: „He is a brittle crazy glass”). Następnie poeta wyeksponował metaforę CZŁOWIEKA-OKNA (*man-window metaphor*, tak nazwała ją Sigrid Renaux¹²⁴), nie w pełni przezroczyściego. Takie okno staje się medium rzeczywistości nadprzyrodzonej:

Lecz gdy w owo szkło wtapiasz czystą barwę – wiarę,
Gdy kaznodziei życie się rozjarza
Światłem żywota Twego – to, co blade, szare,
Nowej Ci chwały, nowej czci przysparza,
Jaśniejąc na kształt świętego witraża.

Doktryna z życiem, barwa z światłem, gdy się stanie
Jednym – dopiero nas odmienia,
Skłania do posłuszeństwa. Bez tego – kazanie
Gaśnie jak migot wątłego płomienia,
Dźwięczy we wnętrzu ucha, nie sumienia.¹²⁵

¹²² G. Herbert, *Okna*, w: tegoż, *66 wierszy*, wyb., przekł., wstęp i oprac. S. Barańczak, Kraków 1997, s. 62.

¹²³ M.A. Eaton, „*Brittle Crazy Glass*”: *George Herbert's Devotional Poetics*, „*Christianity and Literature*” 1993, vol. 43, nr 1, s. 5.

¹²⁴ Zob. S. Renaux, *George Herbert's „The Windows” Illuminated: A Critical Approach*, „*George Herbert Journal*” 1985, vol. 9, nr 1, s. 26–32.

¹²⁵ G. Herbert, dz. cyt., s. 63.

W interpretacji Herberta to sam Chrystus, zsyłając łaskę – czyli światło wiary – i zdolność do naśladowania Jego życia – intensywność kolorów – rozpromienia szyby człowieczej duszy, by te mogły stać się witrażem w zależności od pokory i religijnej gorliwości. Witrażem staje się tu zarówno duchowny – obraz Boga działającego w świecie, jak i głoszona przez niego nauka, w wypadku Herberta przybierająca też formę poezji. Autor podążał za tradycją, jako że podobna idea pojawia się już w pismach świętego Bonawentury:

Widzicie na przykład, że słońce lub światło słoneczne, kiedy przenika przez jakieś piękne, dobrze wykonane i zabarwione szkło, wtedy światło to jest tak piękne, że aż cudowne; jeśli zaś przechodzi przez okno, nie tak jasno i dobrze wykonane, wtedy nie jest tak jasne, aby mogło okazać się jako światło słoneczne; lecz jest ono samo w sobie jasne, przenikające czy to przez okno źle wykonane, czy też przez okno dobrze wykonane.¹²⁶

Dariusz Cezary Maleszyński, interpretując *The Windows*, doszedł do wniosku, że „światłość [...] człowieka-okna wynika z połączenia łaski i własnych działań – tylko takie okno może wpuścić do wnętrza innych jasności słowa, które mają duchowe echo”¹²⁷.

Echo średniowiecznej duchowej interpretacji witrażu odzywa się w *Tercynie* Kościelskiego. Nie był to zapewne bezpośredni odgłos *The Windows* Herberta, prędyż już refleks *La Cathédrale* Huysmansa. W powieści tej Durtal, obserwując z zewnątrz bryłę katedry w Chartres, zauważył, że kiedy witraże są ciemne, rozeta wygląda jak obraz wypalonego oka. Wydedukował stąd – zgodnie z tradycją – że skoro światło jest reprezentacją Boga, to witraż, przez który ono przenika, można nazwać alegorią życia duchowego człowieka:

Od strony światła bowiem okna są szare lub czarne, więc trzeba wejść do kościoła i odwrócić się, żeby zobaczyć, jak kipi ogień tych witraży; wrazenie od strony dworu poświęcono wrazeniu od strony wewnętrznej.

¹²⁶ Cyt. za: S. Kobielus, *Lapidarium christianum. Symbolika drogich kamieni. Wczesne chrześcijaństwo i średniowiecze*, Tyniec 2011, s. 189.

¹²⁷ D.C. Maleszyński, *Śklane serce. Szkło w literaturze*, w: tegoż, *Materia staropolska. Wstęp do badań*, Poznań 2010, s. 39.

– Być może – odpowiedział sobie Durtal – jest to symbol duszy oświeconej w jej ukrytych włościach, alegoria życia wewnętrznego...

Jednym rzutem oka przebiegł wszystkie witraże i pomyślał, że wyglądają jak więzienie i aleja grabowa ze swoimi węgielkami tłącymi się za żelaznymi kratami, w których jedne są jak pręty więziennych okien, a inne odcinają się w świetle jak czarne gałązki. Szkło! Czyż nie jest to rzemiosło, w które Bóg wkracza z największą mocą, sztuka nie w pełni wykonalna dla człowieka, bo tylko Niebo może promieniem słońca ożywić jej barwy i tchnąć życie w linie. Człowiek tylko kształtuje powłokę, szykuje ciało i czeka, aż Bóg w nim umieści duszę!¹²⁸

Dla Durtala – jakby zapomniał o postulatach symbolistów – alegoria i symbol stanowią pojęcia komplementarne. Kościelski jednak pamiętał o tym rozróżnieniu i wielowiekową tradycję alegoryczną przetopił w wieloznaczny symbol. Postąpił zresztą jak neoklasycysta, który nie odwraca się też od dziedzictwa symbolizmu¹²⁹. Poeta jawi się w niej nie jako ten, przez którego przechodzi strumień światłości, ale jako ten, który ją – „po światach rozlaną” – z powrotem skupia i uintensywnia. Nie jest statycznym obrazem boskiej rzeczywistości, ale witrażem *in statu nascendi*, „ogniem witraży”, uwidaczniającym istotę „tego rzemiosła, w które Bóg wkracza z największą mocą”.

WITRAŻ I OSTATNIE SPOJRZENIE

Małgorzata Czermińska zaobserwowała, że w wielu utworach poświęconych średniowiecznym świątyniom „wyróżnia się moment pierwszego spojrzenia na katedrę, które często nie jest przedstawiane po prostu jako oglądanie budynku, ale jako spotkanie twarzą w twarz. Ujęcie to samo w sobie sugeruje traktowanie katedry jako żywej istoty, a nawet

¹²⁸ J.-K. Huysmans, *Katedra*, przeł. M. Masny, s. 331. Zob. tegoż, *Katedra (fragm. rozdz. 13)*, przeł. J. Wolańska, w: „*Żeby wiedzieć*”. *Studia dedykowane Helenie Małkiewiczównie*, red. W. Walanus, M. Walczak, J. Wolańska, Kraków 2008, s. 328. Zob. też: W. Bałus, „*La Cathédrale*”..., s. 92–93.

¹²⁹ R. Przybylski, *To jest klasycyzm*, wstęp M. Janion, Warszawa 1978, s. 216.

osoby”¹³⁰. Dla opisów pierwszego spojrzenia na gotyckie kościoły Wyspiański zarezerwował w listach do Rydla szczególne miejsce.

Zbliżając się ku katedrom, artysta doświadczał stanów głębokiego wzruszenia, gorączki czy zniecierpliwienia (Chartres, Amiens), niekiedy niepewności i niepokoju (Reims)¹³¹. W listach śródkiem panowania nad napięciem czynił retardację, zabieg umyślnie wydłużający czas oczekiwania na relację ze spotkania – rzecz można – OKO W OKO z rozetą na gotyckiej fasadzie. Dobrym przykładem jest opis drogi przez labirynt uliczek prowadzących do Notre-Dame de Chartres. Rozedrganie nerwowe swoje apogeum osiągnęło jednak w Reims, w którym katedra i jej witraże wraz z ową rozetą-okiem Polifema – zjawiły się najpierw w wyobraźni i okazały konstrukcją idealną:

[...] niecierpliwie przebiegałem ulicę miasta nieznanego – dążąc przed katedrę, 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 pokochać, jak marzenie o niej – tak uklęknąć przed nią, jak przed bogiem.

doznaje się uczucia 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. – [...] jakaś siła przykuwała mnie do miejsca – stałem już na rogu ulicy. zostawał mi jeden krok..... „nie chodź dalej” – „wróć się” – przedrzeźniały mi się jakieś myśli i mary co płaczą się o zmroku po świetle i nazywają się złudy. – a nuż ona nie jest taką wspaoniałą, piętrzącą się gdzieś ku niebiosom, wysoko w górę – tylko małym cackiem i arcydziełem sztuki w proporcjach łudzących i delikatnych – – nuż nie jest tak olbrzymią i tak wielkoduszną, tak urocza jak bajki o niej [...] wolałbym – jej nie widzieć, niż miałaby mi zburzyć i rozwalić w gruzy mój gmach wymarzony w sercu i utkany wyobraźnią.¹³²

¹³⁰ M. Czermińska, dz. cyt., s. 281 (rozdz. *Twarz*).

¹³¹ Nb. w korespondencji z 1890 roku Wyspiański nazywał katedrami kościoły niekoniecznie katedralne. „Trzeba wyjść za miasto, aby wiedzieć czym jest Rouen i jego katedry” – pisał do Rydla w liście z 8 VI 1890 (s. 74); katedrą nazwał tu też świątynię La Sainte-Trinité w Fécamp (s. 86).

¹³² List S. Wyspiańskiego do L. Rydla z 3 VII 1890, s. 126–127; J. Dürr, *St. Wyspiański: Impresje z Reims (Z nieogłoszonego drukiem dziennika podróży po Francji)*, „Kurier Literacko-Naukowy” 1936, nr 15, s. VI–VIII.

Powyższe studium marzenia o Notre-Dame de Reims brzmi jak wyznanie zakochanego, który podąża na spotkanie z wybranką serca. Zwieńczeniem drogi okazuje się widok fasady i możliwość podziwiania rozety, co – z uwagi na charakter kompozycji sceny – przywołuje również na myśl ostatnie etapy wędrówki ku Empireum i róży mistycznej w *Boskiej komedii* Dantego¹³³. Utwór włoskiego pisarza (porównywany zresztą do gotyckiej katedry jako dzieło odzwierciedlające światopogląd średnio-wieczna¹³⁴), zilustrowany przez Gustave’a Dorégo, Wyspiański studiował z entuzjazmem już w latach młodzieńczych, o czym wiadomo na przykład ze wspomnień Janiny (Joanny) Stankiewiczowej¹³⁵.

Aby oddać hołd katedrze w Reims, Wyspiański oznajmił: „klęknałem przed nią jak przed posągami przeszłości. –”¹³⁶, wyzyskując impli-cite podobieństwo świątyni gotyckiej do niewiasty. O podobnym skojarzeniu wspomniał w Amiens; wyróżniając dwa skontrastowane ze sobą rodzaje gotyckiej konstrukcji: męski – monumentalny, obezwładniający oraz kobiecy – subtelny i finezyjny. Pisał: „Całość [Notre-Dame d’Amiens], to nie koronki i dekoracyjność kobieca o wdzięcznych, wiotkich kształtach ujmujących (Rouen), – ale potężna siła męska, zdrowa, nągła, żyjąca, surowa powagą, górująca namiętnością, porywająca”¹³⁷.

¹³³ O interpretacji róży mistycznej z poematu Dantego z przywołaniem kontekstu symboliki gotyckiej rozety – zob. J.G. Demaray, *Dante and the Book of the Cosmos*, „Transactions of the American Philosophical Society” 1987, vol. 77, nr 5, zwł. s. 79 i nast.

¹³⁴ M. Praz, *Mnemosyne. Rzecz o powinowactwie literatury i sztuk plastycznych*, przeł. W. Jekiel, Warszawa 1981, s. 75 i nast.

¹³⁵ Fascynację Wyspiańskiego *Boską komedią* wspominała Stankiewiczowa: „Szczęśliwy traf – kilka miesięcy miałam spokoju, bo uczył się całych rozdziałów na pamięć, deklamował, mnie opowiadał, jaką historię przedstawia każda ilustracja, słowem, żył w niej” – zob. J. Stankiewiczowa, *Krótkie notatki, jakie zebrałam z pobytu, wychowania i wykształcenia Stanisława Wyspiańskiego w naszym domu od 1874 r. po 1907*, w: *Wyspiański w oczach współczesnych*, t. I, oprac. L. Płoszewski, Kraków 1971, s. 10.

¹³⁶ List S. Wyspiańskiego do L. Rydla z 3 VII 1890, s. 140. Przed wyjazdem z Reims Wyspiański złożył hołd „Maryjce w koronie”, której wizerunek dostrzegł w portalu katedry, stylizując kawałek listu na modlitwę (list z 9–10 VII 1890, s. 154–155).

¹³⁷ List S. Wyspiańskiego do L. Rydla z 18 VI 1890, s. 98.

Wykorzystany przez Wyspiańskiego motyw kobiecości katedry, katedry – w domyśle – o witrażowych oczach, znajduje swoje rozliczne realizacje w literaturze przełomu wieków. Dobrym przykładem jest *La Cathédrale* Huysmansa. Studia Durtala nad świątynią w Chartres wiązały się z chęcią gruntownia wiedzy o symbolice średniowiecznej budowlu oraz z fascynacją przypominającą miłosne zauroczenie. „W sumie – stwierdził Durtal – zważywszy tonację kamienia i szkła, katedra Najświętszej Marii Panny w Chartres okazywała się niebieskooką blondynką”¹³⁸.

Romancing the Cathedral – tak Elizabeth Emery zatytułowała swoją monografię o katedrze gotyckiej w twórczości Zoli, Huysmansa oraz Prousta. W tej wymownej formule zawiera się nie tylko słowo „romans” – w przedmowie autorka zacytowała określenie *wooing*, którym podczas studiów świątyni w Chartres posłużył się Henry Adams, można je przetłumaczyć jako zabieganie o względy (zaloty, umizgi) – ale przede wszystkim słowo *roman* (fr.), czyli powieść, lub też, hipotetycznie, jej gatunkowe odmiany: *romance* (ang.) czy *romans* (ang., starofr.), odsyłające do tych przykładów literatury pięknej, których centrum powieściowego świata stanowi katedra¹³⁹.

Podobny motyw, ale i estetyczny postulat, pojawia się już u Johna Milтона, eksploratora klimatu epoki rycerskiej i miłośnika odległej przeszłości. Z wersów *Il Penseroso* (powst. 1631) wyłania się marzenie poety:

Lecz pozwól wieść niegodny krok
W klasztornej nawy szary mrok
I kochać w łuk wygięty dach,
Nad kolumnami wzniosły gmach,
Witraże okien aż pod strop,
Tłumiące smug promiennych snop.¹⁴⁰

¹³⁸ J.-K. Huysmans, *Katedra*, przeł. M. Masny, s. 139; E. Emery, dz. cyt., s. 109. Zob. J. Prungraud, *Figures...* (tu zwł. s. 167–174); M. Czermińska, dz. cyt., s. 308–309, 45.

¹³⁹ E. Emery, dz. cyt., s. 9.

¹⁴⁰ B.W.A. Massey, *Życie uniwersyteckie w Anglii*, „Przegląd Współczesny” 1932, t. 43, s. 208–209 (przeł. I. Nowacki). Henry John Todd przypuszcza, że Milton odwołał się tutaj do okien witrażowych King’s College Chapel w Cambridge – zob. H.J. Todd, *The Poetical Works of John Milton*, vol. 3, London 1842, s. 427. Zob. K. Clark, dz. cyt., s. 28–29; Z. Sinko, dz. cyt., s. 24.

Frazę *romancing the cathedral* można by więc potraktować jako określenie pewnej charakterystycznej tendencji, modelu lektury, interpretacji gotyckich świątyń, ale również, czego dowodem są miłosne witraże w poezji Młodej Polski, sytuowania poszczególnych detali architektury średniowiecznej w kontekstach miłosnych.

Entuzjazm pierwszego spotkania z gotyckimi gmachami jest na kartach listów Wyspiańskiego do Rydla wprost proporcjonalny do emocji towarzyszących przygotowaniom do kolejnych etapów podróży. Artysta niejednokrotnie akcentował rolę „ostatniego spojrzenia” na średniowieczne katedry. „Przyszło mi się pożegnać ze Chartres – wyznał, opuszczając miasto – choć z wielkim żalem – –”¹⁴¹. W Amiens poinformował Rydla:

Przychodziło mi się już pożegnać z katedrą; szedłem po raz ostatni patrzeć na nią. zdawało mi się, żem już dobrze poznał i zaznajomił się z tym pięknem, że te rzeźby, te szczegóły, już mi się opatrzyły. – tymczasem nie – i nie! Ona jest zawsze świeża i zawsze znajdzie się i odkryje, patrząc na nią i patrząc, coś nowego, jakiś szczegół nieznanany a tak żywy i plastyczny, tak odczuty artystycznie, tak stworzony ręką wprawną, że narzuca się wyobraźni nie tylko samą swoją formą oryginalną, ale swoją historią.¹⁴²

Przed odjazdem z Reims, odwróciwszy wzrok od witrażowych okien, stwierdził: „przestać mówić o Reims to tak trudno jak odejść od fasady i nie patrzeć na nią więcej – na nią co taka romantyczna, taka wrażliwa – taka królewska. –” i zapytał: „Pożegnać się z tym gmachem?... ... jak?.....”¹⁴³.



¹⁴¹ List S. Wyspiańskiego do L. Rydla z 8 VI 1890, s. 64.

¹⁴² List S. Wyspiańskiego do L. Rydla z 27 VI 1890, s. 112–113.

¹⁴³ List S. Wyspiańskiego do L. Rydla z 9–10 VII 1890, s. 154.

WITRAŻ W KATEDRZE-LESIE (WOKÓŁ LEGEND O POCHODZENIU GOTYKU)

Nie śnił o innych grzędach niż witraże zawsze
w kwiatach.¹

(V. Hugo)

W oknie Notre-Dame de Reims Wyspiański dostrzegł analogię nie tylko z okiem mitologicznego Polifema. Obraz wielobarwnych rozet wywołał w wyobraźni artysty skojarzenie z bukietem kwiatów. Florystyczne wyobrażenie witrażu zyskuje szczególne oświetlenie w kontekście *Baśni o miłości i dumie*. Pomysł tej krótkiej historii o genezie katedr gotyckich Wyspiański zapisał najpierw w *Notatniku*, w trakcie podróży koleją z Reims do Strasburga 9 lipca 1890:

do Strasburga

Chalons – KOMPOZYCJA

MIŁOŚĆ I DUMA – legendy

– pałac z kwiatów – kwiaty powiędły i umierały z jękiem

– chłopiec – sam – ... przysła do niego – otoczono ją strażą –

oczarowała straż – noc przeszła – milczenie – nadjeżdża дума – zbudziła ich

rogiem – oszaleli – –

pędzą po pustych polach — —

zdradził ją chłopiec – ———

[zamieniła ich w głazy]

zabił się

obie stawiły mu gmach –

duma pysznością go prowadziła w górę – miłość

ubierała barwami i kwieciami

(łzy miłości – świat dumy) –

kamień różowawy – –

ścieżki – urwiska – błoto – domy kolejowe –²

¹ V. Hugo, *Katedra Marii Panny w Paryżu*, t. I, przeł. H. Szumańska-Grossowa, red. Z. Bieńkowski, Warszawa 1954, s. 195.

² S. Wyspiański, *Notatnik z podróży po Francji w r. 1890*, s. 546–547; L. Płoszew-

Wyspiański rozwinął notatkę niemal bezzwłocznie i wkomponował ją w dwuczęściowy list do Lucjana Rydla, podpisany: „jeszcze Reims. 9. Lipca 1890 rp” oraz „Strassbourg. 10-ego Lipca 1890 rp”. W pierwszej części listu znajdują się uwagi o Notre-Dame de Reims, katedrze Saint-Étienne w Châlons-sur-Marne, po nich następuje „baśń”, a dalej charakterystyka dalszej podróży pociągiem do Strasburga, druga zaś zawiera opis katedry strasburskiej. Leon Płoszewski zwrócił uwagę, że: „Daty oznaczają dzień, kiedy piszący doznał danych wrażeń i zanotował je w notatniku, sam list był pisany nieco później, w jakiś dzień wypożyczony w Strasburgu”³.

Rydel wyodrębnił fragment korespondencji i w 1909 roku ogłosił go drukiem na łamach wigilijnego numeru „Czasu” jako *Baśń o dumie i miłości* z dopiskiem *Kartka z podróży* i informacją w przypisie: *Z listów do Lucjana Rydla*⁴. Płoszewski zmienił szyk wyrazów w tytule na *Baśń o miłości i dumie*, włączając tę – jak stwierdził – jedyną w korespondencji Wyspiańskiego „część składową listu, która może być wyodrębniona jako samoistna całość o charakterze fikcji literackiej” do czternastego tomu dzieł zebranych pisarza *Pisma prozą. Juwenilia*⁵. *Baśń o miłości i dumie* nie została dotąd doceniona przez badaczy literatury. Z reguły wspomina się o niej tylko na marginesie rozważań o pierwszej europejskiej podróży Wyspiańskiego.

Rydel, publikując fragment listu na łamach „Czasu”, pominął atrybucję gatunkową wskazaną przez Wyspiańskiego, który w notatniku zapisał: „miłość i duma – legendy”, a na kartach korespondencji zaakcentował „legendarne pochodzenie” katedr gotyckich. Być może Rydel miał na uwadze inne miniatury prozatorskie Wyspiańskiego. Trzeba

ski, [*Baśń o miłości i dumie*], w: S. Wyspiański, *Dzieła zebrane*, t. 14: *Pisma prozą. Juwenilia*, red. L. Płoszewski, Kraków 1966, s. 267.

³ L. Płoszewski, dz. cyt., s. 266.

⁴ L. Rydel, [S. Wyspiański], *Baśń o dumie i miłości. Kartka z podróży*, „Czas” 1909, nr 294 (wyd. wiecz., 24 XII), s. 1–2. Pierwodruk zawiera fragmenty pierwszej części listu. Redakcja „Czasu” opatrzyła tekst datą drugiej części (Strasburg, 10 VII 1890). Przedruki: „Nowa Gazeta” 1909, nr 592 (28 XIII); „Na Ziemi Naszej” 1910 nr 1/2; „Słowo” 1910 nr 149; „Tygodnik Mód i Powieści” 1910, nr 7 – zob. też: L. Płoszewski, [*Baśń o miłości i dumie*], s. 267. W 1910 roku utwór przełożono na język chorwacki.

⁵ L. Płoszewski, dz. cyt., s. 132–138 (tekst); 266–267 (uwagi o tekście).

bowiem podkreślić, że *Baśń o miłości i dumie* nie jest jedyną próbą literacką w epistolografii artysty, co zresztą odnotował sam Płoszewski⁶.

W korespondencji z 1890 roku można znaleźć kilka innych, równie interesujących fragmentów o potencjale fabularnym. Mowa o dwóch bajkach – jak je określił sam Wyspiański – o kryształowym pałacu i grzesznym opacie oraz o balladzie o dumnym władcy, wplecionych w narrację listów z 8 czerwca i 3 lipca 1890 roku. Leon Płoszewski nie wyróżnił ich zapewne z powodu skromnej objętości i braku szczególnych walorów literackich. Jednak to właśnie te trzy fragmenty listów ogniskują istotne wątki katedralne, co więcej, zapowiadają *Baśń o miłości i dumie* niemal na zasadzie preludium. Współtworzą tym samym kilkuodcinkową opowieść o genezie katedr gotyckich, a przede wszystkim rzucają nowe światło na florystyczne wyobrażenie witrażu⁷. Nie sposób tu pominąć wyjaśnienia, że na kartach korespondencji do Rydla Wyspiański używał wymiennie terminów „legenda”, „baśń”, „ballada”⁸. Warto równocześnie pamiętać, że potencjał fabularny listów z 1890 roku wykazują także fragmenty listu

⁶ Płoszewski wyróżnił dwa listy Wyspiańskiego wysłane do Józefa Mehoffera z Podhybia (6 i 14 IX 1888). Badacz stwierdził, że podczas wakacji w Podhybiu Wyspiański oddawał się „ćwiczeniom literackim” i – obok *Elegii* (1888) – „jest to jedyny wyraźniejszy «epizod literacki» w jego biografii przed r. 1891, tj. przed układaniem librett operowych” – zob. S. Wyspiański, *Dzieła zebrane...*, t. 14, s. 254; *Listy Stanisława Wyspiańskiego do Józefa Mehoffera, Henryka Opieńskiego i Tadeusza Stryjeńskiego*, cz. 2: *Dodatek krytyczny*, oprac. M. Rydłowa z wykorzystaniem materiałów L. Płoszewskiego i J. Dürra-Durskiego, w: S. Wyspiański, *Listy zebrane*, t. 1, w opracowaniu L. Płoszewskiego, J. Dürra-Durskiego i M. Rydłowej, Kraków 1994, s. 74, 77–78.

⁷ Według Małgorzaty Czermińskiej „dygresyjne «opowiadania wtrącone»” w listach do Rydla współtworzą osobny, ale mało wartościowy nurt: „Baśniowo-balladowe dygresje zawsze przedstawiają sytuacje ukazane w malowniczej scenerii średniowiecza, potraktowanego bardzo ogólnikowo, skrótowo, wyidealizowanego, nawet z nalotem stylizacji sentymentalnej. Tworzą one wyraźny kontrast wobec realistyczno-humorystycznych akcentów narracji listowej, różnią się też od powagi i wzniosłości ekfraz poświęconych architekturze. Nieodparcie kojarzą się z modnymi wówczas popularnymi wersjami legend arturiańskich, z dekoracyjnością malarstwa prerafaelitów i symbolistycznym nurtem secesji” – zob. M. Czermińska, *Gotyk i pisarze. Topika opisu katedry*, Gdańsk 2005, s. 172.

⁸ Zob. A. Czabanowska-Wróbel, *Baśń w literaturze Młodej Polski*, Kraków 1996,

o Erwinie von Steinbachu, architekcie, który na przełomie XII i XIII wieku kierował pracami budowlanymi katedry strasburskiej⁹.

BAJKA O KRYSZTAŁOWYM PAŁACU (WITRAŻ CZARNOKSIĘSKI)

Szkic fabuły pierwszej bajki Wyspiański zanotował wieczorem 9 czerwca 1890 roku, obserwując fasadę Notre-Dame de Rouen¹⁰. Harmonijna, strzelista, misterna, wręcz koronkowa konstrukcja katedry, „wiązana tak lekko liniami architektonicznymi, że zda się jakby duchy lotne dziergały je z blasków słonecznych”, zachwyciła artystę. Myśl o czarnoksiężskim pałacu nasunęła się Wyspiańskiemu już wcześniej w „zbudowanej z witraży” Sainte-Chapelle, by teraz wrócić w liście do Rydla:

Przychodzi na myśl ta bajka o potężnym panu co zaprzął duchy w swoją służbę i kazał im przez noc wystawić sobie pałac kryształowy. – I pracowały duchy noc całą i z promyków gwiazdek zbudowały mu gmach wspaniały a przy tym wschodzącym słońcu wysnuły mu wieżę olbrzymią z jego promyków złotych [...].¹¹

Autorzy *Dodatku krytycznego* do korespondencji artysty doszli do wniosku, że fragment ten „przypomina bajkę o chłopcu, zaprzędanym przez

s. 9–15; teŝe, *Baśń w literaturze Młodej Polski. Rekonosans*, w: *Stulecie Młodej Polski. Studia*, red. M. Podraza-Kwiatkowska, Kraków 1995, s. 319–337.

⁹ Zob. list S. Wyspiańskiego do L. Rydla z 9–10 VII 1890, ed. cyt., s. 177–178, 192–198. Wiadomo, że Wyspiański czytał w młodości Goethego (A. Gruca, *Księgozbiór Stanisława Wyspiańskiego*, Kraków 1989, s. 35). Być może znał oryginał tekstu *O niemieckiej architekturze. Pamięci Erwina von Steinbacha (1771–1772)*, w którym niemiecki pisarz złożył hołd gotyckiej świątyni i jej genialnemu twórcy – zob. J.W. Goethe, *O niemieckiej architekturze. Pamięci Erwina Steinbacha*, przeł. H. Białek, w: *Manifesty literackie „burzy i naporu”*, wyb., wstęp i oprac. G. Kozielek, Wrocław 1988, s. 100–106; M. Czermińska, dz. cyt., s. 45–46, 170.

¹⁰ *Kalendarz życia i twórczości Stanisława Wyspiańskiego. 1 marca 1890 – ostatnie dni marca 1898*, oprac. M. Stokowa, w: S. Wyspiański, *Dzieła zebrane*, t. 16, cz. 2, Kraków 1971, s. 30.

¹¹ List S. Wyspiańskiego do L. Rydla z 8 VI 1890, s. 68–69.

ojca czarnoksiężnikowi, który mu kazał wykonać trzy prace” (m.in. właśnie zbudować pałac¹²). Nie wskazali tytułu ani nazwiska autora, jednak z dużą dozą prawdopodobieństwa można założyć, że mieli oni na myśli rozpowszechnioną w XIX wieku słowiańską „powieść gminną” *Kojata*, spisana między innymi przez Ryszarda Berwińskiego w 1838 roku¹³. Król, tytułowy bohater utworu, został podstępem zmuszony do oddania swego syna Milana w służbę czarnoksiężnikowi Czernuchowi. Po przybyciu królewicza mag zadał mu do wykonania „trzy roboty”. Jedną z nich miała polegać na wzniesieniu w ciągu jednej nocy marmurowego pałacu o kryształowych oknach i złotym dachu. Milanowi pomogła piękna Welena, córka czarnoksiężnika, której udało się wybudować kryształowy gmach jeszcze przed wschodem słońca.

Przywołując *Kojatę* jako kontekst „bajki o potężnym panu”, warto pamiętać o ustaleniach Michała Janika, według których Wyspiański inspirował się twórczością Berwińskiego, pisząc *Wesele*, *Wyzwolenie*, *Akropolis* oraz *Legion*¹⁴. Jest zatem wysoce prawdopodobne, że już w listach z 1890 roku Wyspiański czynił aluzję do spisanej przez Berwińskiego opowieści. Skądinąd utwór ten jest zapośredniczoną przez folklor czeski wersją rosyjskiej *Skazki o carie Bierieudzie, o synie jego Iwanie Carewicze, o chitrostiach Koszczeja Bieźsmiertnego i o premudrości Marii carewnej, Koszczejewoj doczery*, której literacki zapis utrwalił Wasilij Żukowski¹⁵.

¹² Przypis 21 do listu 5, w: *Listy Stanisława Wyspiańskiego do Lucjana Rydla*, cz. 2: *Dodatek krytyczny*, s. 61.

¹³ Trop ten podsunęła mi dr hab. Magdalena Rudkowska. Zob. [R. Berwiński], *Kojata (Powieść gminna)*, „Przyjaciel Ludu” 1838, R. 5, nr 21, s. 167–168; nr 22, s. 172–173. Zob. też: *Kojata*, w: J. Rymarkiewicz, *Wzory prozy*, Poznań 1874, s. 155–161; *Kojata. Powieść gminna*, w: O. Kolberg, *Lud. Jego zwyczaje, sposób życia, mowa, podania, przysłowia, obrzędy, gusła, zabawy, pieśni, muzyka i tańce*, seria 14, W. Ks. Poznańskie, cz. 6, Kraków 1881, s. 35–42. W księgozbiornie Wyspiańskiego brakuje tego tomu – zob. A. Gruca, dz. cyt., s. 205–206; *Wyspiański nieznany*, red. Ł. Gaweł, M. Laskowska, teksty Ł. Gaweł, M. Laskowska, H. Marcinkowska, Kraków 2019, s. 250–251.

¹⁴ M. Janik, *Berwiński a Wyspiański*, „Pamiętnik Literacki” 1932, R. 29, s. 449–464.

¹⁵ Zob. J. Krzyżanowski, *Polska bajka ludowa w układzie systematycznym: wątki 1–999*, t. I, Wrocław 1962, s. 95; M. Janion, *Z narodowej pielgrzymki*, „Pamiętnik Literacki” 1951, z. 3/4, s. 732, 753, 755–758. Berwiński – zdaniem Krzyżanowskiego – zaczerpnął tekst *Kojaty* z „Czeskiej Vczeli” (1834, 81, nr 11) albo z „Ost

Jak widać, w przywołanym wcześniej krótkim fragmencie listu o Notre-Dame de Rouen istotny jest kontekst romantyczny. Kryształ jako budulec pałacu-katedry odsyła prawdopodobnie do niemieckiej estetyki jenajskiej. Friedrich Schlegel, eksponując organiczność świątyni w Kolonii, ukazywał bowiem jej leśną, ale także mineralną genezę; obie połączone ideą *natura naturans*. Pisał: „I jeśli na zewnątrz całość ze wszystkimi swymi niezliczonymi wieżami i wieżyczkami przypomina trochę las, to gdy podejdziemy nieco bliżej, cały ów roślinny twór staje się raczej podobny do olbrzymiego kryształu”¹⁶.

Analogia pomiędzy kryształem a gotycką katedrą i witrażem inspirowała wyobraźnię poetycką Wyspiańskiego¹⁷. Kryształowa, a więc świetlista, błyszcząca, połyskująca jak klejnoty, wydała mu się katedra strasburska: „takie to wszystko przeźrocze i kryształowe – pisał do Rydla – że przypomina się powiastka o tym pajęczku złototoczku, co uczepiony u stóp Marii w chwili jej wniebowzięcia, uniesiony z chórem śpiewnych aniołów wysoko w górę, snuł sieć misterną, wzorzystą, aż ku ziemi się po niej zsuwając. –”¹⁸.

und West” (1837, 5, nr 1). Utwór przedrukował następnie Joseph Lehmann w „Magazin für die Literatur des Auslandes” (Berlin 1839, nr 36).

¹⁶ F. Schlegel, *Listy z podróży po Niderlandach, Nadrenii, Szwajcarii i części Francji*, w: *Teoretycy, artyści i krytycy o sztuce 1700–1870*, wyb., przedm. i komentarze E. Grabska, M. Poprzęcka, Warszawa 1971, s. 256. O obrazie katedry-kryształu, zob. S.A. Moore Glaser, *Explorations of the Gothic Cathedral in Nineteenth-Century France*, Indiana University 2002 – maszynopis rozprawy doktorskiej, s. 103; M. Janion, *Estetyka średniowiecznej Północy*, w: *tejsze, Czas formy otwartej. Tematy i media romantyczne*, Warszawa 1984, s. 57–59. O wyobraźni poetyckiej związanej z obrazem kryształu pisał także Gaston Bachelard.

¹⁷ Podobnie jak Schlegel, a może właśnie za Schleglem, łączył Wyspiański motyw kryształu z Indiami. W liście do Karola Maszkowskiego z 17 VII 1891 stwierdził, że paryski Pałac Trocadéro, „gorejący światłami”, wygląda właśnie „jak owe kryształowe pałace podwodne, o których [piszą] mówią bajki i powieści indyjskie” – zob. list S. Wyspiańskiego do K. Maszkowskiego z 17 VII 1891, w: *Listy Stanisława Wyspiańskiego do Karola Maszkowskiego*, oprac. M. Rydlowa, komentarz z wykorzystaniem materiałów L. Płoszewskiego i J. Dürra-Durskiego – M. Rydlowa, w: S. Wyspiański, *Listy zebrane*, t. 3, oprac. L. Płoszewski, J. Dürr-Durski, M. Rydlowa, Kraków 1997, s. 67.

¹⁸ List S. Wyspiańskiego do L. Rydla z 10 VII 1890, s. 165. Tu z kolei można widzieć reminiscencję utrwalonych przez Oskara Kolberga zapatrywań na pa-

Fragment listu, w którym Wyspiański skojarzył katedrę gotycką i baśń, wiąże się także z projektem witrażu w pracowni Tadeusza Stryjeńskiego, zawartym w *Opisie przedstawień okna mariackiego wprawionego w ścianę atelier architektury*¹⁹. Według Leona Płoszewskiego autograf utworu powstał w 1892 lub 1893 roku²⁰. Próbę rekonstrukcji zagadkowych losów niezrealizowanego projektu okna *atelier architektury* podjęła się Agata Wójcik. „Kwatera po kwaterze” omówiła *Opis przedstawień*. Zacytowała również niektóre fragmenty listów z pierwszej podróży Wyspiańskiego, uwypuklając ich powinowactwo z koncepcją witrażu. Jako datę wstępnego szkicu projektu okna wskazała koniec 1891 lub początek 1892 roku.

W *Opisie przedstawień...* Wyspiański scharakteryzował sceny, które miały się znaleźć w obrębie witrażowych kwater. Osobliwą instrukcję skompletował z krótkich opowieści, których fabuły o treści z reguły fantastycznej ulokował w średniowieczu. Zadeklarował: „Rzecz pomyślana anegdotycznie, jakby ją sobie dowolnie przedstawił wesoły a zmyślny czeladnik malarski średnich wieków, kiedy Kraków był na prawie niemieckim”²¹.

Płoszewski zauważył, że *Opis przedstawień* przypomina w tonie niektóre akapity listów do Rydla z 1890 roku – żartobliwe interpretacje katedralnych płaskorzeźb²². Jeden z fragmentów tekstu wydaje się szcze-

jąki – zob. O. Kolberg, *Lud. Jego zwyczaje, sposób życia, mowa, podania, przysłowia, obrzędy, gusła, zabawy, pieśni, muzyka i tańce*, cz. 3, Kraków 1874, s. 115.

¹⁹ Atelier owo mieściło się w wili „Pod Stańczykiem” przy ul. Batorego 12 w Krakowie.

²⁰ Rękopis znajduje się w Muzeum Narodowym w Krakowie, nr inw. 73203. Tekst ogłosił J. Dürr pod tytułem *Witraż* („Myśl Narodowa” 1927, nr 25, s. 469–470), błędnie – co podkreślił Płoszewski – łącząc *Opis przedstawień* z projektem przeznaczonym do praskiego Rudolfinum. Skąd w tytule „okno mariackie”? Leon Płoszewski i Agata Wójcik są zdania, że tytuł stanowi m.in. nawiązanie do prac artysty projektowanych dla kościoła Marii Panny – zob. komentarz Leona Płoszewskiego, w: S. Wyspiański, *Dzieła zebrane*, t. 14, s. 276–279; A. Wójcik, *Zaginiony witraż anegdotyczny Stanisława Wyspiańskiego*, „Rocznik Krakowski” 2007, nr 73, s. 150.

²¹ S. Wyspiański, *Opis przedstawień okna mariackiego wprawionego w ścianę atelier architektury...*, w: tegoż, *Dzieła zebrane*, t. 14, s. 153.

²² L. Płoszewski, [Dodatek krytyczny] *Opis przedstawień...*, s. 278.

gólnie istotny dla rozważań o *Baśni o miłości i dumie*, zapowiadających ją miniatur i tematu witrażu w poezji Młodej Polski.

Obok rozmaitych „pojęć”, „alegorii”, „sztuk” oraz „idei niedopojęcia”, jak nazwał je Wyspiański, w ramie okna pracowni Stryjeńskiego miały się znaleźć także kwatery wyobrażające rzemiosła. Blacharstwo, ciecielstwo, murarstwo, stolarstwo zostały pomyślane – artysta powtórnie użył tego słowa – „ANECDOTYCZNIE, w rodzaju miejskich plotek lub gadek, jakie można słyszeć po warsztatach rzemieślników... (wieczorami po «siódmej» bardzo często uczestniczyłem w takich pogadankach)”²³. Nie zabrakło anegdoty rozjaśniającej wątpliwość, skąd wzięło się szkło:

szklarstwo. ciekawa to rzecz, bo czarownice ze szkła kule wydmuchują, kto by to inny potrafił. raz czeladnik zdusił czarownicę, chcąc z niej wydobyć sekret, a ona mu głowę [...] za karę zamieniła w szklaną banię – w tej bani zaś siedziała zarozumiałość – (stąd ludzie zarozumiali wydają się jakby mieli szklaną banię zamiast głowy, tak się puszą – otóż to są najtańsi szklarze, co drugich w dumę wzbijają).²⁴

W żartobliwie pomyślanej okiennej kwaterze procedura pozyskiwania materiału na witraże jest więc znana tylko czarownicom. Agata Wójcik zastanawiała się nad tym, czy anegdota o czeladniku nie nawiązuje do krakowskiej legendy o parobku, który podglądał wiedźmy i ich magiczne praktyki²⁵. Tak czy inaczej mieniące się w oknach barwne szyby zyskują proveniencję czarodziejską, czyli baśniową, wchodząc znów w świat wyobraźni romantycznej. To romantyzm silnie i nie bez podstaw skojarzył świetność kolorów witraży gotyckich z wiedzą tajemną, dostrzegając ich powinowactwo z obdarzonymi magiczną mocą kruszcami i klejnotami. Według legend mistrzowie-witreatorzy mieliby „sproszkowałyć drogie kamienie, mieszając je ze szkłem”²⁶. Podobnie

²³ S. Wyspiański, *Opis przedstawień...*, s. 154.

²⁴ Tamże, s. 155. Nb. opowieści o diable ze szklanej czarodziejskiej kuli znano np. w Bawarii w XVII wieku. Zob. K. Baschwitz, *Czarownice. Dzieje procesów o czarzy*, przeł. T. Zabłudowski, Warszawa 1963, s. 258.

²⁵ A. Wójcik, dz. cyt., s. 152.

²⁶ M. Rzepińska, *Zjawisko witrażu*, w: tejże, *Historia koloru w dziejach malarstwa europejskiego*, Kraków 1983, s. 158. Nawiasem mówiąc, witreator (w języku francuskim *vitrier* oznacza „oszklić, „wstawić szyby”) to nazwa witrażysty, czyli

uważał już opat Suger: „Tak więc wielkie, ozdobne szkła i materie szafirów powstają przedziwną sztuką i wielkim kosztem”²⁷.

Taka kombinacja wyobrażeń, która sytuuje witraż w ciekawych perspektywach interpretacyjnych, pojawia się także w poezji Młodej Polski. W wierszu *Błogosławiona bądź* Adama Racława Dobrowolskiego witraże są czarodziejskie i tęczowe²⁸. Czarodziejskim odbłaskiem wieczornych zórz płoną WITRAŻE-ŻRENICE *Starej bóżnicy* Wiktora Dzierżanowskiego. W *Kościół opuszczonym* Józefa Stanisława Wierzbickiego: „Wysokie okna błyszczą owiane tajemnicą”²⁹. W liryku *Posąg* Wacława Wolskiego, dla którego szkło i jego zdolności odbijania światła okazują się niekwestionowanym fetyszem wyobraźni (dowodzi tego zwłaszcza lektura tomu *Nieznany* z 1902 roku), witraże są „czarownie barwione” i „baśniowe”³⁰. Z kolei *Obrazy niknące* tegoż poety przepływają przez ekran pamięci:

...Po matowym, czarownie świecącym ekranie
Przesuwają się WIZJE BAŚNIOWE – WITRAŻE
Sceny, lśniące tęczowo, jak piana w pucharze,
Polichromie wypukłe, mieniające się szklenie...³¹

BAJKA O OPACIE (WITRAŻ W RUINIE)

Po raz kolejny Wyspiańskiemu, jak sam pisze, „PRZYCHODZI NA PAMIĘĆ BAJKA”³² pod wpływem widoku ruin jedenastowiecznej bazyliki Notre-Dame w Jumièges, niegdysiejszej siedziby opactwa benedyktyńskiego,

„malarza witraży”; „artysty projektującego, wykonującego witraże”. Zob. *Witrażysta*, w: J. Karłowicz, A. Kryński, W. Niedźwiecki, *Słownik języka polskiego*, t. 7, Warszawa 1919, s. 633.

²⁷ Cyt. za: M. Rzepińska, dz. cyt., s. 158. Zob. E. Panofsky, *Suger, opat St-Denis*, przeł. P. Ratkowska, w: tegoż, *Studia z historii sztuki*, wyb., oprac. posł. J. Białostocki, Warszawa 1971, s. 84.

²⁸ A.R. Dobrowolski, *Błogosławiona bądź*, w: tegoż, *Nastroje*, Lwów 1905, s. 46.

²⁹ J.S. Wierzbicki, *Kościół opuszczony*, w: tegoż, *O brzasku*, Mińsk 1898, s. 114.

³⁰ W. Wolski, *Posąg*, w: tegoż, *Powieść tajemna. Poezje. Seria druga*, Kraków 1908, s. 38.

³¹ Tamże, s. 13.

³² List S. Wyspiańskiego do L. Rydla z 8 VI 1890, s. 81.

do której dotarł 13 czerwca 1890 roku malowniczą trasą wzdłuż brzegów Sekwany³³. Wywarła ona na artyście, jak i cała Normandia, spore wrażenie, o czym świadczą też brulionowe i epistolarne notatki o rounských kościołach Saint-Maclou i Saint-Ouen oraz świątyni w Duclair. Jan Dürr przypuszczał, że w pracy o *Wielkich katedrach francuskich* miał się znaleźć rozdział o normandzkiej architekturze³⁴.

Opisanie zachwytu nad Jumièges jest jeszcze jednym, obok deskrypcji Notre-Dame de Chartres o świcie, przykładem powinowactwa wyobraźni Wyspiańskiego i Huysmansa. Durtal wyraził przekonanie, że to właśnie w lesie Jumièges, obok „imponujących”, jak je nazwał, ruin średniowiecznego opactwa, znajduje się: „Najbardziej zdumiewająca katedra, jaką sama natura zbudowała”³⁵.

Nie bez przyczyny i jakby intuicyjnie Wyspiański stwierdził, że ruiny budowli w Jumièges – „coś jak nasz Tynec” – „bardzo wyglądają romantycznie”³⁶. Przedstawiając je Rydlowi, zwrócił uwagę na pozostałości po ostrołukowych oknach:

nagie białe ściany nawy kościelnej bez dachu – z oknami tryforiów o kolumnkach podziałowych rozburzonych – z wysoko zatoczonym półkolem tęczy, nad którym sterczy groźnie owa ściana wieży. – dwie duże baszty czy wieże na froncie przy bramie głównej. – murawy, gdzie dawniej posadzki – krzewy i chwasty, gdzie dawniej ołtarze – ptaki przelatują gdzie było kamienne wiązanie sklepienia – łuki arkad i kolumny rozwalone oplecione roślinami i zielenią [...].³⁷

Epistolograf wyszczególnił jeszcze inne nadgryzione zębem czasu elementy średniowiecznej architektury. W konstruowaniu obrazu wykorzystał efekt zapadającego zmierzchu i rozbudzającej imaginację szarej

³³ *Kalendarz [...] 1 marca 1890 – ostatnie dni marca 1898*, s. 31.

³⁴ J. Dürr, *Wędrowka Stanisława Wyspiańskiego po Normandii (Z nie drukowanych ostatnich rękopisów Stanisława Wyspiańskiego)*, „Kurier Literacko-Naukowy” 1935, nr 13, s. I, zob. tegoż, *Wędrowka Stanisława Wyspiańskiego po Normandii*, „Kurier Literacko-Naukowy” 1935, nr 14, s. III–IV.

³⁵ J.-K. Huysmans, *Katedra*, przeł. M. Masny, Gliwice 2017, s. 54–55.

³⁶ List S. Wyspiańskiego do L. Rydla z 8 VI 1890, s. 80.

³⁷ Tamże, s. 80–81.

godziny, „pory – jak określił ją Radosław Okulicz-Kozaryn – synestezji i syntezy sztuk”³⁸. W tym momencie dnia rozpadające się opactwo wyglądało „uroczo – romantycznie i groźnie razem”:

dalekie ulice krużganków opleśniałe, poroztrącane – ze śladami malowań jeszcze, z resztkami rzeźb, co czasem spojrzę jakąś twarzą wyrazistą, albo wykrzywią się przerażającym pyskiem potworu. – te długie warkocze zwi-
sające wina dzikiego – i gałęzie drzew rozkładające się długimi cieniami –
nad zapadłą i opleśniałą cysterną. – murawy mokre jeszcze rosą niedaw-
nego deszczu – cisza – mrok się zbliża – – jakaś trąbka z daleka odzywa się
pobudką – może gdzieś ktoś poluje w okolicy. – i ten głos przycicha – . . . –
jak tu ponuro. — ten gmach tak śpi tyle wieków [...].³⁹

Ten sugestywny obraz średniowiecznej ruiny, szczątków, czy, jak to ujął Wyspiański, „resztek” rzeźb i detali architektonicznych, zniszczonych krużganków, „opleśniałych”, „poroztrącanych”, słowem znaków minio-
nej przeszłości, dowodzi, że w 1890 roku wyobraźnia artysty zdradzała
już symptomy „instynktu śmierci”⁴⁰.

Kontemplacja tej wprawiającej w melancholię posępnej, wręcz wani-
tatywnej scenerii stała się pretekstem do spisania „bajecznej”, jak ją na-
zwał Wyspiański (w *Notatniku* widnieje słowo „legenda”), historii opata,
ulokowej – zgodnie ze wskazówką zawartą w tekście – w XII wieku:

przychodzi na pamięć bajka o tym opacie co w piękny dzień słoneczny
wybrał się z licznym dworem i zgrają dworaków i psiarnią na polowa-
nie. – a opat prowadził życie bezbożne i hulaszczce. wśród lasu nasza ich

³⁸ R. Okulicz-Kozaryn, *Litwin wśród spadkobierców Króla-Ducha. Twórczość Čiur-
lionisa wobec Młodej Polski*, Poznań 2007, s. 42.

³⁹ List S. Wyspiańskiego do L. Rydla z 8 VI 1890, s. 81.

⁴⁰ Janusz Wałek, podzielać opinie np. Adama Grzymały-Siedleckiego, stwierd-
ził: „Jest Wyspiański jednym z największych, a w polskiej sztuce na pewno
największym – przed Tadeuszem Kantorem – artystą, którego zasadniczym
tworzywem była śmierć” – J. Wałek, *Stanisława Wyspiańskiego instynkt śmier-
ci*, w: *Stanisław Wyspiański. Studium artysty. Materiały z sesji naukowej na Uni-
wersytecie Jagiellońskim 7–9 czerwca 1995*, red. E. Miodońska-Brookes, Kraków
1996, s. 41. Zob. też: K. Fazan, *Projekty intymnego teatru śmierci. Wyspiański,
Leśmian, Kantor*, Kraków 2009.

burza – rozprószyła dwór jego w gęstwie boru – on został sam – rumak przestraszony uderającym piorunem w szalonym pędzie zwałił go na gęste mchy i zarośla i pomknął daleko – mnich odurzony przeleżał długi czas, gdy ocknął się słyszał daleki odgłos rogu – sądząc, że to jego dwór – siedł za tym głosem, za melodią wabiącą go coraz głębiej w puszczy, i ginącą ciągle w oddali. – upadał ze zmęczenia, ale siedł ciągle za słabnącym głosem pobudki – aż zaszedł w wioskę co mu przypomniła jego wioskę – gdzie sterczały wysokie ściany i mury potężne gmachu, ale sterczały ruiną – wszedł w głąb gmachu – osłupiał z przerażenia – minęło siedem wieków od owej chwili [...].⁴¹

W konsekwencji hulaszczego żywota zakonnik rozpoczął pokutę, leżąc krzyżem w ruinach kościoła. Autorzy *Dodatku krytycznego* do korespondencji Wyspiańskiego stwierdzili lakonicznie, że „bajka o opacie” porusza temat opowieści o mnichu Ekehardzie⁴².

Trudno powiedzieć, jaką historię mieli na myśli Maria Rydłowa i Leon Płoszewski. Od X do XIII wieku imieniem Ekkehard (różne warianty pisowni) posługiwało się na przykład pięciu mnichów klasztoru benedyktyńskiego Sankt-Gallen w Szwajcarii. Jednemu z nich, Ekkehardowi I (zmarłemu w 973 roku) przypisuje się autorstwo historii o Waltherze (*Waltharius*), znanej w Polsce jako legenda o *Walgierzu Udałym i Helgundzie*⁴³. Mało prawdopodobne, aby Wyspiański inspirował się biografią założyciela opactwa w Jumièges, świętego Filberta (VII wiek), gdyż duchowny ten został wprawdzie pozbawiony wolności, jednak nie z powodu nieobyczajnego stylu życia, ale w ramach kary „za napominania” udzielane władcy⁴⁴. Z innych możliwych źródeł pomysłu artysty wart podjęcia jest trop prowadzący znów w stronę literatury romantycznej, do Edmunda Wasilewskiego i jego – pozostającej do tej pory

⁴¹ List S. Wyspiańskiego do L. Rydla z 8 VI 1890, s. 81–82.

⁴² Przypis 44 do listu 5, w: *Listy Stanisława Wyspiańskiego do Lucjana Rydla*, cz. 2: *Dodatek krytyczny*, s. 65.

⁴³ Zob. *Ekkehard*, w: *The Catholic Encyclopedia*, <http://www.newadvent.org/cathen/05370a.htm> [dostęp: 2021-05-20].

⁴⁴ Zob. [W. Szymanowski], *Dykcjonarz biograficzno-historyczny, czyli krótkie wspomnienia żywotów ludzi wsławionych cnotą, nauką, przemysłem, męstwem, wynalazkami, błędami. Od początku świata do najnowszych czasów*, t. I, Warszawa 1844, s. 412.

w rękopisie – powieści poetyckiej pod tytułem *Opat*⁴⁵. Wyspiański cenił twórczość tego krakowskiego poety i wspomniał o nim nawet w liście o Notre-Dame de Reims.

Przede wszystkim jednak w drugiej z epistolarnych bajek Wyspiańskiego uwagę czytelnika przykuwa zabieg ożywienia roślin. Los pokutnika zależał od łask przyrody: „krzewy i chwasty czołgały się po jego ciele – wpijały się kolcami w jego ręce – co wieczór rosa kwiatów skrapiała mu czoło leżącemu i co rano słońce rzucało promienie na jego rozkrzyżowane ramiona”⁴⁶.

Symptomatyczne, że w kilku zaledwie akapitach o normandzkiej ruinie i pokutującym opacie Wyspiański wykreował bogaty w sensory obraz. Wykorzystał repertuar środków właściwych estetyce osiemnastowiecznych i dziewiętnastowiecznych utworów określanych jako gotyckie. Nieprzypadkowo więc pozostałości Notre-Dame w Jumièges wywarły na nim wrażenie tajemniczych i romantycznych, „pobudzających do marzeń” i snucia opowieści. Zmurszałe, kruszące się ruiny średniowiecznego opactwa, szkielet ostrołukowych okien pozbawionych szyb witrażowych, tajemniczy pejzaż, historia mnicha, utracjusza i pokutnika, skazanego na działanie zatrwazającej natury, która nadto, lecz przecież zgodnie z konwencją, złowieszczo zawłaszczyła monumentalną niegdyś budowlę – to stereotypowa rekwizytornia odsyłająca do literackich wyobrażeń wieków średnich, znanych chociażby z powieści Ann Radcliffe. Można więc się domyślać, że Wyspiański doświadczał specyficznego stanu, który Kenneth Clark, autor klasycznej monografii *The Gothic Revival. An Essay in the History of Taste*, nazwał „gotyckim nastrojem” („the gothic mood”)⁴⁷. Wbrew konwencjonalnym ujęciom i stereotypowym rekwizytom literackie obrazy średniowiecznej architektury wyróżniały się właś-

⁴⁵ E. Wasilewski, *Opat. Fragment powieści poetyckiej*, powst. 1832, rkps. Biblioteka Jagiellońska, sygn. 6786 II (zob. *Bibliografia literatury polskiej. „Nowy Korbut”. Romantyzm*, t. 9, oprac. zespół pod kier. I. Śliwińskiej i S. Stupkiewiczza, Warszawa 1972, s. 267). Niestety w Bibliotece Jagiellońskiej pod wskazaną sygnaturą znajduje się tylko jeden utwór Wasilewskiego – wiersz *Pielgrzymi*, k. 52v [dostęp: 2017-02-15]. Za wskazanie tego kontekstu serdecznie dziękuję dr hab. Magdalenie Rudkowskiej.

⁴⁶ List S. Wyspiańskiego do L. Rydla z 8 VI 1890, s. 82.

⁴⁷ K. Clark, *The Gothic Revival. An Essay in the History of Taste*, introd. J. Mor-daunt Crook, London 1995, s. 28.

nie inwencją w kreacji nastrojów i wzruszeń, których doznawał podziwiający je odbiorca, przeżywając emocje od fascynacji do przerażenia⁴⁸.

W liście o Notre-Dame w Jumièges Wyspiański wykorzystał jeszcze jedną odkrytą przez romantyków właściwość ruin, a mianowicie tkwiącą w nich immanentnie możliwość dialogu. Grażyna Królikiewicz, autorka studium o znaczeniu ruin, zwróciła uwagę, że w literaturze i sztuce XVIII i XIX wieku rozpadające się budowle kojarzono „z motywem echa, głosu czy opowieści, stanowiących jakby słyszalne emanacje minionego lub ukrytego życia”⁴⁹. Ruina pobudzała wyobraźnię, inspirowała odtwarzanie historii i domagała się uzupełnienia, rekonstrukcji, a więc ODBUDOWANIA w fabule:

Obsesyjne niemal ukazywanie powinowactwa ruiny i słowa przybiera w literaturze krajowego romantyzmu najczęściej formę ekspozycji fabularnej lub epilogu, w którym ruina „opowiada” historię lub też – jako narzucający się a tajemniczy znak hieroglifu – opowieści wymaga.⁵⁰

W tym kontekście warto się zastanowić nad znaczeniem zasugerowanej w liście Wyspiańskiego przestrzeni, wyznaczonej przez ramę OKNA W RUINIE, a zarezerwowanej niegdyś dla barwnych szyb. W dziewiętnastowiecznych malarskich studiach ruin brak witraży nabierał dodatkowych sensów, co w niektórych ujęciach szczególnie malowniczo uwydatnia niszcząca ostrołukowa arkada jako oprawa innego obrazu. Tego typu *Widok na gotycką katedrę* utrwalił Carl Gustav Ca-

⁴⁸ Z. Sinko, *Gotyk i ruiny w wyobraźni literackiej epoki oświecenia (Anglia – Polska)*, „Przegląd Humanistyczny” 1978, nr 9, s. 31; teźże, *Z zagadnień gotycyzmu europejskiego i jego recepcji polskiej*, „Pamiętnik Literacki” 1972, t. 63, z. 3, s. 29–73. Zob. A. Smith, *Gothic Literature*, Edinburgh 2007 (s. IX–XXVI) – tu chronologiczny układ najważniejszych tekstów gotyckich od 1742 do 2012 roku. Zob. teź: W. Ostrowski, *Gothic Novel*, „Zagadnienia Rodzajów Literackich” 1968, z. 1, s. 157–160; B. Paczkowska, *Gotycyzm*, w: *Słownik literatury polskiej XIX wieku*, red. J. Bachórz, A. Kowalczykowa, Wrocław 2009, s. 323–326.

⁴⁹ G. Królikiewicz, *Terytorium ruin. Ruina jako obraz i temat romantyczny*, Kraków 1993, s. 67.

⁵⁰ Tamże, s. 91. O różnicy pomiędzy gruzami i ruinami – zob. M. Rudkowska, *Gruzy i ruiny w twórczości Józefa Ignacego Kraszewskiego*, „Napis” 2001, Seria 7, s. 465–473.

rus⁵¹ – miejsce szyby ostrołuku, tkwiącego w rozpadającej się ścianie i oplecionego roślinnością, niemiecki malarz wypełnił innym obrazem – widokiem budowli niezrujnowanej, majestatycznej, niezwykłej jeszcze przez upływający czas czy naturę. Na myśl przychodzi jeszcze *Marzyciel* Caspara Davida Friedricha⁵². Postać tytułowa, pogrążona w zadumie i zwrócona ku horyzontowi, została przedstawiona w ramie ostrołukowego biforium. Kontury „marzenia” wypełnia świetlista dal – mglisty, różowo-niebiesko-żółty krajobraz, imitujący też gotyckie szyby, odbicie nierzeczywistego świata.

Wypiański jako wielbiciel witraży zwrócił oczywiście uwagę na trójdzielne arkadowe okna ruin Notre-Dame w Jumièges, czy, jak to fachowo ujął, „tryforia o kolumnkach podziałowych rozburzonych”. Współtworzoną przez nie przestrzeń, miejsce niedookreślenia, ożywił imaginacją, dopełnił opowieścią, dostrzegając w niej świat wyobrażony; podobnie jak zrobi to Jan Kasprówicz w *Starożytnym kościele*.

BALLADA O DUMNYM KRÓLU (WITRAŻ-BAŚŃ)

Do podjęcia trzeciego z kolei wątku stanowiącego, rzecz można, przesło *Baśni o miłości i dumie*, zainspirowały Wyspiańskiego dźwięki muzyki z wnętrza świątyni Notre-Dame w Reims. W mieście tym artysta spędził dwa tygodnie od 24 czerwca do 9 lipca 1890 roku⁵³. Pisał do Rydla:

⁵¹ C.G. Carus, *Blick auf einen gotischen Dom*, ok. 1852, rysunek, Folkwang Museum, Essen – zob. ILUSTRACJA 21. Zob. też: C. Gottlieb, *The Window in Ruins*, w: tejże, *The Window in Art. From the Window of God to the Vanity of Man. A Survey of Window Symbolism in Western Painting*, New York 1981, s. 301–302. Podobne rozwiązanie Carus wykorzystał np. w *Tintern Abbey* (nieznana data, olej, płótno, kolekcja prywatna). Zob. też: C. Blechen, *Église gothique en ruine* (1826, olej, płótno, Die Staatlichen Kunstsammlungen Dresden); J.M.W. Turner, *Cathédrale de Salisbury. Vue du sud depuis le cloître* (1802, akwarela, Victoria & Alberty Museum, Londyn).

⁵² C.D. Friedrich, *Der Träumer*, 1835, olej, płótno, Ermitaż, Sankt Petersburg – zob. ILUSTRACJA 22. Zob. też: C.D. Friedrich, *Die Eule im gotischen Fenster*, ok. 1826, rysunek, Ermitaż, Sankt Petersburg.

⁵³ *Kalendarz [...] 1 marca 1890 – ostatnie dni marca 1898*, s. 37–38.

zapomina się o ludziach, patrząc na architekturę – na to wnętrze – jak nabiera życia jak potężnieje i urasta w oczach przy tych głosach i dźwiękach – co za muzyka – co za gra, tak silna, że zdaje się przewyższać siły ludzkie –; [...]. Przy tej czarodziejskiej muzyce jakby gmach budował się na nowo – uciekaj od tej ściany, bo cię przeniknie i obejmie prądem i możesz wrosnąć w kamień.

Wówczas artysta doszedł do wniosku:

W myśli snują ci się jakieś ballady, które wszystkie wydają się prawdą: o jakimś gronie rycerzy dumnych i ich królu, którego szczytny umysł marzył i roił wciąż rzeczy wielkie i podniosłe. – złotą była jego zbroja, na purpurowej tarczy wypisane godło honoru [...].⁵⁴

Ballada została osnuta wokół nieszczęśliwej historii miłosnej. Okrutny władca skazał na śmierć ukochanego córki – pasterza-muzykanta („raz strzała ostra z murów zamkowych przybiegła mordując jej kochanka”), który zdążył jednak ofiarować swej oblubienicy „fujarkę czarowną”:

Ze srebrnymi łzami w oczach, ustrojone w bławatu błękit i czerwień maków polnych, wracało dziewczę złotowłose w podwoje zamku niosąc ostatni dar miłego, jego fujarkę czarowną. u bram spotkała ojca dumnego; – wybierał się w daleką wojnę na czele mnogich rycerzy. – prosiła by mogła pożegnać go pieśnią – i rozstały się przed nią szeregi rycerskie i ona szła w pośrodku grając na fujarce ową pieśń, której nauczył ją jej kochanek. — O dziwo!⁵⁵

Brzmienie instrumentu sprawiło, że pogrążony w marzeniu o własnej wielkości i dumie okrutny monarcha i wraz z orszakiem jego rycerzy przeobrazili się najpierw w głązy, następnie w kolumny, tworząc gmach. Los złego króla jest więc paralelny do żywotu opata z fragmentu listu o Notre-Dame w Jumièges⁵⁶.

⁵⁴ List S. Wyspiańskiego do L. Rydla z 3 VII 1890, s. 137–138.

⁵⁵ Tamże, s. 139.

⁵⁶ Można też zauważyć pewne powinowactwo tych obrazów z fragmentami listów do Rydla, w których Wyspiański scharakteryzował dekoracje rzeźbiar-

Z kolei wzmiankę o grzechu „dumnego zapomnienia miłości” można odnieść do *Baśni o miłości i dumie*. Analogie tematyczne potwierdzają przypuszczenie, że miniatury prozatorskie zawarte w listach do Rydla tworzą kompozycję o charakterze cyklicznym; każda z nich wiąże się z następną – chociaż niekiedy w sposób tylko aluzyjny – i zapowiada baśń o genezie katedr gotyckich⁵⁷. Powyższy fragment przywodzi również na myśl wspomnianą *Kojatę*. W jednej z ostatnich scen spisanej przez Berwińskiego opowieści piękna Welena, uciekając wraz z królewiczem Milanem przed złym czarnoksiężnikiem, zakłęta swego towarzysza w mnicha, konia w dzwonnice, a siebie w klasztor⁵⁸.

W epistolarnej balladzie Wyspiańskiego bohaterowie ulegają jednak innym przeobrażeniom. Przed fasadą uformowanej z ludzkich postaci świątyni królowna raz jeszcze zagrała pieśń ukochanego – jako muzyczne pożegnanie z ojcem, któremu przypadł los kamiennej wieży:

chcesz być wielkim, marzysz o wielkości, wznosząc się pod nieba sklepieniem błękitnym – zapomniawszy dumnie o miłości i skrwawiwszy serce dziewczęciu jak lilii białą koronę. – nieczuła larwa kamienna otuli cię w zimny głaz, jak ubierałaś się w dumę – – jak przodowałaś twojej rycerskiej gromadzie żelaznej, tak wzrośnij szczytną wieżycą na przedzie, – – — wieki przeżyjesz trwałością głazu i będziesz patrzył na maleńkich ludzi, co mrówczym tłumem obsiadą twoje stopy i będziesz słuchał jak biją ich maleńkie serca miłością i będziesz widział jak milsze bogu będą ich dusze rozrzewnione miłością, niżli twoje dumne i pyszne rojenia.⁵⁹

skie katedr Notre-Dame de Reims czy Notre-Dame d'Amiens (Panny Mądre i Głupie). Motyw ożywiania posągów powróci w *Akropolis* – zob. 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. 81–87; tegoż, *Ożywianie posągów. Glosa do „Akropolis”*, w: Stanisław Wyspiański. *Studium artysty...*, s. 169–180; J. Paszek, *Motyw żywych kamieni w twórczości Wyspiańskiego i Berenta*, w: tegoż, *Sztuka aluzji literackiej. Żeromski – Berent – Joyce*, Katowice 1984, s. 156–164.

⁵⁷ Zob. np. W. Wantuch, *O poetyce cyklu lirycznego*, w: *Miejsca wspólne. Szkice o komunikacji literackiej i artystycznej*, red. E. Balcerzan, S. Wysłouch, Warszawa 1985, s. 42–62.

⁵⁸ [R. Berwiński], dz. cyt., s. 173.

⁵⁹ List S. Wyspiańskiego do L. Rydla z 3 VII 1890, s. 139.

Dziewczyna złożyła ciało umiłowanego w „wypiętrzonym w niebo” gmachu, po czym z tęsknoty „rozjęczała się dzwonem”⁶⁰. Balladę zwieńczyła znacząca pointa:

głos dzwonu biegł daleko na pola..... wsłuchiwały się w niego kwiaty i tuląc do siebie główki szeptały historię miłości dwojga kochanków – uśmiechały się bławatki – rumieniły lilie białe – płakały rzewnie maki czerwone.⁶¹

Prawdopodobnie Wyspiański rozmyślał jeszcze o innej, alternatywnej wersji tego fragmentu. W *Notatniku* znajduje się zapis:

legenda o królowie –
zamurowanie wieży – jej jęki [?]
rzeźbiarz – siebie u stóp.⁶²

BAŚŃ O MIŁOŚCI I DUMIE, CZYLI KWIETNA TEORIA GOTYKU

Baśń o miłości i dumie powstała podczas podróży pociągiem z Reims do Strasburga z rozmyślań o doznanym wrażeniu:

a jak w wagonie snują się z niego przy wspomnieniu Reims i oczekiwaniu Strassbourga, marzenia o tych wielkościach sztuki, o ich piękności, – wierzy się w ich legendarne pochodzenie, jak się odczuwało ich nadludzka

⁶⁰ W listach do Rydla z 1890 roku Wyspiański obdarzył motyw dzwonu szczególnymi znaczeniami – zob. listy z 3 VII 1890, s. 129; 8 VI 1890, s. 57. Być może fascynacja dzwonami ma swoje źródło w lekturach pism Józefa Kremera (o głosach krakowskich dzwonów Kremer pisał np. w *Podróży do Włoch*, t. 1, Warszawa 1878, s. 13–15) oraz w poezji Edmunda Wasilewskiego (dzwon brzmi w utworach: *Dzwon Wawelski*, *Skarga drzew* czy *Dzwonek Kapucynów*). Zob. R. Okulicz-Kozaryn, *Dzwony. Zaczynając od listu Eugeniusza Morawskiego do Mikalojusza Konstantinasa Čiurlionisa*, w: *Mikalojus Konstantinas Čiurlionis: litewski malarz i kompozytor*, red. E. Giszter, Katowice 2006, s. 123–140.

⁶¹ List S. Wyspiańskiego do L. Rydla z 3 VII 1890, s. 140.

⁶² S. Wyspiański, *Notatnik z podróży po Francji...*, s. 541–542.

wyższość..... to duma i miłość wzniosły te gmachy;opowiadał mi o tym jeden kwiat.... był taki piękny.⁶³

Wyspiański skierował do adresata listu retoryczne pytanie: „czy też ty wierzysz kwiatom?...”. Fragment ten można potraktować jako nawiązanie do ostatniego epizodu ballady o okrutnym władcy i zaczarowanej fujarce, w którym upersonifikowane bławatki, lilie i maki zachowały pamięć o nieszczęśliwej miłości królowy i grajka. Zadawszy przyjacielowi pytanie, artysta przywołał z wyobraźni obraz fantastycznych mieszkańców leśnej łąki – jedna z wróżek uległa intrygującej metamorfozie:

wśród krzewów w zielonym lasku olszowym nagle wiatr rozchylił niedyskretnie gałązki i na łączce ujrzałem igrające urocze wróżki i wiły czarodziejki. – każdy ich ruch artystycznie piękny, każda postawa i wygięcie pozą, ale tak naturalnie oddaną, tak miluchnie i wdzięcznie okraszoną naturalnością uśmiechów i wesołym szczebiotem..... że chciałyś je mieć, pochwycić, wyciągasz do nich ręce, przedzieras się do nich niebaczny przez zastęp krzaków – cóż bym dał za to, żebym mógł zostać z nimi duchem takim jak i oni. – ...spłoszyły się łamaniem gałęzi – chciały uciekać, przychwyciłem jedną..... szamotała się biedna.... znikaly inne w cieniach zieleni..... lecz o dziwo! w moich rękach miast wróżki drżał kwiat biały rumianku, o drobnutkich listeczkach misternych zielonych, tak cudownych.... roztulając białą koronę na długiej łodyżce chwiejnej i delikatnej, patrzył ku mnie żałośnie białą buzią – litośnie.....⁶⁴

Właściwą historię zainicjowała scena wyrwania rośliny z ziemi, którą ze względu na dramatyczny potencjał trzeba też przywołać w całości:

Inne niespokojne o los ich małej siostry wracały na łąkę kwiatami, zerkając z daleka bojaźliwie, co to będzie..... zrobiła się cisza – . – żaden listek na drzewach nie drgnął – o życie jednego kwiatka – począłem zginać gibką łodygę – milczące patrzyły ku mnie drzewa – każdy liść wydaje mi się twa-

⁶³ List S. Wyspiańskiego do L. Rydla z 9–10 VII 1890, s. 156–157.

⁶⁴ Tamże, s. 157. W liście z 27 VI 1890 (s. 121) Wyspiański wspominał zaś o elfach i robinach, „igrających na łące”.

rzę..... zerwałem kwiat!..... czemu był taki piękny..... czemu.....? – Naraz szum złowrogi objął mnie dreszczem – uciekając z tej łąki wciąż słyszałem za sobą jak jęczały żałośnie kwiaty jak drzewa kołysząc konarami nad moją głową, powtarzały żalobne ich żale. – boję się zemsty kwiatów; – ten jeden pali mi dłonie – przytuliłem go do ust..... począł mi szeptać cichutko:

⁶⁵

Wyspiański nadał więc kwiatu nowy byt i obdarzył go mocą rewelatora historii o „LEGENDARNYM POCHODZENIU” katedr gotyckich. Koncept ten zyskuje pierwszorzędne znaczenie, jeżeli weźmie się pod uwagę, że w korespondencji z Rydlem artysta opisywał rozety, a także inne typy okien witrażowych, wykorzystując właśnie potencjał skojarzeń florystycznych. Poniekąd szedł on za myślą zauroczonego katedrą w Kolonii Schlegla, dla którego kwiat jest tą formą roślinną, którą można nazwać „pierwowzorem wszelkich ozdób”⁶⁶. Tak więc na przykład kwiat rumianku wywołuje – konkurencyjną wobec róży – asocjację z kształtem rozety⁶⁷. Wzór rumianku pojawi się również jako dekoracja prezbiterium krakowskiego kościoła Franciszkanów.

Wyspiański skonstruował swoją baśń na zasadzie kontrastu, zderzenia wyobrażeń dwóch potęg-alegorii: dobrej Miłości i złej Dumy. Pierwsza, delikatna, niewinna i „miluchna jak ptaszę”, kojarzy się z Zosią z Mickiewiczowskiego *Pana Tadeusza* albo Aliną z obrazu Wyczółkowskiego, jest uosobieniem niewinności i delikatności, ma jasne włosy, anielskie spojrzenie błękitnych oczu, stąpa boso:

⁶⁵ Tamże, s. 157–158. Do *Baśni o miłości i dumie* odwołał się Janusz Krupiński, pisząc o „rozmownych” kwiatach w twórczości Wyspiańskiego – zob. J. Krupiński, *Kwiaty Stanisława Wyspiańskiego. Mistyczne doświadczenie dramatu istnienia*, „Estetyka i Krytyka” 2008, nr 13–14, s. 22, 41.

⁶⁶ F. Schlegel, dz. cyt., s. 256.

⁶⁷ Nawiasem mówiąc, w angielskim słowniku pojęć używanych w architekturze i budownictwie, odnotowano, że inną nazwą dla *Rose-Window*, czyli rozety, jest *Marigold-Wheel*. Uwzględniono więc podobieństwo tej ciekawej formy architektonicznej do koncentrycznego układu płatków nagietka lub aksamitki. Zob. *A Dictionary of Terms Used in Architecture and Building*, New York 1913, s. 93 (hasło *Rose-Window*); J.H. Parker, *A Glossary of Terms Used in Grecian, Roman, Italian, and Gothic Architecture*, London 1838, s. 113.

jej białej sukienki czepiały się gałązki jaśminu i otulały ją wieńcem. – do jej piersi zbiegały się pstre motylki, w jej włosy wplatały się stokrótki. – bawiła się na łąkach z konikami polnymi – wieczorami przypinała sobie skrzydełka przezryste i prześcigała się z nimi po ścierniach skoszonych łąków..... rankami szła pić rosę z kwiecica lip cienistych. – mówiono o niej, że jest czarodziejką.....nazywała się miłość.⁶⁸

Miłość została porwana przez postać uosabiającą Dumę, kobietę o uderzającej, pobudzającej wyobraźnię powierzchowności – „piękną jak posąg grecki”:

cery białej jak lśniące marmury, z czołem wyniosłym i zmarszczonymi brwiami; – oczy jej czarne jak węgle, żarzyły się ogniem żądź nieznanym.....strojem jej była purpura, otaczał ją orszak stu rycerzy zakutych w stal. – łoskot stu mieczów dobywanych rozlegał się na jej skinienie – na jej skinienie szli w bój i zwyciężali – składali laury u jej stóp. Jej chód był królewski, majestatyczny, znad czoła biły blaski diademu z brylantów. – gdy szła powłoczyły się za nią złotem tkane płaszcze, przygniatając ciężarem drogich kamieni, kwiatów delikatne główki, ona je deptała nogą obutą w perłami szyte sandały. – nazywała się duma....mówiono o niej, że jest potężną.⁶⁹

W zamian za uwolnienie Duma nakazała Miłości wzniesienie cudownego pałacu. Miał to być gmach, „jakiego jeszcze nikt nie miał”⁷⁰. Już w trzech poprzednich miniaturach prozatorskich Wyspiańskiego budowla oraz proces jej konstruowania zostały obdarzone szczególnymi znaczeniami. Nietrudno się zatem domyślić, że pałac powstał z kwiatów. Miłość rozpoczęła pracę:

na dźwięki jej srebrnego głosu przybiegały ptaszęta trzepocząc barwnemu lotkami, ona im dawała znaki rączkami i one znosiły jej stosy kwiatów – z tych kwiatów żywych ona plotła wieńce, festony, pęki i bukiety układała w kolumny, wiązała je w arkady promykami czerwonymi zachodzącego

⁶⁸ List S. Wyspiańskiego do L. Rydla z 9–10 VII 1890, s. 158.

⁶⁹ Tamże, s. 158–159.

⁷⁰ Tamże, s. 159.

słońca. – czarowną wonią ponętny gmach wabił ku sobie urokiem – weszła doń duma wspaniała, usnęła marząc o swej wielkości..... a miłość wolna uciekła.....⁷¹

Aby urozmaicić narrację, Wyspiański wprowadził do opowieści elementy dialogu; uosobiony kwiat rumianku odpowiada na sformułowane przez narratora pytania. Gdy Miłość odeszła, wówczas wybudowana przez nią konstrukcja architektoniczna zaczęła więdnąć, zamieniając się w kwietną ruinę. Analogia z historią opata, a zwłaszcza jej epizodem pokutnym, jest ewidentna:

zapadał mrok.... i kwiaty za nią zaczęły zwiijać kielichy, stulać korony, marszczyć pogodne czółka – i więdły powoli tęsknotą i żalem, i umierały z jękiem..... podcięte gałązki opadały zostawiając nagie konary – więdniejące i zbutwiałe liście pożółkłe mokre rosą wieczorną opadały na twarz delikatną śpiącej..... zerwała się ze snu..... zdumiona i przerażona pustką czarną – zniszczeniem – zbutwiałym kwieciem, co walało się u jej stóp – węże śliskie szły paść się jego pleśnią..... noc była. – rycerze zbrojni spali dokoła niej żelaznym murem.⁷²

Duma wraz ze swym orszakiem rozpoczęła „pościg” za Miłością. Scena ta jest więc odpowiednikiem fragmentu ballady o „fujarce czarownej”, w której okrutny władca, nazywany też „dumnym”, przeciwstawił się wyborowi córki. Jeden z rycerzy – będący personifikacją Honoru – młodzieniec przypominający urodą świętego Jerzego – wyprzedził swoich towarzyszy. Nad strumykiem spotkał Miłość: „Przyrzekł jej miłość wieczną. – czy dotrzyma?.....”⁷³.

Zakochana Miłość rzuciła urok na pozostałych członków orszaku Dumy, „zakłęła ich słowem miłości, oczarowała, że nieruchomo stali, bezsilni, żelazni, wrośli w ziemię..... ona siadła na koń z tym pięknym rycerzem i uciekli bezpieczni”⁷⁴. Na skutek miłosnego odurzenia rycerze zapadli w głęboki sen – skamienieli, nie słysząc rozpaczliwych

⁷¹ Tamże.

⁷² Tamże, s. 159–160.

⁷³ Tamże, s. 160.

⁷⁴ Tamże, s. 161.

nawoływań dumy. „Zaczarowani snem”, zorientowawszy się, że miłość zniknęła, utworzyli opętańczy, wirujący, korowód i – kontynuował swoją emocjonalną opowieść upersonifikowany kwiat rumianku – „jak widma migają ich dalekie cienie ścigające się wzajem”⁷⁵. Duma – rozczarowana, zdradzona, opuszczona:

czuła się dotkniętą, bo w orszaku zmartwiałych rycerzy nie było owego młodzieńca pięknego – nie dostrzegła go.... to pewnie miłość go uprowadziła jej, – a on nosił jej barwy, walczył w jej szeregach pod jej znakiem, był jej rycerzem. – ona kochała go, ale za pyszną była, aby się przyznać do miłości. – i szła ze złowrogim blaskiem w oczach – zemstą wrzała jej pierś krwawa, chciała go widzieć we krwi, okrutna..... och..... stanęła przed chatą, gdzie było mieszkanie kochanków – z dachów słomianych zwieszały się warkoczki powojów i bluszczów wieńce długie – – malwy wysoko wspinały się ciekawe zaglądając przez okienka do wnętrza – ważki figlarne trzepocząc modrymi skrzydełkami zasłaniały im widok, – słoneczniki kiwały poważnie ociężałymi głowami, muszki złote brzęczały chórem nad ich koronami. – I spostrzegła duma przed chatą porzuconą zbroję, – hełm pyszny niegdyś, gdzie jaskółki usłały sobie gniazdo, pancerz rdzewiejący, wryty w ziemię głęboko jak ostrze pługu – i ostry miecz..... wzięła ten miecz, wbiła w ziemię ostrzem zabójczym do góry – i czekała dumna przed progiem z ponurą twarzą... i myślą na twarzy ponurą, krwi łaknącą.⁷⁶

⁷⁵ Tamże, s. 162. Wizja korowodu rycerzy z orszaku Dumy przywodzi na myśl fragment listu o Notre-Dame de Reims. Odgłosy dzwonów katedry wyzwoliły „widziadło” – jak określił je Wyspiański – imaginacyjną, ekstatyczną wizję pochodzących postaci „na koniach białych jak śniegi a wszyscy otuleni w płaszczów szerokie zwoje błękitnych” (zob. list z 3 VII 1890, s. 129–131). Opis ten wzbudził zachwyt Józefa Kotarbińskiego, który zwrócił uwagę, że to właśnie w Reims „rozkołysała się wyobraźnia wizjonera” – zob. J. Kotarbiński, *Pogrobowiec romantyzmu. Rzecz o Stanisławie Wyspiańskim*, Warszawa 1909, s. 297, 190–191, 17. Wagę tego fragmentu podkreślił również Adam Grzymała-Siedlecki, upatrując w nim dowodów rodzącej się powoli świadomości dramatycznej Wyspiańskiego, który w 1890 roku uważał się w głównej mierze za malarza oraz debiutującego historyka sztuki – zob. A. Grzymała-Siedlecki, *O twórczości Wyspiańskiego*, Warszawa–Kraków 1970, s. 54–57; A. Okońska, *Stanisław Wyspiański*, Warszawa 1971, s. 53.

⁷⁶ List S. Wyspiańskiego do L. Rydla z 9–10 VII 1890, s. 162–163.

Zobaczywszy Dumę, Rycerz-Honor zrozumiał, że przeznaczono mu śmierć. Pisał Wyspiański: „[...] kwiat zalewał się łzami – przez łzy dopowiadał mi, jak rycerz rzucił się na miecz i zginął – jak miłość jęczała żalem nad umierającym – jak obie potem stały na jego cześć gmach olbrzymi, cudowny... jak duma pyszna chciała go mieć olbrzymim i wielkim, potężnym; – — jak miłość ubierała go barwami i kwieciami”⁷⁷.

Epistolarną legendę o genealogii katedr gotyckich zainicjował akt wyrwania rośliny z ziemi. Kamienna budowla, wzniesiona siłami upersonifikowanych uczuć: Dumy i Miłości, jest jednak przede wszystkim poetycką opowieścią kwiatu i ta rama liryczna, a zarazem narracyjna, znajduje odzwierciedlenie w budowie katedry. W ten sposób eksponowany w listach do Rydla pomysł architektonicznej „roślinnej struktury”, zakorzeniony w estetyce wczesnoromantycznej, wykorzystywany na wiele sposobów w literaturze obcej i rodzimej, uzyskuje sankcję filologiczną. „Filologia – pisał Zygmunt Łempicki – jest nauką *par excellence* romantyczną, a światopogląd romantyczny jest rozszerzeniem na wszechświat filologicznego sposobu widzenia”⁷⁸. Można zastanawiać się, czy pomysł poetyckich dziejów gotyku – od jego powstania do popadnięcia w ruinę – Wyspiański wyprowadził z lektury Schlegla, Chateaubrianda czy też, na przykład, Goszczyńskiego⁷⁹, ale nie ulega kwestii, że wywodzi się on z przeżycia literackiego.

Jest też wielce prawdopodobne, że do powstania *Baśni o miłości i dumie* Wyspiańskiego przyczyniła się lektura pism Józefa Kremera, które zdaniem Jana Dürra w trakcie pierwszej europejskiej marszruty były dla młodego artysty-myśliciela „ideałem i wzorem”⁸⁰. O swojej fascynacji Kremerem artysta pisał zresztą wprost w 1893 roku w liście do Józefa

⁷⁷ Tamże, s. 163.

⁷⁸ Z. Łempicki, *Świat księzek a świat rzeczywisty. Przyczynek do ujęcia istoty romantyzmu*, przeł. O. Dobijanka, w: tegoż, *Wybór pism. Renesans, oświecenie, romantyzm i inne studia z historii kultury*, przedm. B. Suchodolski, t. 1, Warszawa 1966, s. 351.

⁷⁹ Zob. G. Królikiewicz, dz. cyt., s. 67.

⁸⁰ J. Dürr, *Dziennik podróży Wyspiańskiego po Szwajcarii i Francji*, „Pion” 1934, nr 24 (16 VI), s. 5. Zob. E. Miodońska-Brookes, *Wawel – „Akropolis”. Studium o dramacie Stanisława Wyspiańskiego*, Kraków 1980, s. 69–71, 104–106 (tu m.in. o zjawisku estetycznym, jakim była „mowa katedry”); M. Czermińska, dz. cyt., s. 161.

Mehoffera. Wspominając, jak to dostąpił przywileju rozmowy z wdową po filozofie, stwierdził: „(wszak to ona była naocznym świadkiem jak się pisało *Podróż do Włoch* Kremera, którą z takim zapałem czytałem przed dziesięciu laty)”⁸¹.

Pisarstwo Kremera, uznawane za prekursorskie w dziedzinie polskiej refleksji nad sztuką, w znacznej mierze sytuowało się – jak spostrzegł cytowany tu już poeta i doktor filozofii, Kazimierz Lubecki – na „platońskiej i nietzscheańskiej granicy między filozofią a poezją: Kremer często bywa jeszcze filozofem, a już poetą”⁸². Bywa też Kremer oczywiście komentatorem literatury, jako że – zgodnie z opinią Friedricha Schlegla: „Czysta filozofia czy poezja bez filologii nie skłania chyba do czytania”⁸³.

Kremer interpretował architekturę gotycką symbolicznie, twierdząc, że „duch średnich wieków w ciosach wyraża, co się we wnętrzu jego dzieje, ale wyraża to bezświadomie; ta symbolika rośnie z głębin jego niby kwiat [...]”⁸⁴. W poświęconym średniowieczu XXVI odcinku *Listów z Krakowa* (1856–1857), który Dürr trafnie wytypował jako jedno ze źródeł inspiracji *Notatnika z podróży po Francji w r. 1980* oraz podróżniczej korespondencji Wyspiańskiego, znajduje się fragment zatytułowany „Miłość niebiańska i legenda”. Istotną rolę odgrywa w nim motyw legendarnego powstania gotyckiej budowli. „Małoż to wieści – pisał Kremer – z tych stuleciów dawnych o miłości cudach! Posłuchaj jednej z nich [...]”⁸⁵.

Bohaterką ulokowanej w zamierzchłych dziejach Kremerowej opowieści jest wdowa po rycerzu krzyżowym, której ukazała się Panna Przenajświętsza. W miejscu objawienia, w świetlistym krzewie cierniowym i kwiatach, powstały dwie budowle – kościół, „zdobny w rzeźbione na kamieniu konary i gałązki gotyckie, a poświęcony Przenajświętszej

⁸¹ List S. Wyspiańskiego do J. Mehoffera z 21 I 1893, s. 119. Kremer był dziadkiem Lucjana Rydla.

⁸² K. Lubecki, *Józef Kremer (1806–1875). Wykład wygłoszony d. 3 marca 1911 roku*, w: *Polska filozofia narodowa*, wyd. i przedm. M. Straszewski, Kraków 1921, s. 409; R. Kasperowicz, *Józef Kremer. Wstęp*, w: J. Kremer, *Wybór pism estetycznych*, wstęp, wyb., oprac. R. Kasperowicz, Kraków 2011, s. VII, VIII.

⁸³ Cyt. za: Z. Łempicki, dz. cyt., s. 351.

⁸⁴ J. Kremer, *Listy z Krakowa. Dzieje artystycznej fantazji*, t. 2, cz. 2, Warszawa 1877, s. 245.

⁸⁵ Tamże, s. 168.

Pannie w cierniach kwitnących”⁸⁶, oraz klasztor. Wiążą się z nim losy ksieni Bożeny, która zdradziła święte śluby i została żebraczką. Jej żywot i dotkliwa pokuta mogły zainspirować Wyspiańskiego do spisania legendy o opacie w ruinach Jumièges. Konary i kwiaty wytyczają tu dwie linie metaforyzowania gotyku, stanowiące zresztą organiczną całość. Do pierwszej z nich Wyspiański nawiązał parokrotnie, a w *Baśni o miłości i dumie* skorzystał z wypowiedzi Kremera i twórczo ją rozwinął. Teorię leśnej genezy stylu ostrołukowego przekształcił w TEORIĘ KWIETNĄ.

Porównanie budowli gotyckiej do lasu opierało się na zasadniczych elementach konstrukcyjnych, takich jak filary oraz sklepienia. „Leśna teoria gotyku” – o czym przypomina Jarosław Jarzewicz – „od XVI do początku XIX wieku była najbardziej rozpowszechnionym wyjaśnieniem genezy tej architektury. Teoria o pochodzeniu form architektury gotyckiej ze związanych ze sobą gałęzi drzew pojawiła się już na początku XVI wieku we Włoszech i trwała przez cały okres nowożytny”⁸⁷. Wyobrażenie to odzwierciedliło się w pismach Schlegla (Friedricha), Chateaubrianda, Novalisa (o świątyni-drzewie śnił Henryk von Ofterdingen), a później także Huysmansa⁸⁸. Paul Frankl zwrócił uwagę, że

⁸⁶ Tamże, s. 171.

⁸⁷ J. Jarzewicz, *Mity początku stylu gotyckiego*, w: *In Principio. Mit początku w kulturze średniowiecznej Europy. Księga pamiątkowa dedykowana prof. Jackowi Wiesiołowskiemu*, red. J. Kowalski, W. Miedziak, Poznań 2020, s. 28. Małgorzata Czermińska, przywołując uwagi Paula Frankla o „teorii lasu” z jego monumentalnego studium, podkreśliła, że „najwcześniejszy jej zapis to szesnastowieczny tekst uważany niegdyś za sprawozdanie napisane przez Rafaela dla papieża Leona X. [...] Pomysł konstrukcji ostrołukowej wywodził się według tego poglądu z obserwacji kształtów potężnych drzew, tworzących puszcze będące kryjówkami barbarzyńców północnej Europy. Splątane konary leśnych olbrzymów zostały uznane za oczywisty pierwowzór kolumnady i sklepienia budowli wznoszonych «w stylu germańskim»” – M. Czermińska, dz. cyt., s. 56–58, zob. też: s. 266–273 (rozdz. *Katedra-las*). Zob. Anonim z kręgu Bramantego, Rafaela i Castigliona, [Raport przesłany papieżowi Leonowi X o zażytkach starożytnego Rzymu], pocz. XVI wieku, w: *Teoretycy, pisarze i artyści o sztuce 1500–1600*, oprac. J. Białostocki, Warszawa 1985, s. 35–42; P. Frankl, *The Gothic. Literary Sources and Interpretation through Eight Centuries*, transl. P. Silz, Princeton 1960, zwł. s. 275–278, 660–661.

⁸⁸ Zob. M. Czermińska, dz. cyt., s. 58–60, 65; M. Janion, *Estetyka...*, s. 49–67; S.A. Moore Glaser, dz. cyt.; E. Emery, *Romancing the Cathedral: Gothic Architec-*

teoria leśna jest teorią poetycką, i jeszcze w XX wieku funkcjonowała w nauczaniu historii sztuki⁸⁹.

Z kolei wyeksponowanie podobieństwa do kwiatów wymagało skupienia uwagi na częściach mniej trwałych, jak okna i ich misterne wypełnienia, czemu zdecydowanie sprzyjała estetyka symbolistyczna. Wyspiański w swym myśleniu o źródłach gotyku nie był odosobniony. Rodin, interpretując florystyczne ornamenty w swoich *Les Cathédrales de France*, stwierdził, że to kwiaty dały katedrę⁹⁰.

Według Małgorzaty Czermińskiej miejsce „botanicznej leksyki w opisach katedr uwarunkowane jest przede wszystkim tym, że w sztuce gotyku wiele elementów ozdobnych czerpało inspirację ze świata roślin: przykładem kształt liścia koniczyny w maswerkach i płaskorzeźbach, kwiat róży w okrągłych oknach – rozetach, winorośl, oset i różne rodzaje kwiatów, liści i gałęzi w płaskorzeźbach ornamentacyjnych czy sterczynach zdobiących portale, gzymsy i łuki przyporowe”⁹¹. Byłby to niekiedy mimetyzm drugiego stopnia, gdyż – jak zauważył Viollet-le-Duc w haśle *Flora*, zamieszczonym w *Słowniku rozumowanym – sztuka gotyku*, około 1180 roku, odwzorowywała naturę; pąki i liście wczesnej wiosny⁹². Émile

ture in Fin-de-Siècle French Culture, Albany 2001, s. 127; W. Bałus, *Wielka inicjacja...*, s. 79; tegoż, „La Cathédrale” *Joris-Karla Huysmansa a mit katedry gotyckiej*, „Przegląd Humanistyczny” 2007, nr 4, s. 91–92; T. Szybisty, *Kilka uwag o roli światła i witrażu w odbiorze wnętrza kościelnego w wieku XIX*, w: *Fides ex visu*, red. R. Knapieński, A. Kramiszewska, Lublin 2012, s. 160. O roli średniowiecza w twórczości Novalisa – zob. K. Sauerland, *Średniowiecze w oczach romantyków niemieckich (Wackenroder, Novalis, Tieck i Arnim)*, „Archiwum Historii Filozofii i Myśli Społecznej” 1967, t. 13, s. 112–121.

⁸⁹ P. Frankl, dz. cyt., s. 275. W oryginale: „The forest theory is a poetic theory, though this is a contradiction in terms. Ineradicable as a weed, it has stayed alive for centuries and in many places still persists in popular teaching of the history of art even today”.

⁹⁰ W oryginale: „Et les fleurs ont donné la Cathédrale” – A. Rodin, *Les Cathédrales de France*, wstęp Ch. Morice, Paris 1914, s. 125.

⁹¹ M. Czermińska, dz. cyt., s. 255 (rozdz. *Kamienny las i ogród*).

⁹² É. Mâle, *The Gothic Image. Religious Art in France of the Thirteenth Century*, transl. D. Nussey, New York 1972, s. 52; E. Viollet-le-Duc, *Flore*, w: tegoż, *Dictionnaire raisonné de l'architecture française du XI^e au XVI^e siècle*, vol. 5, Paris 1861, s. 485–524. Zob. też: J. Prungnaud, *Figures littéraires de la cathédrale 1880–1918*, Villeneuve d'Ascq 2008, s. 143–166 (rozdz. *La cathédrale miroir de la nature*).

Mâle stwierdził zaś, że kamienna flora średniowiecza, podlegając niejako prawom natury, miała swą porę wiosenną i letnią, a w XV wieku, gdy wśród motywów dekoracyjnych pojawił się oset, zyskała porę jesienną⁹³. Jednak przecież skłonność do odwzorowywania świata czy innego dzieła sztuki na podstawie obserwacji rzeczywistości nie decydowała o wykorzystaniu wyobrażeń roślinnych w gotyckich świątyniach ani też o sposobach ich przedstawiania, zwłaszcza w wizjach artystycznych. Większą rolę niż poszczególne znaki miały tu sposoby ich odczytywania, teorie estetyczne i poetyki.

Wyspiański posłużył się analogią najpierw dendrologiczną, pisząc do Rydla o katedrze Notre-Dame de Reims:

a wewnątrz? — tu dopiero można by powiedzieć, że „rzędem kolumny jedne za drugimi dążą” – że „jak dęby wznoszą się w górę – konary w arkady wiążą”⁹⁴

Zawarty w tym fragmencie cytat wewnętrzny to przywołana z pamięci – co rozpoznali już autorzy *Dodatku krytycznego* do listów artysty – parafraza drugiej strofy *Pieśni I Katedry na Wawelu* (1841) Edmunda Wasilewskiego⁹⁵. Poemat ten, który bardzo przypadł Wyspiańskiemu do gustu⁹⁶, został sparafrazowany przez niego jeszcze w innym miejscu korespondencji⁹⁷,

⁹³ É. Mâle, dz. cyt., s. 52.

⁹⁴ List S. Wyspiańskiego do L. Rydla z 3 VII 1890, s. 135.

⁹⁵ E. Wasilewski, *Katedra na Wawelu. Poemat w trzech pieśniach*, Poznań 1846, s. 10. Fragm. „Tygodnik Literacki” 1841, nr 18, 41, 47, całość: „Orzeł Biały” [Bruksela] 1844, nr 14–15. Zob. przypis 11 do listu 8, w: *Listy Stanisława Wyspiańskiego do Lucjana Rydla*, cz. 2: *Dodatek krytyczny*, s. 77. Zob. M. Czermińska, dz. cyt., s. 267–268.

⁹⁶ Teofil Ziemia-Ziembicki, uczeń Kremiera, a potem nauczyciel Wyspiańskiego w Gimnazjum świętej Anny, zacytował pierwszą i drugą strofę pierwszej pieśni tego utworu jako „wzór obrazowych i malowniczych opisów” – zob. T. Ziemia [T. Ziembicki], *Estetyka poezji*, Kraków 1882, s. 21.

⁹⁷ Zob. list S. Wyspiańskiego do L. Rydla z 7 VII 1890, s. 152; tamże, przyp. 10, s. 81. Wyspiański, uciekając się znów do analogii dendrologicznej, opisał moment wyjścia ze świątyni w Reims, kiedy na niebie po ulewnym deszczu pojawiła się tęcza. Mówiąc, że katedra „«burze przestoi» ze znakiem nieśmiertelności na czole – z glorią świętości – z wiarą!... – z wiarą!... – z wiarą! – —”, nawiązał do siódmej strofy *Pieśni II Katedry na Wawelu* Wasilewskiego.

a bardziej rozbudowane reminiscencje utworu znajdują się w *Akropolis* i *Wyzwoleniu*⁹⁸.

Lesna metafora „przyszła na myśl” Wyspiańskiemu po raz kolejny w Ulm, które zwiedzał w ostatnich dniach lipca 1890 roku⁹⁹. W tamtejszej „pysznej katedrze” – według listownego sprawozdania, którego adresatem był Stryjeński – „portale boczne [...] gałęziami kamiennymi [...] się naginają ponad wejściem, efektownie oświetlone”¹⁰⁰. A wewnątrz świątyni przekształciło się w wyobraźni Wyspiańskiego w:

las kolumn i filarów. – na każdym z filarów silnie występujące konsole z bogatą ornamentacją splotów liściastych, gdzie często ukryta jakaś tarcza <tarcza> lub główki. – konsole te po obydwu stronach filarów głównej nawy. – posągów brak. widać jak znacznie wyższa nawa środkowa ponad boczne, wysoko nad arkadami filarów suną w górę ściany szerokie, puste, niewiele oknami wyprute, co za pyszne pola do dekoracji malarskiej. — w nawach bocznych długi szereg kolumn, na których rozwieszono sklepienie – a kielichowe formy wyrostów gurt przypominają na malborskie krzyżackie zamki – — Przepysznie to wygląda jakby szereg, las palmowych drzew, jakby korony kwiatów na smukłych łądogach.¹⁰¹

W młodopolskiej poezji asocjacja pomiędzy gotyckim tumem a lasem – lub w innej wersji – pomiędzy ciszą lasu a ciszą świątyni, pojawia się na przykład w poezji Wacława Wolskiego (*W mediolańskiej katedrze; Katedra w Mediolanie*); Janiny Tomaszewskiej-Malanowskiej (*Modlitwa*); Leonarda Stanisława Kociemskiego (*Na mieczu moim pełno szczerb...*); Kazimierza Lubeckiego (*Podróż poślubna*)¹⁰². Z kolei rewers tej analogii, czyli porów-

⁹⁸ Zob. S. Kolbuszewski, *Stanisław Wyspiański a romantyzm polski*, Poznań 1928, s. 248–249; 91–93; F. Hoesick, *Poprzednik Wyspiańskiego*, „Kurier Warszawski” 1926, nr 80, s. 5; E. Haecker, *Wyspiański a Wasilewski*, w: E. Wasilewski, *Poezje*, Kraków 1926, s. LIX–LXII.

⁹⁹ *Kalendarz [...] 1 marca 1890 – ostatnie dni marca 1898*, s. 51.

¹⁰⁰ List S. Wyspiańskiego do T. Stryjeńskiego z 6 VII 1890, s. 273–274.

¹⁰¹ Tamże, s. 274. Zob. J. Dürr, *Stanisława Wyspiańskiego list o katedrze w Ulm (Z niedrukowanych ostatnich rękopisów poety. Itinerarium podróży po Niemczech w r. 1890)*, „Tygodnik Ilustrowany” 1935, nr 51/52 (22 XII), s. 1004–1007.

¹⁰² W. Wolski, *W mediolańskiej katedrze; Katedra w Mediolanie*, w: tegoż, *Mare tenebrarum. Poezje. Seria czwarta*, Warszawa, 1912, s. 162, 163–164; J. Tomaszew-

nanie lasu do katedry, występuje często w poezji Jana Kasprowicza, a także na przykład w *Hymnie życia* Leona Rygiera, w utworze *Nad królewskim jeziorem* Beaty Libery, *W głuszy* oraz *W świątyni* Józefa Wiśniowskiego, *Nieszporach* Józefa Rączkowskiego i *Las szumi* Marii Czerkawskiej¹⁰³. Podobne formuły wyobrazeniowe pojawiają się również w wierszu *O zmroku* Lucjana Rydla, w *Białym lesie* Zdzisława Kleszczyńskiego, w *Dąbrowie* Zofii Trzeszczkowskiej; *Alei kasztanów* Czesława Cieplińskiego, *Jesiennej strofie* Adama Raclawa Dobrowolskiego i utworze [*Smutek wypełnął z ciemnej smreków nawy*] Marii Markowskiej. To tylko wybór z rozlicznej grupy przykładów¹⁰⁴.

PEJZAŻ Z WITRAŻEM

W sąsiedztwie leśnych oraz kwiatnych obrazów średniowiecznych kościołów znajdują się wizje lasów, łąk, roślinności nadwodnej i całej natury porównywanej do świątyń. Wśród nich wyróżniają się pejzaże z witrażami. Barwne okna zostały w nich osadzone po to, by odkształcić wizerunek natury, poddać ją innym porządkom znaczeniowym, przekroczyć (albo w ogóle zakwestionować) regułę mimetyczną.

Janusz Bednarski wykreował obraz świątyni-natury, świątyni-lasu, wyrażając – co zauważył Tadeusz Stanisław Grabowski – „mistyczne zjednoczenie Boga z przyrodą w przepięknej spowiedzi życia, w modlitwie młodości”¹⁰⁵. Filary – dęby (właśnie ten gatunek drzewa wyróż-

ska-Malanowska *Byle sercem rozgorzeć... Poezje. Seria 2*, Warszawa 1913, s. 25; L.S. Kociemski, *Na mieczu moim pełno szczerb...*, w: tegoż, *Na moim mieczu pełno szczerb...*, Warszawa 1912, s. 122; K. Lubecki, *Katedra w Reims*, w: tegoż, *Podróż poślubna. Utwór poetycki*, Kraków 1902, s. 57–58.

¹⁰³ Zob. K. Jaworski, *Poetycka wyobraźnia dendrologiczna Jana Kasprowicza*, Lublin 2012, s. 160–162 (rozdz. *Las kościół, las świątynia*).

¹⁰⁴ L. Rydel, *O zmroku*, w: tegoż, *Poezje*, Kraków 1909, s. 20–21; Z. Kleszczyński, *Biały las*, w: tegoż, *Pogrzeb lalki. Poezje*, Wilno 1913, s. 47; Adam M-ski [Z. Trzeszczkowska], *Dąbrowa*, „Tygodnik Ilustrowany” 1905, nr 29 (na stronie 543 czasopisma błędny zapis: nr 26), s. 543; C. Ciepliński, *Aleja kasztanów*, w: tegoż, *Misterium*, Kraków 1912, s. 47; M. Markowska, [*Smutek wypełnął z ciemnej smreków nawy*], w: tejże, *Melodie śmierci*, Kraków [1909], s. 49, 50.

¹⁰⁵ T.S. Grabowski, *Utwory Janusza Bednarskiego jako lektura dla młodzieży. Uwagi pedagogiczno-literackie*, Kraków 1911, s. 32.

nił Chateaubriand: „[...] lasy Galii kolejno weszły do świątyń naszych przodków i w ten sposób i nasze dęby zachowały swoje święte pochodzenie”¹⁰⁶, jak w *Katedrze na Wawelu* Wasilewskiego, tak w *Młodości* Bednarskiego współtworzą konstrukcję budowli, w której oknach połykuje WITRAŻ-KRYSTAŁ:

– A chcecie widzieć kościół mego Pana?
 Spójrzcie! Filary – to dębów gromady,
 Posadzka z kwiecica utkana,
 Z tęczy – arkady;
 Lampy z koralu, na każdym filarze
 Z kryształu szyba barwiona,
 Z róż baldachimy, a z głazu ambona,
 Ze słońc ołtarze!
 W tym najpiękniejszym kościele
 Modlę się często i wiele!¹⁰⁷

W wierszu *Introit* z tomu *Msza leśna. Cykl pieśni i obrazów* (1918) Iny Lutyń-Orskiej witraże są zielone i – naturalnie – wzorzyste. Wprowadzają one w nastrój mszy rozpoczynającej się w borze, w „prastarej” świątyni drzew, określonej jako „gotycka”. Poetka wprost nawiązała do leśnej teorii genezy stylu ostrołukowego, odnosząc ją z powrotem do natury

¹⁰⁶ F.R. Chateaubriand, *Duch chrześcijaństwa. Z części III, księgi pierwszej: Sztuki piękne. Kościoły gotyckie*, przeł. H. Ostrowska-Grabska, w: *Teoretycy, artyści i krytycy o sztuce 1700–1870...*, s. 309.

¹⁰⁷ J. Bednarski, *Młodość*, w: tegoż, *Wiersze i proza*, wyd. i wstęp J. Ujejski, Kraków 1910, s. 62. O Bednarskim – zob. *Zbiór poetów polskich XIX wieku*, ks. 5, oprac. P. Hertz, Warszawa 1967, s. 657–658. Wiesław Trzeciakowski zwrócił uwagę: „Janusz Bednarski znany był Wyspiańskiemu i innym artystom młodopolskim, a powodem tego zainteresowania chłopcem był niezwykły, jak na ten wiek, literacki talent, a przy tym umysł pełen gorących myśli i wizji oraz uczuciowości i wrażliwości moralna” – W. Trzeciakowski, *Młodopolski gimnazjalista ze skrzydłami anioła*, „Dekada Literacka” 1998, nr 5, s. 11. Zob. też: A.S. Dyszak, *O języku wierszy Janusza Bednarskiego*, w: *W przestrzeni języka. Prace ofiarowane Profesor Elżbiecie Koniusz z okazji Jej jubileuszu*, red. M. Marczevska, S. Cygan, Kielce 2012, s. 123–138; E. Dombek, *Perłki bibliografii – nieznanego poeta*, w: tejże, *Potyczki bibliografa, czyli bibliografia od kuchni*, Warszawa 2015, s. 25–35.

i twórczo modyfikując – łącząc monumentalizm i czułośćkowość. Pnie, konary i gałęzie drzew ewokują architektoniczną konstrukcję gmachu, krzewy, zioła, a zwłaszcza kwiaty konwalii dopełniają wystrój świątyni, a równocześnie zastępują wiernych. Utożsamione z witrażami korony sosen poruszają się, rozpraszając delikatne promienie światła – wykreślają granicę miejsca świętego, miejsca panteistycznej modlitwy. Do-mniemany szum koron drzew pozwala usytuować WITRAŻ-LIŚĆ w kręgu znaczeń witraży-oddźwięków. Oto istotny fragment utworu:

Kędy poprzez zielone, wzorzyste witraże
 Światło sączy się z nieba tak ciche, łagodne,
 I gdzie się Twa ofiara w złotej słońca czarze
 Wypełnia od wiek wieków... A ja – Twe niegodne

Dziecię – dziś pod sklepienia świątyni cieniste
 Idę – i duszy mojej tajemnicze drzenie
 Włączyć chcę w modły Twoich drzew i kwiatów czyste.
 O! pozwól mi wypełnić to święte pragnienie...¹⁰⁸

To wyodrębnienie „świętego gaju” jako przestrzeni kultu panteistycznego, czyli obejmującego całość przyrody, mogłoby się wydawać zabiegiem wewnątrznie sprzecznym, zwłaszcza że w wierszu nakładają się na siebie reminiscencje pogańskie i chrześcijańskie. „Słońca czara” jest tylko wypełnionym Bogiem naczyniem ofiarnym, a On sam pozostaje niewidzialny, niejako rozproszony. Bór oddaje się samouwielbieniu – jest „cały w modlitwie swojej rozkochany”.

W sonecie *Natura* Leona Rygiera za miejsce modlitewnego rozmazania służą łąki, wydzielające kadzidlanań woń:

¹⁰⁸ I. Lutyń-Orska, *Introit*, w: *tejże, Msza leśna. Cykl pieśni i obrazów*, Kijów 1918, s. 12. Podobny obraz aktualizuje się w utworze *Bór* (wiersz z lat 1892–1897) Pieńkowskiego – zob. S. Pieńkowski, *Dusza tłumu i inne wiersze*, Kraków 2005, s. 67. Zob. też: Z. Rabska, *W gotyckiej alei*, w: *tejże, W płonącym lesie. Poezje*, Warszawa–Kraków 1918, s. 50. Obrazy lasu-katedry (natury-katedry) poruszały malarską wyobraźnię Charles’a-Marie Dulaca (np. *La Voie bénie*, 1894, litografia w kolorze, Van Gogh Museum, Amsterdam) oraz Auguste’a Morisotta (np. *Lumière*, 1910, olej, płótno, Musée Paul-Dini, Villefranche-sur-Saône) – zob. ILUSTRACJE 23 i 24.

Cisza... ogromna cisza... W południowym skwarze
Upojną, słodką wonią tchną bezkresnie łąki...
Żółte jaskry, szczaw rudy i lilowe dzwonki
Kołyszą się na wietrze, niby trybularze...

Na traw pachnących kępie spocząłem i – marzę...
Do snów mię pieśnią srebrną kołyszą skowronki;
W sercu pękają zwolna młodych uczuć pąki...
Bóg patrzy przez błękitów promienne witraże...¹⁰⁹

Funkcja witrażu przypada całemu niebu, „wpuszczającemu – jak w *Katedrze* Huysmansa – promienie prawdziwego słońca, czyli Boga”¹¹⁰. Przebóstwienie dotyczy tytułowej natury, ale jednak wiersz Rygiera nie ma panteistycznej wymowy. Przeciwnie – jest wyrazem zachwytu nad Stworzeniem i uwielbienia dla Stwórcy, a anioł – „anioł miłości” – unosi w zachwyceniu serce wielbiącego aż przed Jego tron. „Błękitów promienne witraże” sprawiają wrażenie oksymoronu i w istocie odgrywają rolę paradoksalną. Przejrzystym nieskończonym przestrzeniom w ogóle nie powinna przysługiwać nazwa witrażu, a jednak w wierszu jest ona w pełni zasadna. Dzięki niej Rygier podkreślił świętość całego podniebnego świata, a równocześnie wyraźnie oddzielił naturę od Boga, który właśnie pozostaje wobec niej transcendentny. Notabene obraz Rygiera przywołuje na myśl interpretację Beaty Libery:

I był jak kościół gotycki las szumny,
A w nim promienie igrały złotami,
Poprzez błękitu witraże przesiane,
W listków zielonych wieńce malowane.¹¹¹

Wiktor Dzierżanowski w sonecie *Wschód księżycy* wykreował pejzaż nokturnowy, to jest najpierw zmierzchowy, następnie nocny, o charakterze pozornie opisowym, a w istocie wizyjnym. Fioletowe rozproszone światło zamienia się w jasną miesięczną poświatę, srebrne mgły kontra-

¹⁰⁹ L. Rygier, *Natura. I*, w: tegoż, *Poezje, Seria I*, Warszawa 1904, s. 134.

¹¹⁰ J.-K. Huysmans, *Katedra*, przeł. M. Masny, s. 105.

¹¹¹ B. Libera, *Nad królewskim jeziołem*, w: tejże, *Poezje*, Kraków 1908, s. 51.

stują z taflą wzburzonego czarnego jeziora, w którym tonie czerwona tarcza księżycy w pełni. Prawdziwym wyzwolicielem poetyckiej wizji jest ruch fal – określonych epitetem „złote” – one kierują bowiem uwagę w stronę trzciny, odsyłając zarazem sugestywnie do mitologicznej miłości Pana ku Selene, a zarazem uwydatniając sztuczność pejzażu, zbudowanego z połyskliwych kruszców: stali, srebra, złota. Przypomina on scenografię:

Fioletowy zmrok opyla rdzawe wzgórza,
Na widnokregu wzdłuż stalowa borów wstęga
Nieskończoności bram krańcami – zda się, sięga –
Cóż to za światel snop zza szczytów się wynurza?...

To księżyc! Pełni wschód wylania się, jak duża
Czarowna ognia twarz, pożarnych łun potęga,
Skrzydlate, srebrne mgły w swój rydwan krwawy wprzęga,
I w głębi czarnych wód, jak głownia, się zanurza...

Jak wiatr, dreszcz złotych fal przeleciał po jeziorze –
ZASZELEŚCIAŁY TRZCIN WITRAŻE TAJEMNICZE,
I gniewne łono wód zmarszczyło swe oblicze –

Plomiennych głowni lśnieniej głębin nie zalały –
Na falach księżyc zwiś olbrzymi, ocięzwały,
Podobny w krwawych snach duszącej ludzkość zmorze...¹¹²

„Trzcina witraże tajemnicze” należą do jednego z najbardziej intrygujących ujęć tematu w poezji młodopolskiej, dowodząc po raz kolejny dużej inwencji Dzierżanowskiego. WITRAŻE-TRZCINY wyodrębniają jezioro jako zamkniętą scenę jakiegoś misterium – z nieskończonej przestrzeni. Są niejako złożone z prętów i ramek, nie emanują – jak barwne szyby w katedrach – dźwięczną muzyką, ale szelestami¹¹³. Odbywa się to

¹¹² W. Dzierżanowski, *Wschód księżycy*, w: tegoż, *Nam jeno szumy zwiastują wiosnę...*, Warszawa 1912, s. 16.

¹¹³ Wbrew pozorom trzciny mogłyby też nadać pejzażowi inny wymiar muzyczny, jeżeli zostałyby skojarzone z fletnią Pana, syryngą, instrumentem, o któ-

samoistnie – trzciny i fale drżą nie od wiatru, ale od „dreszczu” przebiegającego „jak wiatr”. To dreszcz metafizyczny, zwiastujący – jak się okazuje – jakiś chorobliwy stan duchowy, który ogarnia całą „ludzkość”. Być może to wyrzut zbiorowego sumienia z powodu jakiejś skrywanej zbrodni. Krwawy księżyc nosi znamiona katastroficzne, a złowróżbne misterium jest naznaczone – jak w *Starej bóżnicy* – szaleństwem.

Obraz szeleszczących witraży Dzierżanowskiego można by usytuować w kręgu WITRAŻY-ODDŹWIĘKÓW, pojawiających się na przykład w poezji Edwarda Leszczyńskiego i Czesława Ciepłińskiego. Wyjątkowo nie miał więc racji Bolesław Leśmian, kiedy recenzując tom *Nam jeno szumy zwiastują wiosnę...*, napisał dość niesprawiedliwie, że „P. Dzierżanowski nie wnosi do poezji ani nowych tonów, ani barw, ani idei, zda się, nie ma pretensji do reform w sztuce, do wcielania w słowach jakiegokolwiek odrębności duchowej”¹¹⁴. Już ów olbrzymi, ociążały, męczący księżyc zawiera, jak się wydaje, potencjał wywrotowy w stosunku do konwencji. Jeżeli by odczytać bowiem sny ludzkości jako poezję, to pointa sonetu nabiera wymiaru autotematycznego i świadczy o przesileniu rozgorączkowanego umysłu, który pragnąłby uwolnienia się od ciągle nawracających wyobrażeń.

W wierszu *Brzoza* Dzierżanowskiego tytułowe drzewo podlega spirytualizacji i wywołuje skojarzenie ze świetlno-barwną migotliwością witrażu:

Przed moim domem, jak na straży,
Brzoza roztula biel swych ramion.
Jak duch, co życiem nie był splamion,
Jednak o życiu tęskny marzy...

Jak na ułudną grę witraży
Spoglądam, kształtem jej omamion,

rego genezie mówi mit o nimfie Syrinks – zob. S. Kobiela, *Trzcina*, w: tegoż, *Florarium christianum. Symbolika roślin – chrześcijańska starożytność i średniowiecze*, Kraków–Tyniec 2006, s. 208.

¹¹⁴ B.L. [B. Leśmian], [rec.] W. Dzierżanowski, *Nam jeno szumy zwiastują wiosnę*, Warszawa 1912, „Literatura i Sztuka” 1912, nr 21, s. 3 (dodatek „Nowej Gazety” 1912, nr 343); tegoż, *Szkice literackie*, oprac. J. Trznadel, Warszawa 2011, s. 371.

Z wiarą, że tyle wspólnych znamion
Drzewo z tęsknicą mą kojarzy...

Niepomny, że ją w myśl odziałem,
W szatę tęsknicy swojej własnej,
Szlak ziemskich pojęć tracąc ciasny,
Przylgnąłem do niej sercem całym,
Jakby w mem życiu pustem, głuchem,
Była siostrzanym dla mnie duchem...¹¹⁵

Dla rozważań witrażowych nie są kluczowe przenośne znaczenia brzozy¹¹⁶, ale „ułudna gra” obrazu, które WITRAŻ-DRZEWO wywołuje. Poeta nakłada na nie szatę tęsknoty, a zarazem tłumaczy ten alegoryczny zabieg, jednak to nie wyczerpuje sensu utworu. Alegoria jest dziełem myśli, początkiem identyfikacji z drzewem, wymagającym wyjścia poza myślenie pojęciowe i uruchomienia uczuć. Z pewnością powinna w tym pomóc iluzjotwórcza siła witraży, którą podkreślał Józef Mehoffer, wspominając w sierpniu 1892 roku wnętrze katedry w Beauvais:

Już zmierzch wewnątrz – patrzę przez moje okulary, nie mam złudzeń i widząc tylko te niezmierne linie, podziwiam je, uważając katedrę za cud konstrukcji śmiałej nadzwyczajnie – zdjąwszy je – patrzę w górę i teraz zaczyna się ŚWIAT UŁUD. Wtedy dopiero widzę wiele, czego przedtem nie mogłem zauważyć.¹¹⁷

Ale w wierszu Dzierżanowskiego konstatacja iluzji budzi wiarę w możliwość poznania głębszego pokrewieństwa bytów, porównanie z witrażem jako fantasmagorią uświadamia zwodniczość zewnętrznych przejawów życia i konieczność dotarcia do jego pełni. Notabene zwień-

¹¹⁵ W. Dzierżanowski, *Brzoza*, w: tegoż, *Nam jeno szumy zwiastują wiosnę...*, s. 41.

¹¹⁶ I. Sikora, *Brzoza*, w: tegoż, *Przyroda i wyobraźnia. O symbolice roślinnej w poezji Młodej Polski*, Wrocław 1992, s. 115–118. O poetyckiej symbolice drzew – zob. M. Podraza-Kwiatkowska, *Symbolizm i symbolika w poezji Młodej Polski. Teoria i praktyka*, Kraków 1975, s. 196–200; W. Gutowski, *Tajemnice młodopolskich lasów. O kluczowym symbolu poetyckim*, w: tegoż, *Mit – Eros – Sacrum. Sytuacje młodopolskie*, Bydgoszcz 1999, s. 97–112.

¹¹⁷ J. Mehoffer, *Dziennik*, oprac. J. Puciata-Pawłowska, Kraków 1975, s. 143.

zeniem mniej lub bardziej twórczych poszukiwań Dzierżanowskiego, jego – można powiedzieć – *idée fixe* barwnego okna, będzie cykl poetycki *Przed witrażami Stanisława Wyspiańskiego*.

WITRAŻ I KOBIERZEC

We wnętrzu Notre-Dame de Reims Wyspiański zauważył, że „z kapitełów tych pomalowanych żółto strzelają słupy jeszcze wysoko w górę ujmując ścianę okien wypełnionych szybami barwnymi, co rzucają różnobarbne światło na sklepienie; które wygląda jak tkany baldach rozpięty u stropu. — —”¹¹⁸. Przestrzeń kościoła wydała mu się tak nierealna, że pisał do Rydla w zachwyceniu:

a szyby: – ! – 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 – w jednym tonie trzymane mają oddawać i IMITOWAĆ ELEMENTA – np. jakaś ciemna barwa zielona uzmysławia ci głębie morskie, nieprzeniknione – niepewne – piana tylko połyskuje białymi zygzakami na falach – lub ryba jakaś igrając zamigoce kabłąkiem srebrnym – to znów widzisz błękit ciemny, daleki, nocy pogodnej letniej – urozmaicony żółtymi światełkami gwiazd, ze znakami zodiaku. – inne szyby płoną całe łuną ognia – płomienistą czerwoną barwą itd.¹¹⁹

Artysta obserwował witraże z oddali, nie widząc szczegółów ikonograficznych. Skoncentrował uwagę na odcieniach szyb i wrażeniach optycznych. Wyobrażał sobie, że poszczególne barwy szklanych tafli imitują „elementa”, czyli łączą się z symboliką i kolorystyką właściwą podstawowym składnikom świata – żywiołom¹²⁰. Ciemna, świetlista zieleń szyb wywołała asocjacje z obrazem wzburzonego morza. Błękity ewokowały gwiazdziste niebo, a czerwień szkieł rozświetlonych słońcem, o czym była mowa wcześniej, oznaczała kolory płomienia.

¹¹⁸ List S. Wyspiańskiego do L. Rydla z 3 VII 1890, s. 135.

¹¹⁹ List S. Wyspiańskiego do L. Rydla z 7 VII 1890, s. 150. Wyróżnienie oryginału.

¹²⁰ Zob. M. Czermińska, dz. cyt., s. 356–357 (rozdz. *Katedra i żywioły*).

Niemal identycznego odczytania witrażu o intensywnych barwach odzwierciedlających ogień i morskie głębie dokonał Józef Mehoffer. Podczas zagranicznych wojaży artysta podziwiał szczególnie architekturę gotycką. Na kartach jego *Dziennika* z lat 1891–1897 – obok refleksji z podróży do Paryża, Rouen, Hawru, Amiens i Beauvais, szkiców detali architektonicznych, recenzji spektakli teatralnych, wystaw czy książek – znajdują się też interesujące fragmenty poświęcone witrażom. W notatce z 27 września 1891 roku Mehoffer wspomniął o wycieczce do bazyliki Saint-Denis, którą odbył z Wyspiańskim. Scharakteryzował estetykę barwnych okien i ich hipnotyczne właściwości:

Wnętrze zrobiło na mnie wrażenie duże – nie wiedziałem wtedy, że witraże są nowe – nie zastanawiałem się nad tym – są b. piękne, a przez nie rzuca się cała ława kolorowego światła z prawej na lewą – i złoci – koloruje przeciwległą ścianę – samo na położone obok lunety rzuca kolorowe plamy, silnie określone, jasne, same promieniejące, a dołem znowu *grisaille*. Cudowna to rzecz – coraz inna – jest wdzięcznym narzędziem światła, ta sama błyszczy ogniem z prawej strony, a jest tylko szaro-zielono-niebieskim światłem z drugiej, jakby tam woda morska była [...]. O oknach – 6 za ołtarzem – nie piszę, tu robiłem notatki w książce rysunkowej. Jest to coś cudownego – i com chciał od nich odejść – wracałem się.¹²¹

Skojarzenie z wzorzystą tkaniną, które nasunęły Wyspiańskiemu „przepyszne”¹²² rozety Notre-Dame de Paris i sklepienie świątyni rozświetlone „różnofarbnym” światłem witraży, powróciło raz jeszcze, kiedy w oknach strasburskiej katedry dostrzegł „pyszne dywanowe gry kolorów”¹²³. Kontemplując jej fasadę, doszedł do wniosku:

¹²¹ J. Mehoffer, *Dziennik...*, s. 60. Na cytata ten zwrócił uwagę także: T. Szybisty, *Sztuka sakralna Krakowa w wieku XIX*, cz. 4: *Malarstwo witrażowe*, Kraków 2012, s. 253.

¹²² Nb. epitet „przepyszny” pojawia w listach do Rydla także w odniesieniu do okien Salonu w Palais de l'Industrie przy Champs-Élysées: „2 ściany węższe budynku zdobne półkolistymi witrażami – które z daleka grają przepysznie barwą błękitu szyb” (list z 26 v 1890, s. 45). Jan Matejko użył tego samego sformułowania, wyrażając zachwyt nad szybami kościoła Mariahilf w Monachium – zob. I. Jabłoński-Pawłowicz, *Wspomnienia o Janie Matejce*, Lwów 1912, s. 31.

¹²³ List S. Wyspiańskiego do L. Rydla z 15–17 VII 1890, s. 187.

[...] można by powiedzieć, że niepotrzebne są ściany – – taka w nich jest siła piękna, proporcji – taka wola. – te ściany wydają się zasłonami, dekoracją, dodatkiem... wyobraźmy je sobie jeszcze malowane, pokryte freskami barwnymi ze złoceniami, lub dodajmy zawieszony na nich arras, jaśniejący aksamitem i wykwintnych dam i wytwornych kawalerów – jak na owych arrasach w Reims. –... jakżeby wszystko wyglądało więcej uroczo – tak jak jest pysznie –; wyglądałoby więcej poetycznie tak jak jest romantycznie z tą pustką [...].¹²⁴

Niczym narrator Proustowego *W stronę Swanna*, który przyglądając się oknom kościółka w Combray, odniósł wrażenie, iż „wszystkie te witraże były tak dawne, że widziało się tu i ówdzie, jak ich srebrzysta starość lśni się pyłem wieków i ukazuje błyszczący i zużyty do nitki wątek ich delikatnego szklanego haftu”¹²⁵ – Wyspiański w rozpromienionych światłem taflach szkła i proporcjach ołowianych szprosów dostrzegł analogię z harmonijną kompozycją nici tkackich, ekwiwalent nienagannej współzależności osnowy i wątku. W listach do Rydla z zachwytem opisał arras znajdujące się we wnętrzu Notre-Dame de Reims, a po kilkunastu latach, w trakcie pisania II i III aktu *Akropolis*, dał wyraz analogicznej fascynacji motywami świątynnych tapiserii na Wawelu. Na pewno byłby zwolennikiem definicji sformułowanej przez Paula Claudela, który nazwał witraż „gobelinem słońca”¹²⁶. Tę perfekcyjną harmonię i naturalną dyscyplinę rytmiczną barwnych okien Józef Mehoffer określił mianem ETYKIETY:

Z materii, z której jest zrobiony witraż, wynika pewna monumentalność, prostota i rytm. Z linii pionowych i poprzecznych, jakie wprowadziła technika, ze sztab, utrzymujących na sobie ciężar kwater, prętów żelaznych, zapobiegających wytlóczeniu szyb przez wiatr, powstaje jakby taniec rytmiczny. Można by prawie określić ten wzajemny stosunek linii i kolorów

¹²⁴ Tamże, s. 195.

¹²⁵ M. Proust, *W stronę Swanna*, przeł. T. Boy-Żeleński, Warszawa 2005, 69–70.

¹²⁶ P. Claudel, *Dziennik 1904–1955*, wyb., przekł. i wstęp J. Rogoziński, Warszawa 1977, s. 340. Na cytata ten zwrócił moją uwagę dr hab. Dawid Maria Osiński, za co dziękuję.

słowem „etykieta”, bo rządzą nim pewna prawa trudne do ujęcia, powie-
dzień jednak trzeba: prawa. Praktyka wskazuje, że one istnieją.¹²⁷

Warto w tym miejscu przypomnieć – nie tylko jako ciekawostkę – fakt, że już w VI wieku barwne szyby służyły jako zamiennik różnokolorowych kobierców czy skór wykorzystywanych do zasłaniania okien, tak zwanych „framug świetlnych”¹²⁸ lub płótna nasączonego olejem. W Anglii jeszcze w XV wieku w oknach, także w kościołach, umieszczano niekiedy impregnowane płótna lub papier¹²⁹.

Pamięć o tym ścisłym, a dziś na ogół zapomnianym związku pomiędzy tkaniną a barwnymi szybami została utrwalona w poezji, czego najlepszym przykładem jest wiersz biały Jana Herdyma (Jana Piotrowskiego) [*Haftowała dziewczyna igielką cierniową*], zamieszczony w tomie *Poezji* (1908). Wzór osobliwego haftu, wykonywanego przy pomocy cierniowej igły – narzędzia Chrystusowego cierpienia i najpierw tęczy, a przy końcu krwawych nici, ma zarysowywać biografię i treść życia wewnętrznej bohaterki lirycznej, ujętych w perspektywie śmierci:

Haftowała dziewczyna igielką cierniową
pasma życia swojego na śnieżnym atłasie –
w liliowej żałobnej ukryła je ramie
i w czwórbarwne jedwabne dziergała kolory –
swe dzieciństwo – marzenia – zawody – tęsknotę
haftowała w atłasie igielką cierniową...
A czasami, gdy brakło jedwabiu jej tęczy
przetapiała krew własną na nici czerwone.
Ale w końcu nie stało jej krwi i jedwabiu
kiedy doszła do miejsca, co dniem się dzisiaj
zowie. Kolor ostatni lśnił krwawy i świeży –

¹²⁷ J. Mehoffer, *Witraz jako kompozycja dekoracyjna*, „Przegląd Współczesny” 1939, nr 202 [odb.], s. 10 (170).

¹²⁸ H. Majkowski, *O starych witrażach, witrażownictwie polskim i twórczości Jana Piaseckiego*, „Rzeczy Piękne” 1930, nr 4–6, s. 86.

¹²⁹ L.F. Salzman, *Building in England down to 1540: A Documentary History*, Oxford 1952, s. 173 i nast. Cyt. za: O. von Simson, *Katedra gotycka. Jej narodziny i znaczenie*, przeł. A. Palińska, Warszawa 1989, s. 167; M.E. Rosier-Siedlecka, *Światło we wnętrzu kościelnym*, „Ateneum Kapłańskie” 1989, t. 113, z. 2/3, s. 218.

był to oczekiwania namiętny krzyk wielki
 co na pustym tym zamarł i wstrzymał się polu...
 i przemawiał do duszy mej rozkołysanej
 ukochaniem w te słowa: patrz! pęka mi serce –
 krwi nie stało – wyhaftuj złocistym mi słońcem
 pozostałe to miejsce, na śnieżnym atłasie –
 daj miłość mi wielką, potężną i świętą –
 miłość – jakiej ja pragnę! – Bądź silnym i pięknym!
 O! wyhaftuj mi słońcem tę pustkę w atłasie –

Bolesny proces „przetapiania krwi własnej” na nici stanowi odmianę niemalże odwiecznego wyobrażenia ludzkiego losu, które poeta wzbogacił tu o motyw WITRAŻU-TKANINY:

Potem kładła dziewczyna tkaninę w okienko
 i czekała, aż słońce rozbłyśnie na nowo
 i ozłoci jej życie z początku do końca –
 swe oczęta utkwiała na tafli atłasu
 i czekała – drząc cała – aż słońce zabłyśnie...¹³⁰

Jeżeli weźmie się pod uwagę etymologię słowa ‘tekst’ (łac. *textus* – tkanina, plecionka) i metaforykę tekstu jako Tkaniny, a także koncepcję tworzenia odsyłającą do mitologicznej postaci Arachne, wówczas akt tkania czy haftowania odzwierciedla proces kreacji, tworzenia dzieła sztuki¹³¹. Wyszyty „z przeszłości” wzór losu ludzkiego został umieszczony na płótnie i to, co odbywało się i powstawało w porządku diachronicznym, jest teraz widziane synchronicznie. Atłas staje się „taflą”, tkanina i zdobiący ją wzór przeobrażają się w witraż. Do rozbłyśnięcia pełnią barw brakuje mu słońca, nie wiadomo więc, czy rozbłyśnie on, czy zgaśnie – czy bohaterka wraz z nim odzyska pełnię życia, czy też ostatecznie je straci. Wszystko tu, jak się wydaje, zależy od powracające-

¹³⁰ J. Herdym [J. Piotrowski], [*Haftowała dziewczyna igielką cierniową*], w: tegoż, *Poezje*, Warszawa 1908, s. 60.

¹³¹ K. Górski, *Dwa podstawowe znaczenia terminu tekst*, w: tegoż, *Z historii i teorii literatury*, Warszawa 1971.

go – być może – rycerza, kochanka, poety. Herdym jednak pozostawia sytuację liryczną w zawieszeniu, na wzór tkaniny witrażu, oddzielającej świat złych przeczuć od świata nadziei. Motyw hafciarki, analogiczny do motywu prządki, wywołuje skojarzenie z bohaterką poematu *The Lady of Shalott* (1842) Alfreda Tennysona, zainspirowanego legendami arturiańskimi. Ten popularny poetycki temat ikonograficzny podejmą także podziwiający twórczość Tennysona prerafaelici, którzy z kolei zainspirują Kazimierę Zawistowską do stworzenia obrazu drżącej nad krosnami kasztelanki w cyklu poetyckim *Romantyka*. Tkanina jest „tłem utworu” *Królowe z gobelinu I*; co ciekawe, sposób jej prezentacji – przy użyciu czasowników „rozkwiecił”, „srebrzy się” i „złoci” – ewokuje świetlistą średniowieczną miniaturę, mozaikę, ale również witraż¹³².

Pod koniec XIX stulecia gobelin stał się kolejnym – obok witrażu i gotyckiej katedry – symbolem wieków średnich, motywem wyobraźni, ważnym w twórczości wielu pisarzy i malarzy, w tym między innymi w dziełach ugrupowania artystycznego Nabi. Ponadto w latach 80. i 90. XIX wieku nie tylko witraże, ale także tapiserie pełniły funkcję dekoracji w prywatnych domach oraz stylizowanych na średniowieczne kawiarniach, tawernach i kabaretach francuskich, z „Le Chat Noir” na czele¹³³. Paralelne wobec siebie zjawiska, określone jako *stained glass revival* oraz *tapestry revival*, omówiły Laura Morowitz i Elizabeth Emery, przywołując znakomite w swej opiniotwórczej trafności słowa Paula Valéry’ego, który posłużył się metaforą „ŻYCIA WIDZIANEGO PRZEZ SZYBY WITRAŻU”¹³⁴.

¹³² Więcej o cyklu Zawistowskiej – zob. R. Wojkiewicz, *Ożywianie „starego światła”. „Miniatury” mediewizm Kazimierzy Zawistowskiej*, w: *Literatura niewyczerpana. W kręgu mniej znanych twórców polskiej literatury lat 1863–1914*, red. K. Fiołek, Kraków 2014, s. 597–600. Zob. też: A. Konopacki, *Ikonaografia malarstwa prerafaelitów. Wybrane aspekty*, w: *Tematy, tradycje i teorie w sztuce doby romantyzmu*, red. J. Białostocki, Warszawa 1981, s. 133.

¹³³ E. Emery, L. Morowitz, *Consuming the Past. The Medieval Revival in Fin-de-Siècle France*, Aldershot 2003, s. III–141 (rozdz. *From Cathedral to Cabaret: The Popularity of Medieval Stained-Glass and Tapestries*).

¹³⁴ Zob. L. Morowitz, E. Emery, dz. cyt., s. 113; E. Emery, dz. cyt., s. 1, 173. W oryginalnej: „La vie à travers un vitrail d’église” – zob. P. Valéry, G. Fourment, *Correspondance 1887–1933*, éd. O. Nodal, Paris 1957, s. 218–219. Valéry użył tego wyrażenia w roku 1890, we wstępie do zbioru *Chorus mysticus*.

Anna Czabanowska-Wróbel, pisząc o młodopolskiej królownie-przędce, przypomniała:

[...] to nie tylko czytelny odpowiednik snującego marzenia podmiotu, personifikacja smutku. Współuczestniczy ona bowiem we wspólnym dla całego kręgu indoeuropejskiego zespole wyobraźniowym, który od greckiej królowny-tkaczki możemy nazwać zespołem Arachne, tożsamym znaczeniowo z symboliką pająka. Delikatna tkanina oznacza złudę, iluzoryczną rzeczywistość przesłaniającą najwyższą realność, zasłonę Mai.¹³⁵

O ile witraż był znakiem nieprzejrzystości świata, o tyle WITRAŻ-TKANINA jeszcze tę nieprzejrzystość pogłębiał¹³⁶.

WITRAŻ I RÓŻA

W oczach Wyspiańskiego rozety Notre-Dame de Reims imitowały nie tylko wzorzystą tkaninę, ale również bukiety kwiatów – „kipiące od barw i jaskrawości”. W listach do Rydla i na kartach notatnika artysta niejednokrotnie eksponował ujmujące szczegóły roślinnego świata. Oto kilka najważniejszych przykładów. Zachwycony Paryżem, zwrócił uwagę na „masę kwiatów, które się tutaj tłumnie sprzedają i kupują”¹³⁷.

¹³⁵ A. Czabanowska-Wróbel, *Baśń w literaturze...*, s. 80.

¹³⁶ Warto jeszcze dodać, że tkackie analogie sztuki witrażowej pojawiają się także w utworach o charakterze niepoetyckim. Adam Żeleński, syn architekta Stanisława Gabriela Żeleńskiego (właściciela słynnego krakowskiego zakładu, w którym powstawały barwne okna według projektów Wyspiańskiego i Mehoffera), spostrzegł: „Witraże były częścią integralną architektury i to w olbrzymiej przewadze kościelnej. Pierwotnie były to ściany prześwietlające o motywach roślinnych, były jakby dywanami ze szkła” – A. Żeleński, *Z dziejów witrażownictwa*, „Przegląd Artystyczny” 1947, nr 6–7, s. 12–13. Więcej na ten temat – zob. D. Czapczyńska, *Krakowski Zakład Witrażów, Oszkleń Artystycznych i Mozaiki Szklanej S.G. Żeleński. Uwagi na marginesie prac nad monografią*, w: *Dziedzictwo polskiej sztuki witrażowej*, red. K. Pawłowska, J. Budyn-Kamykowska, Kraków 2000, s. 151–160.

¹³⁷ List S. Wyspiańskiego do L. Rydla z 16 v 1890, s. 8.

W Szwajcarii, u stóp masywu Rigi, kompozycje nadbrzeżnych muraw, są „tak miłe i tak pociągające”, że artysta wyznaje:

[...] przychodzi ochota rzucić się na ziemię, do tych kwiatów niewyszukanych – nie róż, ale rumianku – jaskrów – mleczków – o dziwnie czystych i jasnych barwach – i chciałoby się tak leżeć wśród nich – patrząc na lśniące się jezioro – bladoniebieskawą i niżej srebrną barwą – na ciemny fiolet wzgórz – na drzewa białe i różowe od kwiecia, słuchając ciągle nieustannego brzęku dzwonek trzód, które „przyszły na łąkach dzwonić” [...].¹³⁸

Podobnie w Como: „[...] wszędzie pełno tego barwinku kwietnego, że przychodzi ochota ustroić się w niego – narwać tych kwiatów i rzucać je potem na jezioro”¹³⁹. Podczas spaceru ku Caudebec-en-Caux artysta spotkał młodą dziewczynę w żałobie, która wraz z matką zbierała kwiaty, więc – jak pisał:

począłem je także zbierać, wiązać w duże pęki bukiety z maków – rumianku – jaskrów – bławatów i kąkolów liliowych – i kłaść na drodze – aby je sobie zbierała. – rzeczywiście śliczne były kwiaty. – a łąki i pola układały się w słońcu w pyszne dywany – gdzie na przykład kłoski puszyste fioletowe, szare trawy i brązowe puszeki wśród zieleni o kwiateczkach żółtych drobniutkich wypełniały tło – ujęte ramą – z pysznych maków i koniczu brązowokrwawego.¹⁴⁰

W drodze do Rouen, w pociągu, zanotował:

tu każdy siada z bukietem w rękę do wagonu – każdy ma inne kwiaty, ile zapachów róż i jaśminu – w istocie przy zachodzie słońca oświetlenie jest pomarańczowo niebieskie, widzę to na twarzy mego vis-à-vis, na mojej ręce [...] — . — po drodze z okien widać pełno czerwonych maków.¹⁴¹

¹³⁸ Tamże, s. 25–26. W cudzysłów ujęto aluzję do poematu *W Szwajcarii* Juliuszałowackiego: „Ile trzód naszych szło na łąkach dzwonić” – zob. przypis 31 do listu 1, w: *Listy Stanisława Wyspiańskiego do Lucjana Rydla*, cz. 2: *Dodatek krytyczny*, s. 52.

¹³⁹ List S. Wyspiańskiego do L. Rydla z 16 v 1890, s. 16.

¹⁴⁰ List S. Wyspiańskiego do L. Rydla z 8 vi 1890, s. 82.

¹⁴¹ Tamże, s. 67–68.

I zamienny passus o maku: „[...] jaki ten mak czerwony – trzeba go zerwać – patrzmyż na barwy: – wszystkie błyski na nim są niebieskie, plamy najjaskrawsze są silnie żółte, tak silnie, że z lillowym i niebieskim dają na tle zielonej trawy pełen siły kolor czerwony”¹⁴².

Już tych kilka fragmentów dowodzi, że w trakcie pierwszej europejskiej podróży Wyspiański zachwyty dla kwiatów dzielił z uwielbieniem dla witraży. Motyw kwiatu stanie się jednym z najważniejszych ornamentów w twórczości artysty. Jak wiadomo, w latach 1896–1897 powstanie *Zielnik*, skomponowany z ołówkowych, podmalowywanych akwarelą lub kredką ilustracji roślin, odwzorowywanych z natury z pieczołowitością podczas spacerów po okolicach Krakowa i Kalwarii. Ornamentami, między innymi roślinnymi, Wyspiański ożywi szpalty krakowskiego „Życia”, którego oprawą plastyczną zajmie się od 1898 roku. Wreszcie rysunki stylizowanych form kwiatnych wypełnią stronicę książkowych wydań dramatów artysty i tomów poetyckich autorstwa Tadeusza Micińskiego, Lucjana Rydla, Marii Konopnickiej, Jana Piętrzyckiego czy Józefa Rączkowskiego¹⁴³.

Tę florystyczną predylekcję wyobraźni Wyspiańskiego podsumował Tadeusz Makowiecki, stwierdzając, że artysta „kochał kwiaty i uznawał je za właściwe zawsze i wszędzie”¹⁴⁴. Wobec fascynacji „przydrożną poezją”¹⁴⁵ i tak wielkiego uznania dla tych form przyrody nie dziwi, że również w szybach witraży chciał widzieć roślinne bukiety. Z nabożeństwem studiował wirtuozerską konstrukcję gotyckich rozet (ró-

¹⁴² Tamże, s. 92.

¹⁴³ Zob. M. Dienstl, *Znaczenie Wyspiańskiego dla polskiego zdobnictwa*, Lwów 1908 (odb. z „Ateneum Polskiego”); P. Smolik, *Zdobnictwo książki w twórczości Wyspiańskiego*, Łódź 1928; E. Skierkowska, *Wyspiański – artysta książki*, Wrocław 1970; J. Bajda, *Stanisław Wyspiański – Jan Bukowski – Edward Okuń. Przykłady realizacji graficznego opracowania zbioru poetyckiego*, w: tejsze, *Poeci – to są słów malarze... Typy relacji między słowem a obrazem w książkach poetyckich okresu Młodej Polski*, Wrocław 2010, s. 307–327; *Wyspiański nieznany*, red. Ł. Gaweł, M. Laskowska, teksty Ł. Gaweł, M. Laskowska, H. Marcinkowska, Kraków 2019.

¹⁴⁴ T. Makowiecki, *Poeta-malarz. Studium o Stanisławie Wyspiańskim*, Warszawa 1969, s. 208.

¹⁴⁵ S. Wyspiański, *Notatnik z podróży po Francji...*, s. 540. Myśl o kwiatach w przykopach jako „przydrożnej poezji” Wyspiański rozwinął w liście do Rydla z 27 VI 1890, s. 123.

życ), zwanych po francusku *la rosace*, a po niemiecku *die Rosette* lub *die Fensterrose*, i określał je przeważnie, co spostrzegła Czermińska, „spol-szczoną – a więc zarazem przypominającą o porównaniu z kwiatem – nazwą «róża»”¹⁴⁶. Skądinąd miało to również podstawę bezpośrednio w nazwie *la rose* lub *die Rose*, funkcjonującej we Francji i w Niemczech. Helen J. Dow zwróciła uwagę, że podobieństwo *Rose-Window* do kwiatu, zaakcentowane dopiero w XVIII wieku, etymologicznie zaś – jak twierdzi Camille Enlart – najpopularniejsza nazwa okrągłego otworu okiennego wypełnionego maswerkiem, najczęściej w układzie koncentrycznym, jest zniekształceniem słów *roue* lub *roe*, starofrancuskich terminów oznaczających koło¹⁴⁷. Z rozetą łączono symbolikę idealnego kształtu, koła kosmicznego, koła fortuny albo na przykład koła Ezechiela.

Nie ulega wątpliwości, że te okrągłe otwory okienne, umieszczone nad portalem fasady zachodniej, a także na fasadach transeptów katedr średniowiecznych, ogniskowały wyobraźnię Wyspiańskiego. Niewątpliwie ich utożsamienie z kształtem róży nie było tu bez znaczenia, gdyż pozwalało połączyć dwie pasje artysty: do kwiatów i do architektury gotyckiej. Wyspiański eksponował rozety kosztem innych elementów katedr. W Saint-Chapelle zachwyił się dominującą we wnętrzu kaplicy „różą z szyb różnokolorowych”¹⁴⁸, w Chartres, w świetle księżycy,

¹⁴⁶ M. Czermińska, dz. cyt., s. 258.

¹⁴⁷ H.J. Dow, *The Rose-Window*, „Journal of the Warburg and Courtauld Institutes” 1957, vol. 20, nr 3/4, s. 268–269. Helen J. Dow powołała się na rozprawę Camille Enlart, francuskiej archeolożki i historyczki sztuki, *Manuel d'archéologie française: depuis les temps mérovingiens jusqu'à la renaissance* (vol. 1: *Architecture religieuse*, Paris 1902, s. 310). W *Oxford English Dictionary* wyszczególniono określenia *marigold-wheel*, uwzględniające asocjacje z układem kwiatu nagietka (lub aksamitki), o czym była mowa przy okazji *Baśni o miłości i dumie* Wyspiańskiego, oraz *catherine-wheel*, odsyłające m.in. do okrągłego narzędzia tortur, znaku męczeństwa św. Katarzyny Aleksandryjskiej. Rozetą określa się również motyw stylizowanego kwiatu o koncentrycznym układzie płatków oraz roślinno-kwiatową kompozycję wykonaną np. w stiuku, dekorującą plafony czy sufity (XVIII–XIX wiek). Zob. *Słownik terminologiczny sztuk pięknych*, red. K. Kubalska-Sulkiewicz, M. Bielska-Łach, A. Manteuffel-Szarota, Warszawa 2006, s. 356–357 (hasło *Rozeta*). Zob. też: P. Cowen, *Rose Windows, with 141 Illustrations, 59 in Colour, Photography by the Author*, London 1992; O. von Simson, dz. cyt., s. 287–290.

¹⁴⁸ List S. Wyspiańskiego do L. Rydla z 22 v 1890, s. 40.

entuzjasmował się „wspaniałą”, „wielolistną”, „czerniejącą” na fasadzie świątyni rozetą¹⁴⁹, a w Rouen zainteresował się „wielką różą kolistą” o „ciemnej głębi”¹⁵⁰. W Amiens, gdzie „z dworca, leci się naturalnie wprost do katedry”:

[...] przez otwartą bramę fasady dekoratywnej transeptu widzi się już to wysokie wnętrze – piętrzące się w jasne bogatym oświetleniem – i przeciwległą ścianę z przepysznym tysiącem barw rojących się w róży okiennej.¹⁵¹

Przyglądając się Notre-Dame d’Amiens, Wyspiański nie był już w stanie zaprezentować Rydłowi syntezę wrażenia, zmagając się z dojmującą niemożnością wysłowienia. Uwagę artysty zwróciła rozeta na fasadzie, którą charakteryzował w superlatywach, zaznaczając równocześnie nieadekwatność słów, takich jak „piękny” – „za małych, za szczupłych” wobec rzeczywistości dzieła architektury¹⁵², „objętości jego ogromu”:

[...] 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.¹⁵³

W kolejnych fragmentach listu Wyspiański – znów podążając śladami Victora Hugo¹⁵⁴ – docenił walory układu kamiennej dekoracji okna:

¹⁴⁹ List S. Wyspiańskiego do L. Rydla z 8 VI 1890, s. 51.

¹⁵⁰ Tamże, s. 69.

¹⁵¹ List S. Wyspiańskiego do L. Rydla z 18 VI 1890, s. 96.

¹⁵² Według Małgorzaty Czermińskiej (dz. cyt., s. 162) „topos niewyraźności jest inicjałem pierwszego listu” Wyspiańskiego do Rydla. Można dodać, że jego drugą stroną stanowi redundancja, jak w zwrocie „niezwykle uroczo piękny widok” – zob. List S. Wyspiańskiego do L. Rydla z 9–10 VII 1890, s. 175.

¹⁵³ List S. Wyspiańskiego do L. Rydla z 18 VI 1890, s. 98.

¹⁵⁴ W *Notre-Dame de Paris* Hugo wyekspozował finezję formy rozety paryskiej katedry, nazywając ją „majstersztykiem subtelności i wdzięku – rzekłbyś, że to gwiazda z koronki” (V. Hugo, dz. cyt., t. I, s. 20). Na kartach *Renu* różycy katedry w Kolonii sprawiała wrażenie „jakby nakreślonej piórkiem” – V. Hugo, *Ren*, przeł. I. Rogozińska, oprac. P. Hertz, Warszawa 1987, s. 94.

„[...] taka liczba maswerków w róży, a jak delikatnymi rysują się w słońcu nitkami”¹⁵⁵. Rozety bowiem swoją oryginalność i niezwykle urok zawdzięczają maestrii wypełniających je sieci ornamentów maswerkowych i barwnego szkła. Kamienna ażurowa struktura rozet, wyrafinowany splot form roślinnych, falistych czy geometrycznych przypomina kompozycję kwietnej korony i widok rozkwitających różanych płatków lub w oryginalnym porównaniu Wyspiańskiego – pąków piwonii czy lewkonii¹⁵⁶.

Dobrym przykładem kwietnej interpretacji wydaje się obraz wnętrza paryskiego kościoła Saint-Étienne du Mont, namalowanego przez Wyspiańskiego w 1893 roku. Kompozycja przedstawia arkady ambitu prezbiterium z dwoma ogromnymi oknami witrażowymi, które zostały wyeksponowane w taki sposób, że pozostałe elementy świątyni straciły na znaczeniu. Istotna jest pokolorowana światłem witrażowym przestrzeń i relacje barwne; delikatne brązy, róże, zieleń. Wyspiański podkreślił okna impastami w kolorze ciemnej żółci, pomarańcza, czerwieni, ostrej zieleni i niebieskiego. Imitują one nie tylko migoczące w słońcu tafle szkła witrażowych, których barwne refleksy dekorują posadzkę, ale również przywodzą na myśl, czego może się już spodziewać czytelnik listów artysty, kwietną łąkę¹⁵⁷.

Obraz WITRAŻU-KWIATU nie jest oczywiście oryginalnym pomysłem Wyspiańskiego. Już mnich Teofil Prezbiter, benedyktyński zakonnik i teolog, zwany również Teofilem Mnichem, w swoim powstałym prawdopodobnie na początku XII wieku *Diversarum artium schedula* zalecał zaś korzystanie z metaforyki florystycznej:

[...] najdroższy synu, przystąp z ufnością do świątyni Boga i pięknie ją przyozdób. Upiększając zaś stropy i ściany różnorodnym kunsztem i wielorakimi

¹⁵⁵ List S. Wyspiańskiego do L. Rydla z 18 VI 1890, s. 99.

¹⁵⁶ List S. Wyspiańskiego do L. Rydla z 3 VII 1890, s. 135.

¹⁵⁷ S. Wyspiański, *Wnętrze kościoła Saint-Étienne w Paryżu*, 1892, olej na desce, Muzeum Narodowe w Krakowie – zob. ILUSTRACJA 25. Na odwrocie odręczny napis: *St Etienne du mont / derrière le Panthéon*. Zob. Stanisław Wyspiański, *Dzieła malarzkie*, tekst S. Przybyszewski, T. Żuk-Skarszewski, indeks S. Świerż, Bydgoszcz 1925, s. 107 – tu odnotowano obraz pod tytułem *Wnętrze kościoła gotyckiego (Francja)*, z dopiskiem: „w głębi wielkie kolorowe witraże”. Interpretacja obrazu – zob. T. Szybisty, dz. cyt., s. 252–253.

barwami z pewnością ukazesz oglądającym raj Boży jaśniejący różnymi rodzajami kwiatów, zieleniejący trawą i liśćmi oraz duszami świętych zaszczyconych wieńcami różnych zasług. Sprawisz także, że uwielbią Boga Stwórcę w stworzeniu i będą głosić Przedziwnego w jego dziełach. Ludzkie oko bowiem nie jest w stanie zdecydować, na którą z prac najpierw ma spojrzeć: jeśli popatrzy na stropy – zielenią się jak dywan; skoro skieruje oczy na ściany – otrzyma obraz raję; jeśli zwróci się ku obfitości światła płynącego z okien – może podziwiać wytworność szkła i różnorodność najkosztowniejszego dzieła.¹⁵⁸

Traktat Teofila Prezbitera, który – obok innego dwunastowiecznego dzieła *De coloribus et artibus Romanorum* Herakliusza – jest podstawowym źródłem do historii początków sztuki witrażu¹⁵⁹, docenił i wykorzystał w swojej encyklopedii Viollet-le-Duc, zwłaszcza w haśle *Vitrail*¹⁶⁰.

Koncept witrażu-kwiatu odżył w XIX wieku, zwłaszcza pod wpływem wrażliwości romantycznej. Pojawia się choćby w *Notre-Dame de Paris* Hugo (1831), *Notre-Dame* (1832) oraz *La Comédie de la Mort* (1838) Gautiera, *Jésus-Christ en Flandre* Balzaca (1831), a potem w *La Cathédrale* Huysmansa (1898), *Cathedrals* Symonsa (1903) czy *À Notre-Dame* Gojona (1910)¹⁶¹.

¹⁵⁸ Teofil Prezbiter, *Diversarum artium schedula. Średniowieczny zbiór przepisów o sztukach rozmaitych*, przeł. i oprac. S. Kobielus; Kraków 1998, s. 56–67. Zob. też: *Teofila kapłana i zakonnika o sztukach rozmaitych ksiąg troje*, przeł. T. Żebrowski, Kraków 1880, s. 77.

¹⁵⁹ Więcej na ten temat – zob. P. Karaszkievicz, *Badanie technologii, techniki wykonania oraz stanu zachowania witraży*, w: L. Kalinowski, H. Małkiewiczówna, L. Heine, P. Karaszkievicz, *Średniowieczne witraże kościoła Mariackiego w Krakowie. Historia i konserwacja*, „Studia i Materiały Wydziału Konserwacji i Restauracji Akademii Sztuk Pięknych w Krakowie” 1997, t. 7, s. 101–104.

¹⁶⁰ E. Viollet-le-Duc, *Le Vitrail*, w: tegoż, *Dictionnaire raisonné de l'architecture française du XI^e au XVI^e siècle*, Paris 1868, t. 9, s. 374–378. Po polsku traktat *Diversarum artium achedula* ukazał się w 1880 roku w tłumaczeniu T. Żebrowskiego (zob. przyp. 159). Wojciech Bałus zwrócił uwagę, że prawdopodobnie to właśnie lektura tego dzieła mogła utwierdzić Wyspiańskiego w pomysłach „sensu ideowego” dekoracji krakowskiego kościoła oo. Franciszkanów. Więcej na ten temat – zob. W. Bałus, *Sztuka sakralna Krakowa w wieku XIX. Część II. Matejko i Wyspiański*, Kraków 2007, s. 163–164.

¹⁶¹ 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*, éd. J. Prun-

W wyobraźni artystycznej *fin de siècle*'u, na co zwróciła uwagę Stephanie Glaser w swojej analizie tematu witrażowego w literaturze i malarstwie francuskim, bryła katedry znika w świetle, a witraż nabiera nowych znaczeń, stając się symbolem całej budowli¹⁶². Odzwierciedleniem tego procesu są właśnie florystyczne interpretacje barwnych okien w poezji. Zainteresowanie poetów i pisarzy wzbudzała kamieniana struktura gotyckiego okna, a w szczególności koncentryczny układ ornamentów rozety, w której dostrzegano piękno formy. Młodopolscy poeci doceniali także walory geometryczne okien gotyckich. Kazimierz Lubecki zachwycił się ogromem i harmonią kształtów witraży Notre-Dame de Reims: „Jakie ogromne koła gotyckich okiennych rozet, wpisane w sferyczne trójkąty łuków!”¹⁶³. Przede wszystkim jednak transponowano florystyczne wzory wyobrażone na szybach witrażu, czego dobrym przykładem jest sonet *Kościół gotycki* Czesława Cieplińskiego.

Światło przefiltrowane przez kolorowe szkło tworzy na posadzce i murach budowli wielobarwną poświatę, którą poetycka wyobraźnia przełomu wieków przeobrażała w żarzące się kwiaty, płatki, łąki czy ogrody. Janusz Bednarski, jako wielbiciel zabytków przeszłości, a zwłaszcza wieków średnich, w poemacie *Wawel* porównał witraże z barwami łąki. Zdaniem edytora jego poezji, Józefa Ujejskiego, utwór ten powstał z fascynacji twórczością Wyspiańskiego¹⁶⁴. Witraże wawelskie mają tu jeszcze jedną ważną, uzdrawiającą właściwość – zdolność do wywoływania wewnętrznej przemiany, przenoszenia do rajskiego świata. Kontemplujący barwne okna człowiek przeobraża się – trochę jak filister ze wspomnianego na początku wiersza Goethego [*Gedichte sind gemalte Fensterscheiben!*] – w marzyciela:

Rozmarzyłem moje oczy
Pośród starych szyb przeźroczy

gnaud, Lille 2001, s. 215–228. O kilku obrazach kwiatnych witraży (przede wszystkim tych poetyckich) – zob. J. Prungnaud, *Figures...* (rozdz. *La Cathédrale miroir de la nature*, zwł. s. 149, 157); M. Czermińska, dz. cyt., (rozdz. *Kwiaty witraży – katedra jako barwny ogród*, s. 274–277); W. Bałus, *Wielka inicjacja...*, s. 80–81, tegoż, *Sztuka sakralna...*, s. 144.

¹⁶² S.A. Moore Glaser, „*Les Vitraux toujours en fleur*”..., s. 216.

¹⁶³ K. Lubecki, *Katedra w Reims*, w: tegoż, *Podróż poślubna...*, s. 57.

¹⁶⁴ J. Ujejski, *Wstęp*, w: J. Bednarski, *Wiersze i proza...*, s. XXII–XXIII.

I kocham się w starych ścianach...
 I zwróciłem wzrok mój chory
 Na tęczowych łąk kolor¹⁶⁵

Już samo eksponowane w poezji młodopolskiej kolorystyczne skojarzenie szyb z płatkami kwiatów zapowiada ukojenie w obrazie niebiańskiej szczęśliwości, niesione duszy udręczonej koszmarem życia. W sonecie *Chartres* Michała Sokolnickiego okna rozpraszają ból i wewnętrzne mroki:

Z okna witrażów, razem z kwieciami barwą,
 Z echem świętego ducha-męczennika,
 Z radością srebrnych w niebie rozweseliń, –

Życie się cofa gdzieś w dal, wspomnień larwą,
 Serce zakwita, jak wiosna wczesnych zieleń,
 A myśl powoli zagasa i znika.¹⁶⁶

Wśród takich florystycznych, a zarazem – by tak je po Staffowsku określić – „rekonwalescencyjnych” przetworzeń witrażu w poezji Młodej Polski centralne miejsce zajmują – jak je nazwał Henryk Skirmuntt – „okna różane”¹⁶⁷. Ciekawym przykładem jest fragment wiersza *Zwierciadło* Edwarda Leszczyńskiego. Poeta wykorzystał właściwości luministyczno-barwne lustera, w którym odbija się przeszłość, minione lata i wieki, czasy potęgi i szczęścia. W osobliwym śnie poety, być może na tafli zwierciadła, wyświetlają się również:

¹⁶⁵ J. Bednarski, *Wawel*, tamże, s. 117–118. Nb. powyższy fragment przypomina wersy utworu Edwarda Leszczyńskiego, zaczynającego się od słów „Leżę sobie w szklanej trumnie – / tak spokojnie, cicho, dumnie. / W kolorowych szkieł przeźroczy / Niech odpoczną moje oczy” – E. Leszczyński, *Ballady i pieśni*, Kraków 1916, s. 64.

¹⁶⁶ J.N. Bystram [M. Sokolnicki], *Chartres*, w: *Lirykon*, Kraków 1913, s. 123. *Lirykon* docenił Juliusz Kaden-Bandrowski – zob. J. Kaden, [rec.] J.N. Bystram, *Lirykon*, Kraków 1913, „Krytyka” 1913, nr 41, s. 269–272.

¹⁶⁷ H. Skirmuntt, *Msza ranna w Innsbrucku*, w: tegoż, *Poezje*, Warszawa 1903, s. 53.

Psalmodie jasne
w różycach okien gotyckich,
rozświetlają mroki kościołów – ¹⁶⁸

„Rózyce barwnych okien i promień słońca przestrzelony przez kolorowe szkła” pojawiają się w cyklu *Thème varié* Maryli Wolskiej¹⁶⁹. W sonecie Beaty Libery blask zachodzącego słońca pada zaś na fasadę świątyni, nazwanej „skamieniałym gotyckim modleniem”:

Złotem się topią na białym marmurze
I w koronkowe się cisną rzeźbienia,
A od każdego, co spadnie promienia,
W fialach mistyczne zakwitają róże.¹⁷⁰

Jest to moment przemiany, w którym zaczynają bić dzwony, przenosząc kościół – i ludzką modlitwę – w wyższy wymiar, aż w końcu „sercem złotym zawisną w błękicie”. W *Gotyku* Libera pamięta, jak się wydaje, o mistyce światła i splendorze, który miały wywoływać witraże.

WITRAŻ I KWIAT WIECZNY

Poetycki WITRAŻ-KWIAT pozostawał w ściślejszej – choć na ogół uobecnionej aluzyjnie – zależności od rytmu dnia i nocy, zgodnie ze słynną definicją sugestii Stéphane’a Mallarmégo: „NAZWAĆ jakiś przedmiot znaczy odebrać trzy czwarte przyjemności poetyckiej, która polega na stopniowym odgadywaniu; ZASUGEROWAĆ – to dopiero ideał”¹⁷¹. O poranku liryczne witraże-kwiaty jaśniały, a więc, w domyśle, rozkwitały, a wraz z zapadającym zmierzchem szkła traciły barwę, gasły. Kwiat zamykał swe płatki¹⁷².

¹⁶⁸ E. Leszczyński, *Zwierciadło*, w: tegoż, *Radość samotna*, Warszawa 1923, s. 93.

¹⁶⁹ M. Wolska, *W świętojańską noc*, w: tejże, *Thème varié*, Lwów 1901, s. 27; tejże, *Poezje wybrane*, wstęp, wyb. i oprac. K. Zabawa, Kraków 2002, s. 121.

¹⁷⁰ B. Libera, *Gotyk*, w: tejże, *Poezje*, Kraków 1908, s. 25.

¹⁷¹ S. Mallarmé, *Œuvres complètes*, Paris 1961, s. 869. Cyt. za: H. Peyre, *Co to jest symbolizm?*, przekł. i posł. M. Żurowski, Warszawa 1990, s. 162.

¹⁷² O symbolice orientowania świątyni średniowiecznej i związanej z nią określoną tematyką szkieł witrażowych – zob. rozdział *Witraż i światło*.

W wierszu Skirmuntta *Msza ranna w Innsbrucku*, w którym „dzień się wkrada” przez wspomniane już „okna różane”, efekt ten został osiągnięty w sposób szczególny. Obraz rozświetlającego się witrażu następuje po strofie, w której kameralna msza święta i cicha, tęskna adoracja Najświętszego Sakramentu kontrastują z „głośnym płaczem” tułacza, ukrytego w głębi świątyni. Rozety – paralelne do hostii – nasycają się z wolna, niepostrzeżenie kolorami, zwiastując tryumf życia, ale po-drożny, do którego nie przemawia subtelność tych znaków, chce zostać umocniony w sposób bardziej namacalny, słowem czy gestem zwróconym bezpośrednio do niego. Wołanie, które w poincie kieruje on do odchodzącego kapłana: „Zaczekaj chwilę! Pokrzep! Dodaj siły!”, rozbija ostatecznie nastrój, wykreowany przez delikatne światło świec, poblask wiecznej lampki przed tabernakulum, refleksy tajemniczej „arabeski złotej” i subtelny witraż. Z jednej strony wiersz stanowi nastrojowy, ale zarazem raczej zobiektywizowany opis wnętrza kościoła i trwającej liturgii, z drugiej – subiektywny przejaw samotności i nienazwanego cierpienia. Liryk jest zapisem rozdwojenia podmiotu, równoczesnym wyrazem coraz silniejszego zwątpienia indywiduum i wiary, która silnie zaznacza się w sposobie widzenia i ujmowania świata:

Cicho i pusto przed świtem w kościele.
 Kilka świec płonie, a tam jasność tęczy
 Z lampy, wiszącej przed chlebem żywota,
 Kręgiem świetlanym ku ziemi się ściela¹⁷³

Okna jednak nie rozbłysną już harmonią barw – inaczej niż w wierszu Zygmunta Różyckiego *W kościele*, w którym poranne światło oświetla

¹⁷³ H. Skirmuntt, dz. cyt., s. 53. W ten sposób poranek witraży w Notre-Dame de Chartres scharakteryzował Durtal: „Gdy już doszło się następnie do chóru, dzień sączył się w barwach mniej ociążałych i żywszych, w lazurze pogodnych szafirów, w białych czerwieniach, w powiewnej żółci, w solnej bieli. Ciemność rozpraszała się najpierw w transepcie, potem przed ołtarzem. W centrum samego krzyża słońce wpadało w cieńsze szyby, mniej zatłoczone postaciami, obramowane niemal bezbarwną obwódką, łatwą do przeniknięcia. Następnie w apsydzie wyobrażającej szczyt krzyża światło zewsząd sączyło się strumykami jako symbol światła, które przychodzi na świat z wierzchołka drzewa niczym fala” – J.-K. Huysmans, *Katedra*, przeł. M. Masny, s. 32.

szyby, rozszczepia się w witrażu i tworzy tęczę, poświadczającą przyjęcie modlitwy i trwałość przymierza:

W kościele przed obrazem Przenajświętszej Panny
 W pokornym, cichym rozmodleniu klęczę,
 Skroś różnobarwne witrażowe tęcze
 Do głębi wpływa blask słoneczny, ranny.¹⁷⁴

„Ranne słońce” oświetla nawę klasztornego kościoła w liryku *Sanctus* Macieja Szukiewicza. Światło przenika przez wąskie okna „strumieniem złota” i ukwieca posadzkę kościoła.

[...] Na falach poświaty
 Płyną z witrażów rozmodlone kwiaty
 I przed ołtarzem upadają tęczę.
 Co dnia tam one tak żarliwie klęczą,
 Co dnia tam one w adoracji cichej
 Z odemknionymi jak usta kielichy
 Czekają cudu...
 „O posil nas, Chryste!
 My takie białe i takieśmy czyste...”¹⁷⁵

Szukiewicz inaczej potraktował znane motywy i podmiotową rolę oran-tów obdarzył witrażowe kwiaty, ciekawie interpretując zmiany, jakim ulegają kolorowe szkła w zależności od kąta padania promieni słońca, czy – jak to ujął – „słońca odmiennego obrotu”. Ukazał przy tym ściśle związek witrażowych kwiatów – których najważniejszym, niekiedy usamodzielniającym się aspektem jest barwa – z tęczę, stanowiącą zespolenie barw. W dynamicznym obrazie wnętrza świątyni kolorowe refleksy światła, przefiltrowanego przez okienne szyby, przyjmują pozór kwia-

¹⁷⁴ Z. Różycki, *W kościele*, w: tegoż, *Wybór poezji*, przedm. K. Tetmajer, Warszawa 1911, s. 173. W wierszu Różyckiego pojawia się „kolor światła”, o którym pisała Justyna Bajda (dz. cyt., s. 228) w odniesieniu do utworu Czesława Cieplińskiego *Kościół gotycki*. W nim jednak symboliczną porą poetyckiego uobecniania się witrażu-kwiatu jest południe.

¹⁷⁵ M. Szukiewicz, *Sanctus*, w: tegoż, *Poezje*, Kraków 1901, s. 27.

tów, które pragną – niczym pogrążeni w modlitewnej ekstazie ludzie – przyjąć Ciało Chrystusowe i przejść do innej rzeczywistości. Układają się one w tęczę, ale ta tęcza nie wznosi się i nie potwierdza związku między ziemią a niebem, ale „upada” i sama wymaga podniesienia. Brak im tej siły, która w wierszu Szukiewicza *Do poezji* pozwala, by ogromne anioły z witraży: „Tęczami skrzydeł modliły się Bogu”¹⁷⁶.

Kiedy zapada zmrok, niknie świetlno-barwny spektakl. Witrażowe kwiaty „truchleją”, kolory bledną. To pora witrażu wieczornego, a więc niemal niewidocznego. Ten plastyczny proces i poetycka analiza zmienności oświetlenia w kościelnej przestrzeni, walorów światłocienia są paralelne wobec doświadczenia swoistego misterium, intensyfikują je:

Wtedy za słońca odmiennym obrotem,
 Spośród krzów ciernia bramowanych złotem,
 Na skrzydłach z ognia spływa ku ołtarzom
 Cień z piersią skłutą i Chrystusa twarzą.
 Kwiatów się przed Nim chylą w pokłon wiechy –
 On je słodkimi obdarza uśmiechy,
 Wyciąga nad nie rąk białych opłatek
 I długo pieści każdy kwiat i kwiatek,
 A gdy dość rozdał niebieskich obroków
 Odchodzi z wolna w głąb gotyckich mroków,
 Kędyś za ołtarz...

Z ostatnimi blaski
 Pierzcha misterium – syte ros i łaski
 Truchleją kwiaty. Po cichym ich zgonie
 Ulotne tylko błąkają się wonie
 I słyhać czujesz błągania rzęsiste:
 Och, posil Chryste!¹⁷⁷

Sanctus zajmuje ważne miejsce w historii poetyckich ujęć witraży jeszcze z jednego powodu. Poeta wykorzystał plastyczne właściwości zmroku, uwypuklił charakterystyczną dla witraży zmienność i wibrację barwną.

¹⁷⁶ M. Szukiewicz, *Do poezji*, tamże, s. 17.

¹⁷⁷ M. Szukiewicz, *Sanctus*, s. 27–28.

Istotna jest również faktura powierzchni, na którą pada wielobarwne światło; potęgująca efekt migotu oraz relacji światła i cieni. Co więcej, zagasłe barwy, już wcześniej obdarzone głosem, o zmierzchu – zgodnie z zasadą powszechnych powinowactw – znajdują swoje odpowiedniki w zapachach.

Temat WITRAŻU-MODLITWY, tak ciekawie podjęty przez Szukiewicza, znalazł w poezji młodopolskiej kilka realizacji. Podobna jak u tego poety, ale pozbawiona wymiaru synestezyjnego metaforyka pojawia się w lirycznej *Katedrze mediolańskiej* Stanisławy Szadurskiej. Światło rozplywa się w cieniu filarów świątyni:

Przez okien witraże blask barwny się tęczy,
i w tęczach witraży stu świętych tam klęczy.
Za mrokiem filarów blask kona rozlany –¹⁷⁸

Inny wariant obrazu utrwalił Wacław Rolicz-Lieder w zmierzchowym *Majowym nabożeństwie*:

Chodziliśmy wieczorami,
Nastrojeni romantycznie,
Do kościoła na nieszpory:
Ja i Ona, serca mego
Nieoszacowany skarb.¹⁷⁹

W wierszu delikatne siedmiobarwne światło przenikające przez witraże, nazwane „oknami różnofarbnymi”, służy uwzniośleniu modlącej się dziewczyny:

Po jej włosach utrefionych,
Pozwijanych w miękkie pukle,
Ślizgał się mieniącą tęczą
Konający promień światła,
Z poczerńiałych biegnąc szyb.¹⁸⁰

¹⁷⁸ S. Szadurska, *W katedrze mediolańskiej*, w: tejsze, *W południe*, Warszawa 1909, s. 103. Interpretacja tego wiersza – zob. J. Bajda, dz. cyt., s. 136.

¹⁷⁹ W. Rolicz-Lieder, *Majowe nabożeństwo*, w: tegoż, *Poezje. I*, Kraków 1889, s. 160.

¹⁸⁰ Tamże.

Tu tęcza przyświadcza słowom poety, mówiącym o prawdziwej miłości dziewczyny do „opuszczonego konającego Boga”, i potwierdza, że w jej serdecznej modlitwie ma On upodobanie. Oba kierunki tęczy – ze świątyni ku niebu i z nieba ku ziemi – będące odpowiednikiem modlitwy wznoszonej i wysłuchanej, prośby i łaski, uwzględnił Bolesław Leśmian w skądinąd bardzo przewrotnym, obrazoburczym cyklu *Oddaleńcy*. W wierszu zatytułowanym *Toast świętokradzki* przymierze między człowiekiem a pisaniem małą literą bogiem to poniekąd przymierze równego z równym:

Tu – wybucha z witrażów tak tęczowy płomień,
 Że ty – bogu, a tobie – bóg wyda się tęczą,
 I obydwaj, zarówno pełni oszołomień,
 Posłyszycie, jak wasze westchnienia współdźwięczą.¹⁸¹

Leśmiana intrygowały witraże. Zwrócił na nie uwagę między innymi w recenzji *Pieśni Ormuzda* Władysława Jastrzębiec-Zalewskiego. Pisał, że autor ten „lubi [...] szukać dla swej duszy schronu tam, gdzie słońce przez witraże się przesiewa, gdzie «pachną wota cudowne», gdzie łatwo o cud, o raj, o złotą mannę z przychylnego nieba...”¹⁸². Niemniej w egzotycznym pejzażu Zalewski ukazuje witraż w sposób raczej schematyczny, choć zarazem wyraźnie uzmysławiający pewną ważną prawidłowość:

Kędyś, w wieńcu obłoków, słońcem wyzłocona,
 Pod strażą dzwonných szeptów palmowych wachlarzy
 Srebrnieje, błękitnawe tuląc mgły u łona,
 Kapliczka, co tęczami modli się witraży¹⁸³

¹⁸¹ B. Leśmian, *Toast świętokradzki*, w: tegoż, *Sad rozstajny*, Warszawa 1912, s. III; tegoż, *Poezje wybrane*, oprac. J. Trznadel, Wrocław 1893, s. 35.

¹⁸² B.L. [B. Leśmian], [rec.] W. Zalewski, *Pieśń Ormuzda*, Warszawa 1907, „Literatura i Sztuka” 1910, nr II (dod. „Nowej Gazety” 1910, nr 186). Zob. B. Leśmian, *Szkice literackie*, s. 274.

¹⁸³ W. Zalewski [W. Jastrzębiec-Zalewski], *[Kędyś, w wieńcu obłoków, słońcem wyzłocona]*, w: tegoż, *Pieśń Ormuzda*, Warszawa 1907, s. 26. Nb. na pograniczu kontekstów przyrodniczych i antropologicznych Zalewski ulokował temat witrażu, komponując liryczny obraz orki. Kolorystyka schyłku dnia, wyczekiwanego momentu zakończenia pracy na roli, ewokuje witrażową tęczę, odzwierciedla mi-

Widać zatem, że zarówno WITRAŻ-KWIAT Szukiewicza, jak i WITRAŻ-TĘCZA Zalewskiego, a także podobne witraże-modlitwy, są oryginalnymi wariantami popularnego w XIX stuleciu obrazu KATEDRY-MODLITWY, świątyni o kształcie błagalnym. To skojarzenie zostało utrwalone między innymi w listach Wyspiańskiego do Rydla z 1890 roku, w powieści Huysmansa o Notre-Dame de Chartres, w *Żywych kamieniach* Wacława Berenta¹⁸⁴, a bodaj najbardziej syntetycznie i wymownie – w rzeźbie Augusta Rodina, zatytułowanej właśnie *La Cathédrale*, zaprezentowanej na wystawie paryskiej w 1908 roku. Dzieło to przedstawia dwie prawe dłonie w momencie nadaremnej próby splecenia palców w geście błagalnym. Przestrzeń rozpięta pomiędzy liniami zginających się rąk, zgodnie z tytułem pracy, odpowiada szkieletowi katedralnej konstrukcji, sklepieniu, sieci służek i wsporników, ale ewokuje również ostrołuk, najważniejszy – obok sklepienia żebrowego i sytemu przyporowego – element konstrukcyjny architektury gotyckiej¹⁸⁵.

Młodopolskie obrazy narodzin i konania barw witrażu, które pojawiły się w jego florystycznej interpretacji w lirykach Szukiewicza, Szadurskiej czy Rolicza-Liedera, mają genezę romantyczną. Oto wymowny fragment *Jana Bieleckiego*, w którym Słowacki wyeksponował motyw przemian dnia, wykorzystując wyobrażenie witrażowego anioła:

[...] Wzniesł na księżyc oczy,
Patrzył na te okna, na szkle malowidła.

styczną nastrojowość wnętrza kaplicy, w której światło, przenikając przez barwne szyby, „kładzie się tęczkami”. Obraz witrażu łączy się tutaj w ciekawy sposób z wyobrażeniem anioła. Krajobraz pól i ziemi, atmosferę ciężkiej fizycznej pracy, poeta urozmaicił figurą „kaplicznego witrażu” i motywem wielobarwnego światła kościelnego, sakralizując dolę oracza. Wiersz Zalewskiego można interpretować jako liryczny portret świętego Izydora – zob. W. Zalewski [W. Jastrzębiec-Zalewski], *Oracz*, w: tegoż, *Duszom w locie. Poezji seria 4*, Warszawa 1913, s. 121.

¹⁸⁴ O tym obrazie – zob. M. Popiel, *Historia i metafora. O „Żywych kamieniach” Wacława Berenta*, Wrocław 1989, s. 130–132 (rozdz. *Lektura gotyckiej katedry*). Zob. też: E. Miodońska-Brookes, dz. cyt., s. 93.

¹⁸⁵ Zob. A. Rodin, *La Cathédrale*, 1908, Musée Rodin, Paris. Zob. np. M. Laurent, *Rodin*, przeł. K. Bielawska, Warszawa 1991, s. 134; M. Czermińska, dz. cyt., s. 287; M. Popiel, dz. cyt., s. 131; F. Blanchetière, *Auguste Rodin*, w: *Cathédrales: 1789–1914. Un Mythe moderne*, éd. S. Amic, S. le Men, Musées de Rouen 2014, s. 312–313.

Gdy błysnie słońce, ów anioł roztoczy
 Różane lica a srebrzyste skrzydła;
 Lecz szklisty obraz przejęty księżycem,
 Teraz do lekkiej widm podobny larwy;
 Ciemniejszym patrzy i niepewnym licem,
 Smutną ma postać, obumarłe barwy¹⁸⁶

O poranku witrażowy anioł ożywa, nasycy się kolorami, a przede wszystkim różem, wziętym oczywiście od mitologicznej Eos, bogini zorzy porannej, zwanej w *Odysei* Homera „różanopalcą”¹⁸⁷. Gdy zapada noc, kolorystyka witrażu traci wyrazistość, anioł zaś moc i blask – staje się widmem, duchem, marą, jakby przestawał istnieć. Obraz materializacji witrażowego anioła, który wykorzystał Słowacki w *Mnichu* (była o nim mowa wcześniej), w *Janie Bieleckim* – jak pisze Stefania Skwarczyńska – „nie zanika [...], lecz odsunięty jest na drugi plan; przede wszystkim dlatego nie odczuwamy walorów kształtowych postaci anioła, choć poeta obdarza go cechami istoty żywej, że nie przenosi go poeta w przestrzeń, lecz zatrzymuje obraz jako obraz na dwuwymiarowej płaszczyźnie”¹⁸⁸.

Nie inaczej – na ogół – motyw ten funkcjonuje w poezji europejskiej. Noc jest porą „świętokradczą”, przez którą róże „umierają” i giną witraże¹⁸⁹. Jednak blaknięcie, zanikanie, „zamieranie” barw witrażowych po zmierzchu nie było w poezji przełomu wieków regułą. W przywoływa-

¹⁸⁶ J. Słowacki, *Jan Bielecki. Powieść narodowa polska oparta na podaniu historycznym*, w: tegoż, *Poematy*, oprac. E. Sawrymowicz, Wrocław 1949, s. 101. Nb. przejmujący obraz „STRASZLIWYCH LARW WITRAŻY” pojawia się w opowiadaniu *Witraże* Ewy Łuskiny – zob. E. Łuskina, *Viraginitas. Romans stylizowany*, Kraków 1906, s. 65.

¹⁸⁷ W. Kopaliński, *Słownik mitów i tradycji kultury*, Warszawa 1985, s. 445 (hasło *Jutrzenka*).

¹⁸⁸ S. Skwarczyńska, *Ewolucja obrazów u Słowackiego*, Lwów–Warszawa–Kraków 1925, s. 151. Zob. też: A. Boleski, *Anioł. Cherubin*, w: tegoż, *W sferze wyobraźni poetyckiej Juliusza Słowackiego. Główne motywy obrazowania*, Łódź 1960, s. 17–18; M. Korzeniewicz, *Rola przemian dobowych w konstrukcji czasowej „Króla-Ducha” Słowackiego*, „Ruch Literacki” 1973, z. 4, s. 221–230.

¹⁸⁹ W oryginale: „La sacrilège Nuit par qui meurent les Roses” – L. Tailhade, *Vitrail. À José-Maria de Heredia*, w: tegoż, *Vitraux*, Paris 1894, s. 22. Fragment tego wiersza – zob. J. Prunghaud, dz. cyt., s. 157.

nych już wielokrotnie *Wieczornych witrażach* Maksymiliana Wołoszyna nastaje noc, a w szarości wnętrza gotyckiej świątyni – jak pisał rosyjski parnasista – „odkwitają niczym kwiat witraże”¹⁹⁰. Odkwitają, czyli kwitną raz jeszcze. Zyskują nową, bogatą kolorystycznie postać i ujawniają nowe znaczenia. Trzeba także pamiętać, że noc poprzedza nasilenie świetlnych zjawisk, ponieważ to właśnie o zachodzie słońca światło rozpała barwne szkła, a w szczególności rozetę nad głównym portalem świątyni, wzniesając „pożar szyb”; tak dzieje się przecież w lirykach Ciepłińskiego, Ułaszynówny, Lubeckiego. Piotr Siemaszko zwrócił uwagę na powtarzający się w młodopolskich poetyckich opisach wschodów i zachodów słońca charakterystyczny „efekt wizualny: zatopienie krajozbrazu w gorących, czerwono-złoty, płynnych masach”¹⁹¹.

W tym kontekście nie można pominąć *Sonetu pastelowego* Edmunda Biedera, nokturnu dedykowanego Stanisławowi Wyspiańskiemu. Jak wiadomo, autor *Wesela* zmagał się z uczuleniem na biel cynkową i dlatego tworzył przede wszystkim w technice pastelu¹⁹². Oprócz aluzji zawartej w tytule liryku Bieder wyeksponował dwa ważne dla Wyspiańskiego tematy wyobraźni: witraż (wspomniany trzykrotnie i raz zrymowany z „mirażem”) oraz kwiat. Pierwsze dwie strofy utworu brzmią:

Blask poświaty miesięcznej przez okien witraże
Srebrną strugą do komnat zamkowych się skrada.
Cisza święta... śnią gwiazdy na nieba obszarze...
W opalowej topieli śni księżniczka błąda...

¹⁹⁰ M. Wołoszyn, *Wieczorne witraże*, przeł. E. Karpuk, w: *Poezja rosyjska. Antologia*, t. I, wyb. W. Kiwilsza, wstęp T. Chróścielewski, noty o autorach D. Błaszczuk, Łódź 1987, s. 645.

¹⁹¹ P. Siemaszko, *Od akademizmu do ekspresjonizmu. Sugestie piktoralne w poezji polskiej końca XIX wieku i początków XX wieku*, Bydgoszcz 2007, s. 182.

¹⁹² W liście z 8 x 1891 Wyspiański pisał: „Z farbami olejnymi w ciągłej jestem niezgodzie, zdaje się, że mi w ogóle farby olejne szkodzą. – jeszcze jednak czas jakiś będę tę sprawę egzaminował, a jeśli to nie ustanie, będę musiał o zmianie pomyśleć” – list S. Wyspiańskiego do J. i K. Stankiewiczów, w: *Listy Stanisława Wyspiańskiego. Różne – do wielu adresatów*, oprac. M. Rydlowa, komentarz z wykorzystaniem materiałów L. Płoszewskiego – M. Rydlowa, w: S. Wyspiański, *Listy zebrane*, t. 4, oprac. L. Płoszewski, J. Dürr-Durski i M. Rydlowa, Kraków 1998, s. 46.

Na strunach księżycowych przez okien witraże
 Płynie szlakiem łabędzim przesłodka kaskada...
 Coś załkało... zadrżały mroczne korytarze...
 W opalowej topieli śni księżniczka blada...¹⁹³

Cały *Sonet pastelowy* można by interpretować jako marzenie senne owej księżniczki znajdującej się w jednej z zamkowych komnat – przestrzeni marzeń i tęsknot. Tajemnicze wnętrza wypełnia blask księżycy, który przenikając przez witraże, wywołuje sekwencję skojarzeń w stylu Mallarmégo. Pierwsze z nich odnosi się do ruchu, a także do połyskliwej bieli łabędzi, ptaków darzonych estymą w poezji symbolistycznej, o czym pisała Maria Podraza-Kwiatkowska¹⁹⁴. Do liryku dedykowanego Wyspiańskiemu wprowadzają one pierwiastek dostojeństwa i secesyjną płynności linii. Światło układa się tu w kaskadę, która z kolei odtwarza ruch łabędzi i komponuje się z połyskliwą, „opalową topielą”, otaczając pogrążoną we śnie księżniczkę, stanowiąc swoiste księżycowe medium snu.

Księżniczkę z kolei – zgodnie z ustaleniami Anny Czabanowskiej-Wróbel – łączy ścisły związek „z wodą, nocą i księżycem”. Z tej przyczyny „łatwo, zwłaszcza w księżycową noc czy o zmierzchu, przeistoczyć się ona może w rusałkę, ondynę, wodną boginkę”, jak to ma miejsce – zdaniem badaczki – właśnie w *Sonecie pastelowym* Biedera¹⁹⁵. Zwłaszcza że wykreowana przez tego poetę architektura przechowuje pamięć o swym naturalnym, leśnym i kwietnym pochodzeniu. Dlatego zapewne recenzent tomu *Poezji*, ukryty pod inicjałami A.B. (najprawdopodobniej Antoni Boc), umieścił *Sonet pastelowy* w grupie utworów poruszających tematykę natury¹⁹⁶.

Tonacja kolorystyczna liryku Biedera jest jasna, stonowana, niejako osrebrzona, a granice wyobrażeń nieostre, halucynacyjne. Kwiaty witraży, spowinowacane ze światłem księżycowym, nie konają, jak w wierszu

¹⁹³ E. Bieder, *Sonet pastelowy. Stanisławowi Wyspiańskiemu*, w: tegoż, *Poezje. Seria pierwsza*, Kraków–Warszawa 1901, s. 87.

¹⁹⁴ O symbolice łabędzia w poezji Młodej Polski – zob. M. Podraza-Kwiatkowska, *Symbolizm i symbolika...*, s. 182–192.

¹⁹⁵ A. Czabanowska-Wróbel, dz. cyt., s. 84.

¹⁹⁶ A.B., [A. Boc?], [rec.] E. Bieder, *Poezje*, Kraków 1901, „Przegląd Powszechny” 1902, t. 75, z. 8, s. 260.

Sanctus Szukiewicza, ale omdlewają i gubią płatki, przekształcające się w śnieg i zacierające kontury scenerii, aż staje się ona pastelowa:

Cisza... z mgieł wypływają zapomniane twarze...
Cisza... kwieciami okwita drzew senna arkada...
W promieniach księżycowych tak dziwne miraż...

Cisza... z kwiatów omdlałych śnieżysty puch spada
Coś załkało... przybladły tęczowe witraże
W opalowej topieli śni księżniczka blada...¹⁹⁷

Sonet pastelowy, niepozabawiony uroku, ale dość mocno manieryczny, doczekał się satyrycznej recepcji. W 1903 roku na łamach „*Liberum Veto*” opublikowano parodię utworu, którego autorem, zdaniem Anny Mrugał, jest Franciszek Mirandola¹⁹⁸.

Poetycki WITRAŻ-KWIAT bardziej może niż inne witraże poetyckie odzwierciedlał – zgodnie z trafnym sformułowaniem Huysmansa – „wstępujący kierunek pochodzenia jutrzeźni”¹⁹⁹, a tym samym, choć zniknął na część doby, wkrótce znów się odradzał. Trwał wiecznie. W niezmiernie ważnym dla dziewiętnastowiecznych transpozycji witraży sonecie *Vitrail Heredii* ostatnie zdanie brzmi następująco: „La rose du vitrail toujours épanouie”, co można by przetłumaczyć jako „róża witrażu (rozeta) zawsze rozkwita”, a w przekładzie Magdaleny Wronckiej-Kreder

¹⁹⁷ E. Bieder, dz. cyt., s. 87. Witraż pojawia się również we *Wspomnieniu* Biedera (tamże, s. 88).

¹⁹⁸ Autor [F. Mirandola], *Parnas polski*. Edmund Bieda, „*Sonet pastylkowy*”, „*Liberum Veto*” 1903, nr 1, s. 14. Nazwisko poety zmieniono: Bieder stał się Edmundem Biedą, a sonet zyskał prześmiewczą nazwę „pastylkowego”. Dedykację dla Wyspiańskiego pominięto. W nowej wersji wiersza przedmiotem kpiny stały się baśniowa stylistyka i tajemnicza nastrojowość *Sonetu pastelowego*, a w szczególności błądliwość twarzy postaci pojawiających się w utworze. Oświetlone srebrnym światłem witrażu, zostają przeniesione w inne otoczenie i otrzymują nowe sensory. Tematem *Sonetu pastylkowego* jest bowiem finał bankietu suto zakrapianego alkoholem. Zob. A. Mrugał, „*Parnas polski*” – początek kampanii antymodernistycznej w Polsce, „*Przegląd Humanistyczny*” 1978, nr 6, s. 32.

¹⁹⁹ J.-K. Huysmans, *Katedra (fragm. rozdz. 1)*, przeł. J. Wolańska, s. 325. Zob. tegoż, *Katedra*, przeł. M. Masny, s. 31.

otrzymuje postać bardziej parnasistowską niż w oryginale: „Witraż, róża wieczysta niewzruszenie rośnie”²⁰⁰.

Według Miodraga Ibrovaca – powołującego się na Maurice’a Barrèsa – poszukiwania Heredii, by znaleźć zadowalającą formę tego zdania, miały trwać dziesięć lat!²⁰¹. Okazuje się, że obraz wiecznie kwitnącego witrażu czy WITRAŻU-RÓŻY-WIECZYSTEJ, który Heredia udoskonalał przez dekadę, współtworzy w literaturze XIX i początków XX wieku rozległą sieć intertekstualnych odniesień.

Wśród możliwych źródeł inspiracji ostatniego wersu gotyckiego sonetu Heredii Ibrovac wskazał między innymi *La Comédie de la Mort* (1838) Théophile’a Gautiera, w której „witraże zawsze rozkwitają kwiatami”²⁰². I nie jedyne to witraże-kwiaty u Gautiera. Również w *Pannie de Maupin* (1835) odnajdujemy frazę: „Och! Te katedry, te róże wciąż rozkwitły i witraże w kwiaty”²⁰³. Ten ważny wers łączono również z fragmentem *Notre-Dame de Paris* Hugo. Quasimodo, szpetny stróż i wielbiciel paryskiej katedry, nie pozostawał obojętny na piękno barwnego szkła:

Katedra była dlań nie tylko społeczeństwem, lecz również wszechświatem, lecz również całą przyrodą. Nie śnił o innych grzędach niż WITRAŻE ZAWSZE W KWIATACH, o innym cieniu niż cień kamiennego listowia, które wyrosło, bujne i pełne ptaków, z kęp saksońskich kapiteli, o innych górach niż gigantyczne wieże kościoła, o innym oceanie niż Paryż szumiący u ich stóp.²⁰⁴

²⁰⁰ J.-M. de Heredia, *Witraż*, przeł. M. Wroncka-Kreder, „De Musica” 2001, nr 2, s. 131. Zob. część niniejszej pracy: *Witraż, oko niewzruszone i kwitnące*.

²⁰¹ M. Ibrovac, *Le Moyen Âge et la Renaissance. Vitrail (1892)*, w: tegoż, *José-Maria de Heredia: Les Sources des „Trophées”*, Paris 1923, s. 95. Zob. też: M. Barrès, *Discours de réception*, éd. F. Juven, Paris, 1907, s. 32.

²⁰² M. Ibrovac, dz. cyt., s. 93, 95. W oryginale: „Aux reflets des vitraux la tombe réjouie. / Sous cette floraison toujours épanouie”.

²⁰³ Th. Gautier, *Ze „Wstępu” do „Panny de Maupin”*, przeł. T. Żeleński-Boy, w: *Teoretycy, artyści i krytycy o sztuce 1700–1870...*, s. 395. Zob. J.R. Dakyns, *Parnassian „sonnets gothiques”*, s. 185.

²⁰⁴ V. Hugo, *Katedra Marii Panny w Paryżu...*, t. 1, s. 195. Zob. M. Czerwińska, *Gotyck i pisarze...*, s. 140; J.R. Dakyns, *Parnassian „Sonnets gothiques”*; Heredia: „*La Rose du vitrail toujours épanouie*”, w: tejeż, *The French Middle Ages in French Literature 1851–1900*, Oxford 1973, s. 185; S.A. Moore Glaser, „*Les Vitraux toujours*

Gotycki sonet Heredii stał się ogniwem ciekawego poetyckiego dialogu. W 1890 roku na łamach „Le Courrier Français” opublikowano wiersz Laurenta Tailhade’a *Vitrail*, włączony następnie do tomu *Vitraux* (1891). Trzy lata później poeta ponownie wydał zbiór *Vitraux*, ale wiersz *Vitrail* uzupełnił dedykacją dla Heredii – można założyć, że z inspiracji lekturą *Trofeów*²⁰⁵. U Tailhade’a witraż błyszczący, promienieje i – co istotne – multiplikuje swój obraz: „Rzuca na krużganek rozżarzone kwiaty”²⁰⁶ – kwiaty, które wykwitły z ognia.

WITRAŻ I KWIAT PŁONĄCY

W katedrze Notre-Dame de Reims Wyspiański dokonywał śmiałych florystycznych porównań:

jakże cudowna ściana fasady od wewnątrz – co za pyszna w barwach ta róża – jedna w górze jak bukiet z piwonii i lewkonii rozwiniętych i pełnych, druga pod nią mniejsza płonąca jak stos rozpalony płomienistymi pąkami.²⁰⁷

Kształt okien, koncentryczny układ dekoracji architektonicznej oraz intensywność koloru szkielew witrażowych nasunęły artyście skojarzenie z wielkimi bukietami ogrodowych kwiatów o promienistej budowie i intensywnych odcieniach płatków. Aby wyrazić siłę żaru słońca rozświetlającego powierzchnię witraży, Wyspiański stworzył obraz stosu płonących kwiatnych pąków, gorejących szyb-piwonii, szyb-lewkonii. To samo okno scharakteryzował jeszcze jako „wielką różę o szybach kolorowych całą oplecioną liśćmi rzeźbionymi”²⁰⁸.

en fleur”..., s. 218–219; G. Gillespie, *The Spaces of Truth and Cathedral Window Light*, „Literator” 1996, vol. 17, nr 3, s. 105–106.

²⁰⁵ Kolejne wydania: L. Tailhade, *Vitrail*, „Le Courrier Français” 1890, nr 9, s. 8, *Vitrail*, w: tegoż, *Vitraux*, éd. L. Vanier, Paris 1891, s. 26–29; *Vitrail. À José-Maria de Heredia*, w: tegoż, L. Tailhade, *Vitraux*, Paris 1894, s. 20–22.

²⁰⁶ W oryginale: „Jette sur le parvis d’incandescentes fleurs” – L. Tailhade, *Vitrail. À José-Maria de Heredia*, w: tegoż, *Vitraux*, éd. A. Lemerre, Paris 1894, s. 21. Zob. tegoż, *Poèmes élégiaques*, Paris 1907, s. 169–171.

²⁰⁷ List S. Wyspiańskiego do L. Rydla z 3 VII 1890, s. 135.

²⁰⁸ List S. Wyspiańskiego do L. Rydla z 7 VII 1890, s. 144.

Wyobrażenie WITRAŻU-KWIATU-PŁONĄCEGO jest bardziej wyrafinowaną wersją scharakteryzowanego już obrazu WITRAŻU-OGNIA.

Spśród przedmiotów tego świata – pisał Gaston Bachelard – które sprowadzają marzenia, płomień jest jednym z największych twórców obrazu. Płomień zmusza naszą wyobraźnię do pracy. Ilekroć zaczynamy marzyć przed płomieniem, to, co postrzegamy, jest niczym w porównaniu z tym, co wyobrażamy sobie. Płomień przenosi swój dar metaforyzowania i obrazowania w jak najróżnorodniejsze dziedziny medytacji.²⁰⁹

W świecie wyobraźni literackiej przełomu wieków witraże-kwiaty często płonęły. W *La Cathédrale* Joris-Karla Huysmansa pojawia się nawet WITRAŻ-OGNISKO. Durtal przyglądał się z uwagą „rozgorzałym koliskom rozet”, „dygocącemu ognisku witraży”²¹⁰, „zapalnej roślinności okien”²¹¹. Dziwił się, że róża północnego transeptu katedry w Chartres „nie miała ani kolosalnej średnicy rozety z paryskiej katedry, ani nieporównanego szyku gwiazdzistej róży w Amiens; była masywniejsza, mniejsza, oświetlona kwiatami skrzącymi się, zasadzonymi jak ogniste skalne krzewiny w załomach ścian”²¹². Nie przypadkiem historycy sztuki dla gotyku *flamboyant* mają też nazwę *gothique fleuri*, czyli gotyk kwitnący, ukwiecony, gotyk w kwiatach²¹³.

W poezji Młodej Polski wyróżniają się te obrazy WITRAŻY-KWIATÓW-PŁONĄCYCH, które kontrastują z mrokiem i chłodem świątynnych wnętrz, wyzwalając żywe barwy ognia, purpury, krwi i róż. W *Nawie kościelnej* Leona Rygiera – w „duszy kościele” – uwolniły się z rozet, ujawniając nadmiar kolorystyczny: „Wielkie róże z purpury, złota i płomienia”. Rozkwitają i rozkrzewiają się nie tylko w świątyni, ale i w całym wszechświecie, jako symbol witalności: „[...] Do stóp mi się ściele / Cała wiosna młodości i rozkosz istnienia...”²¹⁴. Rosną jednak tak bujnie,

²⁰⁹ G. Bachelard, *Płomień świecy*, przeł. J. Rogoziński, Gdańsk 1996, s. 7.

²¹⁰ J.-K. Huysmans, *Katedra*, przeł. M. Masny, s. 138.

²¹¹ Tamże, s. 338.

²¹² Tamże.

²¹³ Zob. J. Prungraud, dz. cyt., s. 50. Prungraud przywołała wspomnianą rozprawę Camille Enlart (dz. cyt., s. 586).

²¹⁴ L. Rygier, *W nawie kościelnej*, w: tegoż, *Poezje, Seria I*, Warszawa 1904, s. 141.

aż wzbudzają przesyt i wywołują niechęć, gdyż – jak się wydaje – przesłaniają to, co najważniejsze:

Gdzież ołtarz?... Och – za wiele tych kwiatów, za wiele!
Próżno w głąb nawy tęskne posyłam spojrzenia...
Od marmurów posadzki aż do gwiazd sklepienia
Róże tylko i róże – przepych i wesele...

Nie chcę tych kwiatów!... One, jak ciężka zasłona,
Święte Świętych zakryły przed wzrokiem mej duszy,
Że z tęsknoty wśród kwiecia omdlewa i kona...

– Targnąłem żywe zwoje!... Deszcz stubarwny prószy...
A z głębi patrzy ku mnie cicha, umęczona
Twarz Chrystusa, w śmiertelnej pobladła katuszy...²¹⁵

Ostatecznie ta niezbyt może udana artystycznie, ale intrygująca myślowo poetycka polemika z witalizmem okazuje się jego pochwałą – Bóg życia ukrywa się w różanym krzewie. Próba zaprzeczenia życiu jest dla niego próbą męczeńską. Witraż-kwiat, choć pozornie zakrywa rzeczywistość, wyraża jej głębszy, życiodajny sens.

W debiutanckim tomie *Poezji* (1908) Zofii Ułaszynówny kwiaty żarzą się na powierzchni barwnych szyb wraz ze złotym blaskiem, który przefiltrowany przez witraż, tworzy świetlisty łuk tęczy i przywołuje dźwięki muzyki. Chybiona jest zatem opinia Bronisława Chlebowskiego, który orzekł, że zbiór ten „[n]ie wnosi wprawdzie nic nowego ni w formie, ni w treści i tonie”²¹⁶. Witraż-kwiat ulega tu bowiem oryginalnej metamorfozie:

Złote blaski się palą na kwiatach witraży,
Wpadają do świątyni drżącą smugą tęczy,
I płyną cichą pieśnią, co szumi i dźwięczy,
Co u sklepień gotyckich westchnieniem się waży...

Zbiór liryków Rygiera doceniła Maria Zabłocka – zob. M. Zabłocka, *Poezje i rymy*, „Ogniwo” 1904, nr 29, s. 678–679.

²¹⁵ L. Rygier, *W nawie kościelnej...*

²¹⁶ B. Chlebowski, [rec.] Z. Ułaszynówna, *Poezje*, Kraków 1908, „Książka” 1908, nr 2, s. 66–67.

Dusza płonie anielską miłością i marzy,
 Nad ziemię się unosi, nad ten ból, co jęczy,
 Szuka cichej przystani, świetlistej przełęczy,
 I klęka zadumana u stopni ołtarzy...²¹⁷

Analogie pomiędzy muzyką a architekturą, doskonałością konstrukcji gotyckiego gmachu a harmonią dźwięku wiążą się z estetyką świętego Augustyna, który uczynił ją podstawą swojej filozofii sztuki²¹⁸. Ułaszynówna – podobnie jak i Maria Poraska w *Katedrze lucerneńskiej* – zobrazowała duszę, która próbując zjednoczyć się z Bogiem, „płonie miłością” i „marzy”, unosi się ku sklepieniom średniowiecznego gmachu w „blaskach mistycznych” – blaskach witraży-kwiatów. Bardzo podobny motyw podjął także Kazimierz Stabrowski – twórca obrazu *Skarga duszy* (1914).

W cytowanych już *Witrażach* Józefa Czarnowskiego na uwagę zasługuje ponownie bogaty semantyczny obraz z trzeciej strofy tego utworu. W ciemnej, opresyjnej przestrzeni świątynnej „barwą płomienia” przeświecają róże okienne, wprowadzając do wnętrza pierwiastek tajemnicy. Pozwalają one dostrzec skraj zaświatów, obietnicę szczęścia. Na szybach witrażu wyłaniają się z ognia zagadkowe pasyjne kwiaty:

W dusznym mroku świątyni to okno świetlane
 Odślania zda się rąbek rajskej okolicy,
 Gdzie rosną kwiaty z ognia i krwawych koralu.²¹⁹

Na symboliczny związek między wertykalnym kształtem roślin i płomieni zwrócił uwagę Bachelard i wskazał jeden z „aksjomatów poetyki świata roślinnego, formułę następującą: kwiaty, wszystkie kwiaty są płomieniami – płomieniami, które pragną przeobrazić się w światło”²²⁰. To skojarzenie ma też swój rewers. Płomienie ognia układają się w formy roślinne. „Łodyga płomienia – udowadniał francuski badacz wyobraźni – jest tak prosta i krucha, że płomień jest kwiatem”²²¹.

²¹⁷ Z. Ułaszynówna, *XII [Złote blaski się palą na kwiatkach witraży]*, w: tejsze, *Poezje*, Kraków 1908, s. 40.

²¹⁸ O. von Simson, dz. cyt., s. 47–48.

²¹⁹ J. Czarnowski, *Witraże*, w: tegoż, *Poezje*, Warszawa–Kraków [1913], s. 9.

²²⁰ G. Bachelard, dz. cyt., s. 98 (rozdz. *Obrazy poetyckie płomienia w życiu roślinnym*).

²²¹ Tamże, s. 75 (rozdz. *Wertykalność płomieni*).

W wierszu Czarnowskiego witraż ewokuje pejzaż metafizyczny, porosły osobliwą florą, kwiatami o proveniencji ognistej, kolorze lub właściwościach koralu. Koral, morski organizm o fantazyjnej strukturze, nazwany przez Pedaniosa Dioskuridesa „kamiennym drzewem” (*lithodendron*), w wyobraźni antyku i średniowiecza łączył w sobie cechy minerału, zwierzęcia i rośliny²²². W liryku Czarnowskiego koral współtworzy metaforę witrażu-kwiatu o głębokiej czerwonej barwie, WITRAŻU-KWIATU-PŁOMIENIA, WITRAŻU-KWIATU-KRWAWEGO. August Rodin w *Les Cathédrales de France* pisał: „Szklarzu, ukrzyżowałeś kwiaty w Twoich witrażach czerwono-krwawych od Pasji”²²³. Koral odzwierciedla intensywną barwę i połysk szkielek witrażowych, ale ponadto sugeruje walor jubilerski, efekt kosztowności.

Czarnowski twórczo odniósł do szyb witraży obraz katedralnej rafy koralowej, który zaprzętała już wyobraźnię romantyczną szukającą, jak wiadomo, naturalnej genezy gotyku. Józef Ignacy Kraszewski stwierdził, że świątynia świętego Szczepana w Wiedniu „podobną jest pod pewnym względem do bujających pod morzem koralów”²²⁴. Z kolei Durtal z *La Cathédrale* zaobserwował, że arkady Notre-Dame de Chartres „łudzko przypominają wyschlą morską grotę”²²⁵.

Witraż-kwiat z „rajskiej okolicy” wiąże wiersz Czarnowskiego ze zbiorem *Le Poème de la Cathédrale. Octante et sept sonnets* (1895) Charles’a Des Guerrois. W tym ciekawym tomie znajdują się między innymi liryczne studia świątyń obserwowanych o różnych porach dnia. W wier-

²²² S. Kobielus, *Koral*, w: tegoż, *Lapidarium christianum. Symbolika drogich kamieni. Wczesne chrześcijaństwo i średniowiecze*, Tyniec 2011, s. 150–153. Apollonios z Tyany (I w. n.e.) uważał, że koral „bierze swój początek z ognia i ziemi za pośrednictwem wody” – zob. A. Świerzowska, *Koral*, w: tejże, *Bursztyn, koral, gagat. Symbolika religijna i magiczna*, Kraków 2003, s. 119, 121 i nast. O roli koralu w obrazowaniu Słowackiego – zob. A. Boleski, dz. cyt., s. 86–91.

²²³ W oryginale: „Verrier, tu as crucifié les fleurs, dans tes vitraux rouge-sanglant de la Passion” – A. Rodin, *Les Cathédrales...*, s. 133.

²²⁴ J.I. Kraszewski, *Kartki z podróży 1858–1864*, t. I, oprac. P. Hertz, Warszawa 1977, s. 46. Ten fragment zacytowała M. Czermińska (dz. cyt., s. 87).

²²⁵ J.-K. Huysmans, *Katedra*, przeł. M. Masny, s. 300. Nawiasem mówiąc, krwawy polip o niezwykłych walorach kolorystycznych umieściła wśród kwiatów Bronisława Ostrowska w *Wizji*, wierszu poświęconym Stanisławowi Korab-Brzozowskiemu (w tomie *Opale*, 1902, s. 38).

szu zatytułowanym *La Rosace* tytułowa rozeta nazwana została Różą Raju, której płatki są rozżarzone, a więc – jak w liryku Czarnowskiego – skojarzone z żywiołem ognia. Jest też ona zagadką, wobec której poetyckie słowa pozostają bezradne. Inaczej jednak niż na przykład Maciej Szukiewicz – francuski poeta skonstatował bezwonną witrażu-kwiatu, uznając zresztą, że brak zapachu nie pozbawia rozety piękna²²⁶.

Obrazy WITRAŻU-RAJU czy WITRAŻU-ŁĄKI w poezji Józefa Czarnowskiego wyraźnie korespondują z twórczością Odilona Redona. Ten francuski artysta, którego twórczość zyskała popularność również dzięki *À rebours* Huysmansa, poświęcił barwnym oknom, arkadom i zagadkowym twarzom postaci obramowanym ostrołukami kilkanaście prac – wśród nich znajdują się na przykład *Le Vitrail (Béatrice)* (ok. 1895), *Fenêtre gothique* (1900), a także *Le Grand Vitrail* (ok. 1904) i *La Cathédrale* (ok. 1914)²²⁷. Można by powiedzieć – jak czynią to krytycy ze szkoły tematycznej – że Redonowi doskwierała pewna obsesja obrazowa²²⁸, obsesja tematu witrażowego.

W centrum pastelu francuskiego malarza *Witraż – Tajemniczy ogród* (ok. 1905) znajduje się ostrołukowe okno wypełnione w górnej partii

²²⁶ W oryginale: „Vous avez de l'énigme en vain cherché le mot”; „Vous êtes sans parfum, mais non pas sans beauté”; „Rose du Paradis, pétale incandescent” – zob. Ch. Des Guerros, *LIX. La Rosace* [25 août 1894], w: tegoż, *Le Poème de la cathédrale. Octante et sept sonnets*, Paris 1895, s. 63.

²²⁷ O. Redon, *Le Grand Vitrail*, ok. 1904, węgiel i pastel, Musée d'Orsay, Paryż; tegoż, *La Cathédrale*, olej, płótno, ok. 1914, Bayerische Staatsgemäldesammlung, Monachium – zob. ILUSTRACJE 26 i 27. Zob. też: A. Wildenstein, *Odilon Redon. Catalogue raisonné de l'oeuvre peint et dessiné*, vol. 1: *Portraits et figures*, texte et recherches A. Lacau St. Guily, documentation M.-Ch. Decroocq, Paris 1992 (zwł. s. 145–149). Artysta pozostawał pod wpływem twórczości Rodolphe'a Bresdina, w którego dorobku można znaleźć projekt witrażowego okna *Design for a Stained Glass Window*. Zob. G. Gillespie, dz. cyt., s. 114.

²²⁸ Jean-Paul Weber tak zdefiniował „obsesję językową” twórcy: „[...] uporczywe podkreślanie przez pisarza pewnej myśli czy przedmiotu, powtarzanie pewnych rzeczowników, czasowników, przymiotników, nawet pewnych obrazów, mimowolnie zdradza nieświadomą obsesję i może wskazać na wspomnienie z dzieciństwa, którego odkrycie jest zadaniem badacza” – J.-P. Weber, *Obszary tematyczne*, przeł. W. Karpiński, w: *Antologia współczesnej krytyki literackiej we Francji*, oprac. W. Karpiński, przeł. S. Cichowicz i in., Warszawa 1974, s. 403–404.

precyzyjnie przedstawionym maswerkiem. W szybach – niebieskich, pomarańczowych i żółtych, silnie skonstrastowanych z ciemnością wnętrza budowli, ukazują się zarysy ogrodu, czyli zgodnie z tytułem obrazu, przestrzeni okrytej tajemnicą. Jeżeliby uznać, że w witrażu drzemie moc transponowania innej, ukrytej za nim, pozaziemskiej rzeczywistości, jak sądzili niektórzy średniowieczni teoretycy światła, to ogród ten byłby biblijnym Edenem²²⁹.

Istnieje jeszcze jeden obraz Redona, którego koncepcja znajduje paralełę w poezji przełomu wieków. Mowa o *Witrażu*, nazwanym także – w wymowny sposób – *Alegorią* (1908)²³⁰. I tutaj artysta wykorzystał potencjał znaczeniowy granicy wykreślonej przez ramę okna witrażowego, lecz tym razem szyby zostały pozbawione głębi i sugestii innej rzeczywistości. Witraż porusza się, a z tafli szkła wydobywa się nawałnica kwiatnych pąków, gałązek, płatków, liści, owoców oraz chmur. Estetyka gwałtowności wraz z ciekawym efektem kinetycznym sytuuje obraz w opozycji do kojącej wizji zagadkowego *Tajemniczego ogrodu*, przywołując na myśl raczej doniosłość aktu stworzenia. Rzucaloby to też nowe światło na motyw witrażowego owocu²³¹.

W 1908 roku Odilon Redon w liście do Gabriela Frizeau opisał *Witraż (Alegorię)*, który można by nazwać WITRAŻEM-LAWINĄ, WITRAŻEM-KWITNĄCYM lub nawet WITRAŻEM-OWOCUJĄCYM. Wyeksponował dwie postaci znajdujące się po obu stronach gotyckiego okna. Jedna z figur, wyposażona w skrzydła, trzyma w dłoni kwiat, druga – czarodziej,

²²⁹ O. Redon, *Le Vitrail (Le Jardin mystérieux)*, ok. 1905, pastel, obraz znajduje się w prywatnej kolekcji – zob. ILUSTRACJA 28. Zob. też: S.A. Moore Glaser, „*Les Vitraux toujours en fleur*”..., 224.

²³⁰ O. Redon, *Le Vitrail (L'Allégorie)*, 1908, olej, płótno, The Museum of Modern Art, Nowy Jork – zob. ILUSTRACJA 29.

²³¹ Niejedyny to owoc skojarzony z witrażem w wyobraźni przełomu wieków. Iwan Gilkin porównał szyby witrażu do złotej skórki winogrona. W oryginale: „*Le vitrail, on dirait la peau d'un raisin d'or*” – zob. I. Gilkin, *Le Joueur de cor. À H. de Braekeleer*, w: tegoż, *La nuit*, Paris 1897, s. 83. O utworze tym pisała J. Prunnaud (*Figures littéraires...*, s. 149). „Owocowy witraż” pojawia się też w *La Cathédrale Huysmansa*. Durtal wyeksponował powinowactwo między żółtym odcieniem okien Notre-Dame de Chartres a „bezczelnością dojrzałej cytryny”, fiolety – stwierdził – „wpadają w odcień śliwki i oberżyny” (J.-K. Huysmans, *Katedra*, przeł. M. Masny, s. 330).

święty lub apostoł – przygląda się widzowi²³². Redon wykorzystał charakterystyczny dla poetyckich transpozycji witrażu obraz lawiny kwiatów, pąków, liści, owoców, która wydobywa się gwałtownie z ramy okna. Taka staczająca się z witrażu floraturowa kaskada pojawia się na przykład w liryku Jules’a Laforgue’a *Devant la grande rosace en vitrail à Notre-Dame de Paris* (*Przed wielką rozetą witrażu w Notre-Dame de Paris*), w którym z barwnych szkieł spadają blade róże, lilie – „wieczny potop płatków”²³³.

W poezji Młodej Polski podobny obraz wykreowała Kazimiera Zawistowska. Sonet *Kasztelanki II* rozpoczyna się tak:

Leżała krzyżem... Ave! Ave Chryste!...
 O miej ty litość!... Przez witraże w górze
 Lecą słoneczne i szkarłatne róże,
 Po włosiennicy pełzną skry świetliste...

Tam wiosna... słońce... a ja mam jak czyste
 Skamienieć lilie – paść jak tve podnóże,
 W krzyż rozesłana na twardym marmurze?...
 Stygmatów twoich wziąć piętno ogniste?...

²³² List z 8 I 1908 opublikowano na łamach „La Vie” w 1916 roku. Fragment cyt. za: A. Wildenstein, *Odilon Redon...*, s. 147: „C’est la représentation d’une sorte de baie gothique d’où émerge et semble choir on ne sait où une avalanche de fruits et de fleurs mêlés à des nuées blanches. Sur le côté, sont deux êtres étranges sans aucune proportion normale avec les fleurs et les fruits. L’un de ces êtres porte deux ailes à peine indiquées. Il tient une fleur ramassée et la considère. L’autre est une sorte de mage ou de saint, ou d’apôtre, ou de doge qui regarde le spectateur. De toute sa personne, des pieds à la tête, des rayons dardent. Tout cela est imprécis, gauchement indiqué, ne signifie rien, semble equivoque. Il n’y a d’évident qu’une recherche d’harmonie chromatique, trouvée résumée dans les tons clairs, ton musical majeur”. Zob. S.F. Eisenman, *The Temptation of Saint Redon: Biography, Ideology and Style in the Noirs of Odilon Redon*, Chicago 1992, s. 235; J.-D. Jumeau-Lafond, *Odilon Redon*, w: *Cathédrales: 1789–1914. Un mythe moderne...*, s. 337–339.

²³³ Woryginale: „Avalanches de roses pâles, / Et de lis tièdes de langueur, / Déluge éternel de pétales” – zob. J. Laforgue, *Devant la grande rosace en vitrail à Notre-Dame de Paris* (1903), w: tegoż, *Oeuvres complètes. Poésies*, vol. I, Genève 1979, s. 48. Laforgue jest też autorem wiersza *Rosace en vitrail* – tamże, s. 31–33.

Wraz z sonetem *Kasztelanki I* utwór ten współtworzy dyptyk klasztorny i wchodzi w skład cyklu *Romantyka*, niezwykle precyzyjnie skonstruowanego pod względem kompozycyjnym i tematycznym. W pierwszym sonecie rycerz żegna damę swego serca i wyrusza na wyprawę krzyżową. Liryk drugi to portret samotnej kasztelanki, prawdopodobnie tej samej, której – w poprzednim wierszu – po rozstaniu „źrenice zaległy mroki”. Schronienia użyczyło jej wypełnione kadzidlany dymem wnętrza kościelne. Świetlna iluzja słonecznych i szkarłatnych róż, gwałtownie wydobywających się z witraży, współtowarzyszy żarliwej modlitwie oraz intensywnym uczuciom tęsknoty. W barwnych szybach uobecnia się wiosenne światło („Tam wiosna... słońce...”) – pora odrodzenia ewokuje również szczęście, które wiązało się z utraconą miłością:

Chryste!... ja jedną miałam wiosnę złotą
I wciąż ją widzę... więc oczy słoń dłońią,
Bo idzie ku mnie i z kwieciami i z wonią –²³⁴

W wierszu Zawistowskiej zwraca uwagę kontrast róży i lilii. Współobecność tych dwóch kwiatów, chwyt obrazowy charakterystyczny dla wyobraźni poetki (czego dowodem jest na przykład liryk *Kinga i Johelet* z cyklu sonetów o *Świętych*) wprowadza dysonans pomiędzy odmiennie waloryzowanymi – symbolicznymi, kolorystycznymi oraz emocjonalnymi – asocjacjami. Szkarłatne róże witrażu (WITRAŻU-SŁOŃCA, WITRAŻU-WIOSNY) można by wiązać z semantyką miłosną i erotyczną. Biała lilia – znak czystości i szlachetności – została tutaj skojarzona z przeżyciami duchowymi oraz życiem klasztornym. Ponieważ nie jest ono wyborem, a konsekwencją nieszczęśliwych zdarzeń, poetka wprowadziła metaforę kwiatu skamieniałego.

²³⁴ K. Zawistowska, *Kasztelanki II*, w: *tejże, Poezje*, [przedm. Z. Przesmycki], [Kraków] 1903, s. 75. Zob. *tejże, Poezje*, z rękopisów wydał i wstępem poprzedził S. Wyrzykowski, przedm. Miriam [Z. Przesmycki], Warszawa 1923, s. 97. W edycji *Utworów zebranych*, opracowanej przez Kozikowską-Kowalik, pierwszy wers trzeciej strofy *Kasztelanek II* przedrukowano z błędem. Formę „miałam” zastąpiono omyłkowo formą „miałem” (zob. K. Zawistowska, *Utwory zebrane*, oprac. L. Kozikowska-Kowalik, Kraków 1982, s. 114). Być może pomyłka wynikała ze skojarzenia z Mickiewiczowską frazą: „Ja tylko jedną taką wiosnę miałem w życiu”, na co zwróciła moją uwagę dr hab. Magdalena Rudkowska.

Aby wyrazić siłę świetlnego promienia, który przenikając przez witraż, uległ florystycznej metamorfozie, Zawistowska wybrała obraz szybujących kwiatów. Warto dodać, że w poezji Młodej Polski wyróżniają się jeszcze wyobrażenia promienia światła, który „upadł”, „spadł”, „rzucił się” z witrażowej szyby²³⁵.

Obrazy kwiatów, które przez witraż przenikają do wnętrza kościoła, pojawiają się już w refleksji estetycznej z lat pięćdziesiątych XIX wieku, w artykułach o charakterze teoretycznym. Lucjan Siemieński, pisząc o dwunastowiecznych witrażach francuskich, dostrzegł w nich mieniącą się „barwistość” kwiatu, wielobarwność refleksów padających na inne elementy architektury:

[...] Wchodząc do katedry mającej taki zabytek, trudno się oprzeć zachwytowi, zwłaszcza kiedy w blasku promieni słonecznych zagrają tysiącem barw, i obrzuca jakby jaskrawymi kwiatami kolumny i posadzkę.²³⁶

Kilka lat później Józef Łepkowski użył słów Siemieńskiego w opisie świątyni Mariackiej i jej „malowanych szyb”²³⁷.

²³⁵ Oto przykłady. We *Wstępie do cyklu „Królowny”* Krystyny Saryusz-Zaleskiej pojawia się paralela WITRAŻ-CZŁOWIEK: „Śniły mi się królowny / W gotyckich krzesłach swych siedzące prosto. / Na szatach białych, na przejrzystej twarzy / Światło upadłe z witraży / Tęczami marzy. / A świat jest od nich o mil sto i wieków o sto” – zob. Saryusz-Nagoda [K. Saryusz-Zaleska], *Wstęp do cyklu „Królowny”*, „Przegląd Powszechny” 1904, t. 83, z. 7, s. 24 (*Z cyklu „Wrażenia” i z cyklu „Królowny”*). Zob. też: *Królowny dalekie*, w: też: *Poezje*, Kraków 1910, s. 98. W poetyckim *Liście do przyjaciela* pióra Władysława Sterlinga znalazł się wymowny fragment: „Nad ranem, kiedy spod witraży / Spadł pierwszy promień na podłogę” (W. Sterling, *List do przyjaciela*, w: tegoż, *Poezje*, Kraków 1900, s. 18). Można by dopatrywać się tu sugestii wrażeń akustycznych; dźwięku uderzenia promienia o posadzkę. Józef Nawrocki zobrazował zaś blask, który z witraży „rzuca się tęczą na tych, co stoją schyleni i klęczą” (J. Nawrocki, *Błogosławieni*, w: tegoż, *Światło i cień*, Lwów 1906, s. 49).

²³⁶ L. Siemieński, *O oknach kolorowych i szczytkach tych okien w kościołach krakowskich (Dokończenie)*, „Gazeta Warszawska” 1853, nr 241, s. 4.

²³⁷ „Obok podziwu, jaki wzbudza u nas śmiałość i bogactwo stylu średniowiecznych świątyń, niemniejsze wrażenie sprawia widok malowanych szyb, zdobiących te przybytki, gdy zwłaszcza w blasku promieni słonecznych zagrają tysiącem barw i jakby jaskrawymi kwiatami obrzuca kolumny i posadzkę” – zob. J. Łepkowski,

Warto zwrócić uwagę na jeszcze jeden interesujący przykład. W 1898 roku na łamach „Życia” ukazało się *Requiem aeternam* Maryli Wolskiej, włączone później do zbioru małych poematów prozą *Thème varié* (1901), o którym pisał Jan Gnatowski: „Ustęp po ustępie przesuwają się przed naszymi oczyma, barwny, ale półtonami barw, przymglony, ale lśniący wciąż tęczowymi pryzmatami, mający coś z matowego blasku perły i ze słonecznych refleksów opalu”²³⁸.

O malarskim nastroju *Requiem aeternam* stanowi między innymi poetycki efekt światła przenikającego przez szyby witrażu. W poemacie, podejmującym temat kontemplacji obrazu Matki Boskiej, poetka wykreowała synestezyjny obraz wnętrza katedry w Kolonii²³⁹:

Jakże tu pięknie i dobrze! Nie wiem, czy mi to Piękno właśnie, nie koi duszy samo i wyłącznie. Ale nie. Tum koloński jest poematem linii – a jednak o ile tu lepiej, – inaczej!...²⁴⁰

W katedrze przedstawionej przez Wolską panuje sugestywna cisza. „Lektura” świątyni porusza pamięć, wywołuje wizje przeszłości:

W chłodnych kolorach tęcz, lecących przez gotyckie okna, stoję – i słucham ciszy.

Pył minionych wieków sypie się na mnie ze sklepień i cisza, wielka kościelna cisza, ogarnia mi duszę. Na sarkofagach śpią twardo, w zbroje zakuci kamienni męże. Pokój im wieczny!²⁴¹

Przegląd czynności Oddziału Archeologii i Sztuk w c.-k. Towarzystwie Naukowym Krakowskim, „Tekka Wileńska” 1858, t. 3, s. 110 (340); T. Szybisty, *Kilka uwag...*, s. 163. Zob. tegoż, *Poglądy Józefa Łepkowskiego na rolę i formę witrażu we wnętrzach zabytkowych oraz związane z jego działalnością realizacje witrażowe w katedrze na Wawelu*, w: *Witraże w obiektach zabytkowych. Między konserwacją a sztuką współczesną*, red. J. Budyn-Kamykowska, Kraków–Malbork 2009, s. 97–108.

²³⁸ J. Łada [J. Gnatowski], [rec.] D.mol, *Thème varié*, Lwów 1901, „Przegląd Powszechny” 1901, t. 70, z. 6, s. 401.

²³⁹ Wiadomo, że w 1891 roku poetka studiowała malarstwo w Monachium, być może odwiedziła także Kolonię – zob. S. Sierotwiński, *Maryla Wolska. Środowisko, życie, twórczość*, Wrocław–Warszawa–Kraków 1963, s. 17.

²⁴⁰ D.mol [M. Wolska], *Requiem aeternam*, w: tejże, *Thème varié*, Lwów 1901, s. 60.

²⁴¹ Tamże, s. 59.

Motywy pyłu czy kurzu można by powiązać – jak to uczyniła Anna Wydrycka w interpretacji liryki Bronisławy Ostrowskiej²⁴² – z obrazem piasku przesypującego się w klepsydrze, co nadaje *Requiem aeternam*, poematowi o przemijaniu, ciekawych znaczeń. Wnętrze katedry wypełniają dymy kadzideł, unosi się woń zwiędłych kwiatów, spalonego bursztynu i „łez daremnie wylanych”, „zapach jakiś dziwny wilgotnym chłodem wieje przez kościół”. Dla rozważań o funkcjach witrażu w tym utworze istotna jest przede wszystkim obserwacja, że światło, które – przełamane przez barwne szyby – iluminuje posadzkę, tworzy tęczę, scharakteryzowaną w metaforze florystycznej. „Drgający płatek tęczy” witrażu przypomina liść rajskiego kwiatu. Pojawia się, by po chwili zniknąć. Co istotne, proces ten powtarza się, jest nieograniczony w czasie, wywołuje asocjację z WITRAŻEM-RÓŻĄ-WIECZNIE-KWITNĄCĄ, znanym z poezji Gautiera, Hugo czy Heredii. Jest więc WITRAŻ-KWIAT Wolskiej – jak i w innych utworach młodopolskich – metaforą upływającego, a raczej wiecznie powracającego czasu:

Drgający płatek tęczy, jak liść rajskiego kwiatu pada mi przed stopy. Szkoda, że pierzchnąć musi! Jutro o tej porze, padnie tu znowu, na te same arabski mozaikowych kobierców, – jutro i co dzień. Żal mi go, jak niektórych godzin mego życia, co blaskiem nagłym padały mi w duszę, aby zajaśnieć jak tęczą, – zagasnąć – i nie wrócić więcej!

O tęcze moje, o godziny jasne!...²⁴³

Nieuchwytnie, efemeryczne, subtelne odbicia barwnych okien gotyckich tworzą impresjonistyczny obraz drgających kwiatnych płatków i liści, rozrzuconych po wnętrzu kościoła. Również Rodin zauważył: „Fioletowe refleksy witraży barwią absydę świątyni odcieniami z palety impresjonisty”²⁴⁴. W *Requiem aeternam* Wolskiej malarska wizja nawiązuje analogię z uciekającymi chwilami ludzkiego życia, jego przykrą

²⁴² Anna Wydrycka wskazała wiersz Dantego Gabriella Rossettiego *Cisza południa* – zob. A. Wydrycka, „...Rymów gałązeczki skrzydlate...”. W *świecie poetyckim Bronisławy Ostrowskiej*, Białystok 1998, s. 51.

²⁴³ D.mol [M. Wolska], dz. cyt., s. 61.

²⁴⁴ Woryginał: „Les reflets violacés des vitraux colorent l’abside des tons d’une palette impressionniste” – A. Rodin, *Les Cathédrales...*, s. 32.

doczesnością, i wyzwała refleksję o czasie. Symbolikę ulotności w tym wierszu dopełnia i wzmacnia obraz zmierzchu, który odzwierciedlił się w witrażach:

Kościół zastyga i krzepnie w mroku.

Tęcze oderwały się od ziemi i zgasły, tylko okna barwne świecą, jak na niebie wyszyty, w kamień oprawny haft.

Coraz to mroczniej...²⁴⁵

Wolska, Zawistowska, Ułaszynówna i Szukiewicz wykreowali obrazy rozsianych po wnętrzu świątyni różnokolorowych odbłasków witraży. Taka interpretacja zjawiska barwnych szyb koresponduje – co warto dodać na marginesie, wyjaśniając przy okazji sensy symboliczne okładki tej książki – z niezwykłym przedsięwzięciem *Lumières de Chartres* Eustachego Kossakowskiego, który w latach osiemdziesiątych XX wieku regularnie odwiedzał wnętrze katedry w Chartres i fotografował refleksy światła przenikającego przez okna. Na zdjęciach Kossakowskiego, co najbardziej intrygujące, nie ma witraży. Artysta sytuował obiektyw aparatu tyłem do okien, poszukując ulotnych kompozycji świetlnych zarysowujących się na powierzchniach posadzki, filarów czy rzeźb. Utrwalał, o czym sam opowiadał, „wędrówkę światła na murach”, obserwował, w jaki sposób witraż profiluje przestrzeń, odrealnia ją, przeobraża i rzec można, nasyca transcendencją²⁴⁶.

²⁴⁵ D.mol [M. Wolska], dz. cyt., s. 62.

²⁴⁶ Cykl tych imponujących fotografii znalazł się w wielkoformatowym albumie o sztuce gotyku Anne Prache – zob. A. Prache (tekst), E. Kossakowski (fotografie), *Lumières de Chartres*, Paris 1989 – zob. ILUSTRACJE 40 i 41. „Wiedziałem – opowiadał Kossakowski, że budowniczowie gotyckiej katedry potrafili przewidzieć z precyzyjną dokładnością, że np. 24 VI o godzinie 12:15 czerwony promień z głównego witraża frontального uderza w określony punkt bocznej nawy. Z zapartym tchem czekałem na ten moment. To było emocjonujące” (*Łowca światła*, rozmowa E. Kossakowskiego z A. Kobylińską, „Kurier Polski” 1988, nr 141, s. 6). „Mnie chodziło o światło i sprawę czasu – deklarował Kossakowski w 2000 roku – Zmiany światła w kontekście upływającego czasu. I fotografowałem bardzo systematycznie, w trzytygodniowych odstępach. Spędzałem cały dzień od wschodu do zachodu. Systematycznie fotografowałem zjawiska świetlne, odwróciwszy się plecami do witraży, rejestrując efekty świetlne we wnętrzu kate-

W liryce Młodej Polski wyróżniają się także obrazy kwiatów zamarzniętych na powierzchni szyb – dekoracyjnych, ornamentalnych, florystycznych wzorów mrozu. Wśród wierszy, których kluczowym tematem jest zamarznięte okno, można wyodrębnić jednak nie tylko wyobrażenia szyb-kwiatów i szyb-kwietnych-ogrodów, ale także szyb wykazujących potencjał narracyjny, na przykład: szyb-legend, szyb-bajek, szyb-baśni i mroźnych szyb-gobelinów, szyb oszronionych tęczę oraz zamarzniętych szyb-snow. Wśród nich pojawiają się niekiedy również WITRAŻE-ZAMARZNIĘTE. W tym kontekście uwagę zwracają *Baśń okien* Józefa Jedlicza²⁴⁷, *Witraże* Kazimierza Laskowskiego²⁴⁸ oraz witraż „z lodu i szronu” Henryka Salza²⁴⁹.



dry. Trzy tygodnie temu były, a już potem ich nie było, ale były inne, a następne były dopiero za miesiąc. [...] Fotografowałem to samo miejsce co trzy minuty, miałem takie serie kolorowych zdjęć na przykład życie jednego miejsca przez 15 minut. Albo życie jednego miejsca przez 5 minut. Cały czas w kolorowej gamie tych pryzmatów, oświetleń [...] („*Ostrość widzenia*” – rozmowa z Eustachym Kossakowskim, <http://fototapeta.art.pl/fti-ekoss.php> [dostęp: 2021-05-21]. Zob. także *Archiwum Eustachego Kossakowskiego. Światła w Chartres 1983-1990*, Muzeum Sztuki Nowoczesnej w Warszawie, <https://artmuseum.pl/pl/archiwum/archiwum-eustachego-kossakowskiego/76/page/3> [dostęp: 2021-05-20].

²⁴⁷ J. Jedlicz, *Baśń okien*, „Chimera” 1901, t. 4, s. 377-379; tegoż, *Słoneczna pieśń*, Kraków 1904, s. 75-77; tegoż, *Utwory wybrane*, oprac. A. Czabanowska-Wróbel, Kraków 1997, s. 108-110, 373. O wierszu *Baśń okien* – zob. P. Siemaszko, *Od akademizmu...*, s. 124; G. Igliński, *Świat wyczarowany na szkle. Józef Jedlicz „Baśń okien”*, w: *Liryka Młodej Polski. Interpretacje*, red. B. Mazan, K. Badowska, Łódź 2017, s. 131-159. Na motyw baśni mrozu w młodopolskiej liryce zwróciła uwagę Anna Czabanowska-Wróbel (dz. cyt., s. 89).

²⁴⁸ K. Laskowski (El), *Witraże*, „Tygodnik Ilustrowany” 1913, nr 6, s. 106.

²⁴⁹ H. Salz, *Kwiaty mrozu*, w: tegoż, *O bogach, nimfach, centaurach, złotym pałacu i zamarzniętej szybie. Polifonia kolorowa*, Przemysł 1922, s. 82-83.

CZYTANIE WITRAŻU

Szczęśliwe czasy dawnych rycerzy!
Szczęśliwe czasy! gdy cud po cudzie
Barwił powieści. Dziś kto uwierzy?
Jacy to byli żelaźni ludzie,
Jakie to były zamki zakłęte,
W czarnych cyprysach dusze zamknięte;
Takie powieści śpią niewierzone,
Takie powieści kryją klasztory,
Gdzie mnich przez szyby patrząc barwione,
ŚWIATU NADAWAŁ TYCH SZYB KOLORY.¹

(J. Słowacki)

Na ikonografię i kompozycję witraży Wyspiański zwrócił uwagę po raz pierwszy w Notre-Dame de Chartres. Zauważył błękitny odcień tafli szkła (ten sam, który bohater *La Cathédrale* utożsamiał z szafirowym ogniem) i z zachwytem opisał w listach do Rydla wzory szyb, wyobrażające sceny z życia Chrystusa. W taki sposób zidentyfikował treść – jak je nazwał – „maleńkich obrazków”:

co za prześliczne szyby, a jak ich wiele. – najpiękniejsze na fasadzie o barwach ogólnych niebieskich jasnych. – tak jednolite i tak piękne, że oczu od nich oderwać nie można – ; złożone z wielu trzema szeregami biegnących kwadratów wzdłuż wysokich okien fasady – a każdy kwadrat wypełniony sceną rodzajową z życia Chrystusa ujętą w perłowy rąbek kolisty delikatnej ornamentacji – figurki na tłach niebieskich mniejsze o połowę niż te na szybach mariackich, z użyciem niewielu ale doborowych barw do sukien i uwydatnienia ruchów. – a co za rozmaitość scen, – jaka subtelność w zdobieniu – jaka wyborna charakterystyka gestów i min – jaka werwa w układzie. – bez żadnego trudu można rozpoznać z daleka treść tych maleńkich

¹ J. Słowacki, *Żmija. Romans poetyczny z podań ukraińskich w sześciu pieśniach (Pieśń VI. Walka)*, w: tegoż, *Poezje*, t. I, Paryż 1832, s. 89.

obrazków – odczytywać z zajęciem te sceny rodzajowe. – . – jak Magowie idą do Heroda – jak ich Herod przyjmuje – jak Magowie idą od Heroda – jak zachodzą do Chrystusa – składają hołd – jak wracają do Heroda – jak zasypiają – jak ich anioł budzi i każe im uciekać – a wszędzie ta gwiazda żółta nad ich głowami. – wybornie rysowane osły na których uciekają do Egiptu.²

Owe składające się na okna fasady „trzema szeregami biegnące kwadry” to witraże skonstruowane z serii obrazów przedstawiających sceny biblijne czy żywoty świętych, które określa się jako *storied windows*³. Epitet *storied* w odniesieniu do barwnych okien pojawia się już we wspomnianym wcześniej fragmencie *Il Penseroso* Johna Milтона. Thomas Warton zwrócił uwagę, że w *Description of England* (ok. 1580) Williama Harrisona określenie *storied* albo *painted with stories* łączy się semantycznie z *histories*⁴. Można zatem w metaforyczny sposób mówić o witrażowych „opowieściach okiennych” czy witrażach „malowanych opowieściami”.

Szyby katedry w Chartres, na których utrwalono wizerunki 3889 postaci⁵, Wyspiański skojarzył z witrażami ulubionej krakowskiej świątyni:

ściany przeprowane oknami o szybach kolorowych – gdzie nie ma jednej szyby białej, przypominają nasz kościół Mariacki, że tam tylko 3 okna są tak ozdobne, jakich tutaj jest pięćdziesiąt. – postacie biskupów i apostołów ujętych w ramy baldachów i konsol wypełniają treść wysokich szyb nawy głównej. – – szyby naw bocznych rozdrobnione treścią legendarną na wiele części składowych, o bardzo nieraz drobnych rozmiarach.⁶

² List S. Wyspiańskiego do L. Rydla z 8 VI 1890, ed. cyt., s. 56.

³ H.W. Rambusch, H.L. Willet, *Stained Glass*, w: *Encyclopedia Americana*, New York 1948, s. 471c [odb.].

⁴ T. Warton, *Storied*, w: H.J. Todd, *The Poetical Works of John Milton. With Notes of Various Authors; and with Some Account of the Life and Writings of Milton, Derived Principally from Original Documents in Her Majesty's State-Paper Office*, vol. 3, London 1842, s. 427.

⁵ A.J. de Havilland Bushnell, *Storied Windows. A Traveller's Introduction to the Study of Old Church Glass, from the Twelfth Century to the Renaissance, Especially in France*, New York 1914, s. 120.

⁶ List S. Wyspiańskiego do L. Rydla z 8 VI 1890, s. 56–57.

Po raz kolejny witraże mariackie stały się punktem odniesienia dla okien katedry strasburskiej. Wyspiański zafascynował się najpierw wzorami i wielobarwnością szklanych obrazów, a następnie scharakteryzował ich treść: „[...] z jednej strony rząd królów Henryki, Ottony... i różnych świętych – ; z drugiej maleńkie sceny z życia Chrystusa i Marii”⁷. W okiennej interpretacji Sądu Ostatecznego spostrzegł przenikliwe oczy diabła, wyeksponował intensywną barwę szatańskiej tęczęwki:

Szyby wewnątrz pyszne – co za bogactwo barw w strojach cesarzów po stronie lewej – jakie pyszne dywanowe gry kolorów w tych małych scenkach po prawej – jest na przykład sąd ostateczny – gdzie na tle bramy piekielnej wśród płomieni czerwonych stoi diabeł biały, w kozłej skórze – z oczyma czerwonymi królika. – te główki o włosach rysowanych delikatnie przypominają mariackie szyby – jak również wypalaniem samym szkła przy którym osiągały powłokę brązową – to znowu różowoszarą – bardzo subtelną w tonacji. – W Mariackich oknach stanowczo można rozróżnić dwa typy: jeden więcej wykwinny wcześniejszy – drugi nieco grubszy (w oknach po lewej).⁸

W historii literatury XIX wieku motyw WITRAŻU-OPowieści zapisał się dzięki Gustave’owi Flaubertowi. Jedną z wielu inspiracji *Legendy o świętym Julianie Szpitalniku* ze zbioru *Trzy opowieści* (1877) było okno Notre-Dame de Rouen, o czym pisarz poinformował czytelnika, zamykając opowieść: „I tu się kończy legenda o świętym Julianie Szpitalniku, opowiedziana prawie tak, jak ją widziałem na witrażu kościoła w moich stronach rodzinnych”⁹.

⁷ List S. Wyspiańskiego do L. Rydla z 9–10 VII 1890, s. 174.

⁸ List S. Wyspiańskiego do L. Rydla z 15–17 VII 1890, s. 187.

⁹ G. Flaubert, *Legenda o świętym Julianie Szpitalniku*, w: *Trzy opowieści*, przeł. J. Rogoziński, Warszawa 1967, s. 97. Zob. też: G. Flaubert, *Legenda o świętym Julianie Szpitalniku*, przeł. R. Lis, w: tegoż, *Trzy baśnie*, przeł. R. Lis, J.M. Rymkiewicz, Warszawa 2009, s. 88. Nad witrażem jako zjawiskiem pobudzającym twórczy ruch myśli Flaubert zastanawiał się już wcześniej. Pisał w liście do Louise Colet z 25/26 III 1853: „Byłem jak katedry z XV wieku, strzeliste, olśniewające [...]. Pomiędzy światem a mną istniał jakiś witraż, pomalowany na żółto, promieniami ognia i złotymi arabeskami, a wszystko to odbijało się w mojej duszy niczym w płytach świętyń” – G. Flaubert, *Correspondance: an-*

Warto na marginesie dodać, że Flaubert zapoznał się z różnymi źródłami biografii świętego Juliana. Obok *Złotej Legendy* Jakuba z Voragine i *Acta Sanctorum* studiował także ogłoszoną w 1832 roku rozprawę o sztuce witrażu *Essai historique et descriptif sur la peinture sur verre* Eustache'a-Hyacinthe'a Langlois. WITRAŻ-ŻYWOT Juliana Szpitalnika składa się z trzydziestu czterech pól obrazowych, które należy odczytywać w odpowiednio uporządkowanych sekwencjach; od dolnych elementów ku górnym, od strony lewej do prawej, mając na uwadze omyłkowe usytuowanie pól oznaczonych numerami 7 i 16¹⁰. Ołowiane ramy pełnią tym samym podobną funkcję, jak rozdziały w fabule. Dzięki „wprawieniu” witrażu w nawiązującą do niego narrację Flaubertowska wersja żywota świętego zyskała podwójne semantyczne „tło”, a średniowieczna historia uobecniła się w strukturze tekstu na kilku płaszczyznach¹¹.

Pod wpływem *Legendy o świętym Julianie Szpitalniku* wielu pisarzy i poetów, na przykład Laurent Tailhade, Catulle Mendès, Germain Nouveau i Paul Claudel – jak zauważają autorki książki *Consuming the Past* – „próbowało oddać w wierszach synestezję witrażu i jego związek z sakralną przestrzenią katedry”¹².

née 1853, Rouen 2003, <http://flaubert.univ-rouen.fr/correspondance/conard/outils/1853.htm> [dostęp: 2021-05-21]. W ujęciu Flauberta katedra gotycka okazuje się wcieleniem bezpowrotnie utraconej doskonałości, a witraż – usytuowany pomiędzy światami wewnętrznym i rzeczywistym – metaforyzuje działanie imaginacji oraz stymulujących ją bodźców.

¹⁰ R. Lis, *Przypisy do „Legendy o świętym Julianie Szpitalniku”*, w: G. Flaubert, *Trzy baśnie...*, s. 155.

¹¹ Zob. R. Bloom, „*Sur un vitrail d'église*”: *Structures and Sources in Flaubert's „Légende de Saint Julien L'Hospitalier”*, w: *Medieval Saints in Late Nineteenth Century French Culture. Eight Essays*, ed. E. Emery, L. Postlewaite, Jefferson 2004, s. 13–24; A.W. Raitt, *The Composition of Flaubert's „Saint Julien L'Hospitalier”*, „*French Studies*” 1965, vol. 19, s. 358–372; R. Wojkiewicz, *Szkic o „opowieściach okiennych” Gustawa Flauberta i Waltera Patera*, w: *Pongo*, t. 7: *(Nie)widzialne, (nie)słyszalne*, red. J. Jakubaszek, R. Chymkowski, Katowice 2015, s. 119–128.

¹² E. Emery, L. Morowitz, *Consuming the Past. The Medieval Revival in Fin-de-Siècle France*, Aldershot 2003, s. 136. Podobny pomysł zrealizował Walter Pater w opowiadaniu *Denys l'Auxerrois* (1886), nadając istotne sensory fragmentowi barwnej szyby – zob. W. Pater, *Denys l'Auxerrois*, w: tegoż, *Wybór pism*, przeł. S. Lack, Lwów 1909, s. 105–134. Nie bez znaczenia pozostaje fakt, że Flaubert był literackim mistrzem Patera.

Wyspiański, odczytując sceny rodzajowe na witrażach świętyń w Chartres i Strasburgu, usytuował barwne okna w kręgu znaczeń topiki katedry-księgi, która – jak pisała Małgorzata Czermińska:

[...] ugruntowana jest w średniowiecznej idei obrazowej narracji dla niepiśmiennych rzesz wiernych. Wcieleniem tej idei była zarówno rysunkowa *Biblia pauperum*, jak i programy ikonograficzne katedr, będących dziełami nie tylko ku chwale Bożej, ale i ku pouczeniu maluczkich, a więc w istocie pełniącymi funkcję – powszechnie dostępnej – kamiennej i witrażowej *Biblii ubogich*.¹³

Czytanie witraży to nie jedyna asocjacja lekturowa związana z katedrą gotycką, która pojawia się w listach Wyspiańskiego do Rydla. To w drodze z Laon do Reims artysta porównał oglądanie katedr do „czytania dramatów Szekspira”. Katedra gotycka wyzwalała lekturowe asocjacje także w liryce Młodej Polski. Włodzimierz Wolski nazwał mediolańską świątynię „kamienną gotycką balladą”¹⁴. Jadwiga z Łobzowa (właściwie Jadwiga Strokowa z Sas Zubrzyckich) dostrzegła w dziełach architektury sakralnej mądrość wielowiekowych opowieści:

Te katedry i świątynie
Po kraju rozsiane,
To są wielkiej księgi dziejów
Karty malowane,

Każdy kamień tutaj mówi,
Dzwon tu smętnie gra –
Z sklepień echa szepcą gwarem:
– Kto te skarby zna?¹⁵

¹³ M. Czermińska, *Gotyki i pisarze. Topika opisu katedry*, Gdańsk 2005, s. 366. Zob. M. Okulicz-Kozaryn, *Średniowiecze Wacława Berenta. Sceptyk w poszukiwaniu całości*, Warszawa 2006, s. 49–74; J. Prungnaud, *Figures littéraires de la cathédrale 1880–1918*, Villeneuve d’Ascq 2008, s. 107–112; J. Utzig, *Średniowieczne witraże a Biblia pauperum: problem wzajemnych relacji*, „Modus. Prace z Historii Sztuki” 2014, t. 14, s. 71–97.

¹⁴ W. Wolski, *Katedra w Mediolanie*, w: tegoż, *Mare tenebrarum. Poezje. Seria czwarta*, Warszawa 1912, s. 163.

¹⁵ Jadwiga z Łobzowa [J. Strokowa], *Te katedry i świątynie*, w: tejże, *Po ziemi ojczy-*

Wielokrotnie obraz katedry-księgi powielał Kazimierz Lubecki w *Podróży poślubnej* (1902), przywołując bogaty repertuar gatunków literackich. Tum wiedeński nazwał „kamiennym poematem”¹⁶, a zachwycony mediolańską katedrą, zwątpił: „Czy to widzenie genialnej wyobraźni? Czy może istnieje mistrz, który by tworzył takie dziwy?! Czy to czarowne ułudy, zjawiające się z zawrotnej ekstazie ducha? Ta biała marmurowa jawa, katedra mediolańska... Gotycka epopeja w precudownych zwrotkach...”¹⁷. Charakteryzując katedrę w Kolonii, wykorzystał analogię między architekturą a mocą oddziaływania słowa. Pisał z emfazą: „O, tumie koloński! O, tumie koloński! O, tumie koloński! O, wielkie ty słowo, przez wieki brzmiące, na świadectwo katolickiej Wierze!”¹⁸.

W katedrze – porównanej do księgi – szczególnych sensów nabierał witraż, pełniąc funkcję wielobarwnej stronicy. Wiersz *Na gotyckiej szybie* Marii Konopnickiej – z tomu *Drobiazgi z podróźnej teki* (1903), a dokładniej z cyklu *Urbs Avinionensis*, ulegającego, jak i *Sonety prowansalskie*, *Kartki prowansalskie* oraz *U Felibrów*, ówczesnym fascynacjom mediewistycznym – można interpretować jako liryczny odpowiednik wizerunków Klemensa VI i Joanny z Neapolu, przedstawionych w oknie katedry awiniońskiej. Witraż ten poetka utożsamiła z kartą kroniki o barwach tęczy. Ma on jedną niebagatelną cechę – narzuca się tu analogia z rozetą z sonetu *Vitrail Heredii* – trwa wbrew upływowi czasu. W wersji Konopnickiej:

Na gotyckiej starej szybie
Rzecz została niezatarta
I barwami tęczy świeci
Starych kronik stara karta.¹⁹

stejl!..., cz. 4: *Katedra lwowska w historii, sztuce i podaniach*, oprac. J.S. Zubrzycki, Jadwiga z Łobzowa, Kraków 1911, s. 71.

¹⁶ K. Lubecki, *Wiedeń wieczorem*, w: tegoż, *Podróż poślubna. Utwór poetycki*, Kraków 1902, s. 3.

¹⁷ K. Lubecki, *Dach katedry mediolańskiej*, tamże, s. 44.

¹⁸ K. Lubecki, *Katedra kolońska*, tamże, s. 75.

¹⁹ M. Konopnicka, *Na gotyckiej szybie*, w: tejże, *Drobiazgi z podróźnej teki*, Warszawa 1903, s. 120–122. O wierszu – zob. M. Kowalska, „Wspomnienie z jakiejś księgi rycerskiej”. *Amelii Hertzówny wizja francuskiego średniowiecza – dialog i kontynuacje*, w: *Literatura niewyczerpana. W kręgu mniej znanych twórców polskiej literatury lat 1863–1914*, red. K. Fiołek, Kraków 2014, s. 409.

Również w poezji Młodej Polski pojawiają się paralele między utworem lirycznym a średniowieczną świątynią. Antoni Lange pisał, że „świat rymów” jest „jak gotycki kościół”²⁰. Fragment życzenia-modlitwy Józefa Relidzyńskiego brzmi zresztą podobnie:

Jednej rzeczy mi tylko racz oszczędzić, Panie:
niechaj Poezja moja, miast gocką katedrą,
Jakąś kapliczką marną nigdy się nie stanie,
której mroku promienie Twoje nie rozedrą! –²¹

Niemal identyczny pomysł Relidzyński wykorzystał w *Sonecie strzelistym*, w którym symbolem architektonicznym duszy i artystycznych przedsięwzięć poety jest obdarzony metafizycznymi znaczeniami wertykalny kształt gotyckiej świątyni, niebosiężna wieża, „co wzrok wyniosłą linią smukłością zachwyca”²².

W liryce Młodej Polski obraz przedstawiony na witrażu nabierał zarazem sensów onirycznych, ujawniając równocześnie swój potencjał narracyjny. Przeobrażał się w WITRAŻ-SENNĄ-OPOWIEŚĆ i – jak w wierszu *Bajeczka* Anny Zahorskiej – „umarłych dni wspomnienie”:

Na baszty zamku i na mury
cień czarnych borów pada...
Tam – w barwny witraż zapatrzona
śni kasztelanka blada.
Śni kasztelanka bladolica
snami nie z tego świata,
nie schodzi w dolin gwar wesoły,
we włosy wstęg nie wplata,
do uczy godowych nie zasiada,
ni wdzięcznej lutni ima,

²⁰ A. Lange, *Rym (Do jednej pani, która ganiła moje rymy zbyt proste)*, w: tegoż, *Wybór poezji*, Lwów 1899, s. 4.

²¹ J. Relidzyński, *Prośba*, w: tegoż, *Poezje I*, Kraków 1908, s. II.

²² J. Relidzyński, *Sonet strzelisty*, w: tegoż, *Gałąź cyprysu. Liryki*, Poznań 1921, s. 67.

tylko irysy fioletowe
uwiędłe w dłoni trzyma.²³

Zahorska wykorzystała znany już chociażby z utworu [*Patrzę z pustej wieżycy przez tęczowe witraże*] motyw samotnej postaci zapatrzonej w witraż. Na barwnych szybach wyświetlają się wspomnienia, niemal jak w oknach-żrenicach *Starożytnego kościoła* Jana Kasprowicza. Smutna kasztelanka, bohaterka *Bajeczki*, wyposażona została w „żałobny habit” i „umarłą duszę”. Witraż spełnia ciekawą funkcję – hipnotyzuje, wywołuje somnambuliczny sen, dający zapomnieć o trudach życia²⁴. Melancholię kasztelanki łagodzi dopiero pojawienie się wymarzonego mężczyzny, minstrela, który przynosi ze sobą nową, snutą już na jawie opowieść. W liryku *O sławo!...* Józefa Mączki przeszłość, czyli „Wizja daleka niepowrotnych lat” pojawia się na „snów witrażach” „malowana złotem”²⁵. Z kolei w wierszu *Niegdyś* Adama Racława Dobrowolskiego wspomnienie wyidealizowanego snu jest odpowiednikiem wrażenia wywoływanego przez witraż:

Gdzie ten sen prześniony, tak dawny o lecie
słonecznym życia?... a choć był mi złudny,
jednak doń powracam i jak w witraż cudny
patrzę w niego w chwilach bezsennych...²⁶

Zdzisław Kleszczyński natomiast treścią „snu z witraża” uczynił skojarzony z zimowym górskim krajobrazem zastęp średniowiecznych rycerzy:

²³ A. Zahorska, *Bajeczka*, w: tejsze, *Poezje*, Warszawa 1908, s. 116–117.

²⁴ M. Podraza-Kwiatkowska, *Somnambulicy. O młodopolskiej konwencji onirycznej*, w: tejsze, *Somnambulicy, dekadenci, herosi. Studia i eseje o literaturze Młodej Polski*, Kraków–Wrocław 1985, s. 149.

²⁵ J. Mączka, *O sławo!...*, w: tegoż, *Starym szlakiem*, Kraków 1917, s. 108–109. Utwór dat. 20 VIII 1916. Zob. A. Romanowski, „Przed złotym czasem”. *Szkice o poezji i pieśni patriotyczno-wojennej lat 1908–1918*, Kraków 1980, s. 79–88.

²⁶ A.R. Dobrowolski, *Niegdyś*, w: tegoż, *Lećcie me pieśni. Poezje*, zaopatrzone portretem autora, z przedmową J. Kasprowicza, notatką biograficzną poprzedził i do druku przygotował J. Saloni, Lwów 1914, s. 189–190.

Patrz, jak jest biało!... Na skalistym zrębie
 stoją wysmukłe świerki; uroczyści
 stoją rycerze, w białych płaszczach–czyści,
 jak sen z witraża, w gotyckim wyřębie.²⁷

W *Witrażach* Zofii Wojnarowskiej, powstałych w 1910 roku, zamieszczonych w tomie *Poezji* (1913), witraż w tytule utworu zyskuje jak gdyby znaczenie genologiczne. Cykl składa się z trzech lirycznych monologów, które – mając na uwadze nazwę całości – można interpretować jako odrębne opowieści z wymaginowanych okien. Pierwszy z nich, *Magdalena Immortalis*, najbardziej obszerny, skomponowany z trzech części oznaczonych cyframi rzymskimi, został poświęcony jednej z najpopularniejszych bohaterek młodopolskiej poezji kobiecej, świętej Magdalenie²⁸. Kolejny liryczny monolog wygłasza Mahadewa, czyli – w sanskrycie – „Wielki Bóg”, „Wielkie Światło”. Jest nim Siwa, ukazany jako postać tragiczna. W trzecim wierszu święty Augustyn poszukuje sensu wiary.

W *Witrażach* na plan pierwszy wysuwa się metaforyka ognia, podporządkowana poetyce ekspresjonizmu; tym samym cykl zdradza pewne powinowactwo koncepcyjne ze *Snem cherubina* Jerzego Guranowskiego. Świat utworu Wojnarowskiej został ukształtowany niczym połykający obraz witrażowy, a zarazem historia wyobrażona na szybach. We wszystkich trzech wierszach światło ujmowane jest w inny sposób, a uprzywilejowaną funkcję pełni zmysł wzroku. Pojawiają się w nich błyskające źrenice i ich obrazowe modyfikacje („oczy jarzące”, „oczy lśniące”, „oczy sępie”) oraz gromy, błyskawice, „prąd słoneczny”, „ofiarne stopy”, „ocean światła”. Każdy z trojga lirycznych bohaterów *Witraży* zмага się z wewnętrznym konfliktem, a jego świat ulega rozpadowi, w czym uwidacznia się też immanentna właściwość witrażu – kruchość materiału, z którego jest skonstruowany. W interpretacji Wojnarowskiej Maria Magdalena, uosabiająca zmysłowość i sacrum, płonie „ogniem

²⁷ Z. Kleszczyński, *Śniegi w górach*, w: tegoż, *Pogrzeb lalki. Poezje*, Wilno 1913, s. 93. O popularności zestawienia snu i witrażu świadczą także liryki Jana Kasprowicza, np. *Ciche, samotne rzędy wierz* (w: *Dzieła poetyckie*, wyd. L. Bernacki, t. 4, Lwów 1912, s. 307), oraz Zdzisława Dytła *U drzwi przymkniętych* (w: *Idąca fala*, przedm. E. Boyé, Warszawa 1921, s. 80).

²⁸ Zob. M. Podraza-Kwiatkowska, *Młodopolska femina. Garść uwag*, w: tejże, *Wolność i transcendencja. Studia i eseje o Młodej Polsce*, Kraków 2001, s. 173.

straszliwym”, który „mógłby objąć światy”. Zrozpaczony Mahadewa, świadomy skutków dokonanego przez siebie spustoszenia, powiada:

Kruszył się marmur w świętyń pożarze,
na stos rzucałem mistrzowskie płótna –
widziałem mrące z rozpaczy twarze,
a dusza moja nie była smutna.²⁹

Autor *Wyznań* próbuje wyjaśnić tajemnicę Trójcy Świętej, formułując pytanie, powtórzone w wierszu wielokrotnie:

Gdzieś był Ty, Boże, kiedy dreszcze
pożądań w ziemi mózgu
pożarem skwitły w iskier deszcze
we krwi braterskiej bluzgu?

Kim jesteś, Boże Ty Troisty?
Twe wzroki grom przesłania,
Twe imię gwiazd lecących świsty
w czerności pustej trwania.³⁰

Wojnarowska komponuje swoje *Witraże* z momentalnych wizji, przetwarzając ideę *storied windows* w serię fantastycznych obrazów połączonych na zasadzie przebiegających szybko asocjacji³¹. Opowieści stają się tutaj namiętymi wyznaniem, a ich przedmiot ulega deformacji charakterystycznej dla poetyki ekspresjonistycznej. Z pewnością poetyckie żywoty świętych Wojnarowskiej mają wiele wspólnego z *Hymnami*

²⁹ Z. Wojnarowska, *Witraże (Magdalena Immortalis; Mahadewa; Sanctus Augustinus)*, w: tejsze, *Poezje*, Warszawa 1913, s. 30.

³⁰ Tamże, s. 31–32. O cyklu *Witraże* wspomniał w swojej aprobatywnej recenzji Otto – zob. Otto [J. Nelken?], *Wrażenia i refleksy*, „Prawda” 1913, nr II, s. II.

³¹ Rację miała Natalia Jastrzębska, wyrokując: „Wiersze Wojnarowskiej to obrazy” – zob. N.J. [N. Jastrzębska], *Z literatury. Zofia Wojnarowska, „Poezje”, „Bluszcz”* 1914, nr 6, s. 56. W 1925 roku Wojnarowska ogłosiła *Opowieści okien*, w których tytułowe okna wielkich miast mówią i „przybierają żywe kształty” – zob. Z. Wojnarowska, *Opowieści okien, „Robotnik”* 1925, nr 18, s. 2–3.

Kasprowicza. Cykl ten wydaje się szczególnie intrygujący w kontekście teozoficznych zainteresowań poetki³².

Osobną grupę młodopolskich opowieści okiennych tworzą utwory, które odnoszą się do konkretnych okien witrażowych, kontynuując tym samym tradycję zapoczątkowaną przez *Legendę o świętym Julianie Szpitalniku*. Justyna Bajda, zgodnie z klasyfikacją Bernarda Vouilloux, ten typ relacji intersemiotycznej w literaturze i sztuce tego czasu nazwała zależnością *in absentia*. Obejmuje ona zarówno nawiązania aluzyjne, jak i bezpośrednie, w których pierwowzór został wskazany wprost w formie nazwiska autora i tytułu dzieła, oraz ekfrazy³³. Należy podkreślić, że utwory przywołujące witraże o znanym autorstwie dotyczą przede wszystkim projektów lub realizacji witrażowych Stanisława Wyspiańskiego. To głównie one poruszały wyobraźnię twórców młodopolskich. Oprócz nich poetyckiej interpretacji doczekał się także witraż Józefa Mehoffera *Vita somnium breve*, nagrodzony podczas Światowej Wystawy w Saint Louis w 1904 roku, który stał się inspiracją małego poematu prozą *Vita somnium breve (przed witrażem Mehoffera)* Ewy Łuskiny³⁴.

Aluzyjne odniesienie do witraży Wyspiańskiego pojawia się w *Kościele franciszkańskim* Kazimierza Lubeckiego, wierszu z tomu *Sonety polskie* (1908). Przedstawieni na szybach promieniejący święci opuszczają okienne framugi, by nasycić się kolorami i „odetchnąć tęczą”. Kom-

³² Więcej na ten temat – zob. K.M. Hess, *Wojnarowska Zofia* [hasło], *Kultura polska wobec zachodniej filozofii ezoterycznej w latach 1890–1939*, <http://www.tradycjaezoteryczna.ug.edu.pl/node/3687> [dostęp: 2021-05-20], M. Kotowska-Kachel, *Wojnarowska Zofia*, w: *Współcześni polscy pisarze i badacze literatury. Słownik biobibliograficzny*, t. 9, red. J. Czachowska, A. Szałagan, Warszawa 2004, s. 230–231.

³³ J. Bajda, *Współlistnienie słowa i obrazu w literaturze i sztuce Młodej Polski*, w: *Młodopolska synteza sztuk*, red. H. Ratuszna, R. Sioma, Toruń 2010, s. 20–25; J. Bajda, *Poeci – to są słów malarze... Typy relacji między słowem a obrazem w książkach poetyckich okresu Młodej Polski*, Wrocław 2010, s. 71–230 (tutaj też obszerna bibliografia dotycząca zagadnienia ekfrazy i korespondencji sztuk: s. 52–69).

³⁴ E. Łuskina, *Vita somnium breve (przed witrażem Mehoffera)*, w: tejże, *Chińskim tuszem. Nowele*, Kraków 1906, s. 151–161. Zob. K. [J. Kleczyński], *Witraż z wystawy w St. Louis*, „Tygodnik Ilustrowany” 1904, nr 36, s. 691; K. Zabawa, „*Kalejdoskop myśli, wrażeń i obrazów*” – *młodopolskie odmiany krótkiego poematu prozą*, Kraków 1999, s. 135, 139.

ponentami plastycznymi utworu są światło i ruch. Niemal w każdym wersie znajduje się czasownik wyrażający zmianę położenia charakteryzowanych elementów:

Upust słońca o ściany stubarwne uderza,
Chwieją się malowideł powoje i grzędy,
Odetchnąc tęczą wyszły z framug Świętych rzędy,
A modlący się wstali z długiego pacierza.

Słońce snuje po bratkach promienne oprzędy.
Świetlanym lotem ogród kościoła przemierza,
Rozżarza się w marmurach na grobie rycerza,
Aż we wzruszonych sercach zbudzą się legendy.

Dal świątyni pomroka tajemna zaściela,
Tylko w wąskich witrażach wśród splątanych pnączy
Święci widnieją, jaśni od niebios wesela.³⁵

Przypomnijmy, że w krakowskim kościele Franciszkanów znajduje się siedem witraży wykonanych według projektów Wyspiańskiego. W prezbiterium, w dwóch oknach ściany południowej: *Żywiół wody*, w dwóch od strony północnej: *Żywiół ognia*. W południowym: *Święty Franciszek*, w północnym: *Błogosławiona Salomea*. W oknie zachodnim, nad chórem muzycznym: *Bóg Ojciec (Stań się!)*³⁶. Prace artysty powstawały w latach 1897–1902 i 1904, ale Danuta Czapczyńska, odślanając kulisy ich realizacji, podkreśliła, że „daty te nie zawsze mają właściwe odniesienie”³⁷. Najpóźniej, bo w 1908 roku, w północne okno

³⁵ K. Lubecki, *Kościół franciszkański w Krakowie*, w: tegoż, *Sonety polskie*, Kraków 1908, s. 10.

³⁶ W. Bałus, *Sztuka sakralna Krakowa w wieku XIX. Część II. Matejko i Wyspiański*, Kraków 2007, s. 124–125.

³⁷ D. Czapczyńska-Kleszczyńska, *Dzieje witraży Stanisława Wyspiańskiego w kościele oo. Franciszkanów w Krakowie*, „Rocznik Krakowski” 2004, t. 70, s. 62; teź, *Witraże Stanisława Wyspiańskiego w kościele oo. Franciszkanów w Krakowie. Faktografia. Na marginesie prac nad monografią Krakowskiego Zakładu Witraży i Mozaiki Szklanej S.G. Żeleński*, w: *Sztuka witrażowa w Polsce*, red. J. Budyn-Kamykowska, K. Pawłowska, Kraków 2002, s. 53–64; teź, *Polybarwności ko-*

prezbiterium wprawiono witraż przedstawiający błogosławioną Salomeę³⁸.

Lubecki, poeta wrażliwy na grę światła i koloru, porównał wnętrze świątyni z ogrodem, podążając za intencją Wyspiańskiego, który w liście z 16 listopada 1894 roku poinformował Rydla: „dwie główne kompozycje do Franciszkanów ci wymienię – a te są: – ogród zupełnej szczęśliwości, gdzie jest tak lubo, tak miło, tak spokojnie jak nigdy na ziemi być nie może i nie było...”³⁹. Dwa lata później Rydel w taki sposób skomentował artystyczne przedsięwzięcie przyjaciela: „Bujność tej ornamentyki jest taka, że zorientować się w całym jej bogactwie trudno nawet temu, kto, jak ja, z tygodnia na tydzień śledził postęp robót malarskich w kościele i wszystko na rusztowaniach z bliska i dokładnie oglądał”⁴⁰.

Wyspiański precyzyjnie opracował dekorację krakowskiej świątyni, odzwierciedlając ideę franciszkanizmu, związanego z nią umiłowania przyrody oraz wszelkiego boskiego stworzenia⁴¹. Wśród motywów floralnych i ornamentalnych polichromii kościoła, nad którą pracował od 1895 roku, znajdują się między innymi stylizowane lilie, róże, nasturcje, niezapominajki, rumianki, dziewanny, bławatki, kąkole, gwiazdy czy pawie oka. Wyobraźnię Lubeckiego poruszył szczególnie jeden florystyczny detal – motyw bratka. Ten sam, o którym Leopold Staff pisał w liście do Maryli Wolskiej 26 sierpnia 1900 roku: „Od 7 mej rano jestem w Krakowie i odwiedzam wszystko niegdyś widziane. Zachwycił mnie Wyspiańskiego *Kazimierz*, witraż. Wprost wstrząsające robi wrażenie. Kościół franciszkański przez niego malowany również wspaniały, szczególnie motywy ornamentacyjne bratków, nie mówiąc naturalnie o witrażach Franciszka świętego i innych”⁴².

Wracając do *Kościła franciszkańskiego* pióra Lubeckiego, w wierszu

ściół Franciszkanów. Witraże, w: *Wyspiański. Katalog wystawy dzieł ze zbiorów Muzeum Narodowego w Krakowie*, red. D. Godyń, M. Laskowska, Kraków 2017, s. 135–159.

³⁸ Więcej na ten temat – zob. część *Sonet siostrzany*.

³⁹ List S. Wyspiańskiego do L. Rydla z 16 XI 1894, s. 263; W. Bałus, *Sztuka sakralna...*, s. 78.

⁴⁰ L. Rydel, *Ze sztuki*, „Tygodnik Ilustrowany” 1896, nr 40, s. 784.

⁴¹ Zob. W. Bałus, *Sztuka sakralna...*, zwł. s. 162–166.

⁴² L. Staff, *W kręgu literackich przyjaźni. Listy*, oprac. J. Czachowska, I. Maciejewska, Warszawa 1966, s. 200. Nb. Staff jest autorem stylizowanego na tren

tym wyróżnia się jeszcze metafora słońca, które „Świetlanym lotem ogród kościoła przemierza” i „snuje po bratkach promienne oprędy”. Ewokuje ona obraz owada pojawiającego się również w wierszu *W górskim klasztorze* Janiny Tomaszewskiej-Malanowskiej⁴³. Nawiasem mówiąc, moment styku promienia światła z powierzchnią witrażowej szyby poddawano w Młodej Polsce rozmaitym interpretacjom. Obok promienia uskrzydłonego, wykreowanego przez Lubeckiego, oraz promienia-strzały uderzającej z impetem w witraże (obraz znany z wierszy *Notre-Dame de Paris* Jana Pietrzyckiego i *Tum* Jana Lemańskiego⁴⁴) ciekawy jest również księżycowy promień z utworu *Na starym chórze* (*Na tle kościelnych szyb*) Maryli Wolskiej, który rozświetlając kornet zakonnicy – „z szyb zdejmuję róże”⁴⁵.

W ostatniej tercynie *Kościła franciszkańskiego* Lubecki wspomniał o bodaj najsłynniejszym witrażu Wyspiańskiego, czyli *Bogu Ojcu*, znanym także pod tytułem *Stań się czy Bóg stwarzający świat z chaosu*⁴⁶. W 1912 roku Mieczysław Skrudlik stwierdził, że „w dziejach sztuki podobnego nie ma”⁴⁷.

Obraz Stwórcy przedstawionego w dynamicznej pozie, na tle wzbudzonych wodnych głębin, wzbudza jednocześnie zachwyt i trwogę, ukazuje się obserwatorowi usytuowanemu tyłem do ołtarza:

utworu *Witraże franciszkańskie* – zob. L. Staff, *Witraże franciszkańskie (w rocznicę śmierci ich twórcy)*, „Przegląd Warszawski” 1921, nr 2, s. 202.

⁴³ Zob. J. Tomaszewska-Malanowska, *W górskim klasztorze*, w: tejże, *Za uśmiech dziecięcy. Poezje. Seria 4*, Łódź 1917, s. 84.

⁴⁴ Pisał Lemański: „Gdy słońce witraż promieniem przestrzeli, / Tęcza wykwita na kolumnie bieli” – zob. J. Lemański, *Tum*, w: tegoż, *Baśni o prawdzie. Nowy zbiór piosnek, bajek, poematów, baśni satyrycznych, melodii i pieśni*, Warszawa 1910, s. 167–168.

⁴⁵ Marylla W. [M. Wolska], *Na starym chórze (Na tle kościelnych szyb)*, „Tygodnik Ilustrowany” 1897, nr 32, s. 624. Obraz stroju zakonnicy rozświetlonego światłem witrażu znany jest np. z poetyckiej interpretacji Kazimierzy Zawistowskiej (*Kasztelanki II*).

⁴⁶ S. Wyspiański, *Bóg Ojciec*, witraż w kościele oo. Franciszkanów w Krakowie, 1897–1904 – zob. ILUSTRACJA 30. Zob. W. Bałus, *Witraż z Bogiem Ojcem*, w: tegoż, *Sztuka sakralna...*, s. 145–160.

⁴⁷ M. Skrudlik, *Witraże Stanisława Wyspiańskiego*, „Krytyka” 1912, t. 36, s. 341; *Teksty o malarzach. Antologia polskiej krytyki artystycznej 1890–1918*, wyb., przedm. opatrzył W. Juszcak, Wrocław 1976, s. 430.

A gdy wyjść chcesz, z podziwem nagły strach się złączy,
Bo ujrzysz kolosalną wizję Stworzyciela,
Świetlną, w chaosie blasków, w wichrowej opończy.⁴⁸

„Kolosalną wizję” Stworzyciela ukazał również Edward Kubalski, autor utworu *Stań się*, opublikowanego w 1898 roku na łamach „Życia”. Wiersz odnosi się zgodnie z adnotacją „Do obrazu Wyspiańskiego” – projekt witrażu wydrukowano w tym samym numerze czasopisma. Liryczny obraz odzwierciedla dynamikę plastycznej kompozycji, rzecz można, pulsuje pod wpływem falistych linii rysunku – „rwie się huragan ruchu”. Bóg Stwórca wyłania się z odmętów, z nieokiełzanych głębin, przewycięża siłę chaosu, „chmura jedna na drugą wali się i kłębi”, potoki lawy „plączą się wśród głębi”:

Wstaje wielki duch boży – straszny, nieskończony,
Z oblicza mu majestat wieje niepojęty,
Z oczu jego grom bije, co strąca miliony
Gwiazd w przepaść lub je w jedne znów łączy ogniwa.
Szata jego jak ogon gwiazdzistej mgławicy
Spada gdzieś w dół, w odmęty, we mgłę się rozplywa
I nie ma nigdzie końca, początku, granicy. –⁴⁹

W odróżnieniu do Lubeckiego z wiersza *Kościół franciszkański* Zuzanna Rabska odwołała się do witrażu Wyspiańskiego wprost. W ekfrazie *Bóg Ojciec (Witraz Wyspiańskiego w kościele oo. Franciszkanów w Krakowie)* – z cyklu *Za szkłem*, zamieszczonym w tomie *W płonącym lesie* (1918) – Stwórca:

⁴⁸ K. Lubecki, dz. cyt., s. 10. Zob. J. Bajda, *Poeci – to są słów malarze...*, s. 139–140. Warto dodać, że na łamach krakowskiego „Życia” (1897, nr 3, s. 4) wydrukowano wiersz Stanisława Pieńkowskiego *Fontanna (Do szkicu St. Wyspiańskiego)*, odnoszący się do zaginionego rysunku *Fontanna* („Życie” 1897, nr 1, s. 6), który badacze łączą właśnie z kościołem Franciszkanów – więcej na ten temat – zob. W. Bałus, *Sztuka sakralna...*, s. 166–172. Zob. S. Pieńkowski, *Fontanna (Do szkicu Stanisława Wyspiańskiego)*, w: tegoż, *Dusza tłumu i inne wiersze*, zebrał, oprac. i wstępem poprzedził M. Urbanowski, Kraków 2005, s. 49; J. Bajda, dz. cyt., s. 75.

⁴⁹ E. Kubalski, *Stań się (do obrazu Wyspiańskiego)*, „Życie” 1898, nr 48, s. 643. Na poprzedniej stronie „Życia” zamieszczono reprodukcję witrażu.

Zda się, zrodzony z wizji Michała Anioła,
 Tak potężny i groźny, jak posąg Mojżesza!
 Renesansowych natchnień boską wizję wskrzesza,
 Piorun władzy nad władze wybłyska mu z czoła!⁵⁰

Poetka wyeksponowała podobieństwo wyrazu twarzy brodatej postaci Boga do *Mojżesza*, marmurowej rzeźby Michała Anioła z rzymskiej Bazyliki św. Piotra w Okowach. W kolejnej zwrotce wiersza Stwórcza wykonuje znaczący gest:

Wzniósł w górę swą prawicę, by sciszyć dokoła
 Próżną skargę czczych modłów, które szepcze rzesza
 Cieni, klęczących w nawie. Blask słońca się wiesza
 U krwawych sukien Stwórcy... Wnika do kościoła...⁵¹

Nawiązując tym razem do wizerunku Jezusa z fresku *Sąd Ostateczny*, renesansowego artysty, Rabska dokonała – jak pisała Aneta Grodecka – „kontaminacji źródeł”⁵². Analogie między Bogiem z franciszkańskiego witrażu a Chrystusem z Kaplicy Sykstyńskiej akcentowało wielu badaczy⁵³. Jednak na witrażu Wyspiańskiego Stwórcza wznosi ku górze nie prawą, a lewą dłoń⁵⁴.

Poetycką interpretację witrażu Rabska podporządkowała metaforyce ognia i światła. W ostatnich dwóch strofach wiersza Stwórcza znika

⁵⁰ Z. Rabska, *Bóg Ojciec (Witraż Wyspiańskiego w kościele oo. Franciszkanów w Krakowie)*, w: tejsze, *W płonącym lesie. Poezje*, Warszawa–Kraków 1918, s. 73.

⁵¹ Tamże.

⁵² A. Grodecka, *Z dziejów ekfrazy w wieku XIX. Nowa religijność*, w: tejsze, *Wiersze o obrazach. Studium z dziejów ekfrazy*, Poznań 2009, s. 142.

⁵³ Zob. np. J. Kotarbiński, *Pogrobowiec romantyzmu. Rzecz o Stanisławie Wyspiańskim*, Warszawa 1909, s. 38; Z. Kępiński, *Stanisław Wyspiański*, Warszawa 1984, s. 49; W. Bałus, *Sztuka sakralna...*, s. 146.

⁵⁴ Wojciech Bałus zwrócił uwagę, że Wyspiański oglądał ukazaną w lustrzanym odbiciu ilustrację fresku Michała Anioła, zamieszczoną w pracy Jean-Baptiste-Louis-Georges'a Séroux d'Agincourta. Być może – stwierdził badacz – miał też w pamięci rzeźbę Boga z wzniesioną lewą dłonią, umieszczoną na portyku północnym Notre-Dame de Chartres – zob. W. Bałus, *Sztuka sakralna...*, s. 147–160.

i znów pojawia się, jakby jego moc zależała od kąta załamania się promieni słonecznych w szkle:

Zalewa nawy... Skonał. Srebrne gasną wota,
I ścian kwiecista łąka... Zda się – sam Bóg gaśnie!
Przez jego szaty bledsze płyną słońca jaśnie...

...Lecz oto znowu światłość bije w witraż złota
I prześwietla skroś Tego, co na światów tronie
Króluje w tęczy blasków...
Bóg znów krwawo płonie.⁵⁵

W istocie przecież powtarza się tu porządek śmierci i Zmartwychwstania.

Liryczny komentarz do witrażu *Bóg Ojciec* Wyspiańskiego napisał także Waław Hordysz (Goździcki). W sonecie z podtytułem *Ilustracja do witrażu Stanisława Wyspiańskiego* Stwórca przemawia, relacjonując poszczególne etapy kreacji. Tym samym, mając zwłaszcza w pamięci dialogujące postaci w oktostychu *Witraże* Jarosława Iwaszkiewicza, wiersz Hordysza można by określić jako WITRAŻ-MONOLOG lub też (nawiązując do biblijnych źródeł tego monologu) WITRAŻ-PSALM:

Otom lądy utworzył i rozdzielił wody:
Bezkresy mórz ująłem w obrzeży okowy,
Lodowcami nakryłem dumne szczytów głowy
I stado-m rzek rozpuścił w niziny: gór grody!

Między-m jeziora cisnął wodospadów schody!
Potoki nauczyłem wiekopłynnej mowy
I dżdże płodne spętałem w obłok mgławicowy,
Lecz dalekim od trudów końca i ochłody!

Bo dopiero-m co zaczął – i – stoję w ćwierć drogi
Świadomy mocy własnej: tworzenia z chaosu,
Więcej niechaj w bramy nocy, w ciemności rozłogi

⁵⁵ Z. Rabska, *Bóg Ojciec (Witraż Wyspiańskiego w kościele oo. Franciszkanów w Krakowie)*, w: tejże, *W płonącym lesie. Poezje*, Warszawa–Kraków 1918, s. 73. Zob. J. Bajda, *Poeci – to są słów malarze...*, s. 139.

Požogi barw na skrzydłach lecą mego głosu –
 Zorze – słońc przodownice – na złotym rydwanie!
 Niech pełni się me dzieło! Niech Światło się stanie!⁵⁶

Warto dodać, że w 1932 rok na łamach „Gazety Literackiej”, w numerze wydanym w hołdzie Stanisławowi Wyspiańskiemu wydrukowano wiersz Mariana Niżyńskiego *Bóg szklanny (jedna z 10 etiud)*, opatrzony komentarzem „*Bóg Ojciec St. Wyspiańskiego*” z interesującą interpretacją zjawiska witrażu⁵⁷.

SONET SIOSTRZANY

Bóg Ojciec to nie jedyny witraż franciszkański, który inspirował wyobraźnię poetów Młodej Polski. Uważna lektura sonetu *Kinga i Johelet* Kazimierzy Zawistowskiej umożliwiła odkrycie jego powinowactw z projektem witrażu z błogosławionymi klaryskami: Salomeą, Kingą (Kundegundą) i Jolantą (Jolentą) autorstwa Wyspiańskiego.

Lucyna Kozikowska-Kowalik we wstępie do zbioru liryków Kazimierzy Zawistowskiej wydobyła związek tej twórczości ze stylistyką *art nouveau*. Wskazała dynamikę linii falistej, mnogość motywów kwiatowych oraz charakterystyczny sposób obrazowania bohaterki kobiecych, wyrażający się ekspresyjnymi ujęciami włosów, płynnymi konturami ciała, wiotkością kształtów dłoni czy strzelistością postur. Widząc wielką siłę plastycznego wyrazu w *Herodiadzie* z cyklu *Dusze*, skojarzyła ją z „czarnowłosa Salome” Gustava Klimta. „Podobnie pochod mniszek

⁵⁶ W. Hordysz [W. Goździcki], *Bóg Ojciec. Ilustracja do witrażu Stanisława Wyspiańskiego w kościele Franciszkanów w Krakowie*, w: tegoż, *Powitanie słońca. Poezje*, Kraków 1914, s. 108. Zob. J. Bajda, dz. cyt., s. 139–140.

⁵⁷ Zob. M. Niżyński, *Bóg szklanny (jedna z 10 etiud)*, „Gazeta Literacka” 1932, nr 3, s. 42. „Kiedy zakonnik gwar z nawy wymiecie / i mrok wypłoszy Rizziego pasaże, / jak żuk zielony pod złotym rupieciem / pod liliowym umieram witrażem”. W 1929 roku Niżyński opublikował wiersz *Witraż na szybie* – zob. M. Strum [M. Niżyński], *Witraż na szybie*, „Kurier Literacko-Naukowy” 1929, nr 9, s. II.

z kartonów do witraży Wyspiańskiego – zauważyła badaczka – można by opisywać wersami poezji Zawistowskiej”⁵⁸. Stwierdzenie to zilustrowała fragmentem utworu *Mniszki* z cyklu *Romantyka*:

Idą senne, jak duchów zakwefione cienie,
I tuląc wiotkie dłonie jak konchy perłowe⁵⁹

Kozikowska-Kowalik skojarzyła korowód secesyjnych, a także prerafaelickich, „widmowych” postaci z pewnym niewymienionym z tytułu dziełem Wyspiańskiego. Można przypuszczać, że badaczka miała na myśli albo postać mniszki z ołówkowego szkicu do okna katedry wawelskiej (mowa o *Błogosławionej Kindze*, szkicu do witrażu, dat. 2 stycznia 1900, Muzeum Narodowe w Warszawie), albo kartony do witraży prezbiterialnych w kościele oo. Franciszkanów, przedstawiające: żywioł ognia i trzy błogosławione klaryski: Salomeę, Kunegundę i Jolentę⁶⁰ – lub, co najbardziej prawdopodobne, znany pastel z wizerunkiem błogosławionej Salomei⁶¹. Próżno szukać w plastycznej twórczości artysty innych kartonów przedstawiających zakonnice.

Co ciekawe, podobnym zestawieniem posłużył się Eugeniusz Kucharski w recenzji wierszy Zawistowskiej z 1913 roku, zatytułowanej *Z cyklu „Dusze kobiece”* – artykule znanym Kozikowskiej-Kowalik, gdyż

⁵⁸ L. Kozikowska-Kowalik, *Dialektyka oryginalności i typowości (O poezji Kazimierzy Zawistowskiej)*, w: K. Zawistowska, *Utwory zebrane*, oprac. L. Kozikowska-Kowalik, Kraków 1982, s. 38.

⁵⁹ K. Zawistowska, *Mniszki*, w: tejże, *Poezje*, [przedm. Z. Przesmycki], [Kraków] 1903, s. 79.

⁶⁰ S. Wyspiański, kartony do witraży prezbiterialnych w kościele oo. Franciszkanów w Krakowie, żywioł ognia i trzy błogosławione klaryski, 1897, „Architekt” 1902, t. 3, nr 6, tabl. 27 – zob. ILUSTRACJA 31. Wizerunki trzech zakonnicy znajdują się także na szkicu piórkiem z przedstawieniem żywiołu ognia, żywiołu wody i trzech błogosławionych klarysek (1897, Muzeum Narodowe w Warszawie) – zob. W. Bałus, dz. cyt., il. 183.

⁶¹ S. Wyspiański, *Błogosławiona Salomea*, karton witrażu do kościoła oo. Franciszkanów w Krakowie (przed 1902, pastel, papier, Muzeum Narodowe w Krakowie). Replika kartonu z 1904 roku znajduje się w Muzeum Narodowym w Poznaniu – zob. ILUSTRACJA 32.

odnotowuje jego istnienie w przypisie⁶². Kucharski skonfrontował liryczne portrety kobiet z cyklu *Święte* z witrażem Wyspiańskiego: „Gdy się je porówna z ową niesłychanie tragiczną, skupioną, pełną wewnętrznej mocy i żelaznego zaparcia siebie świętością, odmalowaną przez Wyspiańskiego w witrażu św. Salomei, spostrzega się, ile wielkości, grozy i uduchowienia zamknąć było można w duszach owych świętych”⁶³. Refleksję tę krytyk podsumował cytatem z utworu *Ksieni*, impresją o niespełnionym macierzyństwie zakonnicy. W rzeczywistości jednak *Błogosławiona Salomea* Wyspiańskiego jest pokrewna innemu lirykowi Zawistowskiej, *Kindze i Johelet*, i nie wynika to tylko ze ściślejszych związków artystycznych. Przyczyny są jeszcze głębsze.

Wiersz ten, silniej niż można by było się tego spodziewać, osadza twórczość Zawistowskiej w kontekście średniowiecznym. Nie jest to stylizacja, choć już zewnętrzne powinowactwa pozwalają – co spostrzegła Krystyna Niklewiczówna – zintegrować sonet z mediewistycznym cyklem poetyckim *Romantyka*. Jednak nawiązania do dawnej epoki nie mają tylko charakteru „dekoracji, w której ramach odgrywa się dramat serca”⁶⁴, są raczej rodzajem dialogu z żywą „w historii kultury anegdota”⁶⁵ (jeśli to anegdota) lub rozwijają pewien wątek hagiograficzny.

Znane są trzy wersje sonetu Zawistowskiej. Pierwodruk utworu *Z żywotów świętych* zamieszczono w krakowskim „Życiu” w 1900 roku⁶⁶. Następnie wiersz o zmienionym tytule *Kinga i Johelet* (cykl *Święte*) został dołączony do zbioru *Poezje* (1903, wyd. nast. 1909)⁶⁷. To właśnie ta książka poetycka ze względu na prawdopodobieństwo uczestnictwa samej autorki w doborze liryków (czego dowodzi wysłany na miesiąc przed jej śmiercią list do Zenona Przesmyckiego⁶⁸) stanowi podstawę edycji

⁶² K. Kozikowska-Kowalik, dz. cyt., s. 20, 43.

⁶³ E. Kucharski, *Z cyklu „Dusze kobiece”. Kazimiera Zawistowska (1870–1902)*, „Sfinks” 1913, nr 8/9, t. 13, s. 253.

⁶⁴ K. Niklewiczówna, *Zawistowska a ówczesna moda literacka*, „Pamiętnik Literacki” 1947, R. 37, s. 221.

⁶⁵ L. Kozikowska-Kowalik, dz. cyt., s. 29.

⁶⁶ K. Zawistowska, *Z żywotów świętych*, „Życie” 1900, nr 2/3, s. 68.

⁶⁷ K. Zawistowska, *Kinga i Johelet*, w: tejże, *Poezje*, Kraków [1903], s. 88. Toż – Lwów 1909.

⁶⁸ List z 23 I 1902 (Biblioteka Narodowa, sygn. 2865) – o jego istnieniu wspomniała Kozikowska-Kowalik (zob. dz. cyt., s. 223).

opracowanej przez Kozikowską-Kowalik. W drugim wydaniu wierszy, datowanym na 1923 rok, przygotowanym z rękopisów przez Stanisława Wyrzykowskiego, poprzedzonym wstępem jego autorstwa oraz przedmową Miriam – pojawiają się istotne dla lektury tego utworu zmiany. Pod tytułem sonetu znajduje się suplement – ujęte w nawias słowo *Witraz*⁶⁹. Ponadto wiersz zawiera drobne, lecz niemodyfikujące znaczeń, różnice w doborze i układzie wyrazów w wersie szóstym oraz jedenastym; zgodne z wariantem opublikowanym w „Życiu”. Liryk umieszczono w cyklu o nazwie *Z żywotów świętych*, tożsamym pod względem zawartości utworów z cyklem *Święte*.

Wyrzykowski nie podał informacji o pochodzeniu rękopisów, z których korzystał w trakcie układania tomiku. Trudno sprawdzić, czy zawiła tu nierzetelność, ponieważ nie pozwala na to zarówno niewielka liczba drukowanych podczas życia poetki utworów (w sumie czternaście wierszy oryginalnych oraz siedem tłumaczeń) i jeszcze mniejsza liczba zachowanych listów oraz autorskich glos. Bezpieczniej stwierdzić za porównującą obie edycje poetyckie Kozikowską-Kowalik, że „znaczne w niektórych miejscach odmiany tekstu mówią bądź o ingerencji wydawcy, bądź dowodzą, że korzystał on z innych rękopisów niż wydawca z 1903 roku”⁷⁰.

Poświęcony średniowiecznym mniszkom utwór *Kinga i Johelet* wraz z cyklem *Święte* można odczytać jako poetycki zapis żywotów. Przywoływana już Krystyna Niklewiczówna zauważyła, że tak częste w literaturze przełomu wieków „sceny zakonne” współtworzą „charakterystyczny dla symbolizmu renesans nie myśli ani uczucia, ale – tu posługuje się badaczka sformułowaniem *Vigie-Lecocq – WRAŻENIA RELIGIJNEGO*”⁷¹.

⁶⁹ Zob. K. Zawistowska, *Kinga i Johelet (Witraz)*, w: tejże, *Poezje*, z rękopisów wydał i wstępem poprzedził S. Wyrzykowski, przedm. Miriam [Z. Przesmycki], Warszawa 1923, s. 109.

⁷⁰ Spis dokonanych przez Wyrzykowskiego zmian (stylistycznych, gramatycznych, redakcyjnych) znajduje się w *Komentarzu edytorskim* opracowanym przez Kozikowską-Kowalik (dz. cyt., s. 222–228). Zob. też: A. Baranowska, „Czczych szukałam cieni...”. O Kazimierze Zawistowskiej, w: K. Zawistowska, *Wybór poezji*, wstęp, wyb., oprac. A. Baranowska, Warszawa 1981, s. 8–10.

⁷¹ K. Niklewiczówna, *Zawistowska a ówczesna moda literacka...*, s. 221–222, zob. np. H. Filipkowska, *Poezja religijna Młodej Polski*, w: *Polska liryka religijna*, red.

W wierszu *Kinga i Johelet* Zawistowska zrezygnowała z liryki maski, charakterystycznej dla innych utworów cyklu *Święte*. Sonet rozpoczyna wykrzyknienie przywołujące bohaterki utworu: dwie niebываłej pobożności święte, „ciche”, czyli pokorne, „przezyste”, przeto niepokalane:

Kinga! Johelet! Ciche, Święte głowy –
Dwa przezyste profile w kwefów obramieniu.⁷²

Rzeczywiście, hagiografowie zgodnie podkreślają cechujące je wyjątkową bogobojność, ubóstwo, ascetyzm oraz „silną miłość i ścisłą zażyłość, która te dwie dusze jednego rodu, jednej świętobliwości ogniwem łączyła”⁷³.

Pod względem zgodności z pierwowzorem nie inaczej zostały pomyślane pozostałe miniatury cyklu *Święte: Magdalena, Weronika, Teresa, Agnesa*. Historie hagiograficzne i biblijne stanowiły niewątpliwie ważne źródło inspiracji dla Zawistowskiej.

Jedno z nich ujawnił Stanisław Wyrzykowski, który znalazł się w bliższej znajomości z poetką w okolicach 1892–1893 roku⁷⁴. Rzetelność wspomnieniowych notatek tego autora – a także niewydanego, powstałego u kresu życia, w 1947 roku, pamiętnika *Ver sacrum. Poemat mojej młodości* (na którego kartach Zawistowska występuje pod nazwiskiem Hosteńska) – jest podawana w wątpliwość, z powodu nadużycia raczej w zakresie formułowanych opinii, a nie przedstawianych faktów⁷⁵. Mimo wyraźnej skłonności poety do autoreklamy i mitomanii szkoda byłoby uznać jego zapiski za całkowicie bezużyteczne. W swoich

S. Sawicki, P. Nowaczyński, Lublin 1983; W. Gutowski, *Wśród szyfrów transcendencji. Szkice o sacrum chrześcijańskim w literaturze polskiej XX wieku*, Toruń 1994.

⁷² K. Zawistowska, *Kinga i Johelet*, s. 88.

⁷³ P. Pękalski, *Żywot Błogosławionej Jolenty, księżnej kaliskiej, a potem zakonnicy zgromadzenia św. Klary; zebrany z kroniki klasztoru gnieźnieńskiego*, w: tegoż, *Żywoty świętych patronów polskich*, Kraków 1862, s. 230.

⁷⁴ L. Kozikowska-Kowalik, dz. cyt., s. 9.

⁷⁵ Tamże, s. 7–11, 222–228. Zob. L. Kozikowska-Kowalik, *Stanisława Wyrzykowskiego wspomnienia z młodości. Jeszcze jedna młodopolska legenda*, „Pamiętnik Literacki” 1983, z. I, s. 163–194.

umyślnie afektowanych rozważaniach Wyrzykowski zwraca bowiem uwagę, jak duży wpływ na wrażliwość autorki *Kingi i Johelet* miało miejsce dzieciństwa – położona u podnóża Wzgórz Miodoborskich wieś Rasztowce. Narrator wychwala więc zbawienny wpływ podolskiego nastroju, kreśli trasy spacerów Zawistowskiej, wspomina podziwiane przez nią zabytki sprzed wieków (zamek Dźwinogród czy Skalki) i opowiada o jaskiniach, które „od niepamiętnych czasów bywały schronieniem pobożnych pustelników”:

Wspomnienie ostatniego z nich zapisało się głęboko w pamięci poetki. Był to mnich z zakonu franciszkanów, półznachor, półświęty, otoczony powszechną czcią i uwielbieniem. Pustelnik polubił młodą dziewczynę, która latem odwiedzała go często w towarzystwie swojego młodszego brata, oprowadzał dzieci po jaskiniach, gdzie stały nieudolnie wyrzeźbione posągi Świętych, opowiadał im swe wizje i cudowne legendy. Nie zapomniał o niej nawet w chwili zgonu, gdyż, umierając, polecił jej oddać swą ulubioną księgę, *Żywoty Świętych*, które z kolei miały stać się dla niej źródłem mistycznych uniesień i obok piękności przyrody bodaj najpotężniejszym bodźcem późniejszej twórczości poetyckiej.⁷⁶

Relacja ta wydaje się warta odnotowania. Nie jest bowiem znów tak nieprawdopodobne, że na żywoty *Kingi i Johelet* zwrócił uwagę Zawistowskiej właśnie wychowany na franciszkańskiej regule mnich, ofiarodawca księgi żywotów. Siostry klaryski, patronki i bohaterki liryku, reprezentują „żeńską wspólnotę franciszkańską” (*Ordo Sanctae Clarae*), której oprócz świętej Klary patronuje oczywiście Biedaczyna z Asyżu⁷⁷.

⁷⁶ Zob. S. Wyrzykowski, *Kazimiera Zawistowska*, „Tygodnik Ilustrowany” 1923, nr 34, s. 544. Tekst został poprzedzony taką uwagą redakcji: „Niebawem ma się ukazać wybór poezji Kazimierzy Zawistowskiej z przedmową znanego poety, St. Wyrzykowskiego. Przedmowę tę, najlepszą dotychczas charakterystykę przedwcześnie zmarłej poetki – podajemy jako ciekawe studium krytyczne”. Studium to zostało przedrukowane pt. *In memoriam* jako wstęp do wydania: K. Zawistowska, *Poezje*, Warszawa 1923.

⁷⁷ Z „materiał franciszkańską” w twórczości poetki łączy się jeszcze jeden, poświęcony młodszej siostrze św. Klary, sonet *Agnesa* (drukowany także pod tytułem *Agnieszka*), znany przede wszystkim dzięki dystychowi, wrytemu na kamiennym obelisku przy grobie Zawistowskiej: „Pan na Jej duszę, jak na

Wiadomości o losach żyjącej w XIII wieku księżnej krakowskiej Kingi (1224–1292, inna wersja imienia: Kunegunda) dostarcza *Vita et miracula sanctae Kyngae ducissae Cracoviensis* (*Żywot i cuda św. Kingi, księżnej krakowskiej*, powst. 1317–1320)⁷⁸, do którego nawiązuje autor kolejnego żywota świętej – Jan Długosz (*Vita beatae Cunegundis*, powst. 1471–1473; przekł. Przeclawa Mojeckiego, pt. *Żywot S. Kunegundy Zakonu Świętej Klary, Xiężny Polskiej...*, 1617). Błogosławiona Kinga, która była siostrą nie tylko Jolenty (1244 – ok. 1298, inne wersje imienia: Jolanta, Jolka)⁷⁹, ale także – warto podkreślić ten fakt pokrewieństwa – Salomei, znana jest przede wszystkim jako patronka Polski i Litwy, „pani sądecka”, fundatorka licznych świątyń, inicjatorka przybycia na ziemię polskie górników, „matka ubogich i chorych”. W wieku pięciu lat Kinga wskutek decyzji dynastycznych została przeznaczona na żonę dwunastoletniego księcia z dynastii Piastów – Bolesława, zwanego Wstydlwym. Po śmierci małżonka w 1279 roku, Kunegunda odgradziła się od świata murami założonego przez siebie zgromadzenia sióstr klarysek w Starym Sączu. Śluby zakonne złożyła dziesięć lat później. Kanonizacji księżnej Kingi dokonał w 1999 roku w Starym Sączu papież Jan Paweł II.

Siostra Kingi, Johelet, dzieciństwo spędziła na dworze krakowskim, na którym – co odnotował ksiądz Piotr Pękalski, autor *Żywota Błogosławionej Jolenty, księżnej kaliskiej, a potem zakonnicy zgromadzenia św. Klary; zebranego z kroniki klasztoru gnieźnieńskiego* (1862) – „pod troskliwym Kunegundy, jakby swej matki, okiem biorąc wychowanie, wznosiła się coraz wyżej po szczeblach pobożności i nauki do najwyższego cnotliwo-

harfę złotą, / Dłonie położył i rzekł «Moją będzie»”. Zob. także: K. Dziadosz, *Zapomniana poetka Kazimiera Zawistowska*, „Kurier Galicyjski” 2009, s. 23; Z. Hauser, *Polskie groby na Kresach: między Pawłowem a Supranówką*, „Rocznik Lwowski” 1992, s. 231–252.

⁷⁸ Zob. Kinga, w: *Twoje imię. Przewodnik onomastyczno-hagiograficzny*, red. H. Fros, F. Sowa, Kraków 2000, s. 344; *Wielka księga świętych (G–Ł)*, t. 2, red. Z. Bauer, A. Leszkiewicz, Kraków 2003, s. 261; *O cudownym pierścieniu świętej Kingi (wg J. Długosza „Żywot S. Kunegundy Świętej Xiężny Polskiej...”, Kraków 1617)*, w: J. Zinkow, *Krakowskie podania, legendy i zwyczaje. Fikcja – mity – historia*, Kraków 2007, s. 115–119.

⁷⁹ Zob. Jolanta, w: *Twoje imię...*, s. 320. Imię świętej jest pozbawione jednoznacznej etymologii, wskazuje się na źródłosłów grecki, od słów *ion*, *-ou* – fiołek i *anthos*, *eos* – kwiat.

ści szczytu”⁸⁰. I ona traci męża, księcia kaliskiego Bolesława Pobożnego, a około 1279 roku wstępuje w klasztorne mury starosądeckie. Kresu życia dobiega w zakonie franciszkanek w Gnieźnie. Święta Jolenta została beatyfikowana przez papieża Leona XII w 1827 roku⁸¹.

Lektura liryku Zawistowskiej potwierdza, że te trzynastowieczne żywoty były poetce świetnie znane. W kolejnych wersach nawiązuje bowiem do nich, podporządkowując je niejako formie – przypomnianego przez Wyrzykowskiego w podtytule – „witrażu”:

Na gotyckim witrażu, w ekstatycznym śnieniu,
Klęczą siostry dwie białe, dwie królewskie wdowy.⁸²

„Na gotyckim witrażu” – sformułowanie to wymaga bacznej uwagi. Pojawia się w niezmienionej wersji we wszystkich edycjach liryku, a to potwierdzałoby – mimo redakcyjnych wariantów – zasadność nawiasowego podtytułu w edycji z 1923 roku. Zawistowska, co interesujące, po raz kolejny posługuje się tu pomysłem „tła”, jednak zamiast gobelinowej tkaniny (którą wyplata samotna kasztelanka-przędka w cyklu *Romanetyka*) wybiera różnobarwną szybę. Dzięki tej metaforze utwór można interpretować jako rodzaj „portretu”, inspirowanego witrażowym wizerunkiem. W tym właśnie pretekstowym wykorzystaniu średniowiecznego detalu Zawistowska podąża niemal taką samą drogą jak na przykład Flaubert w swojej *Legendzie o świętym Julianie Szpitalniku* czy Pater w *Dionizym z Auxerre*, którzy w swoich opowieściach ożywili wizerunki z barwnych okien.

Ujęty w ten sposób witraż z portretem świętych nie tylko staje się „rekwizytem” średniowiecznej stylizacji, ale niejako konstrukcyjnie spaja materię sonetu. Stanowi także impuls do uruchomienia kontekstu konkretnego – jakby naprawdę znanego poetce – odpowiednika obrazowego. Jego istnienia można się zasadnie domyślać, mając na względzie charakterystyczną dla epoki Młodej Polski tendencję do tropienia powinowactw literacko-plastycznych, „realizowania pokrewnych technik artystycznych i posługiwania się podobnym zespołem znaków, schema-

⁸⁰ P. Pękalski, dz. cyt., s. 226.

⁸¹ Tamże.

⁸² K. Zawistowska, dz. cyt.

tów obrazowych, obiegowych wyobrażeń⁸³; w tym także do wykorzystywania możliwości, jakie daje ekfrazja⁸⁴.

Pojawiający się w międzywojennej edycji podtytuł utworu Zawistowskiej, chociaż wzięty w nawias, zachęca więc do dalszego wzbogacenia procesu konkretyzacji wizji literackiej⁸⁵ i osadzenia jej nie tylko w piśmiennictwie, ale i w sztuce sakralnej, w tradycji ikonograficznej błogosławionych franciszkanek, którą współcześnie z Zawistowską podejmował Wyspiański. Zastanawia bowiem ta zbieżność – fakt, że klaryski zostały przedstawione na kartonie do witrażu Stanisława Wyspiańskiego, projektowanego jako wypełnienie otworu okiennego średniowiecznego kościoła oo. Franciszkanów w Krakowie.

Niezwykłość wnętrza tej świątyni polega przede wszystkim na realizacji spójnego, autorskiego programu ideowego, uchwycenia – jak mawiał sam Wyspiański – „istoty franciszkanizmu”⁸⁶. Koncepcja polichromii ścian prezbiterium, transeptu i glicyfów okiennych wraz ze stanowiącymi *pendant* witrażami została pomyślana tak, by wypełnić plan dzieła całościowego oraz podkreślić gotycki charakter świątyni, uwydatnić jej średniowieczne rozumienie jako harmonijnego modelu wszechświata. Dlatego artysta sumiennie studiował między innymi *Kwiatki świętego Franciszka*, biografię Braci Mniejszych, *Dictionnaire raisonné de l'architecture française du XI^e au XVI^e siècle* Viollet-le-Duca, jak również uwagi mnicha Teofila, o których była mowa już wcześniej⁸⁷.

Witraż ukazujący błogosławioną Salomeę, Jolantę i Kingę projektował Wyspiański dla okna *vis-à-vis* Biedaczyny z Asyżu. W liście z 11 czerwca 1897 do Lucjana Rydla artysta dodał w *post scriptum* radosną notatkę:

⁸³ A. Makowiecki, *Młoda Polska*, Warszawa 1981, s. 107.

⁸⁴ Zob. np. P. Gogler, *Kłopoty z ekfrazą*, „Przestrzenie Teorii” 2004, nr 3/4, s. 137–152; S. Wysłouch, *Literatura i semiotyka*, Warszawa 2001, s. 75–94.

⁸⁵ Zob. A. Kowalczykova, *O wzajemnym oświeceniach się sztuk w romantyzmie*, w: *Pogranicza i korespondencje sztuk. Z dziejów form artystycznych w literaturze polskiej*, red. T. Cieślukowska, J. Sławiński, Wrocław 1980, s. 177 i nast.

⁸⁶ S. Gowin, *Stanisław Wyspiański (1869–1907)*, Warszawa 1996, s. 54.

⁸⁷ Szczegółowo na ten temat – zob. W. Bałus, *Wyspiański i tradycja. Na przykładzie witrażu ze św. Franciszkiem*, „Teksty Drugie” 2004, nr 4, s. 97–114; W. Bałus, *Sztuka sakralna...*, s. 93, 163.

[...] bo oto najniespodziewanej gwardian OO. Franciszkanów zażądał ode mnie witrażów i udało mi się pozyskać jego zaufanie dla moich pomysłów i mogę robić co mi się podoba: będą cuda. Całe prezbiterium w barwach i co za treść będzie fantastyczna. – możesz sobie wyobrazić [...]»⁸⁸

Karton do witrażu powstał w 1897 roku. Na początku 1898 roku wraz z innymi projektami (*Bóg Ojciec, Święty Franciszek, Żywiół ognia, Żywiół wody*) zaprezentował go Wyspiański na wystawie konkursowej Towarzystwa Zachęty Sztuk Pięknych w Warszawie⁸⁹. Pierwszej reprodukcji dokonał w 1901 roku Józef Muczkowski w 19. tomie „Biblioteki Krakowskiej”⁹⁰, a rok później w „Architekcie”⁹¹. Niejedyny to szkic Wyspiańskiego poświęcony franciszkanom – inna wersja wizerunku zakonnicy pojawia się na rysunku piórkiem, znajdującym się w Muzeum Narodowym w Warszawie.

Rok 1897 to również czas debiutu translatorskiego Zawistowskiej na łamach „Życia”⁹², pisma literackiego krakowskich modernistów. Oprócz kilku tłumaczeń⁹³ w latach 1897–1900 poetka opublikowała tu pięć utworów oryginalnych⁹⁴. Zatem „konfrontacja” liryki Zawistowskiej z działalnością Wyspiańskiego była, jak się wydaje, nieunikniona. Tym bardziej że od numeru 40/41 z 1898 roku objął on stanowisko kie-

⁸⁸ List S. Wyspiańskiego do L. Rydla z 11 VI 1897, s. 477–478; W. Bałus, *Sztuka sakralna...*, s. 117.

⁸⁹ Zob. D. Czapczyńska-Kleszczyńska, dz. cyt., s. 65.

⁹⁰ J. Muczkowski, *Kościół św. Franciszka w Krakowie*, „Biblioteka Krakowska” 1901, t. 19, il. 8.

⁹¹ Zob. „Architekt” 1902, nr 5 (tabl. 27), nr 6 (tabl. 32); W. Bałus, *Sztuka sakralna...*, s. 119.

⁹² Drukowane pod pseudonimem I.Ra fragmenty prozy Edgara Allana Poeego, *Sen we śnie, Helena* („Życie” 1897, nr 6, s. 6–7). Nb. w tym samym numerze zamieszczono *Opuszczony cmentarz* Stanisława Wyrzykowskiego.

⁹³ Tłumaczenia: F. Pradel, *Miserere miłości*, „Życie” 1897, nr 14, s. 10; A. Samain, *Wizje I, Wizje II, Nuit Blanche*, „Życie” 1898, nr 11, s. 128; M.E. Doherr, *Z „Sonetów”*, „Życie” 1898, nr 12, s. 140; A. Samain, *Z cyklu „L’Allée solitaire”*, „Życie” 1898, nr 17, s. 199–200; A. Mockel, *Jutrznia weselna*, „Życie” 1900, z. 1, s. 12 oraz tłumaczenia prozy Poeego.

⁹⁴ Zob. wiersze: *Z.J.* („Życie” 1898, nr 12, s. 138); *Epitaphium* oraz *Ze spichrza twojej duszy...* („Życie” 1899, nr 21–22, s. 411); *O maków purpurowych* (pt. *Epitaphium III*, „Życie” 1900, nr 2/3, s. 68) oraz *Kinga i Johelet* (dz. cyt.).

rownika artystycznego tygodnika⁹⁵. Ale niejako od początku swojego istnienia „Życie” rozpowszechniało wiadomości o postępach prac artysty. Na przykład w 1897 roku (nr 2) redakcja zawiadamia o prezentacji czterech projektów na lwowskiej Wystawie Towarzystwa Artystów Polskich „Sztuka”⁹⁶, a wydanie grudniowe z tego samego roku zawiera wzmiankę o uzyskaniu przez Wyspiańskiego za szkic do witrażu z wizerunkiem św. Franciszka pierwszej nagrody w zorganizowanym przez Towarzystwo Przyjaciół Sztuk Pięknych w Krakowie konkursie na obraz religijny⁹⁷. Na szpaltach kolejnych wydań pojawiają się reprodukcje kartonów z krótką adnotacją⁹⁸. W 1898 roku redakcja opublikowała wiersz *Stań się* Edwarda Kubalskiego, inspirowany projektem witrażu *Bóg ojciec*⁹⁹.

W 1898 roku w obliczu zagrażającego „Życiu” bankructwa odkupił je Wyrzykowski, będący wówczas w przyjaźni nie tylko z autorką *Romantyki*, ale także z jej bratem, Józefem Jasieńskim. To właśnie on, dzięki swoim znajomościom, starał się, aby dokonania poetyckie siostry ukazywały się w druku¹⁰⁰, a dwa lata później, na przełomie 1899 i 1900 roku sam został współwydawcą tygodnika. Zatem obaj mężczyźni, aktywnie uczestniczący w życiu kulturalno-literackim, wywierali wpływ na działalność i świadomość artystyczną Zawistowskiej. Poczynione na kartach memuaru *Ver Sacrum* zwierzenia, w których Wyrzykowski

⁹⁵ M. Podraza-Kwiatkowska, *Literatura Młodej Polski*, Warszawa 1992, s. 31.

⁹⁶ [b.a.], *Salon artystów polskich*, „Życie” 1897, nr 2, s. 11; D. Czapczyńska-Kleszczyńska, dz. cyt., s. 65.

⁹⁷ „Wśród obrazów, nadesłanych na omawiany konkurs, jeden jedyny Św. Franciszek Wyspiańskiego sprawia wrażenie zjawiska cudownego i wywołuje nastrój iście religijny” – zob. W-y, *Wystawa obrazów treści religijnej*, „Życie” 1897, nr 13, s. 9.

⁹⁸ Karton z wyobrażeniem św. Franciszka – „Życie” 1898, nr 1, s. 6; projekt do witrażu zatytułowany *Stań się* – „Życie” 1898, nr 48, s. 642.

⁹⁹ E. Kubalski, *Stań się (do obrazu Wyspiańskiego)*, „Życie” 1898, nr 48, s. 643.

¹⁰⁰ Kozikowska-Kowalik przytoczyła fragment listu Wyrzykowskiego, adresowanego do Józefa Jasieńskiego: „Wysłałem Ci «Życie», a przekład pani Kazimierzy pojawi się w szóstym numerze «Życia», który dzisiaj wyjdzie. Nie potrzeba było wcale protekcji – tłumaczenie jest tak dobre, że bez wahania oddałem je do drukarni” – zob. list z 30 x 1897, Biblioteka PAN w Krakowie, sygn. 7730; L. Kozikowska-Kowalik, *Dialektyka...*, s. 7; L. Kozikowska-Kowalik, *Stanisława Wyrzykowskiego...*, passim.

wspomina siebie jako „przewodnika duchowego” poetki oraz „niedościęgniony wzór”¹⁰¹ i w tym punkcie wydają się zawierać ziarno prawdy. Wreszcie nie bez znaczenia pozostaje kompleks prowincji, z którym zmagą się Zawistowska; liczne podróże do Krakowa, „rozmowy o poezji, wzloty w dziedzinę sztuki, która miała być jedynym prawdziwym życiem, kontrastowały z atmosferą dworku w Supranówce i prostotą tamtejszego życia”¹⁰². Niewykluczone zatem, że podczas pobytu w mieście zaznała się poetka z przygotowaniami do prac przy franciszkańskich dekoracjach, zmianami w projektach czy pertraktacjami Wyspiańskiego z hierarchami Kościoła. Trudno zresztą było o nich nie wiedzieć – w 1897 roku w Sukiennicach wystawiono cztery kartony z pomysłami na witraże do prezbiterium¹⁰³.

Największy rozgłos przyniósł jednak Wyspiańskiemu konflikt z konwentem franciszkańskim. Zleceniodawca, gwardian o. Samuel Leon Rajss, domagał się wprowadzania zasadniczej zmiany w kompozycji szkicu do witrażu z trzema klaryskami. Zażyczył sobie „zredukowania tematu do bł. Salomei”¹⁰⁴, gdyż twierdził, że święte Wyspiańskiego są pozbawione śladów urody, wywołują „wrażenie trupów”¹⁰⁵! Danuta Czapczyńska-Kleszczyńska dotarła do zapisków kronikarza zakonu, o. Alojzego Karwackiego, który relacjonował:

O. Rajss [...] zażądał, by Wyspiański namalował samą postać bł. Salomei. A gdy artysta upierał się przy pierwszym swoim pomysle, o. Rajss dał malarzowi Rossowskiemu namalować obraz tej błogosławionej i wystawić w oknie Wyspiańskiego. Stąd żale i nieporozumienia.¹⁰⁶

¹⁰¹ L. Kozikowska-Kowalik, *Dialektyka...*, s. 9; B. Borkowska, *Stanisław Wyrzykowski*, w: *Literatura okresu Młodej Polski*, t. 1, red. K. Wyka, A. Hutnikiewicz, M. Puchalska, Warszawa 1968, s. 763–764.

¹⁰² L. Kozikowska-Kowalik, *Dialektyka...*, s. 9.

¹⁰³ D. Czapczyńska-Kleszczyńska, dz. cyt., s. 65.

¹⁰⁴ Tamże, s. 76.

¹⁰⁵ Zob. A. Karwacki, *Pamiętnik*, maszynowa kopia rękopisu w Archiwum Konwentu oo. Franciszkanów w Krakowie, s. 178. Cyt. za: D. Czapczyńska, *Witraże...*, s. 58; D. Czapczyńska-Kleszczyńska, *Dzieje witraży...*, s. 78.

¹⁰⁶ Tamże.

Władysław Ekielski, architekt odpowiedzialny za prace restauracyjne u franciszkanów, odnotowuje we wspomnieniach, że konwent oprostował aparycję mniszek, „twierdząc, że są za brzydkie, że kanony nie pozwalają umieszczać w kościele nic szpetnego i żądał nowej kompozycji, na której twarze byłyby «ładniejsze», choćby bez tego charakterystycznego ascetyzmu”¹⁰⁷. Zgoda okazała się niemożliwa. Po tym, jak zostały skrytykowane podobizny Kingi i Johelet, Wyspiański wykonał pastel do kartonu z przedstawieniem błogosławionej Salomei (1902), a potem jego replikę (1904). Dzięki inicjatywie kolejnego przełożonego zgromadzenia franciszkańskiego, o. Karwackiego, w 1908 roku wykonano witraż i „nowa” Salomea została wmontowana w okno prezbiterium¹⁰⁸.

Dlaczego zaproponowany przez artystę „portret” franciszkanek sklasyfikowano jako „brzydki”, wywołujący – zdaniem o. Rajssa – „wrażenia trupów”¹⁰⁹? Zwyciężył tu raczej nie kanon, a konwencja, z którą nie zgadzał się Wyspiański, której nie akceptowała też Zawistowska.

Postaci trzech klarysek zostały sportretowane przez artystę z profilu w dolnej partii kartonu. Przyodziane w ciemne habity, z dłońmi na wysokości piersi, kobiety „zdawały się stać lub z wolna kroczyć pogrążone w zadumie i kontemplacji. Ich głowy o ascetycznych, białych twarzach i starczych rysach, zwrócone były w różne strony”¹¹⁰ – zauważa Wojciech Bałus, jakby pod wpływem liryki młodopolskiej. Zdzisław Kępiński stwierdza natomiast: „Wyspiański ustawia je w szyku pochodnym dla podkreślenia, że podejmują one drogę powrotu ludzkości ku wyżynom”¹¹¹. To właśnie taką kompozycję, ze względu na monotony, określaną przez Marię Podrazę-Kwiatkowską jako typowy dla obrazowania symbolistycznego ruch pantomimiczny¹¹², mogła mieć na myśli

¹⁰⁷ W. Ekielski, *Wspomnienia o Wyspiańskim*, w: *Wyspiański w oczach współczesnych*, t. I, zebra., oprac. i komentarzem opatrzył L. Płoszewski, Kraków 1971, s. 360.

¹⁰⁸ Zob. D. Czapczyńska, *Witraże...*, s. 59; D. Czapczyńska-Kleszczyńska, *Dzieje witraży...*, s. 78–81. Poprzedni portret Salomei, autorstwa Władysława Rosowskiego, został usunięty oraz umieszczony w oknie wschodniego ramienia krużganków.

¹⁰⁹ Zob. A. Karwacki, dz. cyt., s. 78.

¹¹⁰ W. Bałus, *Sztuka sakralna...*, s. 135.

¹¹¹ Z. Kępiński, *Stanisław Wyspiański*, Warszawa 1984, s. 222.

¹¹² Piszę na ten temat w części *Witraż i „światy figuralne”*.

Kozikowska-Kowalik, kiedy przywołała incipit wiersza *Mniszki*, szukając ilustracji dla wizji krakowskiego artysty.

Zawistowska w swoim lirycznym „witrażu” obrazuje franciszkanki również jako „przezyste profile w kwefów obramieniu”, lecz w odmiennej postawie – na kolanach. Według projektu dominantę kompozycyjną pola obrazowego stanowiły kwiaty: żółtej dziewanny i białych lilii (nb. kwiaty lilii znajdują się – obok kaczeńców – na witrażu z wizerunkiem błogosławionej Salomei, zdobią także pas ornamentalny ramion transeptu i obrzeża okien w prezbiterium). W twórczości Wyspiańskiego namiętność do ornamentów roślinnych wiąże się przede wszystkim z nurtem florystycznym secesji¹¹³, jednak w kontekście dekoracji krakowskiej świątyni wszechobecność elementów kwiatnych stanowi też wyraźne nawiązanie do charakterystycznego dla postawy franciszkańskiej umiłowania, wręcz idealizowania, świata przyrody. Ponadto wskutek wprowadzenia makroskopii, czyli powiększenia roślin do nadnaturalnych rozmiarów, „uzyskał artysta wertykalizm kompozycji podkreślający goetycką konstrukcję świątyni”¹¹⁴.

Niewiasty zostały ukazane pośród kwiatów w taki sposób, że można odnieść wrażenie „nanizania klarysek na łodygi roślin”¹¹⁵ – zespolenia z nimi. Na drugim, wykonanym piórkiem szkicu, znajdującym się obecnie w Muzeum Narodowym w Warszawie, postaci franciszkanek zostały przedstawione w odmienny sposób, tworząc już nie szyk, ale pogrążoną w modlitwie grupę; środkowa postać ukazana została frontalnie, dwie pozostałe z profilu. W obu przypadkach Wyspiański zrezygnował z sakralnych, wyidealizowanych, celowo „upiększanych” wizerunków świętych, stawianych za wzór przez „doktryny dziewiętnastowiecznej sztuki kościelnej”¹¹⁶. Brak więc w obrazie klarysek estetyzacji: wzniosłości, gloryfikacji lub piękna. Są podkreślone bielą twarzy, starością postury i swoistego rodzaju „płaskością” przedstawienia: weryzm, asceza, ponurość, które wychowany na „estetyce idealistycznej” o. Rajss uznał za objawy „brzydoty”. Znamienne, że podobną interpretację wybrała Za-

¹¹³ Zob. M. Wallis, *Secesja*, Warszawa 1974, s. 105–114.

¹¹⁴ *Wyspiański. Witraże*, oprac. J. Bojarska-Syrek, Warszawa 1980, s. 9.

¹¹⁵ W. Bałus, *Sztuka sakralna...*, s. 136.

¹¹⁶ Tamże, s. 138.

wistowska, obrazując klaryski jako „wiotkie lilie, rozwite w mrocznych tumów cieniu”. Nieprzypadkowo!

Zgodnie z koncepcją „wiersza-żywota”, zasygnalizowaną już tytułem pierwodruku *Z żywotów Świętych*, tożsamym z nazwą książki ofiarowanej przez napotkanego w jaskini pustelnika, druga i trzecia strofa liryku nawiązują do najistotniejszych w biografii klarysek wydarzeń – zachowania czystości cielesnej oraz złożenia ślubów zakonnych.

Jak bezcenne klejnoty wziął Je ród piastowy.
Wiotkie lilie, rozwite w mrocznych tumów cieniu,
Dziewice, wstręt czyniące ślubnemu pierścieniu,
Przybrano w oblubieniec ziemskich złotogłowy.

Lecz Chrystus Je od zmazy ustrzegł i od sromu,
Jak pasterz białorune swe strzeże jagnięta –
I po latach, dziewicze do swego wiódł domu.¹¹⁷

Obie święte „wstręt czyniące ślubnemu pierścieniu”, musiały wyjść za mąż za książąt z rodu Piastów. Święta Kinga, by zachować dziewictwo, nakłaniała swojego małżonka do wspólnego złożenia ślubów czystości. W ten sposób zapisała się na kartach historii jako postać „anielskiej cnoty” („bezcenny klejnot”), a książę uzyskał przydomek Wstydlivy¹¹⁸. Z kolei Jolenta, adorowana przez możnowładcę kaliskiego, Bolesława Pobożnego, decyzję o zamążpójściu uzależniła od opinii swej siostry, co odnotowywał książę Piotr Pękalski. Po śmierci mężów „Chrystus je od zmazy ustrzegł i od sromu”, jak pisała Zawistowska. Obie kobiety, „wdziawszy na siebie szatę wdowieńską, przyjęły regułę drugiego rzędu św. Franciszka i św. Klary”¹¹⁹.

Uważna lektura liryku skłania zatem do odmówienia racji Eugeniuszowi Kucharskiemu, który widział wyłącznie estetyczną kreację w portretach świętych kobiet Zawistowskiej: „Czuć – pisał on – że poetka traktuje je raczej po literacku, jako motyw estetyczny, a ich wytyżo-

¹¹⁷ K. Zawistowska, dz. cyt.

¹¹⁸ Zob. *Kinga...*, s. 262.

¹¹⁹ X.P. Pękalski, dz. cyt., s. 237.

nego, niezwykle bujnego życia wewnętrznego nie wyczuwa”¹²⁰. Poetka nie porusza się po powierzchni – dokonuje niebywałej kondensacji sensów. Porównanie – upostaciowienie kwiatu: „Siostry dwie białe”, czyli „wiotkie lilie” – zostało wprowadzone na zasadzie kontrastu do ciemności: mrocznych cieni wypełniających tum¹²¹. Czyż nie jest to aluzja do wizji Wyspiańskiego, w której sylwetki trzech klarysek wyłaniają się z roślinnych łodyg? Jasna barwa płatków była projektowana jako przeciwwaga kolorystyczna dla brązowych mnisich habitów, ciemnej, dolnej partii szkicu, a także mrocznego wnętrza franciszkańskiego kościoła. „Rozświetlającą” funkcję pełnią również atrakcyjne wizualnie miodowe kwiatostany dziewanny, która ze względu na oryginalny kształt: wielkość i strzelistość, przy jednoczesnym zachowaniu zwiewności formy, bywa w poezji czy malarstwie utożsamiana z kobietą, kapłanką lub nimfą¹²². Z uwagi na skuteczność wstawiennictwa błogosławionych franciszkanek w rozmaitych chorobach (Jolenta nazywana była na przykład „Najlepszą Lekarką”, a także „Ślepych oświecicielką”¹²³), nie bez znaczenia pozostają także czarodziejskie, lecznicze, związane z wierzeniami ludowymi właściwości dziewanny¹²⁴.

Wydawałoby się, że uwypuklając moralną doskonałość franciszkanek, uosabiających pobożność cenną jak „bezcenny klejnot”, Zawistowska posłużyła się typowym, nacechowanym wzniosłą symboliką

¹²⁰ E. Kucharski, dz. cyt., s. 253.

¹²¹ Epitet „wiotkie” w tomiku z 1923 roku zastąpiono synonimem „wątle”. Kobiety, utożsamiane z rośliną lub przekształcające się w nią, przypominają bohaterki tłumaczonych przez poetkę „średniowiecznych” wierszy Tristana Klingsora (*Dziewczęta – Kwiaty*).

¹²² O znaczeniach tego kwiatu – zob. I. Sikora, *Dziewanna*, w: tegoż, *Łabędź i lira. Studia i szkice o literaturze Młodej Polski*, Zielona Góra 2001, s. 15–16.

¹²³ Przymioty błogosławionej Jolanty zostały wypisane na tablicy, zawieszanej obok obrazu kultowego z wizerunkiem świętej w nieistniejącej kaplicy klarysek w Gnieźnie (kościół Franciszkanów), znanej wszakże z opisów z XVII wieku – zob. Ks. R. Knapiński, *Święta Kinga i błogosławiona Jolenta w ikonografii polskich klarysek. Przedstawienia ikonograficzne polskich klarysek*, w: *Pani Sądecka. Aktualność Świętej Kingi*, red. J. Zimny, Sandomierz 2000, s. 99. Listę cudów i uzdrowień dokonanych przez Jolentę wymienił w żywocie ksiądz Pękalski (dz. cyt.).

¹²⁴ I. Sikora, dz. cyt., s. 14–15.

wyobrażeniem lilii jako: rośliny-nadziei, znaku bezgrzeszności duszy, szlachetności, a także czystości¹²⁵. Dobór takiego atrybutu rzeczywiście wytycza krąg wzruszeń o charakterze duchowym albo mistycznym. Okazuje się jednak, że ta książęca roślina ma swoje miejsce również w tradycji hagiograficznej polskich klarysek. Potwierdza to kwerenda dokonana przez Ryszarda Knapińskiego, który podczas poszukiwań wizerunków obrazowych świętej Kingi i błogosławionej Jolenty dotarł do dokumentów zgromadzonych podczas przygotowań do procesu beatyfikacyjnego tej drugiej, przeprowadzanego w latach 1776–1779. Na podstawie przeglądu obrazów wotywnych komisja kanonizacyjna ustaliła, że błogosławioną najczęściej ukazywano – podobnie jak jej siostrę, Salomeę¹²⁶ – z „diademem i promieniami wokół głowy, z krzyżem w rękę lub krzyżem i lilią, niekiedy z pastorałem, otoczoną obłokami, w habitcie swojego zakonu, trzymającą księgę”¹²⁷. Przedstawiano ją też niejednokrotnie w towarzystwie Chrystusa Ubiczowanego albo Ukrzyżowanego, czasem z Marią i innymi świętymi¹²⁸. Podobny obraz roztacza przed oczami czytelników, jak się okaże, ostatnia strofa wiersza Zawistowskiej.

Ponadto semantyczny obraz dziewiczej niewinności uzupełnia w li ryku *Kinga i Johelet* biel kobiecych ciał. W pierwszej strofie pojawiają się „siostry dwie białe” oraz „przezyste profile”, które w lekturze dosłownej sprawiają wrażenie niezwykle jasnych, nawet anemicznych. Odcień ten odzwierciedla tonację kwiatowych płatków („biały jak lilia”), dzięki czemu ulubiona barwa symbolistów oraz secesji¹²⁹ staje się kolorystyczną dominantą pola obrazowego, „tła” wiersza, czyli witrażu.

Tym samym interpretacja bieli jako barwy światła pozostaje w zgodzie z młodopolskim paradygmatem ciała „odcieleśnionego”, niematerialnego, metafizycznego – sakralnego¹³⁰. Epokę tę fascynowało ciało

¹²⁵ I. Sikora, *Symbolika kwiatów w poezji Młodej Polski*, Szczecin 1987, s. 52.

¹²⁶ Ks. R. Knapiński, dz. cyt., s. 91.

¹²⁷ Tamże.

¹²⁸ Tamże.

¹²⁹ M. Wallis, dz. cyt., s. 163. Zawistowska jest poetką znakomitą – i w tym miejscu można już przyznać rację Kucharskiemu – „maluje przede wszystkim, oddaje głównie barwę, rzadziej linię” – zob. E. Kucharski, dz. cyt., s. 250.

¹³⁰ M. Stala, *Pejzaż człowieka. Młodopolskie myśli i wyobrażenia o duszy, duchu i ciele*, Kraków 1994, s. 252.

doznawane i doceniane „na drodze negacji”¹³¹, stąd zabiegi wyobraźni „oczyszczającej (redukującej?) pole widzenia aż do zupełnego rozjaśnienia, aż do bezkoloru, w którym Nic tożsame jest ze Wszystkim”¹³², predylekcja do karnacji barwy „mlecznej”, „przezroczystej”, „opłatkowej” oraz – jak powiedziałby gwardian o. Rajss – „trupiej”. Tendencję tę akcentuje właśnie metaforyczne utożsamienie ciała i rośliny. Dlatego, przyglądając się klaryskom Wyspiańskiego, Wojciech Bałus zauważył:

Trupia biel twarzy i starość postaci kobiecych wyraża „ascetyczne” pojmowanie ciała. Salomea, Kunegunda i Jolenta obumarły dla świata, ich ideałem stało się życie duchowe i coraz pełniej realizowana tęsknota za istnieniem poza ziemskim padołem.¹³³

Delikatne, „wiotkie” lilie badacz potraktował jako symbol schyłku życia, przemijania, pasywności i nostalgii. Biały odcień płatków byłby zatem „kolorem żalobnym”, barwą ciała „znikającego”, obumierającego. Analogicznie franciszkanki Zawistowskiej – eteryczne, uduchowione, pogrążone w „ekstatycznym śnieniu” i tęsknocie (o czym informują wersy pierwszej strofy) sytuują się na granicy życia doczesnego i duchowego, zmuszone – jak mniszki z inicjującego cykl sonetu *Święte* – do wyboru pomiędzy ziemskim a niebiańskim Oblubieńcem.

Obraz wykreowany przede wszystkim dzięki symbolice lilii podsumowuje – zgodnie z klasyczną poetyką sonetu – ostatnia tercyna:

Więc wielbiły go Kinga i Johelet Święta,
I kornie mu pod stopy słały, jak podnóże,
Biczowanych swych piersi, krwią ociekłe róże.¹³⁴

Jak rozumieć wers, zbudowany przy użyciu typowej dla Zawistowskiej inwersji składniowej – opisujący umartwianie ciała? Praktyka ascezy, biczowania piersi porównanych do różanego kwiatu, przywodzi na myśl nie tylko cierpienie Chrystusa ukrzyżowanego, ale też możliwość

¹³¹ Tamże, s. 267.

¹³² Tamże, s. 224.

¹³³ Zob. W. Bałus, *Sztuka sakralna...*, s. 140–141.

¹³⁴ K. Zawistowska, dz. cyt.

współodczuwania bólu przez mękę. Wydaje się jednak, że gesty te są przede wszystkim aluzją do praktyk ascetycznych założyciela zakonu franciszkanów.

Uwagę czytelnika zwraca współobecność róży i lilii. Zestawienie tych dwóch „znaków florystycznych” wprowadza dysonans między odmiennie waloryzowanymi – symbolicznymi, kolorystycznymi oraz emocjonalnymi – asocjacjami. Na achromatycznym „tle” pojawia się wyrazisty czerwony, chromatyczny akord, barwa kropli krwi oraz płatków kwiatu, z którym wiąże się semantyka miłosna: od zmysłowego erotyzmu (czerwony, szkarłatny kolor utożsamiano z pięknem, radością, młodością, miłością)¹³⁵ po uczucia platoniczne, uduchowione, wysublimowane (biała róża)¹³⁶, łączone często z przeżyciami natury religijnej. Na marginesie: ciekawym zbiegiem okoliczności – chociaż w sposób mniej poetycki – na opozycji lilii i róży swoją refleksję oparła współczesna autorka utworów dla dzieci, Kornelia Dobkiewiczowa (1912–1990), opisując decyzję błogosławionej Kingi o złożeniu ślubów dziewictwa. Tuż po sakramencie małżeństwa „wynikła sprawa następstwa tronu, a stąd rozpoczęły się namowy, a nawet naciski na Kingę, by «ponad LILIĘ niewinności dziewiczej wybrała RÓŻĘ małżeństwa i macierzyństwa»”¹³⁷.

Czyniąc z „biczowanych piersi” – róż „krwią ociekłych” znak ascezy (grecki źródłosłów słowa „asceza” *askētēs / askēsis* oznacza przeciw „ćwiczący się”, ćwiczenie fizyczne, dziś powiedziec by można: trening¹³⁸), Zawistowska przełamuje stereotypowe w młodopolskiej poezji wyobrażenie tego kwiatu jako symbolu zmysłowości, akcentując problematykę przemijania, trudów życia – naśladowania ofiarności Biedaczyny z Asy-

¹³⁵ M. Rzepińska, *Historia koloru w dziejach malarstwa europejskiego*, Kraków 1983 s. 126.

¹³⁶ I. Sikora, dz. cyt., s. 43–51.

¹³⁷ Zob. Kinga, s. 262. Zbigniew Bauer oraz Adam Leszkiewicz, autorzy hasła słownikowego w *Wielkiej księdze świętych (G–Ł)*, nie podają tytułu dzieła Kornelii Dobkiewiczowej. Chodzi o następujący utwór – K. Dobkiewiczowa, *Drogocenne wiano. Legendy o błogosławionej Kindze, księżnie polskiej, patronce górników, obrończyni wiary, matce ludu polskiego w 700. rocznicę śmierci*, Katowice 1988, s. 11.

¹³⁸ Zob. W. Kopaliński, *Słownik wyrazów obcych i zwrotów obcojęzycznych*, Warszawa 1967.

zu¹³⁹. I rzeczywiście, ksiądz Pękalski wspomina na przykład, że asceza oraz umyślna rezygnacja z ziemskiego dobrobytu stanowiły podstawę egzystencji obu klarysek (ścisły post, uczciwa bogomyślność, umartwienie ciała włosienicą).

„Korną” chłostę, której poddają ciała Kinga i Johelet, można również potraktować jako uobecnienie postaci Chrystusa, symbol Jego męki. Wizerunek błogosławionej Jolenty, „pogrążonej w ekstazie”, doznającej objawienia Ubiczowanego Chrystusa lub ukazanej „w momencie adoracji przedmiotu swojego widzenia”¹⁴⁰, znany jest z siedemnastowiecznej ikonografii¹⁴¹. Taki schemat powielają również – o czym informuje Knapiński – tablice wotywno oraz osiemnasto- i dziewiętnastowieczna grafika¹⁴².

Obraz biczowania ciała nawiązuje przede wszystkim do praktyk średniowiecza. Przypomina scenę „tarzania się” w cierniowym krzaku; w taki sposób hołd Bogu oddaje święty Franciszek w poetyckich interpretacjach Jana Kasprowicza¹⁴³ czy Tadeusza Micińskiego¹⁴⁴. Różany krzew wypełnia także kompozycję witrażu Wyspiańskiego z wizerunkiem *Poverello*, zaprojektowanego w roku 1897 i zamontowanego – przypomnijmy – w 1899 roku *vis-à-vis* okna przeznaczonego pierwotnie dla trzech klarysek¹⁴⁵. Artysta ukazał doznającego stygmatów Biedaczną frontalnie, w centrum kompozycji, na tle ogromnego krzewu, którego splecione, różnobarwne gałęzie pną się od dolnej krawędzi pola obrazowego ku górze. Niespokojny, falujący kształt łodyg stanowi najbar-

¹³⁹ Kolor krwi symbolicznie wiąże się z męczeństwem i Duchem Świętym, „na co wskazuje liturgiczny «porządek barw» Kościoła katolickiego, ukształtowany u schyłku XII wieku” – zob. R. Tokarski, *Semantyka barw we współczesnej polszczyźnie*, Lublin 2004, s. 82.

¹⁴⁰ Ks. R. Knapiński, dz. cyt., s. 100 i nast.

¹⁴¹ Tamże.

¹⁴² Tamże.

¹⁴³ J. Kasprowicz, *Hymn św. Franciszka z Asyżu* [pierwszy tytuł *Hymn na cześć bólu*], „Chimera” 1901, t. 3, z. 7–8, s. 103–122.

¹⁴⁴ T. Miciński, *Stygmaty świętego Franciszka*, w: tegoż, *Poezje*, oprac. J. Prokop, Kraków 1984, s. 174.

¹⁴⁵ S. Wyspiański, *Święty Franciszek*, witraż w prezbiterium kościoła Franciszkanów w Krakowie, 1897; W. Bałus, *Wyspiański a tradycja...*, s. 103 i nast.

dziej wyrazistą formę obrazu, nieruchoma sylwetka zostaje „uwikłana” w pełen dynamiki floralny układ. W górnej strefie witrażu wyraźnie widoczne są kolce na łądogach. U stóp świętego, podobnie jak w hymnie Kasprowicza, „ciernie zakwitły różami” – jednym pękiem różowym i pięcioma żółtymi. Kwiat pnie się „pod stopy” Chrystusa ukazanego na skrzydłach serafina.

Praktyka ta, znana w tradycji franciszkańskiej, nie jest oczywiście autorskim pomysłem wymienionych poetów, stanowi jednak *novum* w stosunku do źródeł ikonograficznych oraz historii zapisanych w *Kwiatkach świętego Franciszka*¹⁴⁶. Poszukując zależności koncepcji estetycznych Wyspiańskiego od świadectw z przeszłości, Bałus przytoczył interesujący odczyt Juliana Klaczki *Święty Franciszek z Asyżu i gotycyzm włoski*, ogłoszony w 1893 roku w Krakowie:

Pewnej nocy ponurej i burzliwej św. Franciszek rzucił się nagi w krzak cierniowy, o kilka kroków od małego kościółka *Portiuncula*. Chciał tym sposobem poskromić i umartwić swoje zmysły. Wtedy światłość wielka ogarnęła jego dziwne łoże, a krzak cierniowy zakwitnął mnóstwem róż najpiękniejszych. Święty zebrał ich dwanaście, sześć białych, sześć czerwonych [...].¹⁴⁷

To bolesne wydarzenie nastąpiło w 1215 lub 1216 roku i jest nazywane przez historyków „cudem róż”, a „wspomina o nim jeden z tekstów pochodzących z pierwszej połowy XIV stulecia”¹⁴⁸, i chociaż w tradycji obrazowej występuje rzadko¹⁴⁹, wiedzieli o nim i Wyspiański¹⁵⁰, i Kasprowic¹⁵¹ – obaj skrupulatnie studiowali żywoty oraz legendy związane z postacią *Poverello*. Najprawdopodobniej „cud róż” znany był i Zawi-

¹⁴⁶ W. Bałus, *Sztuka sakralna...*, s. 125–135.

¹⁴⁷ J. Klaczko, *Święty Franciszek z Asyżu i gotycyzm włoski*, „Rocznik Akademii Umiejętności w Krakowie” 1892/1893, s. 130. Zob. W. Bałus, *Wyspiański a tradycja...*, s. 106.

¹⁴⁸ W. Bałus, *Wyspiański a tradycja...*, s. 106–107.

¹⁴⁹ Tamże.

¹⁵⁰ Tamże.

¹⁵¹ J. Szewminówna, *Kasprowic a średniowiecze*, „Kronika Miasta Poznania” 1936, R. 14, nr 1, s. 37–74.

stowskiej, która przeniosła element z biografii świętego Franciszka na poetycki portret błogosławionych Kingi i Jolenty¹⁵².

Semantyczną dominantę „lirycznego witrażu” Zawistowskiej stanowi, tak jak w wizerunku klarysek Wyspiańskiego, „ukazanie momentu granicznego – ascezy, bladej twarzy”¹⁵³, a także artystyczna transpozycja aktu „oddania ciała na ofiarę w walce o czystość ducha”¹⁵⁴. Jego symbolem – nie bez przyczyny – uczyniła Zawistowska czerwoną różę.

Zbudowanie wiersza na skontrastowanych wyobrażeniach dwóch kwiatów, dwóch barw, dwóch reprezentacji życia duchowego i ziemskiego, ujętych w rodzaj ramy możliwych wyborów kobiecych¹⁵⁵, służy przełamaniu „jednolitości” portretu kobiet, które w liryku Zawistowskiej jak gdyby dzielą jedną i tę samą biografię. Witraż – „tło” tej lirycznej miniatury, symboliczny „rekwizyt” średniowiecza, odgrywa rolę nastrojotwórczą, ale także – właściwie przede wszystkim – mimetyczną. Prowadzona według powziętych wcześniej założeń, skrupulatna lektura sonetu dowodzi jego pokrewieństwa z „franciszkańskim” dorobkiem Wyspiańskiego. Sonet o błogosławionych klaryskach okazał się niejako rekompensatą za odrzucenie części projektu artysty – poetyckim dopełnieniem witrażu o błogosławionej Salomei.

¹⁵² Warto też odnotować, że w Kościele Dolnym Bazyliki w Asyżu, nad Wielkim Ołtarzem, zbudowanym nad grobem patrona świątyni, znajdują się freski Giotta (1315–1320) – alegorie ślubów zakonnych, a wśród nich wyobrażenie Ubóstwa: „Fresk ten przedstawia mistyczne zaślubiny Franciszka z Panią Ubóstwa. Związek ten błogosławi sam Chrystus w obecności zastępu Aniołów. W prawym rogu młodzieniec, który ofiarowuje drogi płaszcz ubogiemu, jest zapraszany przez Anioła wskazującego mu palcem Panią Ubóstwa. W środku na dole dzieci i ujadające psy występują przeciw Pani Ubóstwa. Chłopiec ubrany na czerwono rzuca kamieniem, pies, który jest tuż przy nim, nie przestaje szczeleć. Dziecko ubrane na niebiesko pcha laską wiązkę kolców na bosc nogi Oblubienicy. I oto co się dzieje: Kolce zaczynają rosnać, zmieniając się w drogocenny WIENIEC z RÓŻ I LILII, które jakby koroną zdobią głowę Pani Ubóstwa” – zob. C. Troiano, A. Pompei, *Assisi. Przewodnik po Asyżu. Rodzinne miasto świętego Franciszka*, przeł. M. Korczak, Asyż 2002, s. 43–44.

¹⁵³ W. Bałus, *Sztuka sakralna...*, s. 141.

¹⁵⁴ Tamże.

¹⁵⁵ Zob. L. Kozikowska-Kowalik, *Dialektyka...*, s. 17 i nast.

WITRAŻE WAWELSKIE

W młodopolskiej poezji pojawiają się również bezpośrednie nawiązania do projektów niezrealizowanych witraży Wyspiańskiego, przeznaczonych dla katedry wawelskiej. Prace te Włodzimierz Żuławski łączył właśnie z pierwszą europejską podróżą Wyspiańskiego, twierdząc, że ich „pierwotna wizja” objawiła się artyście „na obczyźnie, gdzieś w gotyckich tumach Paryża, Chartres, Reims. Tam to, wzruszonego dostojnymi szybami katedr nachodzi tęsknota za świątynią na górze przeświętej, ponad rzeką wielką, Wiślanów, Wandy i jego duszy harfiarką”¹⁵⁶.

Trzy liryki Wiktora Dzierżanowskiego – *Henryk Pobożny*, *Kazimierz Wielki*, *Stanisław Szczepanowski* – tworzą cykl *Przed witrażami Stanisława Wyspiańskiego* (z tomu *Nam jeno szumy zwiastują wiosnę...*, 1912). Poeta odwołał się do pastelowych kartonów Wyspiańskiego (*Henryk Pobożny*, *Kazimierz Wielki*, *Święty Stanisław Szczepanowski*), datowanych na 1900 rok, oraz związanych z nimi zapewne rysunkowych szkiców. Kluczowym obrazem swojego lirycznego tryptyku Dzierżanowski uczynił alegoryczny taniec śmierci, przerażający „korowód trupów”, wyeksponował motywy kości, grobu i trumny. Pisał:

Jakaż moc i majestat pełen grozy bije
 Od tych trupich postaci – trzech szkieletów raczej,
 Którym obcy jest wyraz bezsilnej rozpaczcy,
 Z których każdy tragizmem śmierci tchnie i żyje!...¹⁵⁷

Jeden z projektów wawelskich Wyspiańskiego – monumentalny karton z wizerunkiem Kazimierza Wielkiego – zinterpretował Wacław Hordysz. Liryczną „ilustrację” umieścił w cyklu *Tryptyk*, wraz z innymi

¹⁵⁶ W. Żuławski, *Witraże wawelskie Wyspiańskiego*, w: *Teksty o malarzach...*, s. 435 (prwdr. „Maski” 1918, z. 13). O okolicznościach i czasie powstania projektów plastycznych Wyspiańskiego – zob. W. Bałus, *Sztuka sakralna...*, s. 175–221.

¹⁵⁷ W. Dzierżanowski, I „*Henryk Pobożny*”, w: tegoż, *Nam jeno szumy zwiastują wiosnę...*, Warszawa 1912, s. 164. Zob. S. Wyspiański, *Kazimierz Wielki, Święty Stanisław Szczepanowski, Henryk Pobożny* – kartony do witraży dla katedry na Wawelu; 1900, Muzeum Narodowe w Krakowie – zob. ILUSTRACJE 33, 34 i 35.

utworami o sztukach pięknych, w tomie *Którzy trwać chcemy...* (1914)¹⁵⁸. W pierwszym wersie utworu Hordysz nawiązał do odkrycia szczątków Kazimierza Wielkiego, które miało miejsce 14 czerwca 1869 roku w trakcie restauracji królewskiego nagrobka w katedrze wawelskiej.

Jak wiadomo, wydarzenie to, a także artykuł Józefa Szujskiego *Wydobycie zwłok Kazimierza Wielkiego i przyszły ich pogrzeb*, opublikowany w tym samym roku w „Przeglądzie Polskim”, i obraz Jana Matejki *Wnętrze grobu Kazimierza Wielkiego* – zawładnęły również wyobraźnią Wyspiańskiego. Pod wpływem odkrycia powstał też literacki wariant kartonu – rapsod *Kazimierz Wielki*¹⁵⁹. Hordysz w taki sposób scharakteryzował postać władcy-truchła:

Z pokrowów tumbi zwolon, w gronostajach śmierci,
Patrzy ten król otchłanną oczodołów ciszą,
Kędy w rozpaczy kirach grozy się kołyszają
Na orle, rozwalone w puch – Piastowe perci...

Patrzy – milczeniem w męce zastygłych ust w ćwierci
Zda się druzgotać serca głuche, co nie słyszą
Szelestu piór... Cyt! Cicho!... Słyszycie, jak piszą
Sybille wyrok na lud, w który czerw się wwierci!?!...¹⁶⁰

Hordysz – zdaniem Justyny Bajdy – utożsamiał „wielkość nieżyjącego władcy z minioną potęgą kraju”¹⁶¹. Już wzmianka o orle i ptasich piórach dowodzi, że poeta kreśli swój liryczny komentarz do kartonu witrażowego za pośrednictwem lektury rapsodu *Kazimierz Wielki* Wyspiańskiego¹⁶². W trzeciej i czwartej strofie utworu zjawia Kazimierza Wielkiego

¹⁵⁸ Niejedyne to zresztą nawiązanie do twórczości Wyspiańskiego w tomie Hordysza. Utwór *Ballada* rozpoczyna się mottem z *Wesela*.

¹⁵⁹ Zob. M. Bourkane, *O rapsodach Stanisława Wyspiańskiego*, Poznań 2014, s. 14–15, 70.

¹⁶⁰ W. Hordysz [W. Goździcki], *Kazimierz Wielki. Ilustracja do projektowanego witrażu Wyspiańskiego*, w: tegoż, *Którzy trwać chcemy... Poezje*, Kraków 1914, s. 35.

¹⁶¹ J. Bajda, *Poeci – to są słów malarze...*, s. 119.

¹⁶² S. Wyspiański, *Kazimierz Wielki* (oktawy LXXVIII; LXXIX), w: tegoż, *Dzieła zebrane*, t. II, *Rapsody, Hymn, Wiersze*, red. zespołu pod kierownictwem L. Pło-

zyskuje głos, dając pesymistyczną diagnozę współczesnej sytuacji politycznej. Król formułuje pytanie, które pozostaje bez odpowiedzi:

Patrzy – w koronie żywy, choć trup, w kościu dłoni
 Próchnicę berła dzierżąc, jakby niósł sąd z tronu:
 „Powiedzcie!” – cisza w wnękach katedralnych dzwoni –

„Czyje-ż ręce krainę tę miodną rozdarły?”
 Królewski jęk uderzył w pękniętą pierś dzwonu – –
 Patrzy – niżej w pąsowych deliach kłęczą karły!...¹⁶³

Rapsody Wyspiańskiego powstawały – pisał Mateusz Bourkane, powołując się na Tadeusza Makowieckiego – równolegle do kartonów wawelskich. Stanowiły one, co zauważali już współcześni, poetycki komentarz do nich, ale również wizjonerskie, nabierające artystycznej niezależności rozwinięcie losów wyobrażonych na nich upiornych postaci królów i biskupa. Dzierżanowski i – bardziej zdecydowanie – Hordysz rozumie li je jednak jako dzieła ściśle komplementarne. Znaczący wpływ miał na to zapewne ideał jedności sztuk. W poematach Wyspiańskiego pewne fragmenty istotnie są paralelne wobec przedstawień witrażowych, na przykład podobna dynamika kształtuje opis truchła Kazimierza Wielkiego i jego wizerunek na kartonie, na którym „ogromna postać Kazimierza rozsadza jak gdyby ciasne ramy witraża”¹⁶⁴. Widać tu też podobieństwa formalne, próby scalania rozpadających się szczątków przeszłości. Jednak bohater liryczny rzeczywiście, jak się zdaje, nie tylko rozsadza, lecz nawet opuszcza owe „ramy witraża”. Wyspiański – przewodnik poetów po świecie barwnych szyb, wychodzi poza ten świat, by szukać w poezji większej swobody wyrazowej.



szewskiego, Kraków 1961, s. 34–35; M. Bourkane, dz. cyt., s. 76–77; W. Bałus, *Sztuka sakralna...*, s. 196–205.

¹⁶³ W. Hordysz [W. Goździcki], dz. cyt.

¹⁶⁴ M. Bourkane, dz. cyt., s. 22, 103.

ZAMIAST ZAKOŃCZENIA
O WITRAŻOWOŚCI

Kiedy w XIII wieku ktoś we Francji lub w Anglii przechadzał się po wnętrzu katedry, co wtedy widział? Co mógł zobaczyć? Nic, co można byłoby rozpoznać. Mam na myśli to, że postacie z historii przedstawionych w wielkich gotyckich oknach są zbyt odległe, zbyt złożone, by mogły być poddane wzrokowej analizie. Ale dzięki nim można bezpośrednio doświadczyć gigantycznych barwnych dreszczy. Zobaczyć światło – *ratio seminalis* dla jednych, *inchoatio formarum* dla innych – które pojawia się i wycofuje, przenika przez nawę główną, dotyka coraz to innych obiektów, niekiedy dociera do twarzy wiernego.

(G. Didi-Huberman)¹

Rozważania o młodopolskim poetyckim witrażu inspirują do namysłu nad pojęciem „witrażowości”. Ten quasi-termin był już stosowany przez badaczy i krytyków epoki. Pojawił się w kontekście *Królowej Polskiej Korony* Stanisława Wyspiańskiego, sceny dramatycznej, stanowiącej literacki odpowiednik projektów witrażu *Śluby Jana Kazimierza* do katedry lwowskiej². Wyspiański opatrzył rękopis datą: „Paryż 12-ego

¹ G. Didi-Huberman *L'homme qui marchait dans la couleur*, Paris 2001, s. 23. Przekład cytatu za: A. Leśniak, *Obraz płynny. Georges Didi-Huberman i dyskurs historii sztuki*, Kraków 2010, s. 155. Rozważania Didi-Hubermana dotyczą sztuki witrażu w ogóle; badacz zilustrował je poprzez reprodukcję witrażu z katedry w Yorku pt. *Verrière des Cinq Sœurs* (ok. 1260) anonimowego autorstwa.

² S. Wyspiański, *Śluby Jana Kazimierza* (1892) – projekt witrażu do katedry lwowskiej, węgiel, papier; *Polonia* (1893–1894), olej, płótno; *Śluby Jana Kazimierza* (1893–1894), olej, płótno; *Polonia*, replika dolnej części projektu witraża do okna górnego katedry lwowskiej (1894), pastel, papier, płótno – zob. ILUSTRACJA 36. Zob. np. Stanisław Wyspiański. *Dzieła malarskie*, tekst S. Przybyszewski, T. Żuk-Skarszewski, indeks S. Świerz, Bydgoszcz 1925, s. 50–52, 107–108; *Wyspiański. Katalog wystawy dzieł ze zbiorów Muzeum Narodowego w Krakowie*, red. D. Godyń, M. Laskowska, Kraków 2017, s. 246–252 (szkic

listopada 1893 rp.”, choć utwór powstał prawdopodobnie wcześniej, między czerwcem a sierpniem 1893 roku³.

Można nawet przyjąć – pisał Wojciech Natanson – że dramat jest jakby poetyckim i dramatycznym komentarzem do kartonów, nad którymi Wyspiański wtenczas gorączkowo pracował. Sam wstępny opis scenerii jest nie tylko plastyczno-malarski, ale wręcz witrażowy. Wyspiański zwraca uwagę na szczegóły, które właśnie w witrażu odgrywają ogromną rolę: na przykład natężenie powietrza, przesyconego światłem czy ciemnością [...].⁴

Sceneria *Królowej Polskiej Korony* została skomponowana z właściwych sztuce i estetyce witrażu elementów: światła, kolorów, zestrojów barwnych. Akcja utworu rozpoczyna się 4 kwietnia 1656 roku w archikatedrze Wniebowzięcia Najświętszej Marii Panny we Lwowie o godzinie czwartej rano, w „mroku poranku”. Wyspiański ulokował ołtarz po lewej stronie „sceny”, w głębi zarysowuje się prezbiterium i nawa kościelna. Oszklona łoża królewska znajduje się pomiędzy ołtarzem ustrojonym wielobarwnymi bukietami sztucznych kwiatów a stallami. Ciemne wnętrze katedry rozjaśnia kilka świec „dopalających się” i jedna srebrna lampa zawieszona przed ołtarzem. „W górze poza wysokimi, długimi oknami prezbiterium i nawy dzień się budzi”⁵. Brzask

rysunkowy oraz kartony witrażu znajdują się w Muzeum Narodowym w Krakowie).

- ³ S. Wyspiański, *Królowa Polskiej Korony*, „Czas” 1908, nr 91 (wydanie wieczorne), s. 1–3. Rękopis ogłosił A. Chmiel. Zob. L. Płoszewski, *Królowa Polskiej Korony* [dodatek krytyczny], w: S. Wyspiański, *Dzieła zebrane*, t. 1: *Daniel, Królowa Polskiej Korony, Legenda I, Warszawianka*, red. zespołowa pod kierownictwem L. Płoszewskiego, s. 328–337.
- ⁴ W. Natanson, *Witrażowy dramat Wyspiańskiego i – przecucie quislingów*, „Życie Literackie” 1961, nr 7, s. 8; zob. tegoż, *Stanisław Wyspiański. Próba nowego spojrzenia*, Poznań 1969, s. 75; tegoż, *Stanisław Wyspiański*, Warszawa 1976, s. 44. Zob. L. Płoszewski, *Pierwsza klęska Wyspiańskiego (Żałosna historia witraża lwowskiego)*, „Kurier Literacko-Naukowy” 1937, nr 49, s. III–V (813–815). Natanson zwrócił również uwagę, że „witrażowa” jest też konstrukcja trzeciego aktu *Akropolis* – zob. W. Natanson, *Stanisław Wyspiański. Próba nowego spojrzenia*, Poznań 1968, s. 121.
- ⁵ S. Wyspiański, *Królowa Polskiej Korony*, w: tegoż, *Dzieła zebrane*, t. 1, s. 39.

uwydatnia szczegóły architektury, modeluje sylwetki zgromadzonych w świątyni dostojników; „w królewskiej łoży poza szybami widne światło”⁶. Nastrój wzmacnia przejmujące zimno: „chłód bije w oczy, mgły ciężkie bielą świat...”⁷. Wszystkie świece zostają zapalone w momencie wprowadzenia do kościoła obrazu Matki Boskiej. Wówczas rozpoczyna się ceremonia, czyli wizja i przysięga Jana II Kazimierza Wazy, przedstawione w projektach witrażu⁸.

Poszczególne sceny *Królowej Polskiej Korony* współgrają więc z rozpraszającym się z wolna mrokiem, gdyż w rezultacie świątynia „rozwidnia się zupełnie – słońce wpada przez szyby poza ołtarzem”⁹. Król mówi:

Jasności tęcza
prysnęła w jasny dzień ponad ołtarzem
i święty Michał rozpiął się skrzydłami
na tęczy – ...¹⁰

W finale utworu nikną mgły. Obraz ten przywodzi na myśl fragment listu Wyspiańskiego do Rydla z 1890 roku, zawierający nokturnowy opis Notre-Dame de Chartres. Zdaniem Natanson w *Królowej Polskiej Korony* Wyspiański wprowadził „zasady «rozświetlania» poprzez szyby witrażowe i wielkiego natężenia koloru blaskiem powietrza i słońca – wyzyskując to zarazem dla celów dramatycznych. Na tym polega nowa teatralność utworu”¹¹.

Wyspiański wyeksponował także inne elementy scenerii, zależnie od intensywności światła czy kąta jego padania. Na przykład w szybach łoży królewskiej odbija się cień postaci Jana Kazimierza, „która zbliża się do

⁶ Tamże, s. 40.

⁷ Tamże, s. 41.

⁸ Interpretacje projektów witrażu i sceny dramatycznej – zob. Z. Kępiński, *Stanisław Wyspiański*, Warszawa 1984, s. 38–47; J. Güttler, *O twórczości plastycznej Wyspiańskiego*, „Sztuka i Krytyka” 1957, nr 3–4, s. 105–114; T. Makowiecki, *Poeta-malarz. Studium o Stanisławie Wyspiańskim*, Warszawa 1969, s. 45–49.

⁹ S. Wyspiański, dz. cyt., s. 50.

¹⁰ Tamże.

¹¹ W. Natanson, *Witrażowy dramat Wyspiańskiego...*, s. 8; T. Makowiecki, dz. cyt., s. 86–87.

okna, jakby chciała patrzeć na kościół, przykładając czoło i ręce do szyb”. Następnie „cień w oknie się pochyła, jakby klękał”, „cień rozkłada ręce”¹². Natanson doszedł do wniosku, że postaci *Królowej Polskiej Korony* „zachowują się i poruszają zgodnie ze swoistymi prawami załamywania się promieni słonecznych w szkło”¹³, co znajduje potwierdzenie w pozornie tylko mało znaczących szczegółach kompozycji sceny dramatycznej. Błada twarz władcy zmienia kolor: „[...] rozjaśnia się, rozwidnia, rozświeca”¹⁴. Sugestia błysku zawiera się chociażby w materiale, z którego wykonano obraz Matki Boskiej – „mały srebrny, oprawiony w srebrne duże ramy”¹⁵. Lśnią powierzchnie szlacheckich szabli, płoną świece w lichtarzach, a prezbiterium udekorowano kolorowym dywanem, którego powierzchnia, w domyśle, mieni się w przytłumionym świetle poranka, czyli... witrażuje¹⁶.

Uwagę zwraca jeszcze scena ożywających kwiatów. Motyw ten, znany doskonale z listów do Rydla z 1890 roku, ma swój ścisły odpowiednik w projekcie *Polonii*¹⁷. Rośliny unoszą się ku sklepieniom katedry wraz z płomieniami świec, w grze światła i kolorów. Można się o tym dowiedzieć z monologu króla:

Ha! patrzajcie...
 świec płomienie
 jak strumienie gorejące
 płyną w sklepienie.
 Kadzidel dymy
 oplątały widzenie...
 Kwiaty z ołtarza uciekają,
 do stropu biegą.¹⁸

Najważniejszym plastycznym komponentem obrazu jest światło, które w wyobraźni Wyspiańskiego przenika przez szyby kościelne, wydobywa

¹² S. Wyspiański, dz. cyt., s. 43.

¹³ W. Natanson, *Artyzm Wyspiańskiego*, Warszawa 1964, s. 28.

¹⁴ S. Wyspiański, dz. cyt., s. 47.

¹⁵ Tamże, s. 44.

¹⁶ ‘WITRAŻOWAĆ’ – ‘mienić się różnymi barwami’ – zob. J. Karłowicz, A. Kryński, W. Niedźwiedzki, *Słownik języka polskiego*, t. 7, Warszawa 1919, s. 650.

¹⁷ Zob. T. Makowiecki, dz. cyt., s. 47.

¹⁸ S. Wyspiański, dz. cyt., s. 48.

kontury czy kształty architektury, zabarwia szczegóły i w symboliczny sposób komponuje się również z akcją sceny dramatycznej. Dramaturgiczną witrażowość w ujęciu Natansona można by więc rozumieć jako swoisty wykładnik młodopolskiej interferencji sztuk, kategorię estetyczną uobecniającą się w różnych porządkach dzieła literackiego; analogiczną, także jeśli chodzi o trudności definicyjne, do plastyczności, malarskości czy muzyczności.

Sceneria *Królowej Polskiej Korony* jest zbudowana z „sugestii pikturalnych”, którymi – by przywołać definicję Piotra Siemaszki – są „poetycko zorganizowane elementy (pojedyncze słowa lub zespoły leksykalno-semantyczne), zawierające określony pikturalny potencjał, tzn. zdolne komunikować malarski wymiar utworu poetyckiego. Mogą być one słownym odpowiednikiem odrębnego motywu ikonograficznego (postać, pejzaż, scena rodzajowa) albo abstrakcyjnych jakości plastycznych, takich jak: linia, barwa, światło, kształt, itd.”¹⁹.

W poezji Młodej Polski dobrym przykładem realizacji witrażowej techniki obrazowania jest znany liryk *Lubię barwy*, inicjujący cykl *Romantyka* Kazimiery Zawistowskiej. Ta poetycka deklaracja upodobania do obrazów o zatartych konturach, do „miękkich”, łagodnych jakości estetycznych, w myśl zasad wyłożonych w *Sztuce poetyckiej* Paula Verlaine’a (warto przypomnieć słynne zawołanie: „My chcemy tylko odcieniowych smug, / Nie barwy świetnej, nie, tylko odcienia! [...]”²⁰), rozpoczyna się następująco:

Lubię barwy przymglone, miękkie i spłowiałe,
Błede tęcze, rzucone w gotyckie arkady –

¹⁹ P. Siemaszko, *Od akademizmu do ekspresjonizmu. Sugestie pikturalne w poezji polskiej końca XIX wieku i początków XX wieku*, Bydgoszcz 2007, s. 15. Pojęcie witrażowości – zob. J. Bielska-Krawczyk, *Między widzialnym a niewidzialnym. Widzenie, kolor, światłocień i dzieła sztuki w twórczości Gustawa Herlinga-Grudzińskiego*, Kraków 2004 (rozdz. *Kolor jako epifania*).

²⁰ P. Verlaine, *Sztuka poetycka (I)*, przeł. Miriam [Z. Przesmycki], w: *Symboliści francuscy: (od Baudelaire’a do Valéry’ego)*, wyb., wstęp M. Jastrun, objaśn. J. Kamionkova, Wrocław 1965, s. 95. Zob. też: *Kazimiera Zawistowska*, w: J. Bajda, *Poezja drugiej połowy XIX wieku. Pozytywizm – Młoda Polska. Antologia*, Wrocław 2007, s. 381; H. Peyre, *Co to jest symbolizm?*, przekł. i posł. M. Żurowski, Warszawa 1990, s. 105–136.

I przesiany przez liście, lubię promień błądy,
Którym słońce ozłaca tумы spustoszałe.

Lubię mroki, w marmury otulone białe,
Rozwleczonych kadzideł błękitnawe ślady,
I rzewne, średniowieczne, naiwne ballady –
W dźwięk gitary zakłęte idyle nieśmiałe.²¹

Nastrojową tonację wiersza *Lubię barwy* współtworzy „nieśmiała”, subtelna, wysublimowana kolorystyka. Wypełnione błękitnymi dymami kadzideł wnętrza „tumów spustoszałych” są pozbawione wyrazistych kształtów, „przymglone”, a białe marmury tracą niemal swoją substancjalność, nabierają giętkości i miękko osłaniają ciemność, można by rzec, pożyczając frazę ze *Sztuki poetyckiej* Verlaine’a – „rozpuszczają się”. Obraz kojarzy się z przytłumioną, zgaszoną kolorystyką *Intérieur de la basilique Saint-Denis* Paula-Césara Helleu czy z *Wnętrzem kościoła* Feliksa Jabłczyńskiego, o których była już mowa, ale również z malarską interpretacją *Wnętrza bazyliki św. Marka w Wenecji* Aleksandra Gierymskiego²².

W trzeciej strofie sonetu pojawiają się „stare freski”, „spłowiałe jedwabie”, „miłosnych talizmanów szerniałe pozłoty”. Zawistowska wykorzystwała technikę *sfumato*, która wywołuje wrażenie obrazu oglądanego przez mgłę, dym²³, gazę. W utworze tym wnętrza kościelne są postrzegane przez barwne szyby okienne. Podlegające dyktatowi światła, ulotne „blade tęcze, rzucone w gotyckie arkady” można potraktować jako efekt przesączonych przez różnobarwne okna słonecznych refleksów i interpretować jako ekwiwalent zjawiskowości sztuki witrażowej, momentalności jej oddziaływania. IMPLICITNY, zasugerowany, subtelny witraż, Zawistowska wykreowała w estetyce niuansu, którą Maria

²¹ K. Zawistowska, *Lubię barwy*, w: *też*, *Poezje*, [przedm. Z. Przesmycki], [Kraków] 1903, s. 71; zob. *też*, *Utwory zebrane*, oprac. L. Kozikowska-Kowalik, Kraków 1982, s. 110; A. Nowakowski, *Chwała i zapomnienie*, Kraków 1994, s. 156; R. Wojkiewicz, *Ożywianie „starego światła”. „Miniaturowy” mediewizm Kazimierzy Zawistowskiej*, w: *Literatura niewyczerpana. W kręgu mniej znanych twórców polskiej literatury lat 1863–1914*, red. K. Fiołek, Kraków 2014, s. 595–597.

²² A. Gierymski, *Wnętrze bazyliki św. Marka w Wenecji*, 1899, olej, płótno, Muzeum Narodowe w Warszawie – zob. ILUSTRACJA 37.

²³ *Sfumato* [hasło], w: *Słownik terminologiczny sztuk pięknych*, red. K. Kubalska-Sulkiewicz, M. Bielska-Łach, A. Manteuffel-Szarota, Warszawa 2006, s. 378.

Rzepińska, powołując się na uwagi Elżbiety Grabskiej, nazwała również „stylistyką kontemplacji”²⁴. Blade tęczę oświetlające „gotyckie arkady” zostały skojarzone z efektem światła „przesianego przez liście”; tym samym sonet *Lubię barwy* koresponduje z luministycznym obrazem liści utożsamionych ze zjawiskiem witrażu w *Introuit* Iny Lutyń-Orskiej (z tomu *Msza leśna. Cykl pieśni i obrazów*, 1918).

Witrażowość utworu literackiego ujawniałyby się także w zastosowanej strategii kompozycyjnej, którą charakteryzuje fragmentaryczność, łączenie odrębnych całości w większe całości znaczące za pomocą motywu spajającego, polisemantyczność prezentowanej treści – zgodnie z definicją witrażu. Barwne przeszklenia okien określa się przecież „jako zestawienie ze sobą kilku, kilkunastu lub kilkudziesięciu kwater, kwadratowych lub prostokątnych, a kwaterę jako zestawienie ze sobą kilkunastu lub kilkudziesięciu różnobarwnych płytek szklanych, połączonych ze sobą ołowiem, prezentujących określony temat ikonograficzny lub ornament [...]”²⁵, którego sens i interpretacja zależne są od światła. O takiej właśnie witrażowej, rozproszonej narracji pisała Stefania Skwarczyńska w odniesieniu do *Żywych kamieni* (1918) Wacława Berenta:

Późne średniowiecze zostało tu wystylizowane na wewnątrznie rozbitą wszelką epokę schyłkową, stojącą u brzegu katastrofy; stylizacji tej odpowiada stylizacja konstrukcyjna, polegająca m.in. na nieoznaczeniu miejsca akcji, na pozbawieniu bohaterów imion, na drobniącej obraz „technice witrażowej”.²⁶

²⁴ M. Rzepińska, *Historia koloru w dziejach malarstwa europejskiego*, Kraków 1983, s. 532, 537. Elżbieta Grabska pisała: „chromatykę nastrojowych niuansów określić by można jako wtórny produkt zjawiska kolorystycznej indukcji [...]. Zjawisko to zwane jest również egalizacją. W innej postaci występuje ono w witrażach, w obrębie pól, które złożone są ze stosunkowo dużej liczny mniejszych elementów kolorystycznych, nie obwiedzionych konturem czy oprawą ołowiową” – zob. *Moderniści o sztuce*, wyb., oprac., wstęp E. Grabska Warszawa 1971, s. 131 i nast.

²⁵ L. Kalinowski, *Ars Vitrea. Średniowieczna sztuka światła, koloru i symbolu*, „Folia Historiae Artium. Seria Nowa” 1996/1997, t. 2–3, s. 9.

²⁶ S. Skwarczyńska, *Stylizacja i jej miejsce w nauce o literaturze*, w: *Stylistyka polska. Wybór tekstów*, wyb., oprac. i wstęp E. Miodońska-Brookes, A. Kulawik, M. Tatar, Warszawa 1973, s. 235.

Podobnie dzieje się w *Wampirze* (1904) Władysława Stanisława Reymonta. „Już w jednym z początkowych fragmentów powieści – zauważyli Ewa Ilnatowicz i Jan Tomkowski – czytelnik otrzymywał obraz kluczowy, ilustrujący trafnie zastosowaną przez autora technikę budowy dzieła”²⁷. Tym kluczowym obrazem, odzwierciedlającym zamysł kompozycyjny Reymonta, jest opis olbrzymiego mrocznego witrażu:

[...] w głębokim mroku poczerniałych purpur, ze zgaszonych fioletów, ze stopionych, przycichłych barw majaczyły jakieś twarde obrzeża szat, jakieś wyblakłe zarysy postaci, zatarte ruchy, to jakby zatopione w cieniach oczy, to rozpostarte dłonie tliły się złotawo, a przez wąskie drzwi z boku zaglądał błądy, chory dzień [...].²⁸

Ilnatowicz i Tomkowski komentują powyższy fragment powieści Reymonta, sytuując barwne okno także w kręgu metafory procesu interpretacji. Poszczególne sensory fabuły *Wampira*, niczym witrażowy obraz, wyłaniają się z ciemności i gęstych mgieł Londynu:

Oto witraż secesyjny, w którym na miejscu ulubionych przez artystów gotyku jasnych i czystych błękitów, żółci i czerwieni pojawiają się fiolet i purpura, zaś linie rysunku zmierzają ku niepokojącej wieloznaczności. Kolorowe odłamki szkła z największym trudem i jedynie w wyjątkowo sprzyjających okolicznościach udaje się złożyć w logiczną całość. Jeżeli nie przyjdzie nam z pomocą promień światła, witraż pozostanie zagadką, zamglonym obrazem, na którym ledwie rozpoznajemy tajemnicze figury zwierząt i ludzi, magiczne symbole, litery, cyfry.²⁹

W liryce Młodej Polski witraż otrzymuje niekiedy znaczenie genologiczne, jak na przykład w cyklu poetyckim *Witraże* Zofii Wojnarowskiej. Witraż można interpretować również jako pojęcie quasi-gatunkowe, mając na uwadze inspirowane witrażami utwory poetyckie, ale także niewierszowane, publikowane w latach osiemdziesiątych i dziewięćdziesiątych XIX wieku na łamach takich francuskich czasopism artystycznych, jak

²⁷ E. Ilnatowicz, J. Tomkowski, *Witraż z wampirem*, „Twórczość” 1987, nr 10, s. 93.

²⁸ W. Reymont, *Wampir*, Warszawa 1986, s. 47.

²⁹ E. Ilnatowicz, J. Tomkowski, dz. cyt., s. 93 i nast.

„La Plume”, „Le Chat Noir”, „Le Courrier Français”. O tym interesującym zjawisku literackim wspomniały Elizabeth Emery i Laura Morowitz, wyróżniając między innymi *Vitraux* Laurenta Tailhade’a, *Les Fastes* Stuarta Merrilla (tu zwłaszcza utwory *Parsifal*, *Celle qui prie*, *Fantômes*), *Vitrail. À Paul Arène* Alphonse’a Allais’ego, *Vitraux* Alfreda Massebieau oraz – co nie wyczerpuje listy – *Vitrail* Paula Redonnaela³⁰.

W „La Plume”, dwutygodniku artystycznej awangardy, w którym „najwybitniejsi stawiali pierwsze swe kroki w literaturze”³¹, zamieszczono nie tylko wspomniany *Vitrail* Paula Redonnaela, dedykowany Paulowi Verlaine’owi³² (nb. utwór pod tym samym tytułem poświęcił także Verlaine’owi François Coppée)³³. Tutaj opublikowano również poetycki *Vitrail. À Madame André Amiel* Emmanuela Signoreta³⁴.

Zainteresowanie witrażami odzwierciedliło się nie tylko w programie artystycznym „La Plume”. Przywołani przed chwilą Allais oraz Massebieau jednocześnie kpili z upodobań epoki i ogłaszali literackie *Vitraux* w satyrycznym periodyku „Le Chat Noir”³⁵. W „Le Courrier Français” zamieszczono „kanoniczny” *Vitrail* Laurenta Tailhade’a³⁶, sie-

³⁰ Zob. przypis 559, w: E. Emery, L. Morowitz, *Consuming the Past. The Medieval Revival in Fin-de-Siècle France*, Aldershot 2003, s. 256.

³¹ S. Jasiński, *Nieco ze współczesnej literatury francuskiej*, w: tegoż, *Wiersze i szkice*, Kraków 1909, s. 79. Zob. J. Bajda, „La Plume”. *Sztuka i literatura Młodej Polski w piśmie francuskich artystów*, „Litteraria” 2001, nr 32, s. 159–182.

³² P. Redonnel, *Vitrail (au maître Paul Verlaine)*, „La Plume” 1891, nr 44, s. 69. Zob. Ch. Saunier, *Vitraux pour Jeanne d’Arc*, „La Plume” 1893, nr 109, s. 456–458. W tym samym numerze wydrukowano *Projet de vitrail pour Jeanne d’Arc* Eugène’a Grasseta (s. 463).

³³ F. Coppée, *Vitrail. À Paul Verlaine*, w: *Oeuvres complètes. Poésie*, vol. 1, Paris 1885, s. 66–67.

³⁴ E. Signoret, *Vitrail. À Madame André Amiel*, „La Plume” 1891, nr 62, s. 395.

³⁵ A. Allais, *Vitrail. À Paul Arène*, „Le Chat Noir” 1885, nr 194, s. 565; A. Massebieau, *Vitraux*, „Le Chat Noir” 1887, nr 274, s. 892. Zob. też: A. Tinchant, *Chapelle*, „Le Chat Noir” 1885, nr 164, s. 446. Zob. też: ilustracja Henriego Rivière’a do wiersza Laurenta Tailhade’a *Vers pour Miss Lilian*, przedstawiająca zakonnice na tle rozety – „Le Chat Noir” 1885, nr 159 (24 l), s. 426, <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k1054774h/f2.item> [dostęp: 2021-05-21].

³⁶ L. Tailhade, *Vitrail*, „Le Courrier Français” 1890, nr 9, s. 8. Wiersz znalazł się później w tomie *Vitraux* (1891).

lankowe *Rosaces* Emmanuela Signoreta³⁷, dekadenski wiersz *Mistica* Jeana Lorraina³⁸, *La Cathédrale. À Henri Pille* Alberta Sérieya's³⁹, a także utwór z motywami fallicznymi *Vitrail. À Léon Pierron* Georges'a D'A Le⁴⁰. W różnorodności ujęć potwierdzano więc niejako atrakcyjność tematu i wypróbowywano jego formotwórcze możliwości.

Niektóre utwory, jak na przykład baśniowy *Vitrail* Raoula Pascalisa, uzupełniano ilustracjami w kształcie ostrołukowych okien (warto zwrócić uwagę, że Pascalis obdarzył istotną funkcją światło księżycy, które przenikając przez witraż, oświetla „magiczny” wiersz⁴¹). W „*Le Courrier Français*” udostępniano też projekty witraży⁴². Wreszcie, uwadze redakcji czasopisma nie umknęło wydanie tomu poezji pod tytułem *À travers un Vitrail* Émile'a Vitty, gdyż w 1894 roku opublikowano jeden z rysunków Adolphe'a Willette'a, ilustrujących ten zbiór⁴³.

³⁷ E. Signoret, *Rosaces*, „*Le Courrier Français*” 1893, nr 40, s. 6.

³⁸ J. Lorrain, *Mistica*, „*Le Courrier Français*” 1891, nr 4, s. 4.

³⁹ A. Sériey, *La Cathédrale. À Henri Pille*, „*Le Courrier Français*” 1894, nr 37, s. 3 (nb. witraże zostały tu określone jako „marzycielskie oczy”). Na rysunkach Henriego Pille'a – adresata dedykacji utworu, ilustratora *Notre-Dame de Paris* Hugo – katedra i elementy architektury gotyckiej pełnią często funkcję tła. Zob. np. H. Pille, *Le Jour des morts au village*, „*Le Courrier Français*” 1893, nr 44, s. 3; rysunek dołączony do wiersza A. Dréville'a *Dans le Square St-Jacques*, „*Le Courrier Français*” 1894, nr 22, s. 11, ilustracja do ballady Jacques'a Yvela *Le Veilleur public. Ballade du Moyen Âge*, „*Le Courrier Français*” 1888, nr 13, s. 5 – o tej ostatniej zob. E. Emery, *Romancing the Cathedral, Gothic Architecture in Fin-de-Siècle French Culture*, Albany 2001, s. 85, 56, zob. figure 2.2.

⁴⁰ G. D'A Le, *Vitrail. À Léon Pierron*, „*Le Courrier Français*” 1890, nr 25, s. 5. Do wiersza dołączono ilustrację (F. Lunel, *Plaisirs d'été*).

⁴¹ R. Pascalis, *Vitrail*, „*Le Courrier Français*” 1891, nr 43, s. 6; ilustracja – O.-P. Heidbrinck – zob. ILUSTRACJA 38. Zob. np. O.-P. Heidbrinck, *L'Art pour l'argent, L'Art pour l'art* [rys. w kształcie biforium], „*Le Courrier Français*” 1890, nr 28, s. 7; L. Legrand, *Romantisme* [rys. z motywami nagiej kobiety i rozety], „*Le Courrier Français*” 1890, nr 13, s. 4.

⁴² Zob. np. O.-P. Heidbrinck, *La Veille de la Toussaint – Toilette des Saintes, projet de vitrail pour la Chapelle de L'Institut*, „*Le Courrier Français*” 1887, nr 43, s. 11.

⁴³ A. Willette, ilustracja do tomu *À travers un Vitrail* Émile'a Vitty – É. Vitta, *À travers un Vitrail*, [Paris 1892], „*Le Courrier Français*” 1894, nr 22, s. 8 – zob. ILUSTRACJA 39.

We Francji w latach osiemdziesiątych i dziewięćdziesiątych XIX wieku poezje powstałe z inspiracji katedrami publikowano także na łamach „Le Mercure de France”, „L’Image”, „Le Clocher”, „Le Beffroi” oraz „Le Rire”⁴⁴. Literacki zwrot ku przeszłości był na tyle, rzecz można, żywiołowy, że Adolphe Retté, krytyk i autor symbolistycznych utworów, napisał w 1895 roku na łamach „La Plume”: „Powiedziałbym chętnie wszystkim poetom: za dużo witraży, za dużo machikuł, okien gotyckich, złotych hełmów [...]”. Trzy lata później wieki średnie przeszkadzały mu tak bardzo, że nazwał je „zakurzonymi” i „zestarzałymi, że zbiera się na wymioty”⁴⁵.

Utwory powstałe z fascynacji wiekami średnimi nazywano więc „witrażami”, choć nigdy nie weszło to do obiegu. Na podobnych zasadach – o czym pisze Janine Rosalind Dakyns – używano też innych określeń. Belgijski krytyk i poeta, Albert Mockel wybrał określenie *chantefable* – śpiewobaśń (*Chantefable un peu naïve*, Paris 1891)⁴⁶. Jean Moréas zatytułował swój zbiór poezji kantylenami (*Les Cantilènes*, Paris 1886), Max Elskamp wykorzystał symbolikę iluminacji (*Enluminures*, Bruxelles 1898), a Charles-Henri Hirsch legend naiwnych (*Légendes naïves*, Paris 1894)⁴⁷.

Oczywiście, istnieje więcej utworów powstałych z inspiracji witrażem, a rozproszonych po francuskich czy belgijskich tomach poetyckich z końca XIX i początków XX wieku. Witrażowe wiersze można znaleźć na przykład w książkach poetyckich Paula Gérardy’ego, Jules’a Laforgue’a, François Coppée’go, Iwana Gilkina, o których wspomniałam wcześniej,

⁴⁴ E. Emery, L. Morowitz, dz. cyt., s. 100; E. Emery, dz. cyt., s. 4.

⁴⁵ A. Retté, *Chronique des livres*, „La Plume” 1895, nr 147, s. 260. W oryginale: „Je dirais volontiers à tous ces poètes: Trop de vitrailleries, trop de machicoulis, de fenêtres gothiques, de heaumes d’or [...]”; A. Retté, *Arabesques. II. La Jeune Littérature*, „La Plume” 1898, nr 210, s. 34. W oryginale: „[...] un moyen âge poussièreux [...] rance à faire vomir”. Cyt. za: J.R. Dakyns, *The French Middle Ages in French Literature 1851–1900*, Oxford 1973, s. 289.

⁴⁶ Studium Mockela, poświęcone poetom francuskim, Henriemu de Régnierowi Francisowi Vielé-Griffinowi, zrecenzował z uznaniem Antoni Lange. Zob. A.L. [A. Lange], *Nowości naukowe i literackie*, „Ateneum” 1895, t. 3, s. 400–401.

⁴⁷ J.R. Dakyns, dz. cyt., s. 240; K. Niklewiczówna, *Zawistowska a ówczesna moda literacka*, „Pamiętnik Literacki” 1947, R. 37, s. 220.

czy Marcela Wyseura⁴⁸ i Émile'a Nelligana⁴⁹, kanadyjskiego poety piszącego w języku francuskim. W estetyce i typie obrazowania są one często komplementarne względem liryków młodopolskich tematyzujących barwne okna. W takim wypadku naturalną granicę eksploracji mogły stanowić wyłącznie możliwości i upór badacza-detektywa.

We francuskiej krytyce literackiej zwraca uwagę metaforyczne utożsamienie poety (artysty, pisarza) z twórcą witraży, który konstruuje utwór literacki na podobieństwo kompozycji okna. Już Charles-Augustin Sainte-Beuve w *Balladach* Victora Hugo dostrzegł „robotę witrażysty”: „To są witraże gotyckie... – pisał – rytm poetyckiej frazy łamie się niby rytm witrażowego obrazu, poddanego porządkowi podzielonego na szybki szkła; i nic nie szkodzi, że to widać”⁵⁰. Po latach zaś Paul Valéry stwierdził: „[...] niektóre frazy w prozie Mallarmégo są witrażami”⁵¹. Metafora witrażu stanowiłaby więc obrazowy skrót aktu ekspresji twórczej, aktu obliczonego na ekspozycję wrażeń zmysłowych i ulotnych wyobrażeń, filtrowanych i jednocześnie spajanych w całość, niczym szkielek witrażowe, ołowiem, pracą języka, czy – a o tym pisał już Goethe w wierszu [*Gedichte sind gemalte Fensterscheiben!*...] – wysiłkiem interpretatora. Metafora utworu-witrażu byłaby jednocześnie nobilitacją poetyckiego trudu, pracy autora-rzemieślnika, twórcy-szlifierza. Efekt końcowy wyrażałby się w zestrojach barwnych, mowie kolorów, języku blasków, oświetlanych myślą interpretacyjną niczym promieniem światła. A stąd blisko już do charakterystycznej w Młodej Polsce symboliki słowa mieniącego się światłem drogocennych kamieni, o czym napisałam więcej w części *Witraż i lza*.

Witrażowość może być w końcu i cechą określającą dyspozycje twórczej wyobraźni. W 1901 roku Ignacy Matuszewski porównał wizje Sło-

⁴⁸ M. Wyseur, *Vitrail*, w: tegoż, *La Flandre rouge: poems*, préface d'É. Verhaeren, Paryż 1916, s. 131–132.

⁴⁹ É. Nelligan, *Petit Vitrail; Amour Immaculé* [inny wariant tytułu wiersza: *Les Saintes au Vitrail*]; *Chapelle de la Morte*, w: *Émile Nelligan et son œuvre, textes choisis et présentés par L. Dantin*, Montréal 1903, s. XV–XVI; 35; 38.

⁵⁰ A. Thibaudet, *Historia literatury francuskiej. Od Rewolucji Francuskiej do lat trzydziestych XX wieku*, przeł. J. Guze, Warszawa 1997, s. 161. Za wskazanie tego cytatu dziękuję dr hab. Małgorzacie Okulicz-Kozaryn.

⁵¹ W oryginale: „Certaines phrases du Mallarmé en prose sont vitraux” – zob. P. Valéry, *Cahiers*, t. 2, éd. J. Robinson-Valéry, Paris 1974, s. 952.

wackiego do witraży kościelnych⁵². A przecież naturalną predylekcję nie tylko do kreowania witrażu przejawiał Wyspiański. Listy do Rydla z 1890 roku, w których gotyckie okna należą do z kluczowych obrazów, są właśnie znakomitym przykładem ekspresji takiej witrażowej wyobraźni, będącej też wyobraźnią całej epoki. Witrażowość zatem byłaby też jedną z cech sztuki i poezji Młodej Polski.

Z kolei Eliza z Branickich Krasińska porównała osobowość Norwida z subtelnością sztuki witrażu: „Jest to natura delikatna i artystyczna. Jego umysł, jego talent, jego osoba wydają mi się być jako owe delikatne płaskorzeźby, które widzi się na średniowiecznych budowlach, owe bogate i urocze koronki i rozety katedr, owe rysunki, wymyślne arabeski witraży itd.”⁵³.

Na przełomie wieków witrażowość też stawała się sposobem życia. Na łamach „La Plume” ogłoszono artykuły o Mérovaku, ekscentrycznym malarzu, rysowniku, muzyku i poecie, znanym jako *L’homme des Cathédrales*. Gabriel Robuchon (1874–1955) – to jego prawdziwe nazwisko – zamieszkiwał jedną z wież paryskiej Notre-Dame, rysował świątynie oraz pisał wiersze, które nie doczekały się publikacji. Sam siebie nazywał „ambasadorem katedr gotyckich” i przybrał tytuł „człowieka katedr”. Mérovak prowadził na tyle osobliwy żywot, że w 1934 roku na łamach krakowskiego „Kuriera Powszechnego” zamieszczono o nim interesującą wzmiankę: „Kto go raz ujrzał, ten nigdy nie zapomni olbrzyma w fioletowym, aksamitnym płaszczu i w spiczastych pantoflach. Wyglądał jak faustowski alchemik. – «Urodziłem się za czasów Ludwika XI» – powiadał uroczystym tonem do zwiedzających – «znałem osobiście Joannę d’Arc» [...]”⁵⁴.

⁵² Zob. rozdz. *Witraż i oko*. John Gill Holland skojarzył zapiski pamiętnikarskie Edvarda Muncha ze „światlistymi odłamkami zebranymi z kolorowej góry, leżącej przed warsztatem szklarza”. Zob. J. Gill Holland, *Introduction to The Private Journals of Edvard Munch. We Are Flames Which Pour Out of the Earth*, ed. and transl. by J. Gill Holland, forward by F. Høifødt, Madison 2004, s. 4.

⁵³ *List Elizy z Branickich Krasińskiej do Katarzyny Potockiej z 1 marca 1848 roku*, w: *Świadek epoki. Listy Elizy z Branickich Krasińskiej z lat 1835–1876*, t. I: *Listopad 1835 – czerwiec 1848 (listy nr 1–425)*, oprac., wstęp. Z. Sudolski, przeł. U. Sudolska, Warszawa 1995, s. 350–351. Na ten cytat zwróciła moją uwagę Aleksandra Sikorska-Krystek, za co bardzo dziękuję.

⁵⁴ [b.a.], *Nowoczesny dzwonnik z Notre-Dame*, „Kurier Powszechny” 1934, nr 99, s. 3. O Mérovaku – zob. J. Prunghaud, *Figures littéraires de la cathédrale 1880–1918*,

WITRAŻE... WITRAŻE... WITRAŻE...

Ale zanimem tu przyszedł widziałem takie cuda, że mi się dziś snem wydają, przeszedłem takie wrażenia – że do nich dziś jeszcze wyciągam ręce, takich doznawałem złudzeń barw i kolorów, że mi się zdały żyjącym obrazem i dziś, gdy zmrużę oczy, to je widzę – i chciałbym do nich lecieć – zerwać się [...].⁵⁵

(S. Wyspiański)

Wyspiański wrócił do Krakowa po 21 września 1890 roku – wspominał Stanisław Estreicher – „całkiem innym, jak wyjechał”⁵⁶. Wędrowka szlakiem gotyckich kościołów zakończyła się w symboliczny sposób i w wymownym miejscu. „Cieszyłem się na Kraków po siedmiu miesiącach niewidzenia – relacjonował artysta Karolowi Maszkowskiemu – leciałem z kolei wprost do kościoła Panny Maryi”⁵⁷. To w murach krakowskiego kościoła Mariackiego, w trakcie pracy przy restauracji polichromii Wyspiański nabrał tak wielkiego zamiłowania do gotyku, że od jego „sfałdowanych”, jak je nazywał, form uzależnił własne poszukiwania artystyczne.

W 1896 roku artysta przywołał z pamięci obrazy przełomowego wyjazdu i wyznał Rydłowi: „Ach żeby być w tym Paryżu, być zajęтым stawianiem nowego gmachu, nowej świątyni – ze żelaza i szkła – z kolorów

Villeneuve d'Ascq 2008, s. 94–100; E. Emery, L. Morowitz, dz. cyt., s. 100–101; L. Riotor, *L'homme des cathédrales*, „La Plume” 1898, nr 225, s. 526–531; F. Hautfort, *L'homme des cathédrales*, „La Plume” 1899, nr 242 (15.05), s. 328–335. Do obu artykułów dołączono wykonane przez Mérovaka rysunki katedr gotyckich.

⁵⁵ List S. Wyspiańskiego do L. Rydła z 16 v 1890, s. 11–12.

⁵⁶ S. Estreicher, *Stanisław Wyspiański na Uniwersytecie Jagiellońskim* [w skróceniu] [1933], w: *Wyspiański w oczach współczesnych*, t. 1, zebra., oprac. i komentarzem opatrzył L. Płoszewski, Kraków 1971, s. 143.

⁵⁷ List S. Wyspiańskiego do K. Maszkowskiego z 22 xii 1890, w: *Listy Stanisława Wyspiańskiego do Karola Maszkowskiego*, oprac. M. Rydłowa, komentarz z wykorzystaniem materiałów L. Płoszewskiego i J. Dürra-Durskiego – M. Rydłowa, w: S. Wyspiański, *Listy zebrane*, t. 3, w opracowaniu L. Płoszewskiego, J. Dürra-Durskiego i M. Rydłowej, Kraków 1997, s. 34; *Kalendarz życia i twórczości Stanisława Wyspiańskiego. 1 marca 1890 – ostatnie dni marca 1898*, oprac. M. Stokowa, w: S. Wyspiański, *Dzieła zebrane*, t. 16, cz. 2, Kraków 1971, s. 75–76.

i roślin –”⁵⁸. Z informacji zawartych we wspomnieniach Juliana Nowaka wynika, że gmach miał mieć formę kaplicy o ŚCIANACH Z WITRAŻY, usytuowanej blisko Wawelu. Celem Wyspiańskiego była prezentacja projektu podczas paryskiej Wystawy Światowej w 1900 roku.

Bez wątpienia koncepcja miała swoje źródło w zachwycie gotyckimi witrażami, oglądanymi właśnie w trakcie pierwszej europejskiej wędrówki. „Pewnego razu – opowiadał Nowak – na wzgórzu wawelskim owładnęły Wyspiańskim wspomnienia z Paryża – Notre-Dame – Sainte-Chapelle, o której powiedziano, że jest zbudowana ze światła; zapragnął zbudować coś podobnego obok Wawelu – miała to być kaplica o szkielecie z ciosu, zaś o ścianach z witraży. Jedna ściana miała przedstawiać Stworzenie świata, druga Ukrzyżowanie, trzecia Sąd Ostateczny. Były już i szkice ołówkowe do tych kompozycji witrażowych, mogących równać się chyba z tymi, jakimi według tradycji miał ilustrować Michał Anioł dantejską epopeję”⁵⁹. Plany Wyspiańskiego potwierdził również Władysław Ekielski:

Przy sposobności polichromowania kościoła Franciszkanów nie obyło się bez pogadań na temat różnych artystycznych zamierzeń. Wtedy na Pannieńskich Skałach podczas zbierania polnych kwiatów, uwiecznionych na ościeżach tego kościoła, wyjawili mi swe marzenia: stworzenie kościoła czy kaplicy, których ściany, sklepienie, czy też sufit stanowiłyby same WITRAŻE... WITRAŻE... WITRAŻE... Jakże, nie mówił. Może je zresztą w parę lat później wykonał w kościele Franciszkanów, a może marzył o innych...⁶⁰

⁵⁸ List S. Wyspiańskiego do L. Rydla z 14 I 1896, s. 289; W. Bałus, *Sztuka sakralna Krakowa w wieku XIX. Część II. Matejko i Wyspiański*, Kraków 2007, s. 168–170.

⁵⁹ J. Nowak, *W świetle wielkiej legendy (Wspomnienia o Stan. Wyspiańskim)* [1932], w: *Wyspiański w oczach...*, t. 2, s. 167, 508–509.

⁶⁰ W. Ekielski, *Wspomnienia o Wyspiańskim [Pisane w latach dwudziestych]*, w: *Wyspiański w oczach...*, t. 1, s. 362. Zob. W. Ekielski, S. Wyspiański, *Akropolis. Projekt zabudowania Wawelu*, „Architekt” 1908, z. 5–6, s. 49–57. Witraże odegrały istotną rolę w koncepcji przebudowy Wawelu, zgłoszonej przez Ludwika Stasiaka, który opracował fantazyjny *Projekt Panteonu na Wawelu w kształcie polskiej korony*. W centrum umieścił kamienną koronę Bolesława Chrobrego, wypełnioną barwnymi oknami. Zob. A. Grochowska, *Herezje świętego Wawelu w wieku XIX*, „The Polish Journal of the Arts and Culture” 2013, nr 5, s. 182–183;

Podług wstępnych szacunków Juliana Nowaka przedsięwzięcie miało wynieść około dwustu tysięcy koron. Starania nie powiodły się. Projekt podzielił los albumu o *Wielkich katedrach francuskich, Polonii*, kartonów wawelskich... Można jednak powiedzieć, że nieurzeczywistniony – pozostał dziełem ulotnej, ale niepodlegającej zniszczeniu wyobraźni, podobnie jak muzyka Claude'a Debussy'ego, którą Stefan Jarociński nazwał „katedrą pełną symboli, toczącą się w czasie”⁶¹.



L. Stasiak, *Projekt Panteonu na Wawelu w kształcie polskiej korony*, „Ilustracja Polska” 1904, nr 1, s. 1–2.

⁶¹ S. Jarociński, *Debussy a impresionizm i symbolizm*, Kraków 1975, s. 63.

NOTA BIBLIOGRAFICZNA

Fragmety rozdziału *Witraż i oko* zostały opublikowane jako artykuły: *Barwne ok(n)o w listach Stanisława Wyspiańskiego do Lucjana Rydla z 1890 roku* („Wiek XIX. Rocznik Towarzystwa Literackiego im. Adama Mickiewicza” 2016, R. 9 (52), s. 213–232) oraz *Witraż i oko w poezji Młodej Polski* (w tomie: *Oddźwięki – odbicia – odcienie. Wiek dziewiętnasty wobec sztuk*, red. A. Borkowska-Rychlewska, R. Okulicz-Kozaryn, pomysł tomu i współredakcja A. Krawczyk, K. Karpińska, Poznań 2020, s. 161–177).

Fragmety podrozdziału *Okna-żrenice*, dotyczące Jana Kasprowicza, zostały wykorzystane w artykule *Od-budowane w poezji. Średniowieczne kościoły Jana Kasprowicza* (w tomie: „*Wykrzesać pokrewieństwo burzy*”. *Drogi Jana Kasprowicza do wielkości*, red. R. Okulicz-Kozaryn, K. Jaworski, M. Jauksz, Poznań 2021, s. 159–168).

Podrozdział *Sonet siostrzany* jest poprawioną wersją artykułu: *Sonet siostrzany. „Kinga i Johelet” Kazimierzy Zawistowskiej a „Błogosławiona Salomea” Stanisława Wyspiańskiego* („Wiek XIX. Rocznik Towarzystwa Literackiego im. Adama Mickiewicza” 2012, R. 5 (47), s. 189–213).

Niektóre tezy wstępu opublikowałam – w skróconej formie – w mojej części artykułu napisanego wspólnie z Karolem Jaworskim: *Kilka uwag o witrażu w poezji polskiej przełomu XIX i XX wieku z rzutem oka na młodopolskie badania tematologiczne w ogóle* (w tomie: *Młoda Polska w najnowszych badaniach*, red. E. Jakiel, T. Linkner, Gdańsk 2016, s. 78–86).



SUMMARY

The book *In Wyspiański's Spectrum. Stained-Glass Window in the Poetry of Young Poland* by Rozalia Wojkiewicz is the first in Polish literary studies and one of the few attempts in the world to comprehensively capture the poetic transformations of stained glass. Despite the abundance of poems, lyrical cycles, and narrative verses created in admiration of stained glass in the late Polish nineteenth and early twentieth centuries, this subject and its symbolic meanings have not attracted much scholarly attention. The bibliography on this subject comprises of merely a few reflections found in the studies on the Young Poland period (ca. 1890–1918). They share their primary interest in the mimetic reading of coloured panes, and their focus on poetic ekphrases. The rich, both literal and metaphorical, symbolic and mystical senses of the stained-glass window have remained unrevealed until now, and the medieval contexts, crucial for the topic's interpretation, have not been provided before. But the stained-glass window, an architectural detail of the Gothic temple already appreciated by the Romantics, as a poetic image focuses various meanings in toward itself like a reverse prism. Sometimes it even becomes, as in one of Johann Wolfgang Goethe's poems, a metaphor for poetry itself: "Poems are stained-glass windows". This issue is discussed in detail in the introductory *Stained Glass in the Poetry of Young Poland. Between the Graphic Allusion and the Synthesis of Aesthetic Pursuits of the Epoch*.

The stained-glass window played the role of a "figure of subjective imagination" in the poetry of Young Poland. Owing to its repetition in the works of that period, it could be recognized as a theme (*le thème* in the meaning used in thematology) and characterized in its multiple variants of which over twenty were distinguished (stained-glass eye, flower, tear, tapestry and others). They were contextually analysed against medieval stained-glass art, which lead to the activation of an intricate network of intertextual, Romantic and modernist references, mostly related to the phenomenon of nineteenth-century medievalism. These references also included numerous graphic allusions, as well as a separate group of ekphrases of stained-glass windows. The interpretation of various functions of stained glass in the artistic imagination of Young Poland, and the reconstruction of the original transformations of the theme, proving its unique role in absorbing the aesthetic imagination of the epoch, are in line with the postulates of the so-called Geneva School of French thematic criticism. Its legacy endured in Maria Podraza-Kwiatkowska's and her followers' approach to Young Poland, as they practiced the thought of Jean Rousset that "the epoch is recognized by the series of themes characteristic of it." The works of some representatives of this school and their successors served as inspiration in the process of interpretation.

The rich compilation of Young Poland's most important stained-glass topics is the result of a library study covering volumes of poetry by 350 authors who published between 1890–1918. These include well-known poets, such as Jan Kasprovicz or Kazimiera Zawistowska, increasingly popular Anna Zahorska (Savitri) or Franciszek Xawery Pusłowski, and hardly known, yet still interesting, Jan Pietrzycki or Wiktor Dzierżanowski. Authors beyond the scope of research on the late nineteenth and early twentieth-century Polish poetry were saved from obscurity. Moreover, the book features a collection of stained glass-oriented texts published

in French poetry volumes and on the pages of art magazines (e.g.: “La Plume”, “Le Courrier Français”, “Le Chat Noir”). They served as extensive material for analysing the specificity of stained-glass images depicted in the poetry of Young Poland. They also facilitated research on important foreign studies on medievalism, and on the great interest in stained glass and the Gothic cathedral conspicuous at that time.

It was crucial to activate the Western European context when analysing native references to Gothic art, which originated in France and was reactivated there in the nineteenth century. The way coloured windows were admired in the poetry of Young Poland brings to mind the writings of Joris-Karl Huysmans. His 1898 novel *La Cathédrale* was a comprehensive, and according to Wojciech Bałus, also the first depiction of the stained-glass window in European literature.

The stained-glass window occupies a special place in Stanisław Wyspiański's letters to Lucjan Rydel written during his 1890 journey along the route of medieval cathedrals. Researchers of the artist's correspondence all emphasize the importance of Wyspiański's studies on stained glass, but devote little space in their writings to this issue. Stained-glass windows are usually mentioned when enumerating other architectural elements of cathedrals, especially the facades and decorative figures on portals, which also strongly triggered Wyspiański's imagination in 1890. In his voyage accounts addressed to Rydel, Wyspiański combined the generic sensitivity of the epoch with the most recent knowledge of medieval architecture which he acquired with great passion.

The first chapter, *Along the Route of Medieval Cathedrals*, discusses the details of Wyspiański's first artistic journey abroad and the origins of his letters to Rydel. They were metaphorically named a thematological guide which marks out interpretative paths in the world of Young Poland's imagination (hence the first phrase in the title of the book: *In Wyspiański's Spectrum*). For the comprehensibility of the argument and the clarity of the book's composition, fragments of Wyspiański's letters serve as an introduction to individual interpretations of poetic themes and sub-themes. It is worth noting that Wyspiański takes up the majority of key topics in the works analysed in this book.

Wyspiański's “travel guide” includes various realizations of the stained-glass theme. Over twenty strongly metaphorized or symbolically marked image variations were distinguished (in variant nomenclature and in line with the postulates of thematologists, they were referred to as poetic figures, images, symbols, metaphors and metaphorical syntagms). The monograph devotes a separate section to each of them.

The second chapter, *Stained Glass and Light*, links the topic to the symbolism of light and the study on medievalism at the turn of the nineteenth and twentieth centuries. The book emphasizes the important role of the context of Romantic works and the phenomenon of Romantic medievalism. The analysis of poetic realizations of stained glass (e.g. works by Józef Nawrocki, Waclaw Wolski, Józef Czarnowski) required finding Romantic evidence of an increased interest in the culture of the cathedral times, e.g. the writings of Victor Hugo or Józef Kremer. Here, Huysmans's work provides context and emphasis is put on Viollet-le-Duc's role (his article *Vitrail* is fundamental for stained-glass studies).

Chapter Three, *Stained Glass and the Eye*, presents various interpretations of the stained-glass window as an eye, including Polyphemus's eye, Argus's eyes, a riddle, a fallen angel's mirror, a madman's pupil, a tear, a poet's eye, chimera eyes,

and the indifferent Parnassian eye. The works of Jan Kasprówicz, Adam Raclaw Dobrowolski, Jan Lemański, Czesław Ciepliński, Krystyna Saryusz-Zaleska, Kazimiera Zawistowska, Janina Tomaszewska-Malanowska, Jerzy Guranowski, Wiktor Dzierżanowski, Franciszek Xawery Pusłowski, Jan Pietrzycki and others played an important role here.

The association of stained-glass window and the eye draws from the broad analogy of the cathedral and the human body, reaching as far as the parallel between the structure of the building and the human skeleton. Literary images of Gothic temples are often a version of human body metaphor. References to various fantastic and mythological creatures: Argus, Polyphemus and other giants, as well as animals, are far less frequent. The medieval church transformed itself into a living organism, not only with eyes, but also forehead, face, hands, arms and shoulders attached to the stone body. Chapter four, *Stained Glass and the Figurative Worlds*, treats issues such as stained glass and man (e.g., human figures depicted on coloured panes) and stained glass and soul, but also interprets the symbolic meanings of stained glass as longing, love fantasy and dream. Here, the works of Czesław Ciepliński, Anna Zahorska (Savitri), Edward Leszczyński, Maria Poraska, Maria Grosseck-Korycka, Kazimierz Lubecki, Władysław Kościelski and others are taken into consideration.

An important role is also attributed to the poems that do not contain explicit stained-glass references, but rather less apparent allusions or image traces, usually with decorative, mood-creating, contemplative, mystical purposes, so characteristic of Young Poland's symbolism or aesthetics. According to Maria Rzepińska, these can be referred to as "the aesthetics of nuance," "the style of contemplation or sensitivity". The lyrical stained-glass window is also associated with the semantics, the function of colour and the graphic shaping of poetic space. Whether explicit or merely suggested, it co-creates the period's internal landscapes (in this case, the landscape of the "internal Middle Ages").

In the fifth chapter, *Stained Glass in the Forest Cathedral (on the Origins of Gothic Style)*, the leading role belongs to Wyspiański's *Fairy-Tale about Love and Pride*, not appreciated enough by scholars. However, it proved an excellent starting point for outlining the poetic theory of the forest and floral Gothic (among them, deserving attention are e.g., landscape with a stained-glass window, stained-glass window and carpet, rose, eternal and burning flower, which can be found in the works of Maryla Wolska, Maciej Szukiewicz, Ina Lutyń-Orska, Beata Libera, Leon Rygier, Wiktor Dzierżanowski, Janusz Bednarski, Michał Sokolnicki and others). The metaphors of the stained-glass window as a flower, most often a rose in bloom, have inspired Romantic imagination before, but they were also typical motifs used in the poetry of the late nineteenth and early twentieth centuries when depicting coloured windows,

The sixth chapter, *Reading the Stained-Glass Window*, discusses Polish lyrical realization of stained-glass as a theme from the traditional and interdisciplinary comparative perspective. Ekphrastic works were presented, enlivening images from cardboard projects and specific stained-glass designs in line with the tradition initiated by Gustave Flaubert's *The Legend of Saint Julian the Hospitaller* (1877). Flaubert's story is possibly one of the first "stained-glass window stories" in the history of literature. Extensive library studies and poetic analyses proved that in Poland the most important point of reference for the poets inspired by stained-glass windows was the visual output of Stanisław Wyspiański. His stained-glass

window, *God the Father* from the Church of St. Francis of Assisi in Kraków inspired, for example, Waclaw Hordysz (Waclaw Gozdzicki) and Zuzanna Rabska, whereas Kazimiera Zawistowska wrote a lyrical commentary on his cardboard images of the Poor Clares (*Kinga & Johelet*). Hordysz's lyrical *Casimir the Great. Illustration for the Design of Stained-Glass Window by Wyspiański* and Wiktor Dzierzanowski's little-known poetic cycle *In front of the Stained-Glass Windows by Stanisław Wyspiański*, on the other hand, complement the never finalized designs of Wawel's stained-glass windows. But also Józef Mehoffer's artwork *Vita somnium breve* became an inspiration for a short prose poetic piece *Vita Somnium Breve (In Front of Mehoffer's Stained-Glass Windows)* by Ewa Łuskińska. Another poetic practice was to "bring to life" iconographic images from medieval glass panes. This part of the dissertation, however, also includes a poetic cycle that does not refer to a specific image from "Gothic panes", but exhibits the characteristics of a "window story" (*Stained-Glass Windows* by Zofia Wojnarowska).

Literary texts are not the only natural context for the poetic images in coloured glass, especially ekphrases. Techniques and artistic realizations, the past and the contemporary ones (symbolist, Art Nouveau and creative manifestations of tradition and craftsmanship), as well as paintings and graphic images of stained-glass windows have similar importance. All this closely corresponds to the epoch's tendency towards the synthesis of arts.

In the last part of the monograph, *Instead of an Ending. The Concept of Stained Glass*, the interdisciplinary formula of stained glass is put in focus. The literary stained glass can be easily identified by the composition of the literary scenery. It incorporates elements typical of stained-glass art and aesthetics: light, colours, patterns and clear contours of figures. Stained glass can be treated as an aesthetic category, an embodiment of Young Poland's interference of arts, present in various arrangements of a literary work (analogous to plasticity, pictoriality or musicality). Stained glass can also determine the dispositions of creative imagination (Juliusz Słowacki). An excellent example of a literary stained-glass work, and a proof of the expression of the stained-glass imagination, is Stanisław Wyspiański's *Queen of the Polish Crown* (1893), referred to by scholars as "stained-glass drama". It is closely connected to the designs intended for the Lviv cathedral (*Vows of King John II Casimir*), but also to Kazimiera Zawistowska's poem *I Like the Colours*.

The argumentation exposing the mutual illumination of the arts and reconstructing their program unity led to the conclusion that the stained-glass window in Young Poland's poetry mirrors the epoch's most important issues. The subtitle of the introduction aims to encapsulate this. Stained glass reveals the aesthetic pursuits of the epoch. It embodies the creative spirit's search for synthesis, and at the same time, it is a graphic and condensed version of lyrical expression.

The book includes an extensive bibliography of 350 authors of poetry volumes from the period and a selection of poetic terms used for stained-glass windows. The collection of stained-glass paintings presented in the illustrated appendix includes mainly late nineteenth and early twentieth-century works, a few Romantic examples, images published in "Le Courrier Français", as well as some photographs of Eustachy Kossakowski's excellent cycle *Lumières de Chartres* (1983–1990).



BIBLIOGRAFIA MŁODOPOLSKICH TOMÓW POETYCKICH

Załączona bibliografia obejmuje spis 350 autorów publikujących wiersze w latach 1890–1918. Odnotowano niekiedy najnowsze wydania tomów poetyckich twórców młodopolskich, zwłaszcza jeśli nie zostały opublikowane w epoce. Ze względu na temat witrażu w kilku wyjątkowych przypadkach uwzględniono zbiory liryków opublikowane po 1918 roku¹.

Adamowicz Bogusław [sygn. B. Korda], *Gra wyobraźni. Poezje. Seria pierwsza*, Kraków 1897.

Adamowicz Bogusław, *Poezje*, Paryż 1903.

Adamowicz Bogusław, *Tragedia krwi*, Kraków 1897.

Adamowicz Bogusław, *Wybór poezji*, opracował J. Zieliński, Kraków 1985.

Agi-Wdaj [Jadwiga Zalasnowska-Elzenbergowa], *Strofy*, Łódź 1899.

Aldona [Aldona Rajeczka], *Pieśni kobiety*, Warszawa 1898.

A.N.K. [Anna Niezabitowska], *Wiersze ulotne*, Gródek 1901.

Ardens [Józef Koterbski], *Ognie i błyski. Poezje*, Kraków 1904.

Arnsztajnowa Franciszka, *Poezje*, Warszawa 1895.

Arnsztajnowa Franciszka, *Poezje*, Kraków 1899.

¹ Bibliografia powstała na podstawie m.in. zawartości katalogów bibliotecznych (Biblioteka Narodowa, Biblioteka Jagiellońska) oraz publikacji: *Wybór poezji Młodej Polski*, ułożył W. Feldman, Kraków 1903; *Antologia polska. Wybór najcenniejszych utworów ze stu poetów polskich*, zestawił W. Bełza, książkę zdołił J. Bukowski, Lwów 1906; *Antologia współczesnych poetów polskich z podobiznami niektórych autorów*, ułożył K. Króliński, Lwów 1908; *Poezja Młodej Polski*, wybrał, wstępem i notami biograficznymi poprzedził M. Jastrun, objaśniła J. Kamionkowa, Wrocław 1967; *Młoda Polska. Wybór poezji*, oprac. T. Żeleński (Boy), Lwów 1939, wyd. 2 – Wrocław 1947; *Poetki Młodej Polski*, zebrał i oprac. J.Z. Jakubowski, Warszawa 1963; *Zbiór poetów polskich XIX wieku*, ułożył i opracował P. Hertz, ks. 1–7, Warszawa 1969–1975; *Poetki przełomu XIX i XX wieku*, oprac. zespół pod red. J. Zacharskiej, Białystok 2000; J. Bajda, *Poezja drugiej połowy XIX wieku. Pozytywizm – Młoda Polska. Antologia*, Wrocław 2007; K. Jaworski, *Aneks bibliograficzny*, w: tegoż, *Poetycka wyobraźnia dendrologiczna Jana Kasprowicza*, Lublin 2012.

- Arnsztajnowa Franciszka, *Poezje. Seria druga*, Kraków 1911.
- Augustynowicz Jan, *W tej dzikiej życia bajce...*, Kijów 1915.
- B.Ż. [Bohdan Żelazowski?], *O co idzie. Poezje I*, Kraków 1904.
- Baranowski Wojciech, *Poezje. Seria I*, Kraków 1899.
- Barański Adam, *Bezladne kartki*, zaopatrzył wierszem wstępny
M. Rodoć [M. Biernacki], Lwów 1901.
- Barącz Stanisław, *Impresje*, Lwów 1902 [na karcie tytułowej 1901].
- Barącz Stanisław, *Poezje*, przedmowa W. Kozicki, Lwów 1930.
- Barwicki Mieczysław, *Bajki*, Petersburg 1893.
- Bednarski Janusz, *Wiersze i proza*, wydał i wstępem zaopatrzył J. Ujejski,
Kraków 1910.
- Beksy Stasia [Stanisław Bartoszewicz], *Prosto z serca. Poezje*, Radom 1902.
- Belmont Leo, *Rymy i rytmy. Wybór poezji*, Warszawa 1900.
- Benedyktowicz Ludomir, *Zbudź się, narodzie! Garść rymów nie dla
zabawy*, Kraków 1904.
- Bergel Rajmund, *Czasy i ludzie. Poezje*, Kraków 1917.
- Bieder Edmund, *Poezje. Seria pierwsza*, Kraków–Warszawa 1901.
- Bieder Edmund, *Życie. Impresje*, Kraków 1902.
- Birmy-Dróbecki Stanisław, *Erotyki*, Warszawa 1912.
- Birmy-Dróbecki Stanisław, *Gdy kwiaty więdną. Poezje*, Warszawa 1912.
- Birmy-Dróbecki Stanisław, *Poezje*, Kraków 1904.
- Bogdanowska Gabriela, *Wiersze*, Warszawa 1901.
- Bogdanowicz Edmund [Bożydar], *Pan Zagłoba i Diogenes (humoreski,
szkice, obrazki)*, Warszawa 1903.
- Bondini Ludwik, *Poezje. Ciche pieśni. Wrażenia. Varia*, Warszawa 1898.
- Bończa Michał [Maria Mieczkowska], *Poezje Michała Bończy*,
Poznań 1901.
- Brzozowski Stanisław Korab, *Dusza mówiąca*, Warszawa 1910.
- Brzozowski Stanisław Korab, *Nim serce ucichło*, Warszawa 1910.
- Brzozowski Stanisław Korab, *Poezje zebrane*, opracowała
M. Podraza-Kwiatkowska, Kraków 1978.
- Brzozowski Wincenty Korab, *Utwory zebrane*, opracował M. Stala,
Kraków 1980.
- Bukowiński Władysław, *Echa. Poemat*, Warszawa 1910.
- Bukowiński Władysław, *Na greckiej fali. Poemat liryczny*, Warszawa 1906.
- Bukowiński Władysław, *Na przełomie. Nowe wiersze (1901–1911)*,
Warszawa 1911.

- Bukowiński Władysław, *Nowy zeszyt. Poezje*, Warszawa 1901.
- Bukowiński Władysław, *Z marzeń i życia*, Warszawa 1898.
- Bunikiewicz Witold, *Ballady*, Lwów 1920.
- Bunikiewicz Witold, *Wiosna*, Warszawa–Kraków 1911.
- Butrymowicz Bogusław, *Poezje*, t. 1, Kraków 1897.
- Butrymowicz Bogusław, *Za słońcem. Poezje*, Kraków 1898.
- Bystram J.N. [Michał Sokolnicki], *Lirykon*, Kraków 1913.
- Chmielowski Jan, *Poezje*, Warszawa 1918.
- Choromański Leon, *Firleje momusowe*, Warszawa 1914.
- Choromański Leon, *Pościg za słońcem*, Warszawa 1914.
- Ciepliński Czesław, *Misterium*, Kraków 1912.
- Ciepliński Czesław, *Przemiany*, Kraków 1912.
- Ciepliński Czesław, *Święto wiosny i życia*, Warszawa 1916.
- Ciepliński Czesław, *Twoje kwiaty*, Warszawa 1914.
- Cybulska-Bąkowska Józefa, *Poezje*, Lwów 1894.
- Cybulska-Bąkowska Józefa, *Przelotne chmury. Poezje prozą*, Lwów 1892.
- Czarnowski Józef, *Poezje*, Warszawa–Kraków [1913].
- Czerkawska Maria [Maryla Czerkawska], *Poezje*, Kraków 1908.
- Czerkawska Maria [Maryla Czerkawska], *Poezje z 1914–1915 roku*,
Kraków–Bezmiechowa 1914–1915.
- Czerkawska Maria [Maryla Czerkawska], *Wiersze wybrane*, Kraków 1956.
- Damrot Konstancy [Czesław Lubiński], *Z niwy Śląskiej. Wiersze Czesława Lubińskiego*, t. 1–2, Bytom 1893.
- Dangel-Fijałkowska Celina, *Poezje*, Warszawa 1918.
- Daniłowski Gustaw, *Na Wyspie. Poemat*, Warszawa 1901.
- Daniłowski Gustaw, *Poezje*, t. 1, Warszawa 1902.
- Daniłowski Gustaw, *Poezje*, Lwów 1910.
- Denhoff-Czarnocki Waław, *Piosenki i wiersze*, Kielce 1916.
- Deotyma [Jadwiga Łuszczewska], *Wybór poezji. Księga druga*,
Warszawa 1898.
- Denker Jerzy, *Na falach tęsknoty*, Kraków 1914.
- Denker Jerzy, *Pieśń miłości*, Kraków 1905.
- Denker Jerzy, *Poezje*, Kraków 1906.
- Denker Jerzy, *Z młodego serca. Poezje*, Kraków 1904.
- Dębicka Celina, *Z teki dziewczęcej*, Kraków 1902.
- Dębicki Zdzisław, *Ekstaza. Poezje*, Lwów 1898.
- Dębicki Zdzisław, *Kiedy ranne wstają zorze. Poezje*, Lwów 1907.

- Dębicki Zdzisław, *Kraj lat dzieciennych*, Warszawa 1918.
- Dębicki Zdzisław, *Noce bezsenne. Poezje*, Lwów 1900.
- Dębicki Zdzisław, *Oglądam się za siebie*, Warszawa 1912.
- Dębicki Zdzisław, *Święto kwiatów. Poezje*, Lwów 1904.
- Dickstein-Wieleżyńska Julia, *Na duszy mej palecie. Poezje*, Warszawa 1919.
- Długosz Stanisław [Jerzy Tetera], *Przed złotym czasem... (wiersze, urywki z pamiętnika)*, z przedmową A. Struga, Kraków 1917.
- Dobrowolski Adam Raclaw, *Lećcie me pieśni. Poezje*, zaopatrzone portretem autora, z przedmową J. Kasprowicza, notatką biograficzną poprzedził i do druku przygotował J. Saloni, Lwów 1914.
- Dobrowolski Adam Raclaw, *Nastroje*, Lwów 1905.
- Dobrzański Mirosław, *Pusta noc*, Warszawa–Kraków 1909.
- Drohojowski Stanisław Konstanty, *Wrażenia z gór*, Kraków 1902.
- Dydański Jan, *Zgasłe ogniki, Poezje. Monaster w Ardzeszu. Legenda rumuńska*, Lwów 1901.
- Dydel Zdzisław, *Idąca fala*, przedmowa E. Boyé, Warszawa 1921.
- Dydel Zdzisław, *Jak we śnie. Liryka miłosna*, Warszawa 1921.
- Dydel Zdzisław, *Przekłady z liryki francuskiej*, Warszawa 1921.
- Działoszyc-Rudakowski Mieczysław, *Wierszem i prozą*, Warszawa 1903.
- Działoszyc-Rudakowski Mieczysław, *Z lat niedoli, hańby i grzechu. 1905–1912*, Kraków 1912.
- Działoszyc-Rudakowski Mieczysław, *Z serca i z głowy. Wierszem i prozą*, Warszawa 1912.
- Dzierżanowski Wiktor, *Nam jeno szumy zwiastują wiosnę...*, Warszawa 1912.
- Dzierżanowski Wiktor, *Poezje*, Warszawa 1903.
- Dzierżymir [Maria Kierska], *Poezje 1*, Poznań 1903.
- Dzierżymir [Maria Kierska], *Poezje 2*, Poznań 1903.
- Dzięciołowski Alfons, *Poezje*, Kraków 1913.
- Dziubiński Leon Gustaw, *Bez blichtru i złudzeń*, Lwów 1901.
- Ejsmond Julian, *Wiersze*, Warszawa 1909.
- Eloe, *Pieśni intruza*, Lwów 1901.
- El..y [Adam Asnyk], *Poezje*, t. 3, Warszawa 1898.
- Emde [Michał Piotr Dworakowski], *Symfonia dla Niej. Poemat*, Warszawa 1900.
- Eminowicz Ludwik, *Poemat*, Kraków 1906.
- Evert Ludwik Władysław, *Ciemnie i szaty*, Warszawa 1913.

- Falkiewicz Stanisław, *Z zagonów życia i śmierci. Poezje*, Warszawa 1918.
- Falkowska Stanisława, *Lilie cmentarne. Poezje*, Wilno 1911.
- Finkelstein-Ziębowski Mieczysław, *Hymn (z cyklu Pieśni słoneczne)*, Warszawa 1908.
- Finkelstein-Ziębowski Mieczysław, *Pieśni kobiety, cz. 1 (Pieśni słoneczne 2)*, Warszawa 1912.
- Finkelstein-Ziębowski Mieczysław, *Pieśni słoneczne 1*, Warszawa 1910.
- Finkelstein-Ziębowski Mieczysław, *Poezje. Seria 1*, Warszawa 1906.
- Finkelstein-Ziębowski Mieczysław, *Poezje. Seria 2*, Warszawa 1907.
- Finkelstein-Ziębowski Mieczysław, *Przedwiośnie*, Warszawa 1913.
- Finkelstein-Ziębowski Mieczysław, *Szał*, Warszawa 1901.
- Fra Silvio [Sylwester Chmurkowski], *Kroniki prorocत्व*, Łódź 1913.
- Fra Silvio [Sylwester Chmurkowski], *Msza genesis*, Łódź 1913.
- Galiński Franciszek Jerzy, *Wnętrze*, Warszawa 1909.
- Gan Witold, *Szkice liryczne. Poezje*, Petersburg 1908.
- Gawalewicz Marian, *Poezje*, Kraków 1896.
- Gawalewicz Marian, *Poezje. Wydanie drugie*, Kraków 1889.
- Gawlikowski Józef Fryderyk, *Puchar [!] mój*, okł. rys. K. Rutkowski, Lwów 1917.
- GE-A [Antonina Ginalska], *Poezje*, Wilno 1907.
- Glinka Ksawery, *Po drodze. Poezje. Seria 2*, Kijów 1911.
- Glinka Ksawery, *Tacety. Poezje. Seria 1*, Kijów 1909.
- Gliński Kazimierz, *Poezje*, Warszawa 1893.
- Gliński Kazimierz, *Polne kwiaty. Poezje dla młodzieży*, Warszawa 1898.
- Gliński Kazimierz, *Spizowe dźwięki. Sonety*, Kraków 1902.
- Gliński Kazimierz, *Wybór poezji*, Warszawa 1900.
- Gliszczyński Artur, *Z mroku i dymu. Poezje*, Warszawa 1901.
- Gomulicki Wiktor, *Nowe pieśni*, Petersburg 1896.
- Gomulicki Wiktor, *Poezje*, Warszawa 1887.
- Gomulicki Wiktor, *Światła. Nowy zbiór poezji zawierający utwory dawnymi zbiorami nie objęte*, okł. i rys. J.J. Wroniecki, Poznań 1919.
- Gomulicki Wiktor, *Wiersze. Zbiór nowy*, Warszawa 1901.
- Gomulicki Wiktor, *Wybór poezji*, Warszawa 1917.
- Gomulicki Wiktor, *Wybór wierszy (Z portretem autora)*, Warszawa 1900.
- Gordziałkowska Zofia, *Böcklin w poezji*, Warszawa 1911.
- Gordziałkowska Zofia, *W samotności*, Kraków 1910.
- Gotin Konrad, *Tęczowe spowicia. Poezje. Seria 1*, Warszawa 1913.

- Gozdawa-Godlewski Witold, *I jeszcze pieśni!!... Poezje. Seria pierwsza*, Kraków 1899.
- Gozdawa-Godlewski Witold, *Studia i strofy*, Kraków 1904.
- Gozdawa-Godlewski Witold, *Utwory*, Kraków 1901.
- Gozdawa-Godlewski Zygmunt, *Błędne ptaki. Poezje. Seria 2*, Mińsk 1918.
- Gozdawa-Godlewski Zygmunt, *Po złomach. Poezje. Seria 1*, Kraków 1910.
- Górska Janina, *Poezje. Seria 1*, Kraków 1900.
- Górska Janina, *Poezje i dramata. Seria 3*, Warszawa 1907.
- Górski Konstanty Maria, *Wiersze wybrane*, opracowała E. Miodońska-Brookes, Kraków 1987.
- Górski Konstanty Maria, *Wierszem 1883–1893*, Warszawa 1904.
- Grabska Leonia, *Pierwiosnki. Poezje*, Poznań 1910.
- Gralewski Stefan, *Melodie duszy. Poezje*, Lwów 1909.
- Granzow Waclaw, *Poezje liryczne*, Warszawa 1912.
- Grocholski Ludgard, *Z myśli i marzeń*, Kraków 1903.
- Grochowski Gustaw, *Tanatos. Zbiór pism*, Lwów 1903.
- Grodzicka-Czechowska Waclawa, *Poezje*, t. 1, z przedmową J. Jankowskiego, Warszawa 1913.
- Grodzicka-Czechowska Waclawa, *Poezje*, t. 2: *W stepach*, z listem J. Jankowskiego do autorki, Warszawa 1919.
- Grodzicka-Czechowska Waclawa, *Poezje*, t. 3: *Ku ojczyźnie*, Warszawa 1920.
- Grodzicka-Czechowska Waclawa, *Poezje*, t. 4: *Śród swoich*, Warszawa 1923.
- Grodzicka-Czechowska Waclawa, *Poezje*, t. 5: *Pieśni*, Warszawa 1927.
- Grossek-Korycka Maria, *Niedziela palem. Poezje*, Warszawa 1919.
- Grossek-Korycka Maria, *Orzeł oślepy*, Kraków 1913.
- Grossek-Korycka Maria, *Pamiętnik liryczny*, Warszawa 1928.
- Grossek-Korycka Maria, *Poezje*, Warszawa 1904.
- Grossek-Korycka Maria, *Utwory wybrane*, wstęp i opracowanie B. Olech, Kraków 2005.
- Guranowski Jerzy, *Poezje. Seria pierwsza*, Warszawa 1912.
- Guranowski Jerzy, *Poezje*, wstęp J. Bajda, Kraków–Budapeszt–Syrakuzy 2021.
- Gwiźdź Feliks, *Fale*, Warszawa 1907.
- Hełm Jan [Stanisław Krzemicki], *Poezje*, Warszawa 1905.
- Henner Gabriel Tadeusz, *Resurrectio Carminis. Poezje*, Kraków 1911.

- Herbaczewski Bolesław Szczęsny, *Zadumy 1–2 (Księga dusz cichych)*, Warszawa 1911.
- Herdym Jan [Jan Piotrowski], *Poezje*, Warszawa 1908.
- Hiż Tadeusz, *Wybór wierszy*, Warszawa 1908.
- Hłasko Stanisław, *Poematy*, Warszawa 1917.
- Hordysz Waław [Waław Goździcki], *Heroica. Poezje*, Warszawa 1921.
- Hordysz Waław [Waław Goździcki], *Którzy trwać chcemy... Poezje*, Kraków 1914.
- Hordysz Waław [Waław Goździcki], *Powitanie słońca. Poezje*, Kraków 1914.
- Hordysz Waław [Waław Goździcki], *Primitiva. Poezje*, Kraków 1914.
- Huskowski Jan, *Po drodze*, Lwów 1907.
- Idzikowski Zygmunt Zenon, *Poezje*, przedmowa, wybór, układ H. Juszkiewicz, Warszawa 1912.
- Iks, *Zbiorek poezji*, czysty dochód na krakowskie przytulisko powstańców z 1863 r., Tarnów 1903.
- Hłakowiczówna Kazimiera, *Ikarowe loty*, Kraków 1911.
- Hłakowiczówna Kazimiera, *Wici*, Warszawa 1914.
- Irial, *Cienie*, Kraków 1903.
- Iwański Jan, *Poezje*, Warszawa 1897.
- Iwański Jan, *Sonety*, Warszawa 1899.
- Iwański Jan, *Wśród życia dróg. Poezje*, okł. i ozdoby książ. rysował K. Kietlicz-Rayski, Warszawa–Lublin 1912.
- Jakubowicz Henryk, *Być czy nie być. Aspazja. O szarej godzinie. Pieśni bez tytułu*, Warszawa 1895.
- Janelli Marian, *Pierwsze grzechy. Poezje 1892–1895*, Stanisławów 1896.
- Jantek z Bugaja [Antoni Kucharczyk], *Z łąk i pól. Poezje*, przedmowa W. Tetmajer, Kraków 1914.
- Jankowska Zofia, *Pieśni słowa*, z il. C.B. Jankowskiego, Paryż 1896.
- Jankowski Czesław, *Capriccio: cykl arabesk*, Kraków 1889.
- Jankowski Józef, *Poezje (seria liryczna)*, Warszawa 1910.
- Jankowski Józef, *Rytmy i rymy*, Warszawa 1898.
- Jankowski Józef, *Smutny rycerz, Siostra Łucja, Kamienne serce, Chore dziecko, Śpiąca królewna*, Warszawa 1894.
- Jankowski Józef, *Zwrotki*, Warszawa 1903.
- Janowska Eugenia, *Z wydartych kart*, Warszawa 1903.
- Jarociński Jerzy Waldemar, *Otęcz. Poezje*, Warszawa 1911.

- Jasiński Stanisław, *Drogami. Poezje Stanisława Jasińskiego*, Lwów 1905.
- Jasiński Stanisław, *Śmiech życia. Poezje 5*, Lwów 1906.
- Jasiński Stanisław, *Wiersze i szkice*, Kraków 1909.
- Jasiński Stanisław, *Z doliny łez...*, Lwów 1908.
- Jedlicz Józef, *Nieznanemu Bogu*, Warszawa 1912.
- Jedlicz Józef, *Słoneczna pieśń*, Kraków 1904.
- Jedlicz Józef, *Utwory wybrane*, opracowała A. Czabanowska-Wróbel, Kraków 1997.
- Jellenta Cezary, *Orfan*, Kraków 1902.
- Jeż Mateusz, *Kilkanaście wierszyków napisał Ks. M.J.*, Kraków 1895.
- Jędrzejewicz Janusz, *Poezje*, Kraków 1907.
- J.K. [Kieniewicz Jan], *Myśli rymowane*, Kraków 1900.
- J.K. [Kieniewicz Jan], *Myśli rymowane. Seria 2. 1900–1908*, Kraków 1909.
- Jordan-Krąkowski Edward, *Promyki i chmurki. Zbiorek poezji Edwarda Jordan-Krąkowskiego*, Warszawa 1912.
- Jundziłowa Gabriela, *Portrety i poezje*, Warszawa 1905.
- Kazet [Zdzisław Kamiński], *Scherzo. Zbiór wierszy*, t. 1, Złoczów 1899.
- Kazet [Zdzisław Kamiński], *Scherzo. Zbiór wierszy*, t. 2, Złoczów 1899.
- Kazet [Zdzisław Kamiński], *Zbiór wierszy*, t. 3, Złoczów 1900.
- Karoli Władysław, *Pieśni młodości*, z. 1, Warszawa 1888.
- Karoli Władysław, *Przyszłość*, Warszawa 1899.
- Karoli Władysław, *Swoim i sobie. Wiersze*, Kraków 1892.
- Karwatowa Anna, *Z mojej teki. Wiązanka utworów ulotnych*, Poznań 1903.
- Karwatowa Anna, *Z mojej teki*, Kraków 1907.
- Karwatowa Anna, *Z mojej teki. Nastroje*, t. 2, Poznań 1922.
- Karyłowski Tadeusz, *Sonety z Tatr*, Kraków 1920.
- Kasprowicz Jan, *Anima lachrymans i inne nowe poezje*, Lwów 1894.
- Kasprowicz Jan, *Ballada o słoneczniku i inne nowe poezje*, Lwów 1908.
- Kasprowicz Jan, *Dzieła poetyckie*, red. L. Biernacki, t. 1–6, Lwów 1912.
- Kasprowicz Jan, *Ginącemu światu*, Lwów 1902.
- Kasprowicz Jan, *Hymny. Księga ubogich. Mój świat*, Warszawa 1956.
- Kasprowicz Jan, *Krzak dzikiej róży*, Lwów 1898.
- Kasprowicz Jan, *Miłość*, Lwów 1895.
- Kasprowicz Jan, *Salve Regina. Poezje*, Lwów 1902.
- Kazecka Maria, *Akwarele*, Lwów 1904.
- Kazecka Maria, *Kędy milczy słońce*, Lwów 1903.

- Kęczkowska Zofia, *Na strunach duszy. Poezje treści religijnej*,
Warszawa 1899.
- Klemensiewicz Józef, *Poezje*, Kraków 1897.
- Kleszczyński Zdzisław, *Poezje*, t. 1, Warszawa 1917.
- Kleszczyński Zdzisław, *Pogrzeb lalki. Poezje*, zebrał F. Ruszczyk,
Wilno 1913.
- Kłopotowska Anna, *Bez treści!*, Kraków 1903.
- Kłopotowska Anna, *Jeszcze rymy!*, Warszawa 1899.
- Knollówna Tekla, *Poezje*, [Warszawa 1920].
- Kociemski Leonard Stanisław, *Kwiaty trujące*, Warszawa 1911.
- Kociemski Leonard Stanisław, *Na mieczu moim pełno szczerb...*,
Warszawa 1912.
- Konarski Franciszek, *Śmiech i łzy. Poezje*, Lwów 1890.
- Komornicka Maria, *Utwory poetyckie prozą i wierszem*,
wstęp i opracowanie M. Podraza-Kwiatkowska, Kraków 1996.
- Konopacki Leszek, *Poezje*, Kraków 1907.
- Konopnicka Maria, *Drobiazgi z podróźnej teki*, Warszawa 1903.
- Konopnicka Maria, *Italia*, Warszawa 1901.
- Konopnicka Maria, *Linie i dźwięki*, Kraków 1897.
- Konopnicka Maria, *Ludziom i chwilom*, Lwów 1904.
- Konopnicka Maria, *Poezje. Seria 4*, Warszawa 1896.
- Konopnicki Adam, *Romantyki. Poezje*, Buczacz 1905.
- Koppens Leon, *Miniatury. Poezje*, Wiedeń 1922.
- Korczak Stanisława [Stanisława Popławska], *Sny wiosenne*,
Warszawa 1913.
- Kossakowska Michalina, *Utwory Michaliny z Zaleskich hr. Stanisławowej
Kossakowskiej*, Warszawa 1893.
- Kosiakiewicz Wincenty, *Poezje*, Warszawa 1901.
- Koszutski Stanisław, *Nim słońce skończy dzień... Poezje*, Warszawa 1909.
- Koszutski Stanisław, *Z bólów duszy*, Warszawa 1898.
- Kościelski Władysław, *Tercyny*, Warszawa 1926.
- Kościelski Władysław, *U brzegu ciszy*, Warszawa 1919.
- Koźmiński Paweł, *Poezje*, Warszawa 1896.
- Kotlarski Antoni, *Miscelle*, Warszawa 1918.
- Kowalski Stefan, *Po rannej rosie*, Warszawa 1912.
- Kozicki Władysław, *W gaju Akademosy. Poezje i szkice krytyczne*,
Lwów 1912.

- Kozikowski Edward, *Płomyk świecy*, Warszawa 1921.
- Kozikowski Edward, *Tęsknota ramy okiennej. Poezje*, Warszawa–Zakopane 1922.
- Krasuska Wanda, *Zbiorek poezji*, Warszawa 1896.
- [Kraushar Aleksander], *Strofy jesienne*, Kraków 1903.
- Kreczmar Roman, *Poezje*, Warszawa 1911.
- Kretowiczówna Wanda, *Poezje*, Nowy Sącz 1898.
- Krobicki Józef, *Śmieci*, Kraków 1897.
- Króliński Kazimierz, *I mówi do mnie wieś. Poezje. Seria 2*, Lwów 1908.
- Krzyszkowski Erazm, *Na starych skrzypkach. Poezje*, z rysunkami J. Czajkowskiego, Lwów 1899.
- Kudelka Mieczysław, *Poezje*, Lwów 1908.
- Kulikowska Marcelina, *Barwy duszy. Poezje*, Warszawa–Lwów 1911.
- Kulikowska Marcelina, *Dusze kobiece... Serca kobiece...*, Warszawa 1909.
- Kuraś Ferdynand, *Dzwoń, chłopska pieśń! Zbiorek wierszy*, z przedmową T. Grabowskiego, Kraków 1913.
- Kuraś Ferdynand, *Spod chłopskiej strzechy. Zbiorek poezji chłopca znad Wisły Ferdynanda Kurasia*, Kraków 1905.
- Kuraś Ferdynand, *Wiązanka z chłopskiej niwy. Poezje chłopca znad Wisły*, Lwów 1910.
- Kuraś Ferdynand, *Z ojczystych łąków. Zbiorek poezji*, z przedmową J. Kasprowicza, Warszawa 1914.
- Kwaśniewski Karol, *Z widzeń sennych. Poezje*, Kraków 1909.
- Kwiatkowski Remigiusz, *Liryki*, Moskwa 1911.
- Landau Maksymilian, *Chwile. Zbiór utworów lirycznych*, Brody 1913.
- Lange Antoni, *Pierwszy dzień stworzenia. Pieśni społeczne*, Kraków 1907.
- Lange Antoni, *Poezje*, Kraków 1895.
- Lange Antoni, *Poezje*, t. 2, Kraków 1898.
- Lange Antoni, *Poezje wybrane*, przygotował i wstępem poprzedził J.Z. Jakubowski, Warszawa 1960.
- Lange Antoni, *Rozmyślenia*, Kraków 1906.
- Lange Antoni, *Wybór poezji*, Lwów 1899.
- Lange Antoni, *Z cyklu: Mare tenebrarum. Poezje*, Warszawa 1900.
- Laskowski Kazimierz [El.], *Bańki mydlane (Wiersze i śpiewki)*, z przedmową D-ra W. Rabskiego, Warszawa 1902.
- Laskowski Kazimierz [El.], *Melodie*, Warszawa 1903.

- Laskowski Kazimierz [El.], *Melodie. Seria 2*, Warszawa 1905.
- Laskowski Kazimierz [El.], *Na przyzbie*, Warszawa 1908.
- Laskowski Kazimierz [El.], *Wiersze*, Warszawa 1899.
- Laskowski Kazimierz [El.], *Wiersze. Seria 2*, Warszawa 1900.
- Laskowski Kazimierz [El.], *Wiersze i śpiewki*, z przedmową A. Wrzeźnia, Warszawa 1901.
- Laskowski Kazimierz [El.], *Z majowych dni. Wiersze i śpiewki*, Warszawa 1903.
- Lasocka Zofia, *Na skrzydłach pieśni*, Warszawa 1918.
- Lemiesz E., *Przydrożne kwiaty. Zbiorek poezji*, Moskwa 1912.
- Lemański Jan, *Bajki*, Warszawa 1902.
- Lemański Jan, *Baśń o prawdzie. Nowy zbiór piosnek, bajek, poematów, baśni satyrycznych, melodii i pieśni*, Warszawa 1910.
- Lemański Jan, *W kraju słońca*, Warszawa 1919.
- Leszczyński Edward, *Ballady i pieśni*, Kraków 1916.
- Leszczyński Edward, *Płomień ofiarny. Poezje*, Kraków 1907.
- Leszczyński Edward, *Poezje*, Kraków 1901.
- Leszczyński Edward, *Radość samotna*, Warszawa 1923.
- Leszczyński Edward, *Wiosenne niebo*, Kraków 1910.
- Leszczyński Edward, *Wybór poezji*, opracowała H. Filipkowska, Wrocław 1988.
- Leśmian Bolesław, *Poezje zebrane*, zebrał i opracował J. Trznadel, Warszawa 2010.
- Leśmian Bolesław, *Sad rozstajny*, Warszawa 1912.
- Lewandowski Kazimierz, *Szella. Wiersze*, Kraków 1893.
- Liliana [Flora Hufnagel], *Płomienie*, Warszawa 1905.
- Libera Beata, *Poezje*, Kraków 1908.
- Libicki Konrad, *Poezje*, Warszawa 1913.
- Ligocki Edward, *Poezje. Seria 1*, Kraków 1906.
- Ligocki Edward, *Poezje. Seria 2*, Kraków 1908.
- Ligocki Edward, *Ognie Werony. Poezje. Seria 3*, Warszawa–Lublin–Łódź 1919.
- Ligocki Edward, *W ogrodzie róż. Poezje*, Warszawa 1921.
- Lipińska Jadwiga, *Pierścień*, Warszawa 1913.
- Lipińska Jadwiga, *Źródło. Poezje*, Warszawa 1908.
- Lipiński Zenon, *Echa rozdźwięczne (Poezje)*, Płock 1913.

- Lipkowski Józef [Jatrań], *Do syna*, Paryż 1898.
- Lipkowski Józef [Jatrań], *Księga wiary*, Paryż 1897.
- Lipkowski Józef [Jatrań], *Nasze hasła. Sonety. Dwom pokoleniom poświęca Jatrań*, Paryż 1897.
- Lipkowski Józef [Jatrań], *Poezje*, Paryż 1900.
- Lisowska Janina, *Poezje*, Kraków 1912.
- Lubecki Kazimierz Adam, *Ilustrowane sonety rzymskie*, Kraków 1907.
- Lubecki Kazimierz Adam, *Podróż poślubna. Utwór poetycki*, Kraków 1902.
- Lubecki Kazimierz Adam, *Poezji tom trzeci*, Kraków 1902.
- Lubecki Kazimierz Adam, *Polskie ody narodowe*, Kraków 1913.
- Lubecki Kazimierz Adam, *Sonety polskie*, Kraków 1908.
- Lubecki Kazimierz Adam, *Sonety wschodnie*, Kraków 1906.
- Lutyń-Orska Ina, *Msza leśna. Cykl pieśni i obrazów*, Kijów 1918.
- Łada Zygmunt, *Powrót*, Kraków 1908.
- Łaganowski Karol, *Znużonym*, Warszawa 1904.
- Łaszczyński Witold, *Poezje I*, Warszawa 1899.
- Łempicki Ignacy [Jan Łęczyc], *Tylko – poezje*, książkę zdołał J. Sperber, Kraków 1909.
- Łepkowski Karol, *Nasza wiosna. Wiersze*, Wiedeń 1916.
- Łepkowski Karol, *Szlakiem legionów 1914–1915*, z ilustracjami J. Świrysz-Ryszkiewicza, Wiedeń 1915.
- Łoś Stanisław, *Wiersze ulotne. Wiersze*, Kraków 1918.
- Łukasik Władysław, *Wiosko moja, wiosko biedna...*, ze wstępem W. Bełzy, Tarnów 1914.
- Machalewski Stefan, *W noc letnią. Poezje I*, Warszawa 1907.
- Machon Jerzy, *Poezje*, Warszawa 1914.
- Majgier Józef, *Świt. Poezje*, Kraków 1916.
- Makowski Waclaw, *Baśń puszczy białowieskiej. Poema*, Kraków 1902.
- Malewski Karol Jacek, *Bez tytułu*, Warszawa 1908.
- Malewski Karol Jacek, *Stare kuranty. Poezje. Seria druga*, il. F. Kwieciński, Warszawa 1909.
- Malewski Karol Jacek, *Virtuti Militari. Poezje. Seria trzecia*, ze wstępem T. Micińskiego, Warszawa 1915.
- Marcinowska Jadwiga, *Pieśni gryzące*, Piotrków 1916.
- Marcinowska Jadwiga, *Przebłycki*, Kraków 1905.
- Markowska Maria, *Melodie śmierci*, Kraków [1909].

- Markowska Maria, *Poezje*, Kraków [1909].
- Maschoff Ludwik, *Jak we śnie*, Kraków 1919.
- Mączka Józef, *Starym szlakiem*, Kraków 1917.
- Melcer Wanda, *Płynące godziny*, Warszawa 1917.
- Michałowski Zygmunt, *Z słonecznych blasków i fal księżycowych*, Kraków 1906.
- Miciński Tadeusz, *Poezje*, opracowanie J. Prokop, Kraków 1980.
- Miciński Tadeusz, *W mroku gwiazd*, Kraków 1902.
- Miciński Tadeusz, *W mroku gwiazd i inne poezje*, wyboru dokonał i wstępem opatrzył J.J. Lipski, Warszawa 1957.
- Miciński Tadeusz, *Wybór poezji*, wstęp i opracowanie W. Gutowski, Kraków 1999.
- Mieczysławski Jan, *Pieśni Jana Mieczysławskiego*, Paryż 1910.
- Milewski Edward, *Kwitnące ciernie*, zdobiła A. Gramatyka-Ostrowska, Kraków 1906.
- Miłaszewski Stanisław, *Gest wewnętrzny. Poezje*, Warszawa 1911.
- Miłaszewski Stanisław, *Poezje*, wstęp, wybór i opracowanie tekstu A. Czabanowska-Wróbel, Kraków 2008.
- Miłkowski Edward, *Ave vita! Poezje*, Warszawa 1907.
- Miłkowski Edward, *Dobra nowina*, Warszawa 1907.
- Miłkowski Edward [sygn. Ks. Alojzy Ślepowron], *Echa znad Niemnu*, Lwów 1904.
- Miłkowski Edward, *Gehenna. Krwawe strzepy krwawej doli*, il. K. Mondral, Warszawa 1907.
- Minkiewicz Romuald, *Nad morzem moim. Księga tęsknoty*, Warszawa 1910.
- Mirandola Franciszek, *Liber tristium*, Kraków 1898.
- Mirandola Franciszek, *Liryki*, Warszawa 1901.
- Mironowski Adam, *Lyricon*, Warszawa 1902.
- Modrzejewski Teofil, *Strzepy życia*, t. 2, Warszawa 1913.
- Mogilnicki Aleksander, *Z jasnych dni. Poezje*, Łódź 1903.
- Morstin-Górska Maria [Maria Leliwa], *Elegie wiosenne*, Kraków 1917.
- Morstin Ludwik Hieronim, *Chwasty kwitnące na rodzajnym polu. Poezje*, Kraków 1909.
- Morstin Ludwik Hieronim, *Pieśni*, Kraków 1907.
- Morstin Ludwik Hieronim, *Przed farą. Poezje i poemata. Seria 2*, Kraków 1910.

- Mosiewicz Zygmunt, *Wiersze*, Kijów 1909.
- Nalepiński Tadeusz, *Gaśnienie*, Kraków 1905.
- Nawarra Franciszek Petroniusz, *Idealy mistyczne (Misteria)*,
Kraków 1909.
- Nawrocki Józef, *Strofy*, Lwów 1903.
- Nawrocki Józef, *Światło i cień*, książkę zdołał A.S. Procajłowicz,
Lwów 1906.
- Nawrowski Ewaryst, *Ku blaskom. Poezje*, Poznań 1920.
- Nawrowski Ewaryst, *Poezje*, Kraków 1904.
- Nawrowski Ewaryst, *Przez złotolistny gaj. Nowe poezje*, Poznań 1912.
- Neumanowa Anna, *Poezje*, Kraków 1901.
- Neumanowa Anna, *Tobie ojczyzno! Wybór poezji*, Lwów 1911.
- Niemojewski Andrzej, *Łuny. Ziemia obiecana*, Lwów 1895.
- Niemojewski Andrzej, *Podziemia*, Lwów 1895.
- Niemojewski Andrzej, *Poezje*, Kraków 1891.
- Niemojewski Andrzej, *Poezje. Seria 2*, Kraków 1893.
- Niemojewski Andrzej, *Pokrzywy*, Kraków 1907.
- Niemojewski Andrzej, *Stolica. Ptaki burzy*, Lwów 1896.
- Niemojewski Andrzej, *Wybór wierszy z cyklu „Polonia Irredenta”*,
Warszawa 1907.
- Niesłuchowski Jan, *Poezje*, Warszawa 1898.
- Nitowski Jan, *Pieśni bez echa*, Warszawa 1912.
- Nitowski Jan, *Poezje*, Lwów 1899.
- Nowaczyński Adolf, *Meandry*, Warszawa 1911.
- Nowicki Feliks Witold, *Pod czarem. Erotyki*, Warszawa 1909.
- Nowicki Feliks Witold, *Tęsknota. Seria 1*, Warszawa 1909.
- Nowicki Franciszek Henryk, *Pieśni czasu. Poezje*, Tarnów 1904.
- Nowicki Franciszek Henryk, *Poezje*, Lwów 1891.
- Nowicki Kazimierz, *Spod maski*, Warszawa 1907.
- Nusbaum Henryk, *Na nutę Ekklesiastes*, Kraków 1910.
- Nusbaum Henryk, *Treny*, Kraków 1912.
- Ochenkowski Henryk, *Klucz. Poezje*, Kraków 1905.
- Okołowiczówna Stanisława, *Dźwięki życia*, Warszawa 1906.
- Oppman Artur, *Pieśni o sławie. Nowe poezje*, Warszawa 1917.
- Oppman Artur, *Poezje*, Warszawa 1903.
- Oppman Artur, *Poezje wybrane*, wyboru dokonał i wstępem opatrzył
M. Piechał, Warszawa 1979.

- Oppman Artur, *Skarbiec poezji polskiej*, zebrał i ułożył Or-Ot (A. Oppman), z notatkami biograficznymi zmarłych poetów, Warszawa 1903.
- Oppman Artur, *Stare miasto. Obrazki z niedawnych lat*, Kraków 1902.
- Oppman Artur, *Wybór poezji*, Warszawa 1900.
- Oppman Artur, *Wybór poezji*, Warszawa 1908.
- Oppman Artur, *Wybór poezji*, Warszawa 1909.
- Orkan Władysław, *Z tej smutnej ziemi*, Lwów 1903.
- Orłowski Waclaw, Topór Władysław, Zegadłowicz Emil, *Tententy*, Kraków 1908.
- Orwicz Jerzy [Natalia Dzierżkówna], *Poezje 1*, Warszawa 1902.
- Ostrowska Bronisława, *Aniołom dźwięku*, Warszawa 1913.
- Ostrowska Bronisława, *Chusty ofiarne*, Warszawa 1910.
- Ostrowska Bronisława, *Opale*, Warszawa 1902.
- Ostrowska Bronisława, *Pierścień życia*, Warszawa 1919.
- Ostrowska Bronisława, *Poezje*, Lwów 1905.
- Ostrowska Bronisława, *Poezje wybrane*, opracowała A. Wydrycka, Kraków 1999.
- Ostrowska Bronisława, *Z raptularza 1910–1917*, Charków 1917.
- Paruszevska Maria, *Łzy-perły. Poezje*, Poznań 1910.
- Paruszevska Maria, *Łzy-perły. Poezje*, t. 2, Poznań 1912.
- Parylak Piotr, *Z górnych chwil życia. Poezje*, Kraków 1906.
- Pawlikowski Michał, *Wiosenny gość*, Lwów 1906.
- Pawłowski Andrzej, *Wolne myśli, wolne żale. Poezje*, Lwów 1904.
- Perzyński Włodzimierz, *Poezje*, Warszawa 1902.
- Pieńkowski Stanisław, *Dusza tłumu i inne wiersze*, zebrał, opracował i wstępem poprzedził M. Urbanowski, Kraków 2005.
- Pietrzycki Jan, *Fragmenty. Wybór liryków*, Lwów 1914.
- Pietrzycki Jan, *O Bogu marmurowym*, Kraków 1921.
- Pietrzycki Jan, *Poezje I*, Warszawa 1901.
- Pietrzycki Jan, *Refleksy światła. Z rysunkami Stanisława Wyspiańskiego*, Lwów 1905.
- Pietrzycki Jan [sygn. Kordian Sławita], *Srebrne przędze. Poezje*, Tarnów 1898.
- Pietrzycki Jan, *Włoskie madonny*, Kraków 1928.

- Pilecka Ida, *Poezje*, Kraków 1916.
- Piniński Aleksander, *Poezje*, z portr. aut. i przedmową
A. Krechowickiego, Kraków 1903.
- Piołun-Noyszewski Stanisław, *Akordy. Poezje*, Warszawa 1916.
- Piotrowiak Jan, *Z wiosennych tchnień. Poezje*, Grudziądz 1916.
- Piotrowska Matylda, *Poezje*, Warszawa 1912.
- Podhorska Jadwiga, *Ballady i poezje*, Kraków 1909.
- Podhorska Jadwiga, *Poezje 1*, Kraków 1906.
- Podhorska Jadwiga, *Skarga, Majaczenia wiosennej nocy*, Kraków 1907.
- Podhorska Jadwiga, *Skarga*, cz. 2, *Majaczenia letniego wieczoru*,
Kraków 1912.
- Podhorska-Okołów Stefania, *Tarcza*, Warszawa 1919.
- Podhorski-Okołów Leonard, *Słoneczny śmiech*, Lwów 1912.
- Podhorski-Okołów Leonard, *Wybór poezji*, wstęp i opracowanie
S. Pollak, Warszawa 1960.
- Pomper Aleksander, *Złe czy dobre serce. Poezje prozą i wierszem*,
Kraków 1913.
- Poraska Maria [Alita], *Helvetia*, Kraków 1912.
- Poraska Maria [Alita], *Na jawie i we śnie*, Kraków 1907.
- Poraska Maria [Alita], *Na strunach złotych lir*, Kraków 1910.
- Porębski Gustaw, *Poezje*, Kraków 1905.
- Prędski Artur, *Inter arma*, Kraków 1916.
- Prussingowa Weronika, *Impresje*, Lwów 1905.
- Pruszyńska Sława, *Najdalszym*, Kraków 1907.
- Przesmycki Zenon (Miriam), *Wybór poezji*, wybór i opracowanie tekstu
T. Walas, Kraków 1982.
- Przesmycki Zenon (Miriam), *Z czary młodości. Liryczny pamiętnik duszy
(1881–1891)*, Wiedeń 1893.
- Przysiecki Feliks, *Śpiew w ciemnościach*, Warszawa 1921.
- Rabska Zuzanna, *Miłość mówi... Poezje*, Warszawa 1913.
- Rabska Zuzanna, *W płonącym lesie. Poezje*, Warszawa 1918.
- Rabska Zuzanna, *Warszawa w sonetach*, Warszawa 1916.
- Rączkowski Józef, *W blaskach młodości. Poezje*, z winiętą
S. Wyspiańskiego, Kraków 1903.
- Reitman Jerzy, *Kaplica smutku. Liryki*, Lwów 1913.
- Relidzyski Józef, *Gałąź cyprysu. Liryki*, Poznań 1921.
- Relidzyski Józef, *Laury i ciernie*, Kraków 1917.

- Relidzyński Józef, *Poezje 1*, Kraków 1908.
- Relidzyński Józef, *Wieją wiosenne wiatry... Poezje wolnościowe i legionowe*, z przedmową K. Przerwy-Tetmajera, Kraków 1916.
- Rolicz-Lieder Waław, *Moja muza. Wierszów ciąg czwarty*, Kraków 1896.
- Rolicz-Lieder Waław, *Poezje 1*, Kraków 1889.
- Rolicz-Lieder Waław, *Poezje 2*, Paryż 1891.
- Rolicz-Lieder Waław, *Wiersze 3*, Kraków 1895.
- Rolicz-Lieder Waław, *Wiersze 3*, Kraków 1895.
- Rolicz-Lieder Waław, *Wierszów księgi pierwsze, drugie i trzecie*, Kraków 1898.
- Rolicz-Lieder Waław, *Wybór poezji*, wybór, wstęp, przypisy i bibliografia M. Podraza-Kwiatkowska, Kraków 1962.
- Rolicz-Lieder Waław, *Z księgi lirycznej*, Paryż 1890.
- Rostkowski Zygmunt, *Stargane struny. Rymów garść*, Warszawa 1900.
- Rossowski Stanisław, *Poezje*, Lwów 1886.
- Rossowski Stanisław, *Poezje. Seria 2*, Lwów 1892.
- Rossowski Stanisław, *Tempi passati. Wiersze różne*, Lwów 1892.
- Rościszewska Zofia, *Loty dusz*, Kijów 1917.
- Rościszewska Zofia, *Tańce*, Warszawa 1929.
- Rościszewska Zofia, *Wstęgi*, Warszawa 1928.
- Różańska Janina, *Na fujarce*, Kraków 1907.
- Różycki Zygmunt, *Liliowe śnienia. Poezje*, Kraków 1905.
- Różycki Zygmunt, *Płomienne kwiaty. Poezje. Seria 5*, Warszawa 1909.
- Różycki Zygmunt, *Pocałunki*, Warszawa 1906.
- Różycki Zygmunt, *Sen o szczęściu. Poezje. Seria 7*, Warszawa 1912.
- Różycki Zygmunt, *Serdeczna skarga. Poezje. Seria 4*, Warszawa 1907.
- Różycki Zygmunt, *Szkarłatna wizja. Poezje. Seria 6*, Warszawa 1911.
- Różycki Zygmunt, *Tęsknota*, Warszawa 1902.
- Różycki Zygmunt, *Wybór poezji*, z przedmową K. Tetmajera, Warszawa 1911.
- Różycki Zygmunt, *Zielone oczy. Poezje. Seria 8*, Warszawa–Kijów 1913.
- Rubin Haber, *Bezgwiezdne noce*, Lwów–Stanisławów 1911.
- Ruffer Józef, *Posłanie do dusz*, Lwów 1903.
- Ruffer Józef, *Trzy psalmy i hejnał*, Paryż 1917.
- Ruffer Józef, *Wtóra legenda pielgrzymów*, Paryż 1918.
- Ruffer Józef, *Wybór poezji*, wybór i opracowanie M. Wyka, Kraków 1985.
- Ruffer Józef, *Z wiosennych dum*, Paryż 1917.

- Rydel Lucjan, *Poezje*, Warszawa 1899.
- Rydel Lucjan, *Poezje*, z rysunkami Stanisława Wyspiańskiego, Warszawa 1901.
- Rydel Lucjan, *Poezje*, Warszawa 1909.
- Rydel Lucjan, *Poezje wybrane*, wstęp, wybór i opracowanie L. Tatarowski, Kraków 2004.
- Rygier Leon, *Gemma. 5 seria poezji*, Warszawa 1925.
- Rygier Leon, *Poezje. Seria 1*, Warszawa 1904.
- Rygier Leon, *Wieść o archaniele. Poezje*, Kraków 1916.
- Rygier Leon, *Z motywów japońskich*, Warszawa 1905.
- Safrin Horacy, *Poezje*, przedmowa S. Rossowski, Stanisławów 1913.
- Salz Henryk, *Błędnyimi szlaki*, Lwów 1903.
- Salz Henryk, *Krzyk niewolnika*, Lwów 1903.
- Salz Henryk, *Mocarze*, Stanisławów 1912.
- Salz Henryk, *Powrotna fala. Poezji seria trzecia*, Warszawa 1908.
- Salz Henryk, *O bogach, nimfach, centaurach, złotym pałacu i zamarzniętej szybie. Polifonia kolorowa*, Przemyśl 1922.
- Sapiński Stanisław, *Poezje*, Kraków 1918.
- Sapiński Stanisław, *U bram świątyni. Poezje*, Kraków 1919.
- Saryusz-Zaleska Krystyna, *Pejzaże. Pustowarnia i Kraków*, Kraków 1901.
- Saryusz-Zaleska Krystyna, *Poezje*, Kraków 1910.
- Saryusz-Zaleska Krystyna, *Spotkany w drodze wrażeń i ludziom*, Kraków 1901.
- Saryusz-Zaleska Krystyna, *Z wygnania*, Kraków 1901.
- Saski Bolesław Andrzej, *Poezje*, Kraków 1909.
- Sawczuk Kajetan, *Pieśni*, wybrał i wstępem opatrzył H. Syska, Warszawa 1957.
- Sawczuk Kajetan, *Pieśni Kajetana Sawczuka*, Warszawa 1912.
- Sędzicki Franciszek, *Dumki z kaszubskich pól*, Kościerzyna 1911.
- Sędzicki Franciszek, *Wiatr zawiął od pomorskich stron*, Warszawa–Kraków 1918.
- Sieklucki Eugeniusz, *Gwiazdy i ja. Poezje*, Lozanna 1915.
- Skirmuntt Henryk, *Poezje*, Warszawa 1903.
- Skirmuntt Henryk, *Poezje*, t. 2, Kraków 1912.
- Słoński Edward, *Fragmenty*, Warszawa 1905.
- Słoński Edward, *Jeszcze wciąż pełen wiosny... Wiersze*, Warszawa 1909.
- Słoński Edward, *Niezzęty kłós*, Warszawa 1913.

- Słoński Edward, *Noc*, Warszawa 1902.
- Słoński Edward, *Okruchy*, Wilno 1904.
- Słoński Edward, *Pieśń nad pieśniami*, Warszawa 1904.
- Słoński Edward, *Poezje*, Warszawa 1899.
- Słoński Edward, *Spod szronu*, Warszawa 1910.
- Słoński Edward, *Wybór poezji*, Warszawa 1911.
- Smolarski Mieczysław, *Pieśni – i śpiewy rycerskie*, Kraków 1910.
- Smolik Przeclaw, *Po drodze. Poezje, przekłady, wyjątki z Poezji G. Bruna, z poezji Młodych Niemiec*, Kraków–Warszawa 1909.
- Smółka Antoni, *Z lasu i kniei*, na pamiątkę XIII Walnego Zgromadzenia Leśników w Nowym Sączu, Nowy Sącz 1896.
- Sokołowska Anna, *Kaskady*, Warszawa 1911.
- Spasowiczówna Nina, *Okwit przeróżnego kwiecia*, Kijów 1911.
- Srokowski Marian, *Chore sny*, Lwów 1899.
- Staff Leopold, *Wybór poezji, wybór i wstęp M. Jastrun*, Wrocław 1985.
- Stanisławska Wanda, *Szare kartki. Poezje*, Kraków 1907.
- Stankiewicz Zygmunt, *Pieśni miłosne*, Warszawa 1910.
- Staszczuk Adam, *Poezje*, Kraków 1902.
- Sten Jan [Ludwik Bruner], *Poezje*, Lwów 1899.
- Sterling Kazimierz, *Nastroje*, Warszawa 1900.
- Sterling Władysław, *Poezje 1*, Kraków 1900.
- Stieber Jerzy, *Manowce*, Kraków 1915.
- Stodor Adam [Adam Cehak], *Adoracja. Poezje*, Lwów 1899.
- Stodor Adam [Adam Cehak], *Atlantyda. Fantazja liryczna*, Lwów 1904.
- Stodor Adam [Adam Cehak], *Con dolore. Poezje*,
Stanisławów–Warszawa 1906.
- Stodor Adam [Adam Cehak], *W walce o słońce*, wstęp L. Rydel, Lwów 1912.
- Stokłosa Józef [Bolesław Woj.], *Do światła. Poematy*, Kraków 1912.
- Stokowska Zofia [sygn. Fiat], *Przed zmartwychwstaniem*,
Warszawa 1916.
- Stokowska Zofia, *Z żywej strugi* [sygn. Wrotny i Fiat], Warszawa 1913.
- Sulimowski Antoni, *Poezje*, Warszawa 1910.
- Szadurska Stanisława, *Fale*, Wilno 1906.
- Szadurska Stanisława, *W południe*, Warszawa 1909.
- Szandlerowski Antoni, *Poezje*, Warszawa 1912.
- Szandlerowski Antoni [sygn. Antoni Ziemic], *Sąd wam niosę!*,
Kraków–Warszawa 1907.

- Szczepański Ludwik, *Hymny*, Wiedeń 1897.
- Szczepański Ludwik, *Poezje wybrane*, opracował A. Nowakowski, Kraków 1993.
- Szczepański Ludwik, *Srebrne noce. Lunatica*, Wiedeń 1897.
- Szczęsny Aleksander, *Poezje wybrane*, opracowali R. Okulicz-Kozaryn, M. Ignaszak, wstęp R. Okulicz-Kozaryn, Kraków 2000.
- Szelążek Waclaw, *O miłości, o wiosnie i jesieni życia*, przedmowa A. Górski, Warszawa 1918.
- Szelążek Waclaw, *Ojczystym szlakiem: wędrówki myśli*, Kraków 1915.
- Szembekowa Maria z Fredrów [sygn. M. z Pleszowic], *Wiersze ulotne*, dochód ze sprzedaży tej książki przeznaczony na Bank ratunkowy w Poznaniu, Kraków 1887.
- Szpyrkówna Maria, *Poezje*, Warszawa 1927.
- Szpyrkówna Maria, *Zwrotki jesienne*, Kraków 1911.
- Szukiewicz Maciej [Feliks Cyprian], *Poezje*, Kraków 1901.
- Szuro Aleksander Lech, *Bałabuszki. Uśmiechy zdrowego człowieczka*, Kijów 1917.
- Szuro Aleksander Lech, *Grymas śmiechu*, Warszawa 1919.
- Szuro Aleksander Lech, *Igraszki. Wesoło-smutne akordy*, Kijów 1916.
- Szyldberg Samson, *Pieśni samotności*, Warszawa 1911.
- Świetliński Ignacy, *Nad Niemnem. Obrazki z natury*, Wilno 1911.
- Świętochowski Tomasz, Pignan Jan, *Poezje*, Warszawa 1908.
- Tarnawa-Czaplicka Jadwiga, *Więdzące kwiaty*, Wilno 1912.
- Tatarówna Stefania, *Za słońce*, Lwów 1908.
- Teslar Józef, *Rytmy wojenne 1914–1915*, Kraków 1916.
- Tetmajer Kazimierz Przerwa, *Poezje*, wyd. zbiorowe, t. 1–4, Warszawa 1924.
- Tetmajer Włodzimierz, *Marsz Skrzyneckiego. Poezje*, Kraków 1915.
- Tomaszewska-Malanowska Janina, *Byle sercem rozgorzeć... Poezje. Seria 2*, Warszawa 1913.
- Tomaszewska-Malanowska Janina, *Poezje. Z krainy piękna i miłości. Seria 1*, z portretem autorki, Warszawa 1910.
- Tomaszewska-Malanowska Janina, *W huk dział wplotła się pieśń. Poezje. Seria 3*, Warszawa 1917.
- Tomaszewska-Malanowska Janina, *Za uśmiech dziecięcy. Poezje. Seria 4*, Warszawa 1917.
- Tomaszewski Adam, *Do arlekinów należy ten świat*, Lwów 1910.

- Topór-Zabiełło Władysław, *Poezje*, Warszawa 1907.
- Topór-Zabiełło Władysław, *Sny duszy*, Warszawa 1910.
- Trzcziński Władysław, *Wieża Babel*, Kraków 1899.
- Trzeszczkowska Zofia [Adam M-Ski], *Jeden z wielu. Poemat*, Kraków 1890.
- Ułaszynówna Zofia, *Poezje*, Kraków 1908.
- Ułaszynówna Zofia, *Poezje*, Kraków 1914.
- Ułaszynówna Zofia, *Z tamtego brzegu. Poezje*, Poznań 1922.
- Wachtel Karol Henryk, *Ciche pieśni*, Chicago 1904.
- Wachtel Karol Henryk [sygn. Astarot], *Fin de siècle*, Łódź 1899.
- Waškowski Antoni, *Poezje*, t. 1, Kraków 1920.
- Waškowski Antoni, *Poezje*, t. 2, Kraków 1921.
- Waškowski Antoni, *Poezje*, t. 3, Kraków 1923.
- Waškowski Antoni, *Poezje*, t. 4, Kraków 1925.
- Waškowski Antoni, *Stance*, Kraków 1915.
- Weysenhoff Józef, *Erotyki*, Warszawa 1911.
- Weysenhoff Józef, *Liryca*, Kraków 1894.
- Węgliński Leon, *Pienia Godziemby. Echo z ziemi łez i krwi i paralela historyczna*, Kraków 1885.
- Widacki Stanisław, *Noce romantyczne*, z wierszem wstępnym J. Jankowskiego, Warszawa 1916.
- Wiediger Waclaw, *Usta mroku. Poezje*, ozdoby i winiety autora, Kraków 1905.
- Wielickówna Bronisława, *Z wiosny życia. Poezje Bronisławy Wielickówny*, przedmowa L. Benedyktowicz, Kraków 1896.
- Wierzbicki Stanisław Józef, *Księga ciszy*, Wilno–Mińsk 1914.
- Wierzbicki Stanisław Józef, *Księga pamiątek*, Warszawa 1890.
- Wierzbicki Stanisław Józef, *Księga sonetów*, Warszawa–Kraków 1922.
- Wierzbicki Stanisław Józef, *Ku słońcu. Poezje*, Lwów 1906.
- Wierzbicki Stanisław Józef, *O brzasku. Poezje*, Mińsk 1898.
- Wierzbicki Stanisław Józef, *Poezje*, Warszawa 1884.
- Wierzbicki Stanisław Józef, *Rapsody*, Lwów 1901.
- Wiśniowiecka Anna, *Głos wśród burzy*, Lwów 1918.
- Wiśniowski Józef, *Poezje*, Kraków 1901.
- Wiśniowski Józef, *Poezje 2*, Lwów 1903.
- Wręby-Bucewiczowa Eleonora [sygn. Nora Walicka (Bolesławowa Wręby-Bucewiczowa)], *Na dnie borów drzemie licho. Poezje młodociane*, Kraków 1909.

- Wręby-Bucewiczowa Eleonora [sygn. Nora Walicka (Bolesławowa Wręby-Bucewiczowa)], *Prometeja. Wybór poezji*, Kraków 1909.
- Wręby-Bucewiczowa Eleonora [sygn. Nora Walicka (Bolesławowa Wręby-Bucewiczowa)], *Wróg. Poezje nowe*, Kraków 1913.
- Wojnarowska Zofia, *Księga miłości*, Warszawa 1920.
- Wojnarowska Zofia, *Pacta poetica. Rapt. Poematy*, Warszawa 1921.
- Wojnarowska Zofia, *Poezje*, Warszawa 1913.
- Wojnarowska Zofia, *Słowa o miłości i wojnie. Poezje*, Warszawa 1917.
- Wojnarowska Zofia, *Żelazny dzwon*, Warszawa 1922.
- Wolska Maryla, *Dzbanek malin*, Medyka 1929.
- Wolska Maryla, *Poezje, wybór i wstęp J.Z. Jakubowski*, Warszawa 1971.
- Wolska Maryla, *Poezje wybrane, wstęp i opracowanie K. Zabawa*, Kraków 2002.
- Wolska Maryla [sygn. D–mol], *Symfonia jesienna*, Lwów 1901.
- Wolska Maryla [sygn. D–mol], *Święto słońca*, Lwów 1903.
- Wolska Maryla [sygn. D–mol], *Thème varié*, Lwów 1901.
- Wolska Maryla, *Z ogni kupalnych*, Lwów 1905.
- Wolski Waław, *Arcana*, Warszawa–Lwów 1911.
- Wolski Waław, *Mare tenebrarum. Poezje. Seria czwarta*, Warszawa 1912.
- Wolski Waław, *Nieznany. Poezje, Seria pierwsza*, Warszawa 1902.
- Wolski Waław, *Powieść tajemna, Poezje. Seria druga*, Kraków 1908.
- Woyczyński Kazimierz, *Z młodzieńczych snów*, Kraków 1902.
- Wroczyński Kazimierz, *Circenses*, Warszawa 1904.
- Wroczyński Kazimierz, *Z zapatrzeń*, Warszawa 1908.
- Wroczyński Jan, *Gawoty gwiazdne. Poezje prozq*, Lwów 1905.
- Wroczyński Jan, *Poezje prozq i inne utwory*, opracował M. Stala, Kraków 1995.
- Wroński Henryk, *Pobudki*, Kraków 1910.
- Wroński Henryk, *Rozbrzaski*, Warszawa 1906.
- Wyspiański Stanisław, *Wiersze. Fragmenty dramatyczne. Uwagi*, Kraków 1910.
- Zaborowski Aleksander, „*Mowq Bogów*”. *Poezje*, Wilno 1913.
- Zagórski Włodzimierz, *Wybór poezji*, przedmowa W. Gomulicki, Warszawa 1899.
- Zahorska Anna (Savitri), *Poezje*, Warszawa 1908.
- Zalewski Władysław, *Duszom w locie. Poezji seria 4*, Warszawa 1913.
- Zalewski Władysław, *Ku gwiazdom. Poezji seria 3*, Warszawa 1910.

- Zalewski Władysław, *Pieśń Ormuzda*, Warszawa 1907.
- Zalewski Władysław, *Skrzydła wichrowe*, Warszawa 1902.
- Zawistowska Kazimiera, *Poezje*, [przedmowa Z. Przesmycki],
Kraków [1903] – toż, Lwów 1909.
- Zawistowska Kazimiera, *Poezje*, z rękopisów wydał i wstępem
poprzedził S. Wyrzykowski, z przedmową Miriama
[Z. Przesmyckiego], Warszawa 1923.
- Zawistowska Kazimiera, *Utwory zebrane*, opracowała L. Kozikowska-
Kowalik, Kraków 1982.
- Zbierzchowski Henryk, *Baśnie (Poezje. Seria 2)*, Lwów 1906.
- Zbierzchowski Henryk, *Impresje*, Kraków 1902.
- Zbrowski Marian, *Przemiany*, Warszawa 1913.
- Zegadłowicz Emil, *Imagines, Erato, Na e-strunie, Elegie, Tristia,*
Transfiguracja, Kraków 1919.
- Zegadłowicz Emil, *Poezje*, Warszawa 1919.
- Zielińska Halina, *Poezje I*, Warszawa 1909.
- Zielińska Halina, *Poezje 2*, Warszawa 1909.
- Zieliński Walenty, *Czarodziejskie wiano*, ilustrował S.J. Kozłowski,
Warszawa 1909.
- Zieliński Walenty, *Królewskim szlakiem*, Warszawa 1910.
- Zubrzycki Józef, *Z pamiętnika lat młodości. Pieśni i sonety*
autora „Zory”, Kraków 1891.
- Żaba Borys, *Poezje*, Lwów 1903.
- Żaba Borys, *Poezje 2*, Lwów 1905.
- Żuławski Jerzy, *Intermezzo. (Poezje)*, Kraków 1897.
- Żuławski Jerzy, *Na strunach duszy. Poezje*, Kraków 1895.
- Żuławski Jerzy, *Wiersze*, wybór i wstęp A.Z. Makowiecki, Warszawa 1982.

INDEKS NAZWISK

A

Abramowiczówna Zofia 79
Adamowicz Bogusław 341
Adams Henry 199
Adeline Jules 44
Alain z Lille, Alanus de Insulis 61
Allais Alphonse 328
Amic Sylvain 143, 258
Amiel André 190, 328
Anquetin Louis 164
Anthony à Wood 162
Antonio da Pisa 178
Apollonios z Tyany 268
Arenbergh Émile van 22
Arnsztajnowa Franciszka 341-342
Arystoteles 140
Asnyk Adam, pseud.
 El...y 344
Aubert Marcel 53
Augustyn z Hippony, św. 84
Augustynowicz Jan 342
Awierincew Siergiej Siergiejewicz 181

B

Bachelard Gaston 17, 29, 75, 109, 134,
 137, 141, 206, 265, 267
Bachórz Józef 18, 70, 149, 214
Baedeker Karl 48-54
Bagenal Hope 175
Bajda Justyna 12, 21, 110, 158-160, 180,
 245, 254, 256, 288, 292, 294-295, 318,
 324, 328, 341, 346

Balcerzan Edward 217
Baldick Robert 72
Bales Richard 54
Balzac Honoré de 249
Bałus Wojciech 14, 16, 26, 33, 46, 48,
 50-52, 59, 63, 65, 73-74, 80, 151, 158,
 167, 196, 217, 227, 249-250, 289-293,
 296, 303-304, 307-308, 312, 314-317,
 319, 334
Baranowa Anna 93
Baranowska Agnieszka 298
Baranowski Wojciech 342
Barańczak Stanisław 193-194
Barańska Marta 66
Barański Adam 342
Barącz Stanisław 8, 342
Barrès Maurice 263
Bartoszewicz Stanisław, pseud.
 Stasia Beksy 342
Barwicki Mieczysław 342
Baschwitz Kurt 208
Baudelaire Charles 25, 42, 95, 113, 132,
 172
Bauer Zbigniew 301, 313
Bayliss Wyke 137
Bąbiak Grzegorz P. 45
Bąk Adam 139
Becket Thomas 26
Bédier Joseph 191
Bednarski Janusz 10, 230-231, 250-251,
 342
Bednorz Achim 93

- Bedyńska Aleksandra 30
 Beer Gillian 193
 Bellini Giovanni 35
 Belmont Leo, właśc. Leopold
 Blumental 342
 Bełza Władysław 186, 341, 352
 Benedyktowicz Ludomir, pseud.
 Ludwik Nałęcz 342, 362
 Benjamin Brent 51
 Berent Waclaw 13, 19, 258, 282, 326
 Bergel Rajmund 141, 342
 Bergson Henri 98
 Bernacki Ludwik 286
 Bernard Émile 164
 Bernard-Griffiths Simone 24
 Bernier Ronald R. 45
 Bertran de Born 21
 Berwiński Ryszard 205, 217
 Beylin Karolina 154
 Biała Alina 89
 Białostocki Jan 21, 47, 93, 139, 171, 184,
 209, 226, 242
 Bieder Edmund 260–262, 342
 Biegeleisen Henryk 118–119
 Bielawska Kazimiera 258
 Bielska-Łach Monika 86, 246, 325
 Bielska-Krawczyk Joanna 324
 Bieńczyk Marek 158
 Bieńkowski Zbigniew 78, 201
 Biernacka Małgorzata 172
 Biernacki Ludwik 348
 Biernacki Mikołaj, pseud.
 Rodoć 342
 Birmy-Dróbecki Stanisław 342
 Bishop Elizabeth 193
 Biskup Marian 121
 Blanchetière François 258
 Blechen Carl 215
 Bloom Rori 281
 Błaszczuk Dorota 99, 260
 Błaut Sławomir 69, 161
 Błoński Jan 17, 70, 75, 109
 Bobrowska-Jakubowska Ewa 169
 Boc Antoni 261
 Bochnak Adam 40
 Böcklin Arnold 34–35
 Bogdanowicz Edmund, pseud.
 Bożydar 342
 Bogdanowska Gabriela 342
 Boisserée Sulpiz 25, 132, 181
 Bojarska Maria 133
 Bojarska-Syrek Joanna 308
 Bojda Wioletta 139
 Boleski Andrzej 166, 259, 268
 Bolesław I Chrobry, król Polski 334
 Bolesław Pobożny, książę 302, 309
 Bolesław Wstydlivy, książę 301, 309
 Bonawentura (Giovanni Fidanza),
 św. 195
 Bondini Ludwik 342
 Bonnard Pierre 164
 Bonnat Léon 50
 Borkowska Barbara 306
 Borkowska Ewa 119
 Borkowska Grażyna 30, 149
 Borkowska-Rychlewska Alina 336
 Borkowski Andrzej 119
 Borowski Andrzej 139
 Botticelli Sandro 155
 Bourkane Mateusz 46, 318–319
 Bouxin Auguste 43
 Boyé Edward 286, 344
 Bramante Donato 226
 Brandel Konstanty 169
 Bresdin Rodolphe 269
 Brontë Emily 193
 Bruno Giordano 359
 Brykczyński Antoni 9
 Brzozowska Sabina 30, 193
 Brzozowski Jerzy 42
 Brzozowski Stanisław Korab 268, 342
 Brzozowski Wincenty Korab 342

- Budyn-Kamykowska Joanna 110, 163,
 243, 274, 289
 Bukowiński Władysław 18, 342–343
 Bukowski Jan 341
 Bullen J.B. 157
 Bulteau Marcel-Joseph 43
 Bunikiewicz Witold 343
 Bunsch-Prażmowska Maria 35, 54–55
 Burne-Jones Edward 171
 Bury Richardus de, właśc. Richard
 d'Aungerville 22
 Bushnell Arthur J. de Havilland 279
 Butrymowicz Bogusław 343
 Butts Barbara 51
 Bystram Jan Nepomucen, opat 93
- C**
- Cabanel Alexandre 35, 69
 Camille Michael 143
 Capronnier Jean-Baptiste 44
 Carew-Cox Alastair 21
 Carpaccio (Scarpazza, Carpathius)
 Vittore 35
 Carpentier Alejo 26
 Carter Alfred Edward 72
 Carus Carl Gustav 96, 215
 Castiglione Baldassare 226
 Caumont Arcisse de 93
 Champfleury Jules 44
 Charazińska Elżbieta 97
 Charlesworth Michael 179
 Chateaubriand François-René 13, 23,
 57, 70, 224, 226, 231
 Chaucer Geoffrey 22
 Chełmoński Józef 114
 Chlebowski Bronisław 266
 Chmiel Adam 41, 321
 Chmielowski Jan 343
 Chmielowski Piotr 22
 Chmurkowski Sylwester, pseud.
 Fra Silvio 345
 Choromański Leon 118, 343
 Chrócielewski Tadeusz 99, 260
 Chrustalewa Rimma 36
 Chrzanowska-Pieńkos Jolanta 49, 56
 Chrzastowska Bożena 85
 Chudak Henryk 17, 29, 75, 109
 Chymkowski Roman 281
 Cichowicz Stanisław 269
 Ciechanowska Zofia 8
 Ciepłiński Czesław 12, 17, 94, 112,
 154–155, 158–162, 176, 178–180, 230,
 235, 250, 254, 260, 343
 Cieśla-Korytowska Maria 113
 Cieślak Stanisław 19
 Cieślikowska Teresa 303
 Cima da Conegliano 35
 Cirlot Juan Eduardo 97
 Clark Kenneth 179–180, 200, 213
 Claudel Paul 239, 281
 Clifton Geoff 87
 Cohen Gustave 132
 Colet Louise 280
 Constable John 25
 Coppée François 146, 328, 331
 Cornwell Neil 78
 Coste Michel 45
 Courtney William Leonard 72
 Cowen Painton 74, 94, 246
 Crepaldi Gabriele 171
 Cunliffe Richard J. 88
 Curtius Ernst Robert 139
 Cybulska-Bąkowska Józefa 343
 Cynceron, Marcus Tullius Cicero 139
 Cygan Stanisław 231
 Czabanowska-Wróbel Anna 30, 117,
 124, 135, 203, 243, 261, 277, 348,
 353
 Czachowska Jadwiga 288, 290
 Czajkowski Józef 350
 Czapczyńska-Kleszczyńska Danuta 110,
 243, 289, 304–307

- Czarnowski Józef 10, 17, 63–64, 107,
267–269, 343
- Czerkawska Maria (Maryla) 183, 230,
343
- Czerwińska Małgorzata 12–14, 16,
24, 44, 46, 65, 70, 77–78, 80, 92,
100, 120, 131, 150, 152–153, 173, 175,
196–197, 199, 203–204, 224, 226–
228, 237, 246–247, 250, 258, 263, 268,
282
- Czyżak Agnieszka 29
- Ć
- Ćwikowski Artur 145
- D
- Dagobert I, z dynastii Merowingów,
król Franków 147
- Dakyns Janine Rosalind 24, 57, 128, 146,
148, 159, 263, 331
- D'A Le Georges 330
- Dangel-Fijałkowska Celina 343
- Daniłowski Gustaw 343
- D'Annunzio Gabriele 22
- Dante Alighieri 20, 61, 78, 198, 275
- Dantin Louis 332
- Dąbrowicz Elżbieta 37
- Dąbrowska Alicja 19
- Dąbrówka Andrzej 23
- Debret François 54
- Debussy Claude 335
- Decroocq Marie-Christine 269
- Delaunay Robert 26, 84, 249
- Demaray John G. 198
- Denhoff-Czarnocki Wacław 343
- Denker Jerzy 343
- Des Guerros Charles 27, 268, 269
- Dębicka Celina 343
- Dębicki Zdzisław 63, 135–136, 190, 277,
343–344
- Dickstein-Wieleżyńska Julia 344
- Diderot Denis 57
- Didi-Huberman Georges 320
- Didron Adolphe-Napoléon 73
- Dienstl Marian 245
- Dimock Francis 86
- Dioskurides Pedanios 268
- Długosz Jan 301
- Dobijanka Olga 224
- Dobkiewiczowa Kornelia 313
- Dobrowolski Adam Raclaw 9, 17, 82,
104, 188, 190, 209, 230, 285, 344
- Dobrowolski Tadeusz 115
- Dobrzański Mirosław 344
- Doherr M.E. 304
- Dolatowska Krystyna 48
- Dombek Ewa 231
- Doré Gustave 198
- Dow Helen J. 86–87, 246
- Dréville Alexandre 330
- Drogoszewski Aureli 184
- Drohojowski Stanisław Konstanty 344
- Duby Georges 48, 64, 66
- Dujardin Édouard 164
- Dulac Charles-Marie 232
- Dulewicz Andrzej 57
- Dunin-Wąsowiczowa Anna 154
- Durand Georges 43
- Dürer Albrecht 51, 184
- Dürr (Dürr-Durski) Jan 15, 31–32,
35–39, 41, 45, 48, 51–50, 69, 197, 203,
206–207, 210, 224–225, 229, 260, 335
- Dutton Brian 72
- Dworakowski Michał Piotr, pseud.
Emde 344
- Dydacki Jan 344
- Dyzak Andrzej S. 231
- Dytel Zdzisław 286, 344
- Działoszyc-Rudakowski Mieczysław 344
- Dziadek Adam 14
- Dziadosz Kazimierz 301
- Dzielska Maria 112, 162

Dzierżanowski Wiktor 114–118, 209,
233–237, 317, 319, 344
Dzierżkówna Natalia, pseud.
J. Orwicz 355
Dzięciołowski Alfons 344
Dziubiński Leon Gustaw 344

E

Eaton Mark A. 194
Eavis Anna 180
Ehrenpreis Zygmunt 35
Eichler Zdzisław 9
Eisenman Stephen F. 271
Ejsmond Julian 344
Ekielski Władysław 307, 334
Ekkehard I, mnich 212
Eloe (pseud.) 344
Elskamp Max 331
Emery Elizabeth 23, 25–26, 54, 71–73,
159, 164–165, 190–191, 199, 226, 242,
281, 328, 330–331, 335
Eminowicz Ludwik 344
Enlart Camille 246, 265
Eriugena Jan Szkot, Jerugena,
Scottigena, Scottus 64
Erlande-Brandenburg Alain 23
Eska Donata 70
Estreicher Stanisław 31, 36, 39, 76, 335
Evert Ludwik Władysław 344
Ewagriusz z Pontu 158

F

Falkiewicz Stanisław 345
Falkowska Stanisława 345
Fazan Katarzyna 211
Fekecz-Tomaszewska Beata 110
Feldman Wilhelm 39, 341
Ferret Abbé 72
Fidiasz, Pheidías 78
Filbert z Jumièges, św. 212
Filip II August, król Francji 125

Filipkowska Hanna 163, 298, 351
Filipowska Hanna 175
Finkelstein-Ziębowski Mieczysław 345
Fiołek Krzysztof 20, 183, 242, 283, 325
Fita Stanisław 19
Flach Józef 144
Flaubert Gustave 26, 28, 98, 147, 170,
176, 280–281, 302
Forstner Dorothea 87, 89
Fourment Gustave 242
France Anatole 98
Franciszek z Asyżu, Giovanni
Bernardone, św. 19, 290, 300,
303–305, 309, 313–316
Frankl Paul 48, 226–227
Friedrich Caspar David 25, 69, 215
Frizeau Gabriel 270
Fros Henryk 301
Frycz Jerzy 121–122, 171
Fubini Enrico 168

G

Gadomska Barbara 175
Gage John 48, 61, 64, 88, 178
Galiński Franciszek Jerzy 10, 345
Galland Pierre-Victor 35, 69
Gan Witold 345
Gauguin Paul 164
Gautier Théophile 25, 98, 119, 191, 249,
263, 275
Gawalewicz Marian 12, 345
Gaweł Łukasz 50, 52, 55, 77, 205, 245
Gazda Grzegorz 88
Gérardy Paul 128, 156, 171, 331
Gerson Wojciech 115
Gierymski Aleksander 325
Gilkin Iwan 270, 331
Gillespie Gerald 26, 148, 264, 269
Gill Holland John 334
Ginalska Antonina, pseud.
GE-A 345

- Giotto di Bondone 35, 316
 Giszter Elżbieta 218
 Glaser (Moore Glaser) Stephanie A.
 23–25, 45, 54, 57, 80–81, 84, 100, 148,
 180, 206, 226, 249–250, 263, 270
 Glaudes Pierre 24
 Glinka Ksawery 345
 Gliński Kazimierz 345
 Glisczyński Artur 345
 Głowiński Michał 29, 70
 Gnatowski Jan 274
 Godyń Danuta 36, 81, 290, 320
 Godzicki Waław, pseud.
 Waław Hordysz 12, 294–295,
 317–319, 347
 Goethe Johann Wolfgang 7, 8, 13, 23, 25,
 204, 250, 332
 Gogler Paweł 303
 Gojon Edmond 249
 Gombrowicz Witold 161
 Gomulicki Wiktor 136, 345, 363
 Gordziałkowska Zofia 345
 Gostomski Walery 159, 178–179
 Gotin Konrad 345
 Gottlieb Carla 215
 Gout Paul 53
 Gowin Sławomir 303
 Gozdawa-Godlewski Witold 346
 Gozdawa-Godlewski Zygmunt 346
 Górska Janina 346
 Górski Artur 360
 Górski Konrad 241
 Górski Konstanty Maria 346
 Grabowski Edward 22
 Grabowski Janusz 62
 Grabowski Tadeusz 350
 Grabowski Tadeusz Stanisław 230
 Grabska Elżbieta 71, 206, 326
 Grabska Leonia 346
 Grajewski Ludwik 115
 Gralewski Stefan 63, 346
 Gramatyka-Ostrowska Anna 353
 Granzow Waław 346
 Grasset Eugène 328
 Gray Thomas 179
 Greuze Jean-Baptiste 35
 Grocholski Ludgard 346
 Grochowska Anna 334
 Grochowski Gustaw 346
 Grodecka Aneta 12, 293
 Grodecki Louis 53
 Grodzicka-Czechowska Waława 346
 Grossek-Korycka Maria 119–120, 125,
 180–181, 346
 Gruca Anna 41, 44, 50, 55, 76, 204–205
 Grzymała-Siedlecki Adam 16, 211, 223
 Guilhermy Ferdinand de 43
 Guranowski Jerzy 9, 109–113, 128, 173,
 181, 286, 346
 Gutenberg Johannes 78
 Gutowski Wojciech 142, 155, 182, 236,
 299, 353
 Güttler Jerzy 15, 322
 Guze Joanna 332
 Gwiżdż Feliks 346
- H**
- Haake Michał 46
 Haecker Emil 229
 Hamilton George Heard 80
 Hamlin Alfred 94
 Hani Jean 74, 85, 124, 151
 Hardie Martin 137
 Harrison William 279
 Hartmann von Aue 22
 Hauser Zbigniew 301
 Hautfort Félix 335
 Hegel Georg Wilhelm Friedrich 62
 Heidbrinck Oswald-Pierre 83–84, 330
 Heine Heinrich 26
 Heine Lesław 249
 Helleu Paul-César 137, 325

- Hendel Zygmunt 41
 Hendrix Lee 51
 Henner Gabriel Tadeusz 181, 346
 Herakliusz 249
 Herbaczewski Bolesław Szczęsny 347
 Herbert George 193-195
 Herbert Zbigniew 13
 Herbst Anna 30
 Heredia José Maria de 27, 98, 145-149,
 159, 170, 259, 262-264, 275, 283
 Hertzówna Amelia 20, 283
 Hertz Paweł 17, 60, 64, 82, 93, 114, 134,
 139, 186, 231, 247, 268, 341
 Hess Karolina Maria 288
 Hinkle William M. 125
 Hirsch Charles-Henri 331
 Hiż Tadeusz 347
 Hłasko Stanisław 347
 Hodura Jakub 96
 Hoesick Ferdynand 33-35, 69, 145,
 229
 Hofstätter Hans Helmut 69, 161
 Høifødt Frank 334
 Holbein Hans (mł.) 34, 51-52
 Holzman Joanna 48, 88, 178
 Homer 76, 78-77, 143, 259
 Honnecourt Villard de 43
 Hrebenuk Aleksander 10, 132
 Hucher Eugène 44
 Hufnagel Flora 351
 Hugo (Hugh) z Lincoln, Hugo z Avalon,
 św. 86, 89
 Hugo Kapet, król Francji 147
 Hugo Victor 13, 24, 26, 57, 76-79, 81,
 91-92, 129, 201, 247, 249, 263, 275,
 330, 332
 Hugo z Wells, Hugh de Wells 86
 Huskowski Jan 347
 Hutnikiewicz Artur 19, 144, 306
 Huysmans Joris-Karl 13, 26, 42, 54,
 63, 70-73, 91-92, 109, 120, 123, 131,
 151, 159, 167-168, 195-196, 199, 210,
 226-227, 233, 249, 253, 258, 262, 265,
 268-270
- I**
 Ibrovac Miodrag 147, 263
 Idzikowski Zygmunt Zenon 103, 347
 Igalson-Tygielska Hanna 183
 Igliński Grzegorz 123, 277
 Ignaszak Maria 360
 Ihnatowicz Ewa 327
 Iks (pseud.) 347
 Iłakowiczówna Kazimiera 347
 Ingres Jean-Auguste-Dominique 35
 Irial (pseud.) 347
 Iwański Jan 347
 Iwaszkiewicz Jarosław 191, 294
 Izydor Oracz, św. 258
- J**
 Jabłczyński Feliks 97, 325
 Jabłoński-Pawłowicz Izydor 238
 Jacopo da Voragine 281
 Jakiel Edward 29, 96, 106, 118, 158, 336
 Jakubaszek Jakub 281
 Jakubczyk Radosław 16
 Jakubowicz Henryk 347
 Jakubowski Jan Zygmunt 341, 350, 362
 Janelli Marian 347
 Jan II Kazimierz Waza, król Polski 322
 Janik Michał 205
 Janion Maria 23, 129, 196, 205-206, 226
 Jankowska Zofia 347
 Jankowski Czesław 347
 Jankowski Czesław B. 347
 Jankowski Edmund 76
 Jankowski Józef 174, 347, 361
 Janowska Eugenia 347
 Jan Paweł II, Karol Wojtyła, św. 301
 Jarociński Jerzy Waldemar 347
 Jarociński Stefan 335

- Jaroszewski Marcin 30
 Jarzewicz Jarosław 226
 Jasiński Józef 305
 Jasiński Stanisław 328, 348
 Jastrun Mieczysław 18, 133, 324, 341, 359
 Jastrzębska Natalia 287
 Jauksz Marcin 30, 336
 Jaworska Władysława 164
 Jaworski Karol 29, 155, 230, 336, 341
 Jedlicz Józef 12, 277, 348
 Jekiel Wojciech 198
 Jellenta Cezary, właśc. Napoleon
 Hirszbard 348
 Jenike Ludwik 8
 Jerzy, św. 171, 222
 Jeż Mateusz, ks. 348
 Jędrzejewicz Janusz 348
 Joanna I Andegaweńska, królowa
 Neapolu 283
 Johnson James Rosser 53–54, 100
 Jolenta, Jolanta, Helena, bł. 183, 272,
 295–304, 307, 309–312, 314, 316
 Jordan-Krąkowski Edward 348
 Julian Szpitalnik (Gościenny), św.
 280–281
 Jumeau-Lafond Jean-David 271
 Jundziłłowa Gabriela 348
 Juszcak Wiesław 291
 Juszkiewicz Henryk 103, 347
 Juven Félix 263
- K**
- Kaden-Bandrowski Juliusz 251
 Kafka Franz 26
 Kalinowski Lech 132, 183–184, 249, 326
 Kamiński Zdzisław, pseud.
 Kazet 348
 Kamionkowa Janina 18, 324, 341
 Kania Ireneusz 97
 Kantecki Klemens 83
 Kantor Tadeusz 211
 Karabowicz Tadeusz 180
 Karaszkievicz Paweł 249
 Karłowicz Jan 323
 Karoli Władysław 348
 Karol Młot, Karl Martell 147
 Karol Wielki, Karolus Magnus, król
 Franków, cesarz rzymski 147
 Karpińska Karolina 336
 Karpiński Wojciech 269
 Karpow Filip 14
 Karpuk Eleonora 99, 260
 Karwacki Alojzy, ks. 306–307
 Karwatowa Anna 348
 Karyłowski Tadeusz 348
 Kasperowicz Ryszard 225
 Kasprowic Jan 18–19, 22, 120–126, 155,
 188, 215, 230, 285–286, 288, 314–315,
 336, 341, 344, 348, 350
 Kastarska Maria 124
 Katarzyna Aleksandryjska,
 św. 246
 Kazecka Maria 183–185, 348
 Kazimierz III Wielki, król Polski
 317–319
 Kęczkowska Zofia 349
 Kępiński Tadeusz 161
 Kępiński Zdzisław 16, 80, 293, 307, 322
 Kieniewicz Jan 348
 Kierska Maria, pseud.
 Dzierzymir 344
 Kietlicz-Rayski Konstanty 347
 Kijowski Andrzej 95
 Kimula Magdalena 64
 Kinga, właśc. Kunegunda, św. 272,
 295–301, 303–304, 307, 309–314, 316
 Kiwilsza Waldemar 99, 260
 Klaczko Julian 315
 Klara z Asyżu, Chiara Favaroni
 d'Offreduccio, św. 300, 309
 Kleczyński Jan 288
 Klemensiewicz Józef 349

- Klemens VI, Pierre Roger de Beaufort, papież 283
- Kleszczyński Zdzisław 230, 285–286, 349
- Klimt Gustav 132, 295
- Klingsor Tristan, właśc. Léon Leclère 22, 154–155, 310
- Kłopotowska Anna 349
- Knapieżński Ryszard, ks. 60, 124, 131, 154, 163, 227, 310–311, 314
- Knollówna Tekla 349
- Knysz-Tomaszewska Danuta 45
- Kobielus Stanisław, ks. 131, 195, 235, 249, 268
- Kobylińska Agnieszka 276
- Kociemski Leonard Stanisław 229–230, 349
- Kolberg Oskar 205–207
- Kolbuszewski Jacek 70
- Kolbuszewski Stanisław 124, 229
- Kończakowski Stefan 32, 120
- Komornicka Maria 71, 92, 190, 349
- Konarski Franciszek 349
- Konopacki Adam 21, 171, 242
- Konopacki Leszek 349
- Konopnicka Maria 245, 283, 349
- Konopnicki Adam 349
- Kopaliński Władysław 81, 143, 259, 313
- Kopec Zbigniew 29
- Koppens Leon 349
- Korczak Mateusz 316
- Korczak Stanisława (Popławska) 349
- Korzeniewicz Maria 259
- Kosiakiewicz Wincenty 349
- Kosiewski Piotr 57
- Kossakowska Michalina 349
- Kossakowski Eustachy 27, 276–277
- Kossowska Irena 169
- Kostkiewiczowa Teresa 149
- Koszutski Stanisław 349
- Kościelski Władysław 105, 135, 192–193, 195–196, 349
- Kośmiński Paweł 349
- Kotarbiński Józef 223, 293
- Koterbski Józef, pseud. Ardens 341
- Kotlarski Antoni 349
- Kotowska-Kachel Maria 288
- Kowalczykowa Alina 69–70, 214, 303
- Kowalczykówna Jolanta 83
- Kowalska Magdalena 20, 283
- Kowalski Jacek 226
- Kowalski Stefan 349
- Kozicki Władysław 8, 342, 349
- Koziłek Gerard 204
- Kozikowska-Kowalik Lucyna 19, 101, 105, 155, 272, 295–299, 305–306, 308, 316, 325, 363
- Kozikowski Edward 350
- Kozłowski Stanisław J. 363
- Kramiszewska Aneta 60, 124, 131, 154, 163, 227
- Krasińska Eliza, z d. Branicka 334
- Krasiński Zygmunt 133–134
- Krasnodebska Joanna 169
- Krasnowolska Ewa 190
- Krasuska Wanda 350
- Kraszewski Józef Ignacy 13, 268
- Kraushar Aleksander 350
- Krawczyk Arkadiusz 336
- Krawczyk Jarosław 57
- Krawiecka Ewa 144
- Krechowiecki Adam 355
- Kreczmar Roman 350
- Kreidolf Ernst 161
- Kremer Józef 9, 10, 13, 66, 131, 173, 218, 224–226, 228
- Kretowiczówna Wanda 350
- Krobicki Józef 350
- Królikiewicz Grażyna 214
- Króliński Kazimierz 136, 341, 350

- Krupiński Janusz 220
 Kryński Antoni 323
 Krzemicki Stanisław, pseud.
 Jan Hełm 346
 Krzyszkowski Erazm 350
 Krzywicki Ludwik 8
 Krzyżanowski Julian 113, 205–206
 Krzyżanowski Konrad 137
 Krzyżewski Juliusz 159
 Książyk Łukasz 45
 Kubalska-Sulkiewicz Krystyna 86, 246,
 325
 Kubalski Edward 292, 305
 Kucharczyk Antoni, pseud.
 Jantek z Bugaja 347
 Kucharski Eugeniusz 296–297,
 309–311
 Kuczyńska-Koschany Katarzyna 164
 Kudelka Mieczysław 350
 Kudelska Dorota 114
 Kulawik Adam 74, 85, 124, 151, 326
 Kulikowska Marcelina 350
 Kuma Erazm 29
 Kupka Frantiek 84
 Kura Ferdynand 350
 Kurkiewicz Marek 90, 116, 118
 Kwaniewski Karol 350
 Kwiatkowski Remigiusz 350
 Kwiatkowski Władysław 140
 Kwieciński Feliks 352
- L**
- Lacau St. Guily Agnès 269
 Lack Stanisław 281
 Lafond Jean 53
 Laforgue Jules 142, 271, 331
 Landau Maksymilian 350
 Landman Adam 62
 Lange Antoni 18, 21, 42, 172, 284, 331,
 350
 Langlois Eustache-Hyacinthe 281
 Laskowska Magdalena 36, 47, 50, 52, 55,
 77, 81, 205, 245, 290, 320
 Laskowski Kazimierz 277, 350–351
 Lasocka Zofia 351
 Lassus Jean-Baptiste-Antoine 43, 56
 Lasteyrie Ferdinand de 44
 Laurens Jean-Paul 35, 50, 69
 Laurent Monique 258
 Le Cardonnel Georges 148
 Lee John 87
 Lee Sidney 137
 Legrand Louis 330
 Lehmann Joseph 206
 Lemański Jan 83, 190, 291, 351
 Le Men Ségolène 143
 Lemerre Alphonse 264
 Lemiesz E. 351
 Leonardo da Vinci 139
 Leon X, Giovanni de' Medici, papież 226
 Leon XII, papież 302
 Leszczyński Edward 18, 157, 163,
 174–175, 235, 251–252, 351
 Leszkiewicz Adam 301, 313
 Leśmian Bolesław, właśc. Lesman 19,
 102, 127, 130, 235, 257, 351
 Leśniak Andrzej 320
 Leśniewska Maria 42
 Lévy Edmond 44
 Lewandowski Kazimierz 351
 Lewandowski Tomasz 30
 Lewis Michael J. 180
 Libera Beata 65, 230, 233, 252, 351
 Libicki Konrad 351
 Ligocki Edward 351
 Linkner Tadeusz 29, 118, 158, 336
 Lipińska Jadwiga 351
 Lipiński Zenon 351
 Lipkowski Józef 352
 Lipski Jan Józef 122, 124, 353
 Lisowska Janina 352
 Lis Renata 280–281

Liszt Ferenc 26
 Lorentowicz Jan 72
 Lorrain Jean 330
 Loth Arthur 41–42
 Loth Roman 121, 124
 Lubecki Kazimierz 11–12, 65, 101, 104,
 108, 112, 136, 143, 153, 169, 181–183,
 185–186, 190, 225, 229–230, 250, 260,
 283, 288–292, 352
 Lubertowicz Zygmunt 114
 Lubiński Czesław, pseud.
 Konstanty Damrot 343
 Ludwik IX Święty, król Francji 49
 Ludwik VI Gruby, król Francji 47
 Ludwik VII Młody, król Francji 47
 Lukrecjusz, Titus Lucretius Carus 139
 Lunel Ferdinand 330
 Lutyń-Orska Ina 231–232, 326, 352

Ł

Łada Zygmunt 352
 Łaganowski Karol 352
 Łanowski Jerzy 79
 Łaszczyński Witold 352
 Ławicka Magdalena 110
 Łempicki Ignacy, pseud.
 Jan Łęczyc 352
 Łempicki Zygmunt 179, 224–225
 Łepkowski Józef 62, 122, 273
 Łepkowski Karol 352
 Łętowski Ludwik 60
 Łoś Stanisław 352
 Łozińska Tamara 87
 Ługowska Jolanta 21
 Łukasik Władysław 352
 Łuskina Ewa 10, 170–172, 259, 288
 Łuszczewska Jadwiga, pseud.
 Deotyma 343
 Łuszczewicz Władysław 9, 11, 31, 52,
 165

M

Machalewski Stefan 352
 Machon Jerzy 352
 Maciejewska Irena 19, 290
 Magiera Jan Franciszek 186
 Majewska Agnieszka 171
 Majgier Józef 352
 Majkowski Hilary 240
 Makowiecki Andrzej Z. 90, 245, 303,
 322, 363
 Makowiecki Tadeusz 319, 322–323
 Makowska Urszula 115
 Makowski Waclaw 352
 Makuszyński Kornel 18
 Mäle Émile 42–44, 55, 72–74, 227–228
 Maleszyński Dariusz Cezary 195
 Malewski Karol Jacek 352
 Maliszewski Jan 9, 11
 Mallarmé Stéphane 129, 252, 261, 332
 Małkiewiczówna Helena 249
 Mandelsztam Osip 13, 26
 Manecka Anna 14
 Manteuffel-Szarota Anna 86, 246, 325
 Marcinkowska Halina 50, 205, 245
 Marcinowska Jadwiga 352
 Marczevska Marzena 231
 Markiewicz Henryk 179
 Markowska Maria 230, 352–353
 Masny Marcin 71, 73, 91, 109, 167–168,
 196, 199, 210, 233, 253, 262, 265, 268,
 270
 Massebieau Alfred 328
 Massey Bernard W.A. 199
 Master John de Leicester 86
 Maszkowski Karol 37–38, 206, 335
 Matejko Jan 16, 31–33, 69, 238, 249, 289,
 318, 334
 Matisse Henri 26
 Matuszewski Ignacy 113–114, 332
 Mazur Aneta 145, 147, 149
 Mączewski Przemysław 121

- Mączka Józef 285, 353
 Mehoffer Józef 32, 36–37, 44, 48, 108,
 130, 136, 148–149, 156, 170, 172, 203,
 225, 236, 238–240, 243, 288
 Mehofferowa Jadwiga 148
 Meiss Millard Lazare 183–184
 Melcer Wanda 353
 Mendès Catulle 281
 Merrill Stuart 328
 Michalski Maciej 23
 Michał Anioł, Michelangelo Buonarroti
 293, 334
 Michałowski Zygmunt 353
 Michaud-Fréjaville Françoise 26
 Michaux Aleksander, pseud.
 Miron 66, 186
 Miciński Tadeusz 19, 75, 132, 134, 142,
 168, 189, 245, 314, 352–353
 Mickiewicz Adam 119, 134, 173, 191, 220,
 272
 Mieczkowska Maria, pseud.
 Michał Bończa 342
 Mieczysławski Jan 353
 Miedziak Witold 226
 Mieszka Agnieszka 30
 Mikulska Jadwiga 32
 Milewski Edward 353
 Milton John 199–200, 279
 Miłkowski Edward 353
 Minkiewicz Romuald 353
 Miodońska-Brookes Ewa 16, 44, 58,
 65, 71, 77, 114, 211, 224, 258, 326,
 346
 Mirandola Franciszek, właśc.
 Franciszek Pik 262, 353
 Mirbeau Octave 137
 Mironowski Adam 353
 Misiak Iwona 124
 Mistral Frédéric 21
 Mockel Albert 304, 331
 Modrzejewski Teofil 353
 Mogilnicki Aleksander 353
 Mojecki Przeclaw h. Brodzic 301
 Mondral Karol 353
 Mondrian Piet, właśc. Pieter Cornelis
 Mondriaan 26
 Monet Claude 26, 80
 Montault Xavier Barbier de 9
 Morawski Wojciech 123
 Mordaunt Crook Joseph 179, 213
 Moréas Jean 331
 Moreau Gustave 170
 Morice Charles 44–45, 227, 275
 Morisot Auguste 232
 Morowitz Laura 25, 71, 164–165,
 190–191, 242, 281, 328, 331, 335
 Morris William 25
 Morstin-Górska Maria 353
 Morstin Ludwik Hieronim 158, 353
 Mosiewicz Zygmunt 354
 Mrozowicka Irena 96
 Mrugał Anna 262
 Muczkowski Józef 304
 Mukherji Subha 193
 Munch Edvard 334
 Musielak-Szydło Małgorzata 30
- N**
- Nalepiński Tadeusz 18, 354
 Naliwajek Zbigniew 29
 Natanson Wojciech 15, 77, 321–324
 Nawarra Franciszek Petroniusz 354
 Nawrocki Józef 17, 60, 104, 273, 354
 Nawrowski Ewaryst 354
 Nelken Jan 113, 287
 Nelligan Émile 332
 Neumanowa Anna 354
 Ney Karol, pseud.
 Dr N. 139
 Niedźwiedzki Władysław 323
 Niemojewski Andrzej 354
 Niesłuchowski Jan 354

- Nietzsche Friedrich 133
 Niezabitowska Anna 341
 Niklewiczówna Krystyna 19, 297–298,
 331
 Nitowski Jan 354
 Nitsch Kazimierz 119
 Niżyński Marian 295
 Nodal Octave 242
 Norwid Cyprian Kamil 119, 334
 Nouveau Germain 281
 Novalis, właśc. Friedrich Leopold von
 Hardenberg 226–227
 Nowacki I. 199
 Nowaczyński Adolf 354
 Nowaczyński Piotr 299
 Nowak Julian Ignacy 334–335
 Nowakowski Andrzej 21
 Nowicki Feliks Witold 354
 Nowicki Franciszek Henryk 354
 Nowicki Kazimierz 117, 354
 Nusbaum Henryk 354
 Nussey Dora 43, 74, 227
- O**
- Ochab Maryna 109
 Ochenkowski Henryk 354
 Oehme Ernst Ferdinand 96
 Oidtmann Heinrich 61
 Okołowiczówna Stanisława 354
 Okońska Alicja 15, 77, 223
 Okulicz-Kozaryn Małgorzata 19, 21, 46,
 282, 332
 Okulicz-Kozaryn Radosław 21, 30, 75,
 95, 113, 156, 211, 218, 336, 360
 Okuń Edward 22, 159, 172
 Olech Barbara 119, 180, 346
 Olszewski Mikołaj 64
 Opieński Henryk 36, 39
 Oppman Artur 354–355
 Orański Bartłomiej Ignacy 154
 Orgelbrand Samuel 94
- Orkan Władysław, właśc. Franciszek
 Ksawery Smaciarz 355
 Orłowski Waclaw 355
 Orzeszkowa Eliza 119
 Osiński Dawid Maria 114, 239
 Ostrowska Bronisława 11, 103, 117–118,
 143–144, 268, 275, 355
 Ostrowska-Grabska Halina 71, 231
 Ostrowski Jan K. 36
 Ostrowski Witold 214
- P**
- Pachciarek Paweł 87
 Paczkowska Barbara 214
 Paczoska Ewa 45
 Pagaczewski Julian 40
 Palińska Anna 47, 85, 151, 240
 Pankiewicz Józef 97
 Panofsky Erwin 47, 64, 209
 Paris Gaston 98, 191
 Parker John Henry 220
 Paruszevska Maria 355
 Parylak Piotr 355
 Pascalis Raoul 330
 Pasierb Janusz Stanisław 102
 Pastoureau Michel 109, 183
 Paszek Jerzy 193, 217
 Pater Walter 54, 100, 135, 281, 302
 Pawlikowski Jan Gwalbert 112–113,
 355
 Pawlikowski Michał 355
 Pawłowska Krystyna 110, 243, 289
 Pawłowski Andrzej 355
 Peover Michael 180
 Perry George Gresley 89
 Perzyński Włodzimierz 355
 Petrarca Francesco 20
 Peyre Henri 252, 324
 Pękalski Piotr, ks. 299, 301–302,
 309–310, 314
 Piechal Marian 355

- Pieńkos Andrzej 49, 56
 Pieńkowski Stanisław 232, 292, 355
 Pietrzycki Jan 9, 12, 87, 116, 132, 134,
 141–145, 170, 174, 186, 245, 291, 355
 Pignan Jan 360
 Pilch Urszula M. 124
 Pilecka Ida 356
 Pilecki Antoni 66, 153
 Pille Henri 330
 Piłsudski Józef 93
 Piniński Aleksander 356
 Piotun-Noyszewski Stanisław 356
 Piotrowiak Jan 356
 Piotrowska Matylda 356
 Piotrowski Jan, pseud.
 Jan Herdym 240–241, 347
 Plessis Frédéric 146
 Płaszczewska Olga 124
 Płoszewski Leon 31–33, 38–41, 45–46,
 48, 55, 93, 198, 202–203, 206–207,
 212, 260, 307, 319, 321, 335
 Podhorska Jadwiga 356
 Podhorska-Okołów Stefania 356
 Podhorski-Okołów Leonard 356
 Podraza-Kwiatkowska Maria 8, 11, 21,
 29, 82, 90, 126, 128, 131, 138, 154,
 156–157, 182, 193, 236, 261, 285–286,
 305, 307, 342, 349, 357
 Poe Edgar Allan 304
 Pollak Seweryn 173, 356
 Pomorski Adam 89, 98, 173
 Pompei Alfonso 316
 Pomper Aleksander 356
 Pope Alexander 78
 Popiel Magdalena 19, 37, 46, 77, 258
 Poprzęcka Maria 206
 Poraska Maria, pseud.
 Alita 166–167, 176–178, 180, 267,
 356
 Porębski Gustaw 356
 Postlewatę Laurie 281
 Potocka Delfina 133
 Poulet Georges 29, 70
 Prache Anne 276
 Pradel Fernand 304
 Praz Mario 198
 Prędski Artur 356
 Procajłowicz Antoni Stanisław 60, 104,
 354
 Prokop Jan 314, 353
 Proust Marcel 13, 26, 54, 73, 81, 199, 239
 Prungnaud Joëlle 14, 15, 24–25, 80, 150,
 190, 199, 227, 250, 259, 265, 270, 282,
 334
 Prussingowa Weronika 356
 Pruszyńska Sława 356
 Przesmycki Zenon, pseud.
 Miriam 7–8, 22, 101, 146, 172, 190,
 193, 272, 296–298, 324–325, 356, 363
 Przyboś Julian 13
 Przybylski Ryszard 196
 Przybyszewski Stanisław 19, 55–56, 58,
 81, 161, 248, 320
 Przymanowska Maria (Hulewiczowa
 Maria) 179
 Przysiecki Feliks 356
 Pseudo-Dionizy, Pseudo-Dionysius
 Areopagita 64, 110, 112, 162
 Pseudo-Rufinus 139
 Puchalska Mirosława 306
 Puciata-Pawłowska Jadwiga 44, 236
 Pugin Augustus 25
 Punter David 78
 Purkyně Jan Evangelista 100
 Pusłowski Franciszek Ksawery 138–
 140, 193
 Puvis de Chavannes Pierre Cécile 35,
 69–70
- R**
- Rabska Zuzanna 12, 89, 232, 292–294,
 356

- Rabski Władysław 350
 Radcliffe Ann 213
 Rafael, właśc. Raffaello Santi 226
 Raitt Alan W. 281
 Rajch Andrzej 30
 Rajecka Aldona 341
 Rajss Samuel Leon, ks. 306–308, 312
 Rambusch Harold W. 178, 279
 Rasmussen Steen Eiler 175
 Ratkowska Paulina 47, 209
 Ratuszna Hanna 183, 288
 Raubo Grzegorz 139
 Rączkowski Józef 230, 245, 356
 Réau Louis 132
 Redonnel Paul 328
 Redon Odilon 161, 269–271
 Régnier Henri 331
 Reitman Jerzy 356
 Relidzyński Józef 187–188, 284,
 356–357
 Renaux Sigrid 194
 Retté Adolphe 331
 Reymont Władysław Stanisław 327
 Richard Jean-Pierre 29
 Richardus de, właśc. Richard
 d'Aungerville 22
 Rilke Rainer Maria 26, 89
 Riotor Léon 335
 Rivière Henri 328
 Rizzi Gian Pietro 295
 Robinson-Valéry Judith 332
 Robuchon Gabriel, Mérovak 334–335
 Rodenbach Georges 26, 190
 Rodin Auguste 26, 44–45, 54, 227, 258,
 268, 275
 Rogoziński Julian 239, 265, 280
 Rokosz Tomasz 119
 Rolicz-Lieder Waclaw 10, 18, 128, 256,
 258, 356–357
 Romaniuk Małgorzata 134
 Romanowski Andrzej 92–91, 188, 285
 Roque Georges 26, 45
 Rosier-Siedlecka Maria Ewa 240
 Rossetti Dante Gabriel 170–171, 275
 Rossowski Stanisław 357–358
 Rossowski Władysław 306–307
 Rostkowski Zygmunt 357
 Rostworowska Maria 138
 Rostworowski Emanuel 144
 Rościszewska Zofia 357
 Rousset Jean 29
 Różańska Janina 357
 Różycki Zygmunt 253–254, 357
 Rubin Haber 357
 Rudel Jauféré 21
 Rudkowska Magdalena 30, 149, 205,
 213–214, 272
 Ruffer Józef 18, 357
 Ruskin John 13, 25–26, 73
 Ruszczyc Ferdynand 349
 Rutkowski Karol 345
 Rydel Lucjan 13, 15–17, 28, 31–33,
 36–38, 40–41, 43, 45–50, 52, 54–60,
 65–71, 75–81, 84–86, 90, 96, 120,
 122, 150–153, 162, 173, 197–198, 200,
 202–207, 209–213, 215–221, 223–225,
 228, 230, 237–239, 243–248, 258, 260,
 264, 278–280, 282, 290, 303–304,
 322–323, 332–334, 336, 358–359
 Rydlowa Maria 31–32, 37, 45, 48, 203,
 206, 212, 260, 335
 Rygier Leon 22, 136–137, 230, 232–233,
 265–266, 358
 Rymarkiewicz Jan 205
 Rymkiewicz Jarosław Marek 280
 Rzepińska Maria 59, 61, 100–101,
 106–107, 109, 162, 164, 167, 177–178,
 181, 208–209, 313, 326
- S**
- Safrin Horacy 358
 Sainte-Beuve Charles-Augustin 332

- Salomea, bł. 290, 296, 301, 303, 306–307, 311–312, 316
- Saloni Julian (Juliusz) 188, 285, 344
- Salz Henryk 128, 277, 358
- Salzman Louis Francis 240
- Samain Albert 304
- Sandler Samuel 114
- Sapiński Stanisław 358
- Saryusz-Zaleska Krystyna 92, 95, 105–108, 273, 358
- Saski Bolesław Andrzej 358
- Satie Erik, właśc. Éric Alfred Leslie Satie 54
- Satkiewicz-Parczewska Aleksandra 163
- Sauerland Karol 227
- Saunier Charles 328
- Savonarola Girolamo 83
- Sawczuk Kajetan 358
- Sawicka-Jurek Jolanta 119
- Sawicki Stefan 299
- Sawrymowicz Eugeniusz 19, 166, 259
- Schinkel Karl Friedrich 25
- Schlegel Friedrich 23, 25, 206, 220, 224–226
- Schumann Robert 26
- Semmer Laure-Caroline 137
- Sériey's Albert 330
- Séroux d'Agincourt Jean-Baptiste-Louis-Georges 52, 293
- Seweryn Agata 133
- Sędzicki Franciszek 358
- Shakespeare William 77–76, 282
- Siddal Elizabeth 170–171
- Sieklucki Eugeniusz 358
- Siemaszko Piotr 12, 21, 85, 90, 107, 131–132, 157, 260, 277, 324
- Siemiński Lucjan 9–10, 79, 165, 273
- Sierotwiński Stanisław 274
- Signoret Emmanuel 190, 328, 330
- Sikora Ireneusz 182, 236, 310–311, 313
- Sikorska-Krystek Aleksandra 334
- Silz Priscilla 48, 226
- Simmons Clare A. 24
- Simson Otto von 47–48, 64, 66, 85, 131, 147, 150–151, 240, 246, 267
- Sinko Zofia 78, 179, 200, 214
- Sioma Radosław 288
- Skierkowska Elżbieta 245
- Skirmuntt Henryk 251, 253, 358
- Skoczeń-Rapata Łucja 36, 47
- Skotnicki Marcelli 76
- Skowron Zbigniew 168
- Skrudlik Mieczysław 291
- Skwarczyńska Stefania 165–166, 259, 326
- Sławińska Irena 19
- Sławiński Janusz 303
- Słoński Edward 358–359
- Słowacki Juliusz 62, 65, 68, 112–114, 119, 132, 136, 161, 165–166, 244, 258–259, 268, 278, 334
- Smith Andrew 214
- Smolarski Mieczysław 359
- Smolik Przemysław 245, 359
- Smolińska-Byczuk Marta 148
- Smółka Antoni 359
- Smykowska Elżbieta 180
- Soja-Nicińska Monika 46
- Sokolnicki Michał, pseud. J.N. Bystram 92–93, 251, 343
- Sokołowska Anna 359
- Sokołowski Marian 40, 51–52
- Sowa Franciszek 301
- Sowers Robert 54, 109
- Spasowiczówna Nina 359
- Sperber Józef 352
- Spierska Beata 57
- Srokowski Marian 359
- Stabrowski Kazimierz 159, 267
- Staff Leopold 19, 133, 290, 359
- Stala Marian 104, 117, 124, 126, 128, 154–155, 177, 311, 342, 362

- Stanisławska Wanda 359
 Stanisławski Jan 115
 Stanisławski Oskar 70
 Stankiewicz Kazimierz 31, 76, 260
 Stankiewiczowa Joanna (Janina) 31, 76, 198, 260
 Stankiewicz Zygmunt 359
 Starobinski Jean 140
 Stasiak Ludwik 96, 334–335
 Staszczuk Adam 359
 Steinbach Erwin von 204
 Sten Jan 359
 Stephen Marton 188
 Sterling Kazimierz 359
 Sterling Władysław 273, 359
 Stępień Tomasz 112, 162
 Stieber Jerzy 359
 Stodor Adam, właśc. Adam Cehak 359
 Stokłosa Józef 359
 Stokowa Maria 32, 39, 51–52, 75, 204, 335
 Stokowska Zofia 359
 Strokowa Jadwiga z Sas Zubrzyckich, pseud. Jadwiga z Łobzowa 282
 Stróżewski Władysław 64, 107
 Strug Andrzej, właśc. Tadeusz Gałęcki 344
 Stryjeński Tadeusz 31–33, 36–37, 39, 48, 51–50, 58, 203, 207–208, 229
 Strzyżewski Mirosław 149
 Stupkiewicz Stanisław 213
 Stykowa Maria Barbara 19
 Suchocki Mieczysław 19
 Suchodolski Bogdan 179, 224
 Sudolska Urszula 334
 Sudolski Zbigniew 133, 334
 Suger, opat Saint-Denis 47–49, 64, 66, 96, 147, 209
 Sulimowski Antoni 359
 Supruniuk Mirosław Adam 169
 Swift Jonathan 153
 Symons Arthur 249
 Syska Henryk 358
 Szadurska Stanisława 12, 157–158, 256, 258, 359
 Szałagan Alicja 288
 Szandlerowski Antoni 359–360
 Szczepański Ludwik 92, 129, 359–360
 Szczepińska Joanna 170
 Szczęsny Aleksander 9, 360
 Szelażek Waclaw 360
 Szembekowa Maria 360
 Szpyrkówna Maria 185, 360
 Sztachelska Jolanta 37
 Szujski Józef 318
 Szukiewicz Maciej 10, 102, 186–187, 254–256, 258, 262, 269, 276, 360
 Szumańska-Grossowa Hanna 78, 201
 Szuro Aleksander Lech 360
 Szuster Zygmunt 190
 Szweminówna Janina 19, 122, 124, 315
 Szybisty Tomasz 60, 62–63, 110, 131–132, 154, 162–163, 179, 227, 238, 248, 274
 Szyjkowski Marian 145
 Szyldberg Samson 360
 Szymanowski Wojciech 212
- Ś**
 Ślesieński Władysław 51
 Śliwińska Irmina 213
 Śniedziewski Piotr 129
 Świątek Tadeusz Władysław 154
 Świerzowska Agata 268
 Świerz Stanisław 56, 81, 248, 320
 Świetliński Ignacy 360
 Świętochowski Tomasz 360
 Świrysz-Ryszkiewicz Józef 352
- T**
 Tailhade Laurent 27, 259, 264, 281, 328
 Taine Hippolyte 13

- Tarnawa-Czaplicka Jadwiga 360
 Tatar Marian 326
 Tatarkiewicz Anna 17, 75, 109, 134, 137, 141
 Tatarowski Lesław 85, 358
 Tatarówna Stefania 360
 Tendera Paulina 48, 64, 180
 Tennyson Alfred 242
 Teofil Mnich, Roger z Helmarshausen, łac. Theophilus Presbyter 248–249, 303
 Terrasse Antoine 164–165
 Tesla Józef 360
 Tetera Jerzy, pseud. Stanisław Długosz 344
 Tetmajer Kazimierz Przerwa 119, 187–188, 254, 356, 360
 Tetmajer Włodzimierz 347, 360
 Thibaudet Albert 332
 Thom Martin 23
 Thomson D.F.S. (Douglas Ferguson Scott) 88
 Tinchant Albert 328
 Tintoretto Jacopo, właśc. Jacopo Robusti 35
 Todd Henry John 199, 279
 Tokarski Ryszard 314
 Tokarzewicz Józef, pseud. Hodi 76
 Toman Rolf 93
 Tomaszewska-Malanowska Janina 10, 17, 102–104, 229–230, 291, 360
 Tomaszewski Adam 360
 Tomczyk-Maryon Marta 16
 Tomkowski Jan 327
 Topór-Zabiełło Władysław 355, 361
 Tramer Maciej 139
 Troiano Constantino 316
 Trojanowski Wincenty 15, 77
 Truskolaska Anna 19
 Trzciński Władysław 361
 Trzeciakowski Wiesław 231
 Trzeszczkowska Zofia, pseud. Adam M-ski 21, 230, 361
 Trznadel Jacek 102, 130, 235, 257, 351
 Turliniński Ferdynand 33
 Turner William 25, 215
 Turzyński Ryszard 87
 Tycjan, właśc. Tiziano Vecellio 35
 Tynecka-Makowska Słowinia 89
- U**
 Ujejski Józef 10, 231, 250, 342
 Ulicka Danuta 181
 Ułaszynówna Zofia 17, 94–96, 266–267, 276, 361
 Urbanowski Maciej 292, 355
 Utrillo Maurice, właśc. Maurice Valadon 81
 Utz Richard 23
 Utzig Joanna 282
- V**
 Valéry Paul 242, 332
 Vanier Léon 264
 Velázquez Diego Rodríguez 35
 Vellay Charles 148
 Verhaeren Émile 332
 Verlaine Paul 146, 184, 324, 328
 Veronese Paolo, właśc. Paolo Caliari 35
 Verrier Jean 53
 Vibert Bernard 24
 Vielé-Griffin Francis 331
 Vigié-Lecocq E., właśc. Vigié Madeleine 298
 Viollet-le-Duc Eugène 43, 52–57, 73, 81, 109, 143, 151, 173, 227, 249, 303
 Vitta Émile 330
 Vouilloux Bernard 288
 Vrchlický Jaroslav, właśc. Emil Frida

W

- Wachtel Karol Henryk 361
 Wakowski Antoni 169, 361
 Walanus Wojciech 71, 91, 196
 Walas Teresa 22, 131, 356
 Walawender-Musz Dominika 21
 Walczak Marek 71, 91, 196
 Walicka Nora, właśc. Eleonora
 z Walickich Wręby-Bucewiczowa
 163, 361–362
 Wallis Mieczysław 308, 311
 Walpole Horace 179–180
 Walsh John 51
 Wałek Janusz 211
 Wantuch Wiesława 217
 Warton Joseph 179
 Warton Thomas 179, 279
 Wasilewski Edmund 212–213, 218,
 228–229, 231
 Waters William 21
 Watrigant Frédérique de 137
 Wawrzeniecki Marian 122
 Weber Jean-Paul 29, 269
 Wenerska Wioleta 119
 Weyden Rogier van der 168
 Weyssenhoff Józef 361
 Węgliński Leon 361
 Widacki Stanisław 173–174, 361
 Wiediger Waław 112, 361
 Wiegandt Ewa 29
 Wieliczówna Bronisława 361
 Wierzbicki Józef Stanisław 21–22, 209,
 361
 Wierzbicki Stanisław Józef 361
 Wierzejski Antoni 40
 Wild Charles 87
 Wildenstein Alec 269, 271
 Wilde Oscar 191
 Willet Henry Lee 178, 279
 Willette Adolphe 330
 Wiszniewski Michał 153
 Wiśniewska Magdalena 30
 Wiśniowiecka Anna 361
 Wiśniowski Józef 361
 Wojkiewicz Rozalia 19–20, 29, 242, 281,
 325
 Wojnarowska Zofia 101–102, 286–287,
 327, 362
 Wolańska Joanna 71, 73, 91, 196, 262
 Wolfram von Eschenbach 22
 Wolf Scott C. 51
 Wolska Maryla 252, 274–276, 290–291,
 362
 Wolski Waław 61–62, 117, 153, 165, 209,
 229, 282, 362
 Wolski Włodzimierz 76
 Wołoszyn Maksimilian
 Aleksandrowicz, właśc. M.A.
 Kirijenko-Wołoszyn 26, 98–99, 135,
 173, 260
 Wood Alexander 175
 Workman Leslie J. 24
 Woyczyński Kazimierz 362
 Wójcik Agata 207–208
 Wroczyński Jan 362
 Wroczyński Kazimierz 173, 362
 Wroczyński Tomasz 191
 Wroncka-Kreder Magdalena 147, 263
 Wroniecki Jan Jerzy 345
 Wroński Henryk, właśc. Teofil
 Jakiewicz 127–134, 362
 Wyczółkowski Leon 115, 144, 220
 Wydrycka Anna 18, 37, 46, 117, 144, 158,
 168, 275, 355
 Wyka Kazimierz 306
 Wyka Marta 357
 Wyrzykowski Stanisław 272, 298–300,
 302, 304–305, 363
 Wyseur Marcel 332
 Wysłouch Seweryna 217, 303
 Wyspiański Stanisław 9, 12–13, 15–17,
 19, 28, 31–33, 35–52, 54–61, 64–73,

75–81, 84–87, 90, 93, 108, 114, 122–123, 132, 144, 150–153, 161, 169–170, 172–173, 183, 185, 187, 197–198, 200–229, 237–239, 243–250, 258, 260, 262, 264, 278–280, 282, 288–297, 303–308, 310, 312, 314–323, 334–336, 355–357, 362

Y

Yvel Jacques 330

Z

Zabawa Krystyna 122, 126, 252, 288, 362

Zabłocka Maria (Maryla) 134, 265–266

Zabłudowski Tadeusz 208

Zaborowski Aleksander 362

Zacharska Jadwiga 341

Zagórski Jerzy 163–164

Zagórski Włodzimierz 362

Zahorska Anna, pseud.

Savitri 161–163, 165–166, 168–169, 188–190, 284–285, 362

Zakrzewska Wanda 87

Zalasnowska-Elzenbergowa Jadwiga, pseud. Agi-Wdaj 341

Zalewski Władysław 157, 257–258, 362–363

Zaręba Leon 71

Zawistowska Kazimiera 18–19, 22, 82, 101, 105, 154–155, 184, 188, 242, 271–273, 276, 291, 295–300, 302–313, 316, 324–325, 331, 363

Zawodziński Karol Wiktor 192

Zbierchowski Henryk 145, 363

Zbrowski Marian 363

Zegadłowicz Emil 84, 355, 363

Zeyer Julius 22

Zgorzelski Czesław 178

Ziejka Franciszek 20

Zielińska Halina 363

Zieliński Jan 341

Zieliński Walenty 363

Ziamba (Ziembicki) Teofil 228

Zinkow Julian 301

Ziomek Teodor 114–115

Zola Émile 54, 171, 190

Zubrzycki Józef 282, 363

Zwierzyński Leszek 133

Ż

Żaba Borys 17, 134–135, 363

Żaba Napoleon Feliks 134

Żaba Stanisław 134

Żebrawski Teofil 249

Żelazowski Bohdan 342

Żeleński Stanisław Gabriel 243

Żeleński Tadeusz, pseud.

Boy 81, 239, 243, 263, 289, 341

Żeromski Stefan 19, 131

Żukowski Wasilij 205

Żuk-Skarszewski Tadeusz 56, 81, 248, 320

Żuławski Jerzy 317, 363

Żuławski Włodzimierz 71

Żurowska Joanna 29

Żurowski Maciej 29, 252, 324

Żychliński Teodor 134



I. Josef Broditzky, Rudolf von Waldheim, Mapa kolejowa Europy Środkowej i Monarchii Austro-Węgierskiej (Wiedeń 1885) – pamiątka po Stanisławie Wyspiańskim

ŹRÓDŁO ILUSTRACJI: Muzeum Narodowe w Krakowie, MNK IV-V-1058, Archiwum Fotograficzne Muzeum Narodowego w Krakowie



2. Stanisław Wyspiański, przerysy ze sztuki francuskiej
(karta ze szkicownika nr 7)

ŹRÓDŁO ILUSTRACJI: Muzeum Narodowe w Warszawie

27



3. Postaci z panelu Sainte-Chapelle (rycina nr 27)
ŹRÓDŁO ILUSTRACJI: Viollet-le-Duc, *Dictionnaire raisonné de l'architecture française du XI^e au XVI^e siècle*, Paris 1868, t. 9, s. 428



NOËL

Dessiné de l'Enfermeur.

4. Oswald-Pierre Heidbrinck, *Noël*

ŹRÓDŁO ILUSTRACJI: „Le Courrier Français” 1889, nr 1, s. 6



5. *The West Transept of Lincoln Cathedral*, drawn by C. Wild, print made by J. Lee, 1819, British Museum, Londyn

ŹRÓDŁO ILUSTRACJI: C. Wild, *The History and Antiquities of the Cathedral Church of Lincoln*, illustrated by a series of engravings of views, elevations, plans, sections and details, of the architecture and sculpture of that edifice: with biographical anecdotes of eminent persons connected with the establishment, London 1837 (plate 9)



6. Rozeta południowego transeptu katedry w Lincoln („Oko Biskupa”)

ŹRÓDŁO ILUSTRACJI: Jacek Wojnarowski / Shutterstock

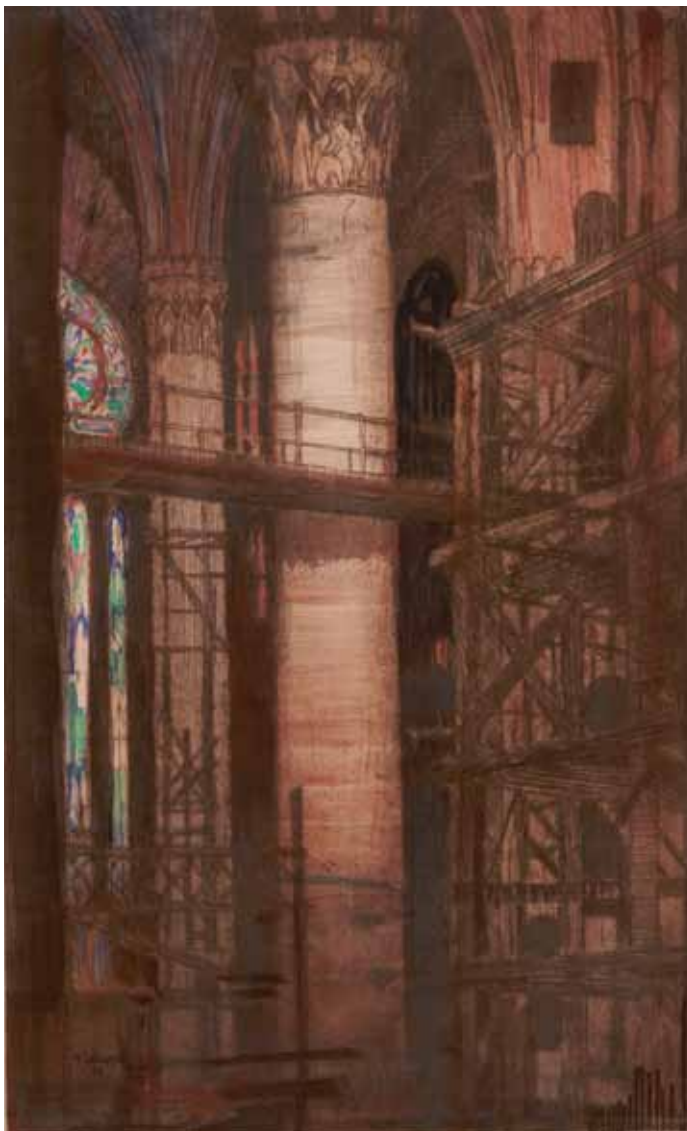


7. Ernst Ferdinand Oehme, *Dom im Winter*, 1821, olej, płótno,
Gemäldegalerie, Drezno

ŹRÓDŁO ILUSTRACJI: https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/f/fi/Oehme_Dom_1821.jpg [dostęp: 2022-05-21]



8. Józef Pankiewicz, *Wnętrze katedry w Chartres*, 1903, olej, płótno
ŹRÓDŁO ILUSTRACJI: Muzeum Narodowe w Warszawie



9. Feliks Jabłczyński, *Wnętrze kościoła*, 1911,
ceratortyt (w tonie sepiowym, kolorowany ręcznie)
ŹRÓDŁO ILUSTRACJI: Muzeum Narodowe w Warszawie



10. Feliks Jabłczyński, *Witraż. Wnętrze kościoła*, 1913,
litografia (kolorowana ręcznie), gwasz
ŹRÓDŁO ILUSTRACJI: Muzeum Narodowe w Warszawie



II. Teodor Ziomek, *Bóznica w Przedborzu*, z *Salonu Jesiennego w T.Z.S.P.*

ŹRÓDŁO ILUSTRACJI: „Tygodnik Ilustrowany” 1907, nr 41, s. 826

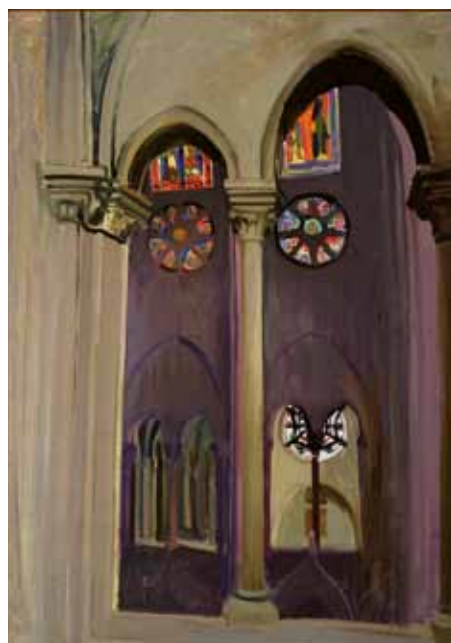


12. Paul-César Helleu, *Intérieur de la cathédrale de Reims*, 1892, olej, płótno,
Musée des Beaux-Arts, Rouen

ŹRÓDŁO ILUSTRACJI: *Paul-César Helleu*, sous la dir. de F. de Watrigant,
Paris 2014, s. 39



13. Paul-César Helleu, *Intérieur de la basilique Saint-Denis*, 1891,
olej, płótno, Isabella Stewart Gardner Museum, Boston, Massachusetts
ŹRÓDŁO ILUSTRACJI: <https://www.gardnermuseum.org/experience/collection/10732>
[dostęp: 2022-05-21]



14. Konrad Krzyżanowski, *Fragment wnętrza katedry Notre-Dame w Paryżu (I)*, 1912,
olej, płótno

ŹRÓDŁO ILUSTRACJI: Muzeum Narodowe w Warszawie



15. Konrad Krzyżanowski, *Fragment wnętrza katedry Notre-Dame w Paryżu (II)*, 1912, olej, płótno

ŹRÓDŁO ILUSTRACJI: Muzeum Narodowe w Warszawie



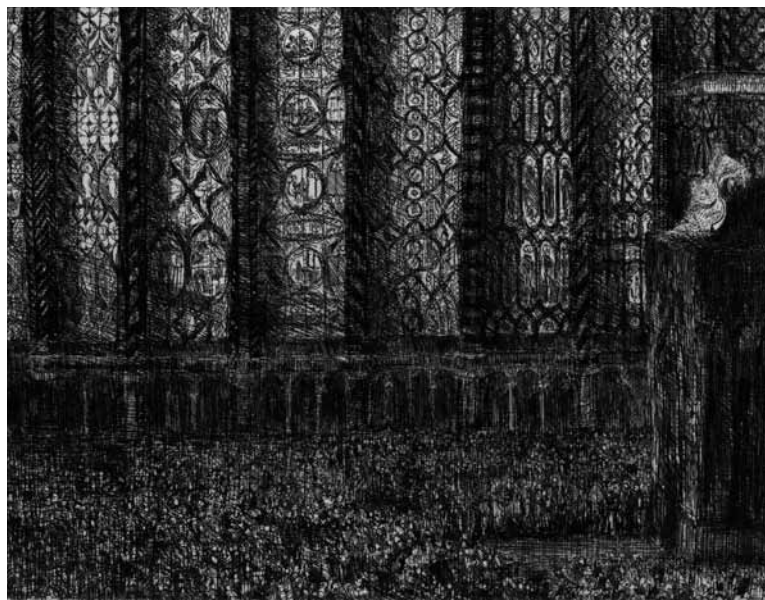
16. Wyke Bayliss, *Evening. Amiens Cathedral. France*, 1899, olej, płótno,
Atkinson Art Gallery Collection

ŹRÓDŁO ILUSTRACJI: <https://artuk.org/discover/artworks/evening-amiens-cathedral-france-65781> [dostęp: 2022-05-21]



17. Konstanty Brandel, *Cathédrale I (Katedra I, klasyczna)*, 1922, akwaforta, sucha igła, rylec

ŹRÓDŁO ILUSTRACJI: Ze zbiorów Archiwum Emigracji i Muzeum Uniwersyteckiego w Toruniu



18. Konstanty Brandel, *Les Vitraux (Witraże)*, 1910, akwaforta, papier

ŹRÓDŁO ILUSTRACJI: Ze zbiorów Archiwum Emigracji i Muzeum Uniwersyteckiego w Toruniu



19. Edward Okuń, *Bajka (Rezonans w katedrze)*, 1913, olej, płótno

ŹRÓDŁO ILUSTRACJI: Muzeum Sztuki w Łodzi



CHIMERA

**TOM 5. ZESZYT 13. LIPIEC 1902
REDAKCJA I ADMINISTRACJA
WARSZAWA – NOWY ŚWIAT 22**

20. Józef Mehoffer, okładka „Chimery”

ŹRÓDŁO ILUSTRACJI: „Chimera” 1902, t. 5, z. 13



21. Carl Gustav Carus, *Blick auf einen gotischen Dom*,
ok. 1852, rysunek, Folkwang Museum, Essen

ŹRÓDŁO ILUSTRACJI: C. Gottlieb, *The Window in Art. From the Window of God to the Vanity of Man. A Survey of Window Symbolism in Western Painting*, New York 1981, s. 303



22. Caspar David Friedrich, *Der Träumer*,
ok. 1835, olej, płótno, Ermitaż, Sankt Petersburg

ŹRÓDŁO ILUSTRACJI: <http://www.wikiart.org/en/caspar-david-friedrich/the-dreamer-1840>
[dostęp: 2022-05-21]



23. Charles-Marie Dulac, *La Voie bénie*, 1894,
litografia w kolorze, Van Gogh Museum, Amsterdam

ŹRÓDŁO ILUSTRACJI: <https://www.vangoghmuseum.nl/en/prints/collection/p2495kS2008>
[dostęp: 2022-05-21]



24. Auguste Morisot, *Lumière*, 1910,
olej, płótno, Musée Paul-Dini, Villefranche-sur-Saône

ŹRÓDŁO ILUSTRACJI: *Cathédrales: 1789-1914. Un mythe moderne*, éd. S. Amic, S. Le Men,
Musées de Rouen 2014, s. 340



25. Stanisław Wyspiański, *Wnętrze kościoła Saint-Étienne w Paryżu*, 1892, olej na desce

ŹRÓDŁO ILUSTRACJI: Muzeum Narodowe w Krakowie, MNK II-b-3618,
Archiwum Fotograficzne Muzeum Narodowego w Krakowie. W albumie:
Stanisław Wyspiański. Dzieła malarskie, tekst S. Przybyszewski, T. Żuk-Skarszewski,
indeks S. Świerż, Bydgoszcz 1925, obraz odnotowano
pod tytułem *Wnętrze kościoła gotyckiego (Francja)*, s. 107



26. Odilon Redon, *Le Grand Vitrail*, ok. 1904, węgiel i pastel, Musée d'Orsay, Paryż

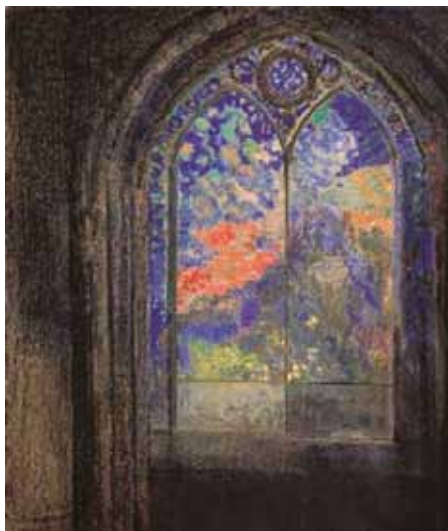
ŹRÓDŁO ILUSTRACJI: A. Wildenstein, *Odilon Redon. Catalogue raisonné de l'oeuvre peint et dessiné*, vol. I: *Portraits et figures*, texte et recherches A. Lacau St Guily, documentation M.-Ch. Decroocq, Paris 1992, s. 149



27. Odilon Redon, *La Cathédrale*, olej, płótno, ok. 1914,

Bayerische Staatsgemäldesammlungen Neue Pinakothek, Monachium

ŹRÓDŁO ILUSTRACJI: <https://www.sammlung.pinakothek.de/en/artwork/gR4kZyJGEe/odilon-redon/die-kathedrale>, zob. A. Wildenstein, *Odilon Redon. Catalogue raisonné de l'oeuvre peint et dessiné*, vol. I: *Portraits et figures*, texte et recherches A. Lacau St Guily, documentation M.-Ch. Decroocq, Paris 1992, s. 145-146



28. Odilon Redon, *Le Vitrail (Le Jardin mystérieux)*, ok. 1905, pastel, kolekcja prywatna

ŹRÓDŁO ILUSTRACJI: A. Wildenstein, *Odilon Redon. Catalogue raisonné de l'oeuvre peint et dessiné*, vol. I: *Portraits et figures*, texte et recherches A. Lacau St Guily, documentation M.-Ch. Decroocq, Paris 1992, s. 148



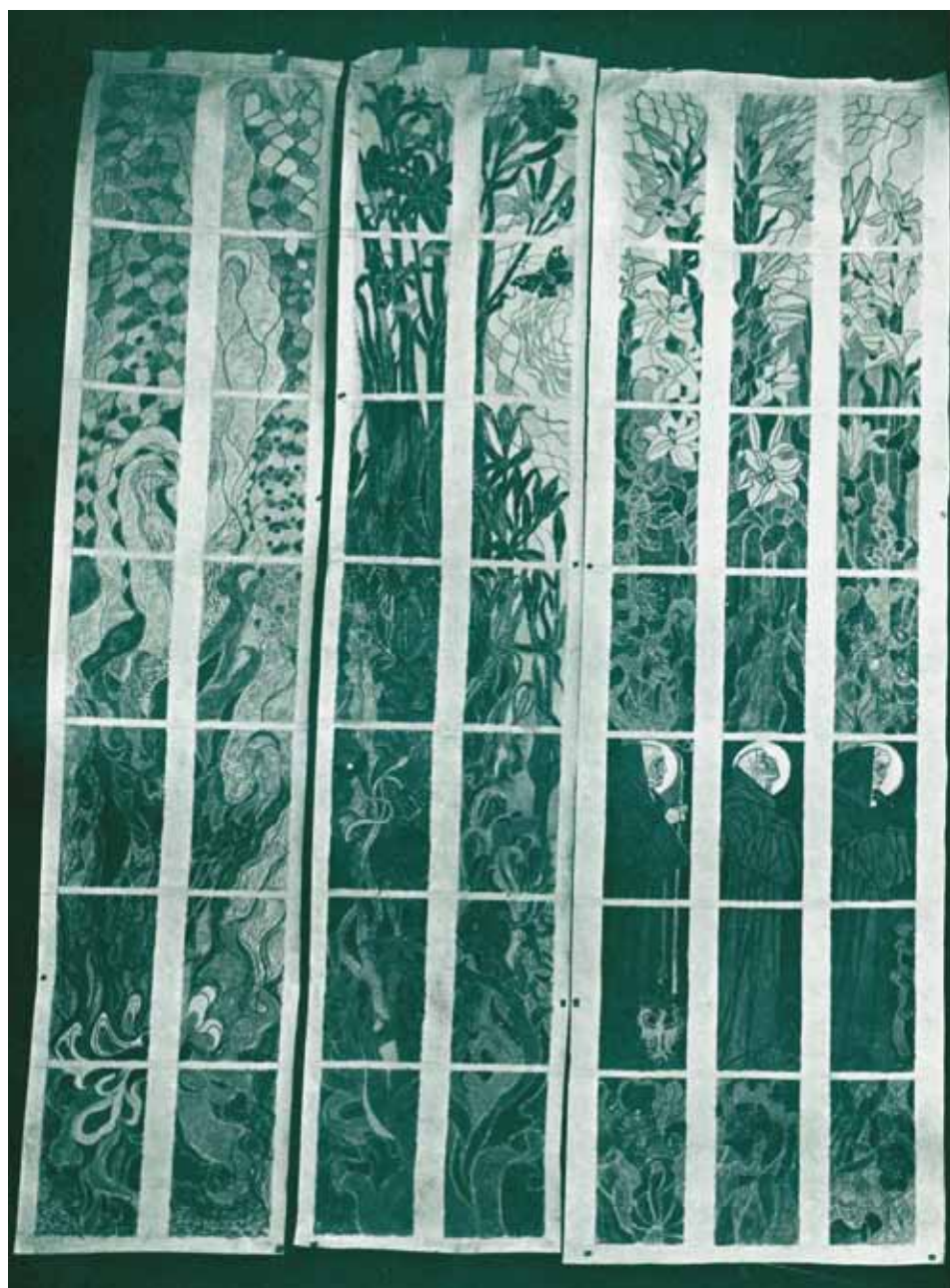
29. Odilon Redon, *Le Vitrail (L'Allégorie)*, 1908, olej, płótno, The Museum of Modern Art, Nowy Jork

ŹRÓDŁO ILUSTRACJI: A. Wildenstein, *Odilon Redon. Catalogue raisonné de l'oeuvre peint et dessiné*, vol. I: *Portraits et figures*, texte et recherches A. Lacau St Guily, documentation M.-Ch. Decroocq, Paris 1992, s. 146-147



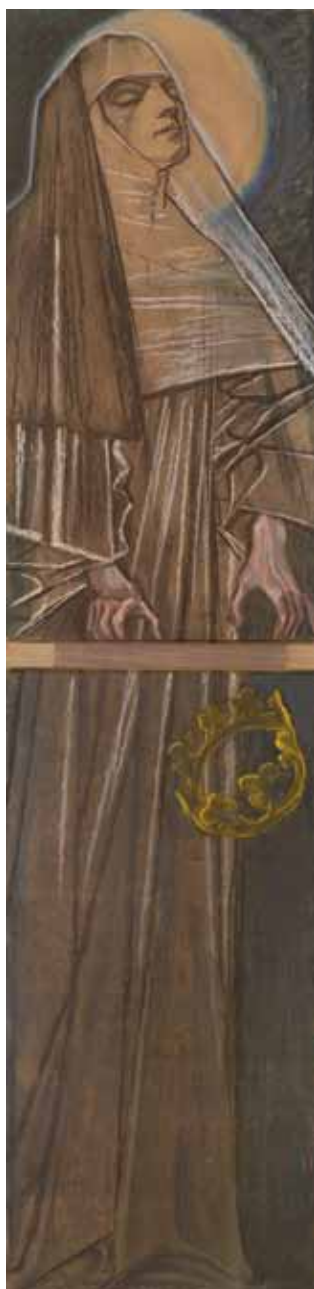
30. Stanisław Wyspiański, *Bóg Ojciec*,
witraż w kościele oo. Franciszkanów w Krakowie, 1897–1904

ŹRÓDŁO ILUSTRACJI: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Bog_Ojciec_Stanislaw_Wyspianski.jpg [dostęp: 2022-05-21]



31. Stanisław Wyspiański, kartony do witraży prezbiterialnych w kościele oo. Franciszkanów, żywioł ognia i trzy błogosławione klaryski, 1897

ŹRÓDŁO ILUSTRACJI: „Architekt” 1902, t. 3, nr 6, tabl. 27



32. Stanisław Wyspiański, *Błogosławiona Salomea*, karton witrażu do kościoła oo. Franciszkanów w Krakowie, Kraków przed 1902, pastel, papier

ŹRÓDŁO ILUSTRACJI: Muzeum Narodowe w Krakowie, MNK III-r.a.-13312, Archiwum Fotograficzne Muzeum Narodowego w Krakowie



33. Stanisław Wyspiański, *Kazimierz Wielki*,
projekt witraża do prezbiterium katedry na Wawelu, 1900, pastel, karton

ŹRÓDŁO ILUSTRACJI: Muzeum Narodowe w Krakowie, MNK III-r.a.-13005,
Archiwum Fotograficzne Muzeum Narodowego w Krakowie



34. Stanisław Wyspiański, *Święty Stanisław Szczepanowski*,
projekt witraża do prezbiterium katedry na Wawelu, 1900, pastel, karton

ŹRÓDŁO ILUSTRACJI: Muzeum Narodowe w Krakowie, MNK III-r.a.-13006,
Archiwum Fotograficzne Muzeum Narodowego w Krakowie



35. Stanisław Wyspiański, *Henryk Pobożny*,
projekt witraża do prezbiterium katedry na Wawelu, 1900, pastel, karton

ŹRÓDŁO ILUSTRACJI: Muzeum Narodowe w Krakowie, MNK III-r.a.-13007,
Archiwum Fotograficzne Muzeum Narodowego w Krakowie



36. Stanisław Wyspiański, *Polonia*,
replika dolnej części projektu witraża do okna górnego katedry lwowskiej,
Paryż 1894, pastel, papier, płótno

ŹRÓDŁO ILUSTRACJI: Muzeum Narodowe w Krakowie, MNK III-r.a.-10686,
Archiwum Fotograficzne Muzeum Narodowego w Krakowie



37. Aleksander Gierymski, *Wnętrze bazyliki św. Marka w Wenecji*, 1899, olej, płótno

ŹRÓDŁO ILUSTRACJI: Muzeum Narodowe w Warszawie

VITRAIL

Et la lune glissant à travers le vitrail
 Eclairait cet étrange et magique poème :
 Une femme debout, aux grands yeux bleus d'émail,
 Les seins nus et le front cerclé d'un diadème.
 Devant elle, à ses pieds, dans la pose d'amour
 Où son âme s'épuise en un désir suprême,
 Un page au corps d'épêche, un page-troubadour,
 Pâle et comme engourdi du vice qui l'écrase
 À suivre incessamment l'adorable contour.
 Et la vierge sourit, et l'enfant en extase
 Sent fonder en lui la sève des ardeurs.
 Au-dessus de leur front le ciel est de topaze.
 Des astres merveilleux y brodent leurs splendeurs;
 Et l'enfant dans les yeux souriants de la sainte
 Enfonce ses regards avides et sondeurs...
 — Depuis qu'il le regarde ainsi, quelle est la crainte?
 Si fière est la grandeur pour son humilité,
 Et si distants les bras sacrés de son étincelle !
 Impunément, tu peux étaler la beauté,
 Madone! tu sais bien la divine ascendance!..
 — O prodige pourtant, mystère, étrange!..
 Est-ce une illusion d'optique, ou la distance...?
 Les yeux chauds de desirs et de défis malins,
 L'enfant s'est relevé; hardiment il s'avance.
 La vierge, se signant, invoque tous les saints
 Et, pâle, de son bras fait un geste de reine.
 Mais les doigts de l'enfant s'attachent à ses seins.
 Comme un charme d'enfer la subornte et l'entraîne,
 Une bouche a fermé ses lèvres de corail...
 Le ciel devient obscur, et la lune seraine,
 La lune se dérobe à travers le vitrail.



Dessin de HEIDBRINCK.



Dessin de HEIDBRINCK.

RAOUL PASCALIS.

38. Raoul Pascalis, *Vitrail*

ŹRÓDŁO ILUSTRACJI: „Le Courrier Français” 1891, nr 43, s. 6;
 do wiersza dołączono ilustracje (Oswald-Pierre Heidbrinck)



39. Adolphe Willette, ilustracja do tomu poezji Émile'a Vitty
 (É. Vitta, *À travers un Vitrail*, Paris 1892)

ŹRÓDŁO ILUSTRACJI: „Le Courrier Français” 1894, nr 22, s. 8



40. Eustachy Kossakowski, *Światła Chartres*, 1983

ŹRÓDŁO ILUSTRACJI: © Anka Ptaszkowska, Paulina Krasieńska-Sawicka, nr ilustracji 7366.
Negatyw jest własnością Muzeum Sztuki Nowoczesnej w Warszawie



41. Eustachy Kossakowski, *Światła Chartres*, 1983

ŹRÓDŁO ILUSTRACJI: © Anka Ptaszkowska, Paulina Krasieńska-Sawicka, nr ilustracji 7238.
Negatyw jest własnością Muzeum Sztuki Nowoczesnej w Warszawie

Rzadko spotyka się tak konsekwentnie zaprojektowane i perfekcyjnie zrealizowane dzieło naukowe jak książka Rozalii Wojkiewicz – mamy tu do czynienia z połączeniem wielkiego nakładu pracy i nieprzeciętnych uzdolnień, co musi zawsze dawać doskonale rezultaty. Rozległa, starannie przygotowana i niezmiernie interesująca rozprawa wprowadza czytelnika w zagadnienie, które stanowi z pewnością jeden z kluczy do pełnego poznania poezji Młodej Polski i zinterpretowania jej imaginarium. Kompozycja całości jest dopracowana w każdym szczególe. Tytułowane rozdziały i podrozdziały prowadzą czytelnika od jednego punktu węzłowego do drugiego. Każdy z wykorzystanych przy tej okazji cytatów ma swoje znaczenie dla interpretacji, czego przykładem może być już pierwszy z tytułów – cytat zaczerpnięty z przetłumaczonego przez Miriama wiersza Goethego, „poezje są jak świętyń barwne szyby”, wprowadzający od razu w autotematyczne wątki liryki witrażowej.

prof. dr hab. Anna Czabanowska-Wróbel
(Uniwersytet Jagielloński)

Wręcz zaskakujący wydaje się fakt, że nikt dotąd nie podjął się gruntownego opisanie tak istotnej i atrakcyjnej materii, wiążącej zagadnienia z zakresu literatury (poezji) i historii sztuki, tym samym trudno oprzeć się wrażeniu, że badania młodopolskiej wyobraźni poetyckiej pozbawione były ważnego – by nie powiedzieć – podstawowego ogniwa. [...] Autorka pokazuje bogactwo, różnorodność, ale i powtarzalność witrażowych światów figuralnych obecnych w młodopolskiej poezji. Dysertację młodej badaczki nazwałabym mową obronną oskarżanej o schematyzm i przesadę poezji przelomu wieków XIX i XX.

dr hab. prof. UO Sabina Brzozowska
(Uniwersytet Opolski)

Rozalia Wojkiewicz – doktor nauk humanistycznych w zakresie literaturoznawstwa, adiunkt w Instytucie Filologii Polskiej i Klasycznej Uniwersytetu im. Adama Mickiewicza w Poznaniu. Rozprawę doktorską *W spektrum Wyspiańskiego. Witraż w poezji Młodej Polski – między obrazową aluzją a syntezą dążeń estetycznych epoki* obroniła z wyróżnieniem w 2019 roku. Praca uzyskała finansowanie Narodowego Centrum Nauki (grant „Preludium”), drugą nagrodę za rozprawę doktorską z dziedziny humanistyki w konkursie im. prof. Aliny „Inki” Brodzkiej-Wald (2020), drugą nagrodę w konkursie na najlepszą pracę doktorską z dziedziny nauk o kulturze, organizowanym przez Narodowe Centrum Kultury (2020) oraz nominację Wydziału Filologii Polskiej i Klasycznej Uniwersytetu im. Adama Mickiewicza w Poznaniu do nagrody Prezesa Rady Ministrów (2020). Autorka jest laureatką stypendium im. Anny Stadnickiej i nagrody Rektora Uniwersytetu im. Adama Mickiewicza w Poznaniu (2021). Pełni funkcję sekretarza redakcji „Wieku XIX”.

ISBN 978-83-66898-78-3



9 788366 898783