

„Zagubiona gdzieś na prowincji, na górskiej przełęczy koło Poitiers katedra została wprawdzie zbudowana nie w stylu gotyckim, lecz romańskim, ale ten szczegół, ważny dla historyka sztuki, nie każe mi wykluczać jej z niniejszych rozważań” (s. 224–226). Po przeczytaniu tego zdania historyk sztuki powinien odłożyć książkę Małgorzaty Czermińskiej głęboko na tyły swej biblioteki (albo na półkę w księgarni) i nigdy do niej nie wracać. Postanowiłem jednak nie ulegać retorycznej technice refutacji zastosowanej przez Autorkę i poddać jej pracę osądowi wynikającemu ze znajomości dziejów własnej dyscypliny oraz teoretycznych poglądów na temat gotyku i sztuki sakralnej XIX i XX stulecia.

Już zacytowane zdanie budzi głęboki niepokój: jeśli tytuł książki mówi o pisarzach i gotyku, to dlaczego Autorka swobodnie zongluje stylowymi epokami? Czy zawężając z góry swe rozważania do dramatu, literaturoznawca z równą lekkością napisałby, że ów szczegół nie zabrania mu jednak pisać o powieści? Precyzja terminologiczna i jasność stawianych celów badawczych nie jest mocną stroną Małgorzaty Czermińskiej. Gdy tytuł jej pracy mówi o gotyku (*Gotyki i pisarze*), podtytuł zatrzymuje się na katedrach (*Topika opisu katedry*). Jednak gotyk to określenie stylu w sztuce średniowiecznej, czasami przenoszone na całość zjawisk artystycznych bądź kulturowych w okresie jego trwania, katedra natomiast to kościół biskupi. Jasno stąd wynika, że pomiędzy obydwoma pojęciami nie zachodzi żadna jednoznaczna relacja: w stylu gotyckim wznoszono kaplice, małe kościoły wiejskie, wielkie kościoły miejskie i klasztorne, katedry, zamki, ratusze, szpitale, domy mieszkalne, katedry zaś powstawały od IV w. w różnych kształtach przestrzennych oraz stylach i wznoszone są do dziś. Sporo budowli uzyskało też ową godność w ciągu wieków swego istnienia w związku ze zmianami administracyjnymi w Kościele, inne natomiast straciły pierwotne znaczenie.

Przedmiotem dociekań Autorki nie jest literacka wizja katedry jako kościoła biskupiego wzniesionego w stylu gotyckim, lecz poetyckie i prozatorskie odbicie „mitu katedry”. Mit ów ukształtowany został w XIX wieku i trwa – czasami pojmowany na wspak – do dziś. Jego istotą jest przemiana słowa „katedra” w synekdochę „stylu gotyckiego” oraz pojmowanie katedr jako kwintesencji fenomenu architektoniczno-kulturowego dojrzałego średniowiecza. Wychodząc od owego stereotypu, np. we Francji około 1825 r. tworzone meble i dekoracje *à la cathédrale*, zaś Wacław Berent swobodnie mieszał w *Zywych kamieniach* nazwy „świątynia”, „kościół”, „katedra”, „turm” i „fara”, określając nimi tę samą budowlę.

Zakres książki usiłuje Autorka dookreślić, powołując się na kategorię „tematu architektonicznego”. Czermińska utrzymuje, że w historii sztuki „budowla sakralna stanowi niewątpliwie jeden z najstarszych,

WOJCIECH BAŁUS

Gotyki bez korzeni

(M. Czermińska *Gotyki i pisarze. Topika opisu katedry*, Gdańsk 2005)

wielkich tematów architektonicznych” (s. 22). Wprowadzenie kategorii „tematu architektonicznego” przypisuje Hansowi Sedlmayrowi. Nie czyni tego wprost, lecz za pośrednictwem artykułu Adama Miłobędzkiego *Zamek i więzienie* (s. 20). Niestety, wielki polski historyk architektury dokonał w swym tekście znacznego uproszczenia myśli Sedlmayra. Otóż austriacki uczonego pisał w *Verlust der Mitte* o „*führende Aufgaben*”, czyli „wiodących zadaniach” architektonicznych. A zadanie to nie temat. Zadanie architektoniczne to problem społeczny, polityczny i kulturowy, dla którego znaleźć trzeba stosowny wyraz formalno-przestrzenny. Zadanie architektoniczne, rozwiązywane z pomocą „formotwórczej fantazji” (*die gestaltende Phantasie*), prowadzi do wykształcenia typów architektonicznych, dopiero będących trafnymi odpowiedziami na zapotrzebowania funkcjonalne, reprezentacyjne i kulturowe epoki.

Świątynia jako „zadanie” stoi przed każdą rozwiniętą kulturą i każdą epoką w dziejach ludzkości. Rezultaty architektoniczne trudne są jednak do porównania. Natomiast stosownie do potrzeb tak funkcjonalnych, jak i duchowych, tworzone są w pewnych okresach czasu konkretne typy budowlane. I tak, o typie architektonicznym katedry w ogóle mówić nie możemy. Pomiędzy bazyliką św. Jana na Lateranie, katedrami w Albi, Kielcach, Katowicach i Stalowej Woli różnice są kolosalne. Natomiast na terenie Ile-de-France powstał w wieku XII i na początku wieku XIII bardzo określony typ architektoniczny, który nazwany został „klasyczną katedrą gotycką”. We wszystkich wzniesionych wówczas na terenie domeny królewskiej dziełach odnaleźć możemy podobne cechy: tzw. plan katedralny, bazylikowy, z transeptem, chórem z obejściem i wieńcem kaplic; fasadę zachodnią z dwiema wieżami, dzieloną na podobne kondygnacje i z trzema portalami; trójportalowe fasady transeptu; podobny podział elewacji wewnętrznych nawy głównej i prezbiterium (arkady, tryforia, okna); zbliżone dążenie do wertykalizmu. Idealny – „mityczny” – model takiej katedry narysowany został w połowie XIX wieku przez Eugène-Emmanuela Viollet-le-Duca i zamieszczony

w drugim tomie jego *Dictionnaire raisonné de l'architecture française du XI au XVIe siècle* (t. 2, s. 324).

Małgorzata Czermińska w zasadzie ogranicza się do owych katedr klasycznego gotyku północnofrancuskiego. Czas jego trwania rozciąga jednak z niewiadomych przyczyn aż po wiek XV, a początek sytuuje dopiero w stuleciu XIII („W takiej sytuacji na terenie Ile-de-France od XIII do XV wieku powstawały summy teologiczne i katedry gotyckie”, s. 14), choć Erwin Panofsky w przywoływanym przez nią w tym kontekście artykule wyraźnie mówi o latach 1130/40–1270. Zgodnie z regułami „mitu katedry”, nic nie przeszkadza jej pisać także o kościołach niższej rangi, np. analizować budowle opisywane przez Marcela Prousta, choć ani w Balbec, ani w Combray nie było świątyni biskupich. Z drugiej strony Autorka reaguje na hasło „katedra” nawet tam, gdzie sama logika tekstu wskazuje, iż mowa jest o dziele całkowicie niegotyckim. Jaskrawym tego przykładem jest nie tylko cytat, od którego rozpocząłem recenzję, lecz przede wszystkim wprowadzenie passusu z *Przewodnika po filozofii w sześć godzin i kwadrans*, gdzie Witold Gombrowicz wyjaśnia istotę sztuki w filozofii Schopenhauera. Otóż stwierdzenie „fronton katedry ukazuje te siły w działaniu, gdyż kolumny wspierają, a kapitele wywierają nacisk” (s. 228) stawia przed oczami budowlę posługującą się klasycznym językiem architektonicznym, czyli wykorzystującą antyczne porządki architektoniczne, w gotyku bowiem nie stosowano podziału fasad za pomocą kolumn. Wystarczyło zresztą sięgnąć do drugiego tomu *Świata jako woli i przedstawienia*, by się przekonać, że właśnie o architekturę antyczną chodziło Schopenhauerowi, a za nim Gombrowiczowi. Autorce zdarza się też reagować na słowo „średniowiecze” jako potencjalny synonim „katedry gotyckiej”, gdyż wprowadziła w obszar swych rozważań wiersz Janusza St. Pasierba *Lekcja średniowiecza*, opisujący wici roślinne wychodzące z paszcz smoków i innych bestii (s. 328). W przypisie stwierdza: „Wiersz datowany: «Doberan, 19.7.78». Bad Doberan jest niedużym miastem w Meklemburgii, niedaleko Rostoku, gdzie w budownictwie sakralnym przeważa gotyk” (s. 405, przyp. 5). Opisane w wierszu przedstawienia mogą oczywiście dekorować budowle sakralne, mogą jednak np. zdobić karty rękopisów iluminowanych. Pasierb opisał dekorację policzków drewnianych stall z lat 1280–1300 znajdujących się w kościele pocysterskim w Bad Doberan.

Ten niejasny przedmiot badań poddany zostaje dalszej obróbce. Autorka zajmuje się literackimi opisami katedr / kościołów – gotyckich / romańskich / średniowiecznych, dążąc do rozpoznania w nich „topiki rozwijanej (...) poprzez stulecia i ponad granicami języków i kultur” (s. 184). Trwałość owej topiki wykracza – jej zdaniem – poza proste przekazywanie figur retorycznych od autora do autora i z tekstu na tekst. Czermińska buduje katedralne *topoi* w oparciu o figu-

ry i skojarzenia elementarne czy wręcz archetypiczne. Poszczególne elementy składowe katedralnych opisów przyporządkowuje kategoriom czterech żywiołów, świata przyrody (las, ogród, kwiaty), ludzkiego ciała (twarz, ręka, palec, ciało), świata zwierząt realnych i fantastycznych, okrętu, księgi i muzyki.

Topos – zgodnie z koncepcją Ernsta Roberta Curtiusa, na której opiera się Czermińska – był utrwalonym chwytem retorycznym, rodzajem kliszy czy wręcz stereotypu, który miał przekonać słuchacza o słuszności wyводу mówcy. Owych *clichés* Autorka poszukuje w ekfrazie, do takiej bowiem tradycji zalicza opisy interesujących ją budowli. *Ekphrasis* to, zgodnie z definicją Ailiosa Theona, aleksandryjskiego retora i gramatyka z przełomu I i II w. po Chrystusie, „dokładny opis unaczyniający rzeczy”. Podobnie wcześniej pisał Kwintyliusz: *Descriptio est oratio colligens et praesentans oculis quod demonstrat*. Czermińska od owego aspektu unaczyniania czy reprezentacji odchodzi. „Interesują mnie tutaj – pisze – nie zagadnienia reprezentacji albo korespondencji sztuk, ale wyodrębnienie i analiza literackiego odpowiednika tematu architektonicznego katedry gotyckiej, a ściśle rzecz biorąc: ukazanie istnienia wspólnej różnym autorom topiki opisu katedry” (s. 26). Oznacza to, że funkcja referencyjna tekstów literackich, a więc ich stosunek do realnego lub idealnego (modelowego) dzieła sztuki, zostaje w *Gotyku i pisarzach* zarzucona. Literatura rozmawia sama ze sobą. To dlatego problem, czy katedra została zbudowana w stylu gotyckim czy romańskim, staje się nieistotny. Historik sztuki po raz drugi powinien złożyć książkę i zająć się na powrót interesującymi go „szczegółami”.

Konsekwencje zamknięcia się Czermińskiej wewnątrz literatury są poważne. Do czego może prowadzić niezwracanie uwagi na przedmiotowe odniesienie ekfraz, najlepiej widać w interpretacji opisu światła słonecznego, wydobywającego z mroku wnętrza kościoła w Combray (pierwszy tom *W poszukiwaniu straconego czasu*). Niby prawdą jest, że fragment ten kończy się stwierdzeniem o podobieństwie rozświetlonego i migotliwego wnętrza do „nawy jakiejś grotty rozświetlonej stalaktytami”. Autorka pomija jednak cały trud Prousta, by oddać słowami to, co w gotyku najbardziej niezwykle: zmienne refleksy barwne, rozrzucone po wnętrzu kościelnym przez witraże na rzecz konstatacji trywialnej i mało mówiącej, że „widok niskiego wnętrza w świetle przesianym przez kolorowe szkła prowadzi wyobraźnię narratora ku skojarzeniom z żywiołem ziemi” (s. 154). To nie żywioł ziemi, ani żaden inny żywioł, a *claritas* i *splendor*, blask i dosłownie objawiająca się „aura” (by użyć terminu Waltera Benjamina), estetyczne lśnienie wykraczające poza czystą widzialność ku pięknu samemu w sobie, były przedmiotem zachwytu pisarza (podobnie jak później Juliana Przybosa czy Mieczysława Jastruna). Jednoznacznie dowodzą tego – pominięte przez Czermińską – fragmenty

o „skośnym i błękitnym blasku”, gorze „różowego śniegu, u której stóp toczyła się bitwa” i która „zdawała się pokrywać szronem sam witraż” (w obrazie tym nie chodzi bynajmniej o żywioły, lecz o działanie światła, przyrównane do wirującego śniegu), czy o uśmiechu słońca, który „tak samo rozpoznawało się w błękitnej i łagodnej fali, w której kąpał kamienie [kościół – W. B.], jak na bruku ulicznym lub na słomie targowego placu”. Autorka nie jest chyba w ogóle świadoma istnienia estetyki światła, gdyż witraże traktuje wyłącznie jako element toposu „rajskiego ogrodu”. Przy okazji warto sprostować, że światło nie jest żywiołem i nie jest tożsame z ogniem, a ogień z tęczą, jak czytamy na s. 348: „do wnętrza katedry zostaje wpuszczony (...) żywioł ognia/światła: tęcza” lub na s. 329: „przeważają obrazy żywiołów powietrza i światła”.

Wniosek płynący z tego krótkiego zestawienia jest prosty. Jak mawiał profesor Lech Kalinowski, „tyle się widzi, ile się wie”. Choć osobiście uważam, że najważniejsze jest umieć dostrzec to, czego się nie wie, pierwszy etap postępowania badawczego musi się stosować do podanej wyżej maksymy. Małgorzata Czermińska wie o gotyku mało, a o jego XIX- i XX-wiecznych interpretacjach jeszcze mniej. Widać to wyraźnie w jej niefrasobliwym stosunku do literatury przedmiotu. Pisze np., że „już Viollet-le-Duc poświęcił w swoim słowniku osobne hasło światu roślinnemu” (s. 255). W przypisie do tego stwierdzenia (s. 402, przyp. 1) *Dictionnaire raisonné...* cytowany jest bez tomu i strony, za to z adnotacją „Paris 1867”. Słownik liczy 10 tomów i wychodził w latach 1854–1868. W *Gotyku i pisarzach* na próżno szukać też śladów tak podstawowych lektur z zakresu historii sztuki, jak książki Alaina Erlande-Brandenburga *La Cathédrale* (Paris 1989), gdzie w pierwszym rozdziale w znakomity sposób ukazany został nowoczesny mit katedry gotyckiej, czy artykułu Willibalda Sauerländera *La cathédrale et la révolution* (w: *L'art et les révolutions. XXVIIe congrès international d'histoire de l'art. Actes. Conférences plénières*, Strassbourg 1990) omawiającego przemianę katedralnego toposu od rewolucji francuskiej do XX-wiecznej awangardy. Nieznane pozostają Czermińskiej prace literaturoznawców, w tym dwie fundamentalne amerykańskie dysertacje (łatwe do zdobycia przez serwis UMI): Elizabeth Emery, *Reconstructing the Cathedral: Social and Aesthetic Crisis in the Fin de Siècle Novel (Zola, Huysmans, Proust)* (New York University 1997) oraz Stephanie A. Moore Glaser, *Explorations of the Gothic Cathedral in Nineteenth-Century France* (Indiana University 2002). Dodać należy, że pierwsza z badaczek rozszerzoną wersję swej rozprawy wydała w postaci książki *Romancing the Cathedral. Gothic Architecture in Fin-de-siècle French Culture* (New York 2001). Czermińska nie dotarła też do materiałów z sesji romanistycznej na Uniwersytecie Charles'a de Gaulle'a Lille 3 (*La Cathédrale*, red. J. Prunghaud, Lille 2003), gdzie zanalizowano wizje katedr od Chateau-

brianda do Carpentiera, ze zwróceniem uwagi na utwory Hugo, Baudelaire'a, Gautiera, Flauberta, Rodenbacha, Huysmansa, Kafki i Mereżkowskiego. Dziwi również brak nowych prac na temat stosunku Prousta do gotyku, a w szczególności dwóch książek: K. Bourliera, *Marcel Proust et l'architecture* (Montreal 1990) i Luca Fraisse'a, *L'oeuvre cathédrale. Proust et l'architecture médiévale* (Paris 1990).

Nieznamość kulturowego kontekstu powoduje, że Autorka nie jest w stanie odnaleźć źródeł większości analizowanych zjawisk literackich. I choć niektóre z nich faktycznie sięgają sfery archetypów, to zazwyczaj dzieje się to w otocze mniej lub bardziej obiegowych pomysłów na temat gotyku i architektury sakralnej z terenu Ile-de-France. Powód tego jest prosty: pisarze otrzymują wykształcenie w określonym miejscu i czasie, czytają też możliwe do uchwycenia książki i artykuły, te zaś od prawie dwustu lat wciąż na nowo budują obraz niezwykle gmachów wzniesionych na obszarze domeny królewskiej. Natomiast archetypy *per se*, co z całą mocą podkreślał Carl Gustav Jung, same w sobie są „bezciesne” i za każdym razem, gdy wychodzą na światło dzienne, przyjmują postać „obrazów archetypowych”, zależnych od uwarunkowań kulturowych, w których żyje ich odtwórca – w naszym przypadku pisarz czy poeta.

I tak, szeroko rozpowszechniony w wieku XIX motyw egzaltacji w doświadczeniu gotyku, opisywany jako unoszenie się ku gorze, nie przynależy do elementarnej topiki czterech żywiołów, a konkretniej do żywiołu powietrza (s. 30, 82–84, 90, 148). Jego źródłem jest rozumienie chrześcijaństwa jako religii „z tamtego świata”, opartej na pragnieniu wyrwania się z okowów cielesności i chęci pełnego zjednoczenia się z Bogiem. Tak pojęte doświadczenie religijne odniesione zostało w romantyzmie do ideału architektury sakralnej, która powinna odrywać człowieka od ziemi i kierować jego uczucia i duszę ku niebu. Pisał o tym Hegel w swej *Estetyce*, a za nim dziesiątki innych autorów.

Trudne dla Czermińskiej okazały się też meandry chrześcijańskiej symboliki katedralnej. Gdy stwierdza ona, że „rozumienie katedry jako księgi wynika u Huysmansa ze znajomości średniowiecznych koncepcji ikonograficznych”, które „projektują (...) świątynię jako model uniwersum, mieszczący w sobie całość wiedzy o kosmosie, historii świętej i życiu potocznym” (s. 145), traktuje poglądy z przełomu XIX i XX wieku jako ściśle odbicie myśli średniowiecznej. Tak jednak nie było, bo Huysmans, choć korzystał ze źródeł pisanych, w ich interpretacji kompilował poglądy XIX-wiecznych archeologów chrześcijańskich. Bez cienia dalszej refleksji pozostaje konstatacja, że opis katedry w Chartres oczyma Jagnieszki, bohaterki powieści Hanny Malewskiej *Kamienie wolać będą*, odzwierciedla świadomość średniowiecznej bohaterki (s. 316). A przecież umiejętność ele-

mentarnego odczytania przez żonę cieśli programu ikonograficznego budowli jest pochodną koncepcji Emile'a Mâle'a, widzącego w gotyku „sztukę narodową” – sztukę zrozumiałą dla wszystkich i przez wszystkich akceptowaną, w przeciwieństwie do przeintelektualizowanego renesansu, operującego wyrafinowaną wiedzą mitologiczną, dostępną jedynie członkom elit. Postać Wincentego z Beauvais znalazła się w powieści Malewskiej nie tylko z uwagi na pochodzenie tego uczonego, ale przede wszystkim ze względu na rolę jego encyklopedii jako *summy* wiedzy XIII stulecia, stanowiącej – zdaniem Mâle'a – klucz do zrozumienia programów ikonograficznych katedr gotyckich. Natomiast przedstawione w pierwszych zdaniach *Żywych kamieni* fragmenty rzeźb z portalu kościoła bynajmniej nie niosą wiernym czytelnego przesłania, jak chce Czermińska (s. 316). Berent z ironią opisuje chłopów, którzy z nabożną czcią całowali wszystko, co popadło, bez względu na to, czy były to panny mądre, panny głupie, Hiob „na barłogu”, czy „centaur, który pogaństwo oznacza”. Powszechne rozumienie katedralnej symboliki dla bohaterów powieści bądź nie istniało, bądź zostało zagubione, co nie może dziwić w społeczności napiętnowanej przez pisarza duchowym lenistwem – *acedia*.

Kolejną wielką tradycją rozumienia gotyku, o której Autorka się nawet nie zająknęła, była (i jest nadal) jego wizja techniczno-konstruktywistyczna. Zapoczątkowali ją francuscy teoretycy wieku oświecenia, a do perfekcji doprowadził Viollet-le-Duc. To jemu zawdzięczamy obowiązującą do dziś podręcznikową definicję architektury gotyckiej jako systemu konstrukcyjnego, czyniącego z filarów szkielet nośny, z którego wyrastają krzyżujące się łuki sklepień krzyżowo-żebrowych, wzmocnione od zewnątrz układem szkarp i łuków oporowych. Viollet-le-Duc był miłośnikiem paleontologii i George'a Cuviera. Gotyk był dla niego najdoskonalszym stylem, 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. Nawiązując do tych ustaleń, Gottfried Semper napisał wielokrotnie cytowane słowa, że gotyk, niczym krab, pokazuje na zewnątrz swój szkielet. I choć nie była to w jego ustach pochwała, stwierdzenie to znakomicie oddawało konstrukcyjny aspekt stylu.

Takie rozumienie gotyku możliwe było dzięki kategorii organiczności architektury. Początków łączenia dzieł budownictwa ze światem przyrody szukać należy w starożytności, w ówczesnych koncepcjach retorycznych i poetykach. Ta koncepcja przejęta została przez renesansowych teoretyków architektury, a jej rozkwit przypadł na wiek XIX. Powiązanie organiczności z gotykiem nastąpiło u progu owego stulecia w myśli niemieckiej. Z jednej strony już w XVIII wieku przyrówna-

no kościoły tego stylu do lasu, z drugiej zwrócono uwagę na ich podobieństwo do struktur krystalicznych.

Sposób myślenia Viollet-le-Duca dokładnie reprodukuje Hugo, architekt z powieści Malewskiej *Kamienie wołać będą*; autorka książki nie na darmo studiowała przed wojną w Paryżu: „te sklepienia – ciągnął, rękę przyłożywszy do czoła – są jak szkielet zwierza. Jak te szkielety, które medycy nasi składają w Salerno. Kość wspiera się o kość...” (s. 320). Bezpośrednim przeniesieniem stwierdzenia Sempera jest strofa z wiersza erudyty Zbigniewa Herberta: „na wyspie w huku światła w czarnych liniach / *krab* katedry ślepy ociekający sadzą” (s. 321; podkreślenie – W. B.). Czermińska, nieświadoma konstrukcyjnych porównań obecnych w XIX-wiecznej literaturze fachowej na temat gotyku, sytuuje obie wypowiedzi w ramach „bestiarium”, ograniczając ich sens wyłącznie do „wzrokowej analogii wyglądu” (s. 318), co zdecydowanie zawęży i zubaży wymowę obu figur. Przy okazji trzeba sprostować dwa błędy, jakich dopuściła się Autorka, pisząc o Hugonie (s. 318). Nie był on architektem „z dworu Barbarossy”, cesarz ten zmarł bowiem w roku 1190, lecz – co Malewska podaje *explicitie* – budowniczym Fryderyka II: „architektor Friderici Secundi”. Nie interesował się również „nową dla niego frankońską sztuką budowania”, lecz francuską (łac. *opus francigenum*), bo o południowoniemieckich budowlach powieść nie wspomina.

Racjonalistyczno-konstrukcyjna wizja gotyku nabrała kolorów wraz narodzinami awangardy. W Bauhausie, który stworzony został na wzór średniowiecznej strzechy, łączącej artystów-rzemieślników różnych profesji, gotycka katedra powróciła do swej laickiej, postępowej i liberalnej interpretacji sprzed połowy XIX wieku, znanej choćby z *Katedry Panny Marii w Paryżu* Wiktora Hugo. Oskar Schlemmer, jeden z profesorów weimarskiej szkoły, mówił o szturmującej niebo katedrze przyszłej wiary – socjalizmu. W tym kontekście interpretować trzeba wiersz Osipa Mandelstama *Notre Dame*. Katedra jest w nim tyleż żywym organizmem, który jest „pełen unerwienia” i „prężny mięśnie”, ile jednocześnie jego gotycka dusza jest „wyrozumowana”. Logiczna struktura gmachu nie budzi zachwyty. „Żebra” oraz „kości” konstrukcji są „pokraczne”, a całość powinna zostać w przyszłości przezwyciężona i zamieniona w nowe, awangardowe piękno (s. 157). Większość wierszy i tekstów Juliana Przybosa również wyrasta z modernistycznego paradygmatu. „W prozatorskich *Zapisakach bez daty* – pisze Czermińska – odnajdywał paralele pomiędzy architekturą gotycką i dwudziestowieczną, porównywał paryską Notre Dame i nowojorski stalowo-szklany Empire State Building, by wyobraźnią wybiegać dalej w przyszłość w oczekiwaniu na «katedrę nieograniczoności», jeszcze bardziej wzniosłą niż średniowieczne” (s. 201). Także powojenny obraz odbudowy warszawskiej katedry św. Jana, jaki pojawia się w wierszu Tadeusza Ró-

zewicza *Równina*, odwołuje do konstrukcyjno-organicznego rozumienia gotyku: „oni nie zobaczą / jak zrastają się żebra / katedry świętego Jana” (s. 235).

Szczególne miejsce w katedralnej literaturze zajmują utwory posługujące się motywami konstrukcyjnymi, a wskazujące na wyczerpanie się religijnego znaczenia świątyń. W poezji Różewicza „kamieniołom katedry” w Chartres „milczy” (*Zamek na łodzie, Kamieniołom*), staje się więc figurą dzieła pozbawionego znaczenia. Natomiast w wierszu *Gotyk 1954* pojawiają się:

Żebra umarłego Boga
sklepione
nad słowami
wierzących
ślepo

To niezwykle przejmujące wyobrażenie prowadzi nie tylko, jak pisze Czermińska, do przekształcenia wnętrza gotyckiego kościoła „we wnętrze ciała” (s. 297), ale przede wszystkim do uczynienia z samej katedry dzieła pozbawionego sensu, figury martwej religii. Gmach trwa, ale na kształt przedpotopowej skamieliny, jego konstrukcja nie wyraża więc już dłużej ducha modlitwy i „mistycyzmu”, jak w wieku XIX, lecz jedynie śmierć Boga (w *Kamieniołomie* czytamy: „zawieszony na zworniku / kopalny bóg / świecił / białymi żebami”). Żebra sklepienne budowli zamieniają się w członki martwego Boga i cała organiczna struktura służy wyłącznie za przybytek dla „wierzących ślepo”, czyli niedostrzegających pustki metafizycznej wypełniającej świątynię.

Wiek XIX był czasem psychologii. Już w heglowskiej wizji gotyku obiektywna forma architektoniczna łączyła się ze stanem duszy, co prowadziło do swoistego utożsamienia charakteru budowli z jej emocjonalnie nacechowanym odbiorem. Działo się tak dlatego, iż gotyk nie oddziaływał poprzez opartą na proporcjach i liczbie kategorię piękna, lecz poprzez wzniosłość. Gdy Julian Przyboś pytał: „Co znaczą żywy o krok od filarów” (s. 340), to relacjonował właśnie doświadczenie wzniosłości, w którym człowiek odczuwa swą fizyczną małość, a jednocześnie odkrywa duchową wielkość.

Romantycy niemieccy posługiwali się w opisie katedr fizjonomiką, wprowadzając do literatury pojęcia takie, jak „twarz” czy „profil”. Druga połowa stulecia przyniosła szereg psychologicznych koncepcji pojmowania architektury. Dla Heinricha Wölfflina cechująca człowieka wola życia objawiała się w stałym pokonywaniu siły ciężenia i bezwładu. To poczucie rzutowane było na architekturę, w której odbiorca również odnajdywał walkę ciężenia z ruchem ku górze. Pod koniec wieku August Schmarsow odkrył przestrzeń architektoniczną jako pochodną ludzkiej postawy pionowej (wysokość), wyciągniętych w bok ramion

(szerokość) i kinestezji – ruchu przed siebie (głębokość). Dlatego trudno zgodzić się z Czermińską, że przeciwstawianie ciężenia i wzlotu związane jest w opisach katedr „z żywiołami ziemi i powietrza” (s. 229): „Jeżeli żywioł ziemi – pisze ona – występuje w opisie przede wszystkim jako materiał, z którego gmach został zbudowany, to niejednokrotnie towarzyszy mu refleksja o przeciwieństwie między ciężarem kamienia a wysokością budowli, która zdaje się wzlatywać w przestworza wbrew prawu ciężenia” (s. 335). Julian Przyboś (s. 340) pisze co prawda o murach „z odrąbanych skał” i głazach „szybujących coraz wyżej i wyżej”, lecz w jego wierszu obraz katedry miesza się z doznaniem podmiotu lirycznego i jest próbą werbalizacji wzniesłego doświadczenia przestrzennego:

– i trwać pod hurgotem głazów szybujących coraz
wyżej i wyżej,
aż je, nie skończone, nagły zawrót
stoczy ze szczytu
w dwie wieże, urwane dna.

Kto pomyślał tę przepaść i odrzucił ją w górę!

Określenie „hurgot głazów szybujących coraz wyżej i wyżej”, to próba oddania ukierunkowania budowli w górę, a jednocześnie początek opisu przestrzeni, wysokości, która przyprawia o zawrót głowy, gdy głazy „zawracają” w dół po łukach żebier sklepiennych i gdy jednocześnie człowiek zdaje się być wyniesiony pod sklepienia, by zaraz z lękiem spaść ku posadźce. Mam nieodparte wrażenie, że w takiej percepcji katedry pomogły Przybosiowi akwaforty Konstantego Brandla, ukazujące wnętrza katedr spod sklepienia (np. *Katedra I, klasycyzm*, 1907), z tak zaplanowaną perspektywą, że każda ze ścian zamykających budowlę wydaje być pionowa, co zmusza do obracania planszą i tym samym prowadzi do uczucia autentycznego zawrotu głowy. Dodać też warto, iż dla Wilhelma Worringera, jednego z najpoczytniejszych teoretyków sztuki okresu międzywojennego, mechaniczno-konstrukcyjna strona gotyku i niezwykła wysokość budowli, prowadziła do ukonstytuowania się odbioru katedr w kategoriach nie „abstrakcji”, lecz ekspresjonistyczno-psychologicznego „wczucia” i wzniosłej „ekstazy”.

Psychologizacja odbioru architektury zacierała również podział na „obiektywny” opis i „subiektywne” uczucia. Stąd Mieczysław Jastrun (*Chartres*) starał się oddać słowami wrażenia i odczucia, jakie wywiera w doświadczającym podmiocie światło przechodzące przez witraż:

Barwy dość silne, aby nas rozebrać
Z nietrwałej róży zmysłów do ziarna żrenicy
Po przejściu głębokiego błękitu i srebra,
Z purpury gladiolusa, w trójce jedynej,
Po kwadraturę ogniowego koła

Czerwińska pisze, iż „poeta odwołał się (...) do żywej w średniowieczu symboliki ognia i podstawowych figur geometrycznych. Zresztą nie tylko w tradycji chrześcijańskiej koło jest figurą doskonałą i jednocześnie znakiem słońca. Kwadrat w konstrukcji świątyni oznacza Niebieską Jeruzalem, a krzyż pośredniczy w przejściu od koła do kwadratu w «kwadraturze koła słonecznego»” (s. 276). Pominę milczeniem nieszczęścia, jakie spłynęły na nas po przetłumaczeniu książki Jeana Hani *Symbolika świątyni chrześcijańskiej*, ważnego źródła wiedzy Autorki – pracy, która jednak nie jest rozprawą historyczną, lecz kompilacją poglądów z różnych czasów, połączonych przeświadczeniem o istnieniu uniwersalnego, ponadkulturowego symbolizmu, rodem z religioznawstwa ogólnego Mircei Eliadego. W wierszu Jastruna nie chodzi ani o żywioł ognia, ani o symbolikę figur geometrycznych. Poeta stara się jedynie oddać przeżycie wnikania barw w samą głębię zmysłów, co w warstwie obrazowej przekłada na mnożenie paradoksów: „rozbiernie do ziarna żrenicy” i „kwadraturę koła”, zaś migotliwość przeplatających się kolorów w „ogniowym kole”, czyli w rozświetlonej rozecie, opisuje jako współbrzmienie trzech dominujących barw, „w trójcy jedynych”: „purpury gladiolusa”, błękitu i srebra, odbieranych przez człowieka na przemian wspólnie i oddzielnie. Nie miejsce tu i czas, by wyjaśniać też, jak apokaliptyczny obraz Jeruzolimy Niebiańskiej mógł się faktycznie przekładać na realną architekturę kościoła, ale na pewno rozstrzygający w tym względzie nie był ani kwadratowy plan budowli, ani absurdalna „kwadratura koła” Jeana Hani (zachęcam do lektury kilku stron w książce Stanisława Kobiela *Niebiańska Jeruzolima. Od sacrum modelu do sacrum miejsca*, Warszawa 1989, s. 94–105). Warto również dodać, że Czerwińska – za

Jeanem Hani – przypisuje Honoriuszowi z Autun dzieło *Miroir de Monde* [sic! – powinno być „du”] (s. 144). W spuściźnie średniowiecznego pisarza takiej pozycji nie ma. Jest on natomiast autorem m.in. *De imagine mundi* (*Patrologia latina*, t. 172, 115–188) i *Speculum ecclesiae* (*Patrologia latina*, t. 172, 807–1108).

Małgorzata Czerwińska napisała na początku swej książki: „W niektórych wypadkach widać, że inspiracje poetyckie nawiązują do obserwacji wzrokowych, związanych z kształtami i rozmiarami budowli, w innych pytania o źródła i motywacje pewnych skojarzeń muszą pozostać nierozstrzygnięte [podkreślenie – W. B.]” (s. 30–32). Przyłożony przez Czerwińską szablon badawczy jest wyposażony w zbyt duże oka, by pochwycić to, co najistotniejsze. Użycie żywiołów, bestii, kwiatów, lasu, gór, ciała, wbrew przeświadczeniom Autorki, ma swe historyczne źródła. To one decydują o zastosowanej metaforyce czy retoryce opisu. Oczywiście, same w sobie sięgają głębiej, do miejsc „archetypicznych”, gdzie rodzi się ludzki język i artystyczne obrazowanie. Nie można jednak eksplorować podświadomości i wyobraźni, przeskakując ponad ideami uchwytnymi i jasno wyartykułowanymi w konkretnych momentach historii. Także „obserwacje wzrokowe” zawsze filtrowane są przez kształtujący nas „system symboliczny” (by powołać się na terminologię Ernsta Cassirera).

Książka *Gotyk i pisarze* wyrosła niewątpliwie z fascynacji literackimi wizjami gotyckich kościołów. Szkoda tylko, że podejmując temat leżący na styku kilku dyscyplin naukowych (literaturoznawstwa, historii sztuki, historii estetyki i historii idei), Autorka pozostała przy konstatacjach wynikających prawie wyłącznie z dziewiczego, a więc nietkniętego wiedzą historyczno-kulturową, odczytania tekstów literackich.