

Piotr Matywiecki

O Kościele bez Boga

Pamiętnik Literacki : czasopismo kwartalne poświęcone historii i krytyce literatury polskiej 90/4, 5-33

1999

Artykuł został zdigitalizowany i opracowany do udostępnienia w internecie przez Muzeum Historii Polski w ramach prac podejmowanych na rzecz zapewnienia otwartego, powszechnego i trwałego dostępu do polskiego dorobku naukowego i kulturalnego. Artykuł jest umieszczony w kolekcji cyfrowej bazhum.muzhp.pl, gromadzącej zawartość polskich czasopism humanistycznych i społecznych.

Tekst jest udostępniony do wykorzystania w ramach dozwolonego użytku.

PIOTR MATYWIECKI

O KOŚCIELE BEZ BOGA

Pamięci Marii Knothe, nauczycielki

Juliusz Słowacki napisał w liście do matki z 3 IX 1832:

Jeden z Polaków mówił mi zdanie, jakie dał Mickiewicz o moich dwu tomikach... powiedział, że moja poezja jest śliczna, że jest to gmach piękną architekturą stawiony, jak wzniosły kościół — ale w kościele Boga nie ma... Prawda, że śliczne i poetyczne zdanie? — podobne do jego sonetu pod tytułem *Rezygnacja*¹.

Kiedy Adam Mickiewicz wypowiedział zdanie o kościele bez Boga, wydarzyło się coś ważnego w dwóch porządkach kultury: w historii literatury polskiej i w historii idei uniwersalnych.

W historii literatury polskiej najpierw była to wiadomość znana niewielu osobom, później polskiemu literackiemu towarzystwu². Już po kilkudziesięciu latach cała polska inteligencja powtarzała: Adam Mickiewicz twierdził, że poezja Juliusza Słowackiego jest jak kościół bez Boga! Dzisiaj to przekonanie w postaci surowego albo ozdobnego zdania, zgodnego z przekazem Słowackiego albo niezgodnego, jest jednym z najlepiej utrwalonych; podsuwa je pamięć szkoły, pamięć literatury, pamięć kultury.

Zdanie o kościele bez Boga tak jest sugestywne, że wydaje się jednym z pierwotnych pamięciowych śladów Mickiewicza i Słowackiego w świadomości powszechnej. Gdy przypomni się komuś mało zżytemu z literaturą, natychmiast wzbudza w nim i porządkuje całe bogactwo wyobrażeń o osobach Poetów i o ich twórczości. Zapewne nie ma zdania o polskiej literaturze silniej konstytuującego i wyraziściej konstruującego wizerunek najważniejszej epoki poezji. Idąc tropem jego obrazowej treści, można powiedzieć: to zdanie kładzie mocny fundament przekonań literackich i buduje na tym fundamencie gmach bogaty architektonicznie, są w tym gmachu pomieszczenia dla każdej epoki poetyckiej, każdej formy utworów, każdego kierunku artystycznego w poezji. Jeszcze niedawno polscy poeci przetwarzali obraz kościoła bez Boga, a historyków literatury i krytyków obraz ten inspirował przy porządkowaniu idei poetyckich.

¹ J. Słowacki, *Listy do matki*. Opracowała Z. Krzyżanowska. W: *Dzieła*. Pod redakcją J. Krzyżanowskiego. T. 11. Wrocław 1949, s. 83. W liście mającym charakter przepisano dla matki dziennika — wiadomość datowana: 12 VIII.

² O wpływie tej opinii zob. S. Kawyn, *Improwizacje Słowackiego i Mickiewicza w oczach „zwolenników Adama”*. W: *W kręgu kultu Mickiewicza. Szkice fenograficzne*. Łódź 1957, s. 41–42.

Zdanie Mickiewicza o Słowackim pojawiło się, gdy polski romantyzm wchodził w erę dojrzałości, tym samym – jak okazało się po latach i okazuje do dzisiaj – w dojrzałość, nigdy mocniej nie zaświadczoną, wchodziła cała polska poezja od *Bogurodzicy* do Różewicza³. Zdobywając się na to zdanie o sobie literatura uzyskiwała coś, co zdarza się zapewne w niewielu językach naturalnych i nie częściej niż kilka razy w ich dziejach: całościową formę. W zwężonej ogólności, w dramatyzmie polemicznym, w powadze zasadniczych etycznych, estetycznych i teologicznych rozróżnień zdanie o kościele bez Boga jest jednym z czynników, które wytrwały tradycję, oczyściły i nadały formę całej polskiej poezji, zarówno powierzchownie, w ujęciu stereotypowym, jak w najgłębszej lekturowej medytacji.

Badacze i krytycy roztrząsali, jakiej natury zarzut kryje się w tym powiedzeniu, czy jest uzasadniony, czy pod jego wpływem Słowacki zmienił się duchowo, a jego poezja wypracowała „właściwą” wizję religijną, metafizyczną. Ulegali pokusie interpretacji pedagogicznej wpływu powiedzenia Mickiewicza na osobowość Słowackiego⁴. A jednak przy tak ogromnej sile oddziaływania retorycznego na potoczną świadomość mało dla tej świadomości znaczy rozpatrywana przez umysły bardziej dociekliwe kwestia sprawiedliwości lub niesprawiedliwości tego zdania. Obraz kościoła bez Boga był w stanie sprowadzić do stereotypu, „zastąpić” i umniejszyć w zbiorowej świadomości całą twórczość Słowackiego, nawet jeśli skądinąd uznawano „wieszczę” walory jego poezji.

Do historii idei uniwersalnych powiedzenie Mickiewicza – chociaż znane prawie wyłącznie wśród Polaków – wniosło wiele. Wiadomo – uzupełnię tę wiedzę – że formuła o „kościele bez Boga” ma precedensy, ale przed powiedzeniem Mickiewicza tak silnie i szeroko nie oddziaływała. Nowa i sugestywna formuła tematu świątyni, choćby użyta retorycznie do celów odmiennych od ściśle sakralnych, inaczej niż dotąd wiąże obraz i ideę świątyni z innymi obrazami i ideami, inaczej każe patrzeć na architekturę kościołów, coś dodaje do przeżyć religijnych, w jakiś sposób przekształca wzajemną więź kultury materialnej z kulturą duchową. Ponieważ świątynia ma dla kultury ogromne znaczenie od zarania ludzkości, to zjawienie się nowych aspektów jej postrzegania, nawet w kulturze jednego tylko europejskiego narodu, porusza uniwersum wyobrażeń i idei. Jeśli te zmiany nie zaznaczają się widocznymi świadectwami, to jednak gdzieś głęboko dokonują się. Przejawy tekstowe, zewnętrzne, mogą wtedy objawić się w niespodziewanych miejscach i czasach.

Istotne jest, że owo powiedzenie – w zapisie Słowackiego, najbardziej ze znanych wiarygodnym – łączy problemy religii, etyki i estetyki. Jeśli stało się toposem, to jako pograniczne „miejsce wspólne” tych trzech wielkich dziedzin w zasadzie zajmujących cały obszar ludzkiej kultury⁵. Odnosi się wrażenie, że

³ Rozumiem przez to swoiste „*floruit*” polskiej poezji w jej całości historycznej od średniowiecza do dziś.

⁴ Tak np. S. Skwarczyńska (*Z literackiej historii Mickiewiczowskiego obrazu retorycznego „kościół bez Boga”*, „Pamiętnik Literacki” 1960, z. 1, s. 28–29): „jeśli sobie uprzymiemy, że osąd Mickiewicza przyczynił się do odwrótu Słowackiego od »artystostwa«, do jego przemiany w »rycerza nadpowietrznej walki, która się o narodowość naszą toczy«, [...] to chyba i stronę dodatnią dostrzeżemy w tej »sile fatalnej«, mimo iż niosła ona pocie dotkliwy ból”.

⁵ Topos rozumiem tu inaczej niż w ścisłej jego retorycznej definicji: nie jako wspólną wielu autorom figurę stylu czy myśli, ale jako „miejsce” w kulturze dla wspólnoty określonych wyobrażeń.

zdanie o kościele bez Boga było w swojej ulotności precyzyjnie i trafnie sterowane: padło w miejsce środkowe — kiedy się to zdanie rozważa i kontempluje, widać całość kultury aż po peryferie.

Badanie sensu, proveniencji i oddziaływania wyrażenia Mickiewicza jest więc ważne. Istotne też są te analogie z dawniejszymi tekstami, których nie można podejrzewać o to, że były dla omawianego obrazu źródłowe, także analogie późniejsze, nie wynikające z bezpośredniego czy pośredniego wpływu — w literaturze polskiej i światowej. Z powiedzeniem Mickiewicza dzieje się bowiem tak, jak pisał Jorge Luis Borges o twórczości Franza Kafki: wielkie dokonanie literackie samo sobie wytwarza zjawiska prekursorskie, poza przyczynowo-skutkowym procesem oddziaływań!⁶

W „Pamiętniku Literackim” w odstępie dziesięcioletnim ukazały się dwa systematyzujące i pełne inwencji artykuły poświęcone tej sprawie⁷. Po trzydziestu latach od ostatniego ośmielałam się dorzucić trzeci.

Przyjrzyjmy się retorycznej budowie wypowiedzi Mickiewicza, w kształcie, w jakim ją cytował Słowacki. Skwarczyńska podkreśla przemożnie dominującą właściwość retoryczną: kontrast⁸. A przecież jeśli przeciwstawienie, kontrast — to i porównanie! Porównanie nawet zdaje się pierwotniejsze: najpierw trzeba porównać poezję do kościoła⁹, ustanowić między nimi „jak”, żeby ją potem prawdziwemu kościołowi przeciwstawić w twardym przeczeniu „nie ma”. (Już samo strukturalne „jak” porównania „zakłada” sakralność poezji; równie mocne strukturalne „nie ma” tę sakralność unicestwia.)

Giętkość retoryczna determinuje wiele możliwości znaczeniowych powiedzenia. Oto oczywiste, najbliższe powszechnie przyjmowanemu sensowi: ponieważ kościół bez Boga nie jest kościołem prawdziwym, to i poezja bez Boga nie jest poezją — mamy do czynienia z *reductio ad absurdum*.

Napięciowe ideowe, swoście kryzysowa i żarliwa retoryka porównania i kontrastu może tłumaczyć się tak jeszcze: jest sprzeczność między Bogiem a poezją i kościołem; poezja i kościół nie nadają się dla Boga; poezja i kościół nie są gotowe na przyjęcie Boga; przeto Bóg nie znajduje sobie miejsca w takiej poezji i w takim kościele; Bóg nie chce takiej poezji i takiego kościoła; duchowy świat rządzący się takimi prawami nie tyle jest ateistyczny, co wewnętrznie niedoskonały, niegodny Boga. (Tak o swoim świecie mógłby mówić mistyk, przekonany, że tylko od łaski nadprzyrodzonej zależy możliwość mistycznej wizji, a nie od naczynia, do którego ta wizja jest zapraszana.)

Budowa retoryczna powiedzenia Mickiewicza skrywa obok śmiałego porównania i dynamicznego kontrastu także nihilizującą, poddaną materializmowi,

⁶ J. L. Borges, *Kafka i jego prekursorzy*. W: *Eseje wybrane*. Przełożył A. Sobol-Jurczykowski. T. 2. B. m., 1998.

⁷ Skwarczyńska, *op. cit.* — S. Dąbrowski, *W sprawie ulotnego powiedzenia Mickiewicza*. „Pamiętnik Literacki” 1970, z. 1.

⁸ Skwarczyńska, *op. cit.*, s. 30.

⁹ To znaczące i popularne w kulturze wielu epok porównanie myśli i słowa z architekturą ma bogatą literaturę. Najważniejszym tekstem pozostaje: E. Panofsky, *Architektura gotycka i scholastyka*. Tłumaczyła P. Ratkowska. W: *Studia z historii sztuki*. Wybrał, opracował i opatrzył posłowiem J. Białostocki. Warszawa 1971. Panofsky zajmuje się problemem u jego historycznego źródła — i szerzej, niż na to wskazuje tytuł rozprawy.

zniżającą duchowo gradację tez antyteologicznych. Jej przebieg od sensu ograniczonego do szerokiego następująco można odtworzyć: poezja i kościoły są bezbożne — nie istnieje Bóg w kościele i w poezji — nie ma Boga w świecie bezbożnych kościołów i bezbożnej poezji. Na zniżającej linii gradacji zawiązuje się sylogizm wynikania: zatem duchowy świat, reprezentowany przez kościoły i poezję, obywatel się bez Boga, jest ateistyczny z pierwotnego przekonania, założenia.

Wiele sporów o treść religijną poezji Słowackiego obraca się między rozumieniem kościoła bez Boga jako niedoskonałego naczynia czekającego na łaskę wizji mistycznej a rozumieniem go jako kościoła bluźnierczego, odmawiającego Bogu miejsca w sobie. Fundament znajdują te spory już w samej jawnej i domysłnej budowie retorycznej powiedzenia Mickiewicza.

Trzeba też zwrócić uwagę na samą intencję wyrażenia odzwierciedloną w budowie retorycznej. Mówiący chce krótko nazwać całą poezję Słowackiego, tym obejmującym gestem mowy mistrza zaznaczając panowanie nad mową adepta¹⁰. Powtarzający po latach ten sąd chcą zamiast ogromnej twórczości dać jej pomniejszenie. Czasami przejawia się w tym zła wiara, chęć uwięzienia, skrępowania sensów tej poezji.

Bogactwo retoryczne wypowiedzi Mickiewicza zapewnia jej niezwykłą łączliwość z wszelkimi dyskursami — i krytycznymi wobec poezji Słowackiego, i entuzjastycznymi wobec niej, i czysto opisowo ją traktującymi.

Niezależnie od tych skomplikowanych cech retorycznych, pod wieloprzymiotnikowym, afektowanym przekazem Słowackiego można się domyślać prostego i patetycznego zdania Mickiewicza. Jeszcze bardziej tęskni się do prostoty, gdy czyta się drętwą i nieporadnie rozbudowaną wersję z artykułu Jana Sowińskiego, który ukazał się po roku w „Tygodniku Petersburskim”:

nie będziemy wchodzić w rozbiór tych sztuk [tj. *Mindowego, Marii Stuart*] ścisły, powiemy tylko w ogólności, że dwa te poemata Słowackiego przedstawiają widok pięknej świątyni w guście korynckim, bogatej w zewnętrzne ozdoby, której kolumny, kapitele, sklepienia, ołtarze są dziełem sztuki i wypracowania, lecz które... prawie nic nie brakuje, prócz P. Boga...¹¹

Wróćmy do przekazu Słowackiego. Przymiotniki „śliczna”, „piękną”, „wzniosły” mogłyby w intencji autora listu osłabiać stojące naprzeciw kategorię i krótkie „Boga nie ma”. Efekt jednak jest przeciwny — ciężar antytezy jeszcze wyraźniej przeważa nad wydmuszkami przymiotników. Słowacki starał się w relacji dla matki umniejszyć surowość osądu Mickiewicza nazywając go „ślicznym”, „poetycznym”, co raczej bibelotowi i salonowej poezji odpowiada. Porównał ten osąd z wierszem. Może chciał krytykę przesunąć z intymnej sfery wiary religijnej w sferę estetyki, mniej czulej na zranienie...

Z trzech powodów Słowacki mógł chcieć złagodzić pierwotną surową formułę. Po pierwsze, było to bliższe jego własnemu stylowi poetyckiemu. Po drugie, znieczulał w ten sposób ból, który sąd Mickiewicza musiał mu zadać — trudno uwierzyć, że od początku nie rozumiał przygany, chociaż tak uważa wielu badaczy. Już bardziej prawdopodobna jest próba złagodzenia bólu,

¹⁰ O tym, jak współcześni dawali odczuć Słowackiemu „przewagę” Mickiewicza — zob. J. M. Rymkiewicz, *Juliusz Słowacki pyta o godzinę*. Warszawa 1982.

¹¹ „Tygodnik Petersburski” 1833, nr 45. Cyt. za: E. Sawrymowicz, *Kalendarz życia i twórczości Juliusza Słowackiego*. Wrocław 1960, s. 197–198.

urazy. Po trzecie, Słowacki chciał ów osąd przekazać matce w takiej formie, żeby jej nie ranić. Jest wreszcie możliwość, że zdanie Mickiewicza zostało Słowackiemu w przyozdobieniu podane, a nie wiemy, czy informator słyszał zdanie z ust Mickiewicza, czy i jemu ktoś je powtarzał.

Czy badaczowi wolno domyślać się surowego pierwotnego kształtu wypowiedzi Mickiewicza, a także intencji Słowackiego złagodzenia jej i powodów, jakie mógł on mieć, żeby surową formułę łagodzić? Wolno, ponieważ wchodzimy nie tyle w twardą i ostro obrysowaną materię tekstu Mickiewicza, co w płynną, zmienną, mało określoną sytuację tej pierwotnie ustnej, a nie pisemnej wypowiedzi. Do tej sytuacji należy nie tylko sama wypowiedź, której okoliczności nie znamy, ale i motywacje wypowiadającego, to, jak rozumieli ją świadkowie, jak i gdzie treść owej wypowiedzi i w jakiej formie wędrowała, jakie reakcje budziła, jakie teksty powoływała do istnienia. Otwiera się w ten sposób możliwość i konieczność badania aktów mowy raczej niż tekstów. I jest w tym paradoks: wypowiedź tak mocno osadzona w kulturze, tak fundamentalna, jest zarazem sytuacyjnie ulotna, rozedrgana.

Wchodzimy w sytuację niezwykle bogatą i subtelnie ukształtowaną.

Słowacki słyszy zdanie Mickiewicza od „jednego z Polaków”, wpisuje do dziennika, następnie umieszcza w liście do matki. Zatem stał się redaktorem kształtu słownego myśli Mickiewicza, która, jak powszechnie się sądzi, jest krytyczna wobec niego! To jakiś bezwiedny, ale przejmujący *amor fati*.

Sowiński podaje to zdanie (w kształcie odmiennym) jako swoje. Nie wiemy, czy posłyszał je jako powtórzoną uwagę Mickiewicza, czy jako sąd powszechny, anonimowy. (Siła kulturowego autorytetu Mickiewicza jest ogromna, więc raczej trudno przypuszczać, że do Sowińskiego zdanie to mogłoby dojść jako inne niż Mickiewiczowskie.) Impet krytyczny jest tu tak silny, że wprost wy-czuwa się autorytet wyższy, który za nim stoi.

Wszystko to sprawia wrażenie rozmowy na scenie teatralnej. Ale każda z przemawiających postaci zwraca się do pozostałych poprzez inne *medium* komunikacyjne. Mickiewicz mówi do kogoś. Ktoś mówi do Słowackiego. Słowacki, sam na sam z kartką papieru, zapisuje to dla siebie, w pamiętniku. Niebawem zapis z pamiętnika przepisuje do listu, który z Paryża śle do Krzemieńca. Powiedzenie Mickiewicza przenosi się na jeszcze większą odległość, do Petersburga, a stamtąd jest rozpowszechnione oficjalnie, publicznie — w czasopiśmie. Uważa się, że mogło w postaci prasowego artykułu powrócić przed oczy Słowackiego¹², ujednoliconie jako ostra krytyka, jako społeczne usankcjonowanie prywatnego i prywatnie zwierzonego poglądu wieszczca.

Jest to jakaś uogólniona scena literacka. Jej otwarcie na kulisy żywej mowy, odrębnego listu, druku pozwala dołączać się wypowiedziom wszelkiego rodzaju. Dostęp do monumentalnego zdania Mickiewicza jest swobodny, każdy czuje się zaproszony. To nie jest oschły, niezmienny „tekst” pozwalający tylko na „stanowisko” wobec siebie. Mówiłem już o historykach literatury rozpatrujących, czy Słowacki świadomie lub nieświadomie zmieniał swoją twórczość pod wpływem tego zdania. Również bez związku z napięciem między Mickiewiczem a Słowackim potomni do tej sytuacji nawiązują, niejako w nią „wchodzą”. Oto dwa przykłady:

¹² Tak sugeruje Sawrymowicz (*op. cit.*, s. 198).

Modny w ostatnich latach Dwudziestolecia międzywojennego poeta, Świątopełk Karpiński, oznajmia w wywiadzie prasowym, że tomowi liryków da tytuł „Kościół bez Boga”¹³. Obrażony krytyką, ostentacyjnie odwołuje się do znanego zdania, jakby mówiąc: mam prawo do wytykanego mi chłodu i artystostwa, nawet Słowackiemu to zarzucano!

Adam Ważyk porównując twórczość Baudelaire’a i Mallarmégo pisze: „Baudelaire był moralistą i wadził się z Bogiem. Poezja Mallarmégo jest domem bez Boga”¹⁴. Kiedy w druku, ale z dezynwolturą właściwą literackiej rozmowie kawiarnianej, ustanawia paralele Baudelaire – Mickiewicz, Mallarmé – Słowacki, raczej wchodzi na nieokreśloną i ruchliwą „scenę” wyobrażeń powszechnych, niż ustanawia fundamentalną syntezę.

Sądzę, że i nawiązaniom „*serio*”, i czysto konwersacyjnym inwencjom sprzyjają bogactwo retoryczne, szczegółna sytuacja komunikacyjna oraz pojemność ideowa powiedzenia Mickiewicza. Tak tworzy się uogólniona scena, na której rozgrywają się dialogi wywołane przez to powiedzenie. Ta scena zaprasza. A jest rozległa, łączy się ze zróżnicowanymi problemami humanistyki, daje tym problemom obszar konfrontacji.

Zajmijmy się najpierw aspektami religioznawczo-teologicznymi.

Najstarsza, najprostsza, najpowszechniejsza, najogólniejsza i najgłębiej sięgająca intuicja świątyni to wyobrażenie miejsca wyodrębnionego z nieogarnionej przestrzeni świata¹⁵. W tym ludzkim geście wyodrębnienia „niczego nie dodaje się do natury”, „świątynia natury jest więc prawdopodobnie najstarszą świątynią, jaką zna ludzkość”¹⁶. W granicach wyznaczonych przez ten gest jest to zarazem ludzka siedziba, która ma tyleż z domu, co ze świątyni, równie zasadnie można by ją nazwać domową świątynią, co świątynią-domem. Jako siedziba mocy „dom i świątynia są tym samym – domem bóstwa”¹⁷.

Obserwujemy zatem znamienity ruch pojęć zawsze istniejących w obrazie świątyni: nieogarniona przestrzeń natury staje się świątynią przez rytualny ludzki gest ograniczenia tej przestrzeni do domu człowieka i Boga – gest naturalny, ludzki i uświęcający, wynikający z istoty natury i człowieczeństwa; natura niejako powołuje człowieka do tego gestu.

Dopiero gdy rytuał owego gestu podlega konceptualizacji, racjonalizacji, pojawia się Boża i ludzka intencja jako warunek zaistnienia świątyni. Psalm 127 mówi: „Jeżeli Pan domu nie zbuduje, na próżno się trudzą ci, którzy go wznoszą”¹⁸. Podobnie warunkowo rzecz się przedstawia od strony człowieka. Van der Leeuw pisze: „Gdy dom staje się po prostu miejscem zamieszkania, a świątynia salą modlitw czy miejscem zebrań, kosmiczno-święty charakter siedziby stopniowo zanika”¹⁹.

¹³ Wywiad w „Kuzni Młodych” (1936, nr 13), swoista odpowiedź na artykuł R. Matuszewskiego pod znamienitym tytułem: *Czy poezja bez Boga?* („Świat Akademicki” 1936, nr 1).

¹⁴ A. Ważyk, wstęp w: S. Mallarmé, *Wybór poezji*. Warszawa 1980, s. 5.

¹⁵ Referuję za: G. van der Leeuw, *Fenomenologia religii*. Tłumaczył J. Prokopiuk. Wstęp i redakcja naukowa Z. Poniatowski. Warszawa 1978, rozdz. *Święta przestrzeń*.

¹⁶ *Ibidem*, s. 440.

¹⁷ *Ibidem*, s. 443.

¹⁸ Cyt. według *Biblii Tysiąclecia* (wyd. 3, poprawione. Poznań 1980).

¹⁹ Van der Leeuw, *op. cit.*, s. 443–444.

Formułę „kościół bez Boga” można kontemplować zawieszając świadomość, że stanowi ona człon porównania i że ma polemiczne ostrze; formuła ta zdaje się zawierać i całą archaiczną prostotę obrazu świątyni, i tego obrazu intencjonalne, radykalne ograniczenie. Jest to formuła dla obrazu świątyni tylko paradoksalna (przywołująca świątynię jako zdesakralizowaną), co — dzięki pobudzającemu energii znaczeń paradoksowi — sięgająca w głąb sakralnej i archaicznej pełni obrazu i pojęcia świątyni.

Gerhard von Rad w *Teologii Starego Testamentu* przywołując licznych badaczy i prezentując własne dociekania wyróżnia dwie tradycje świątynne starożytnego Wschodu: czym innym była świątynia jako miejsce ukazywania się Boga, czasowego spotkania się Boga z ludźmi, czym innym zaś jako miejsce jego stałego przebywania. W archaicznej pre-teologii Izraela chodziło o dwa odmienne przedmioty kultowe i związane z nimi wyobrażenia. Był mianowicie „namiot spotkania”, pomieszczenie, w którym Bóg pojawiał się, żeby spotykać się z Mojżeszem, ze swoim ludem. I była „arka” (rodzaj skrzyni albo tronu), w której Bóg był osobiście obecny, niejako „na stałe”. Łącząc „namiot spotkania” z teologią objawienia, „arkę” natomiast z teologią obecności, von Rad pokazuje, jak obie te tradycje duchowe mieszały się w historii kultu Jahwe, tworząc „przybytek”, rodzaj świątyni wynikły z połączenia „namiotu” i „arki”, na koniec wreszcie świątynię jerozolimską²⁰.

Nowożytność, do której należy powiedzenie Mickiewicza, zdaje się dziedziczyć ten sam prastary kłopot z przenikaniem się świątynnej teologii objawienia i teologii obecności. A samo to powiedzenie wydaje się jednym z licznych pól, na których te dwa wyobrażenia mieszą się. „Kościół bez Boga” można bowiem uważać za miejsce spotkania z Bogiem, miejsce, gdzie na Boga się czeka, nie zawsze Bóg w nim przebywa. Wtedy poezja Słowackiego byłaby świątynią oczekiwania, za słowami Mickiewicza nie kryłby się zarzut desakralizacji. Albo można sądzić, że „kościół bez Boga” to profanacja Domu Bożego, budowla tak przeestetyzowana, tak próżna w architektonicznym wyrazie, że Bóg czuje się z niej wygnany. W takim rozumieniu Mickiewicz oskarżałby Słowackiego o profanację podwójną: poezji i religii.

Jest oczywiście, że analizując sens powiedzenia Mickiewicza nie da się obu tych sprzecznych wątków rozdzielić. Na rozdzielenie nie pozwala ani samo powiedzenie, ani świadomość badacza — występuje tu „*coincidentia oppositorum*” archetypowa, można sądzić, że jakakolwiek intuicja czy refleksja religijna nie jest wolna od tej ożywiającej *sacrum* sprzeczności. Powiedzenie Mickiewicza dlatego tak dynamicznie działa na scenie kultury, że gdzieś w tle dramatyzowane jest przez spięcie dwóch teologii, spięcie tak stare jak synkretyzm biblijnego „przybytku”.

Idźmy przez chwilę tropem pierwszej świątynnej teologii, nazwanej teologią spotkania, objawienia. Jej późniejszym, mistycznym rozwinięciem jest apofatyzm, teologia negatywna, w której dąży się do kontemplacji przekraczającej każdy obraz i każde pojęcie o Bogu²¹. Mistycy Wschodu i Zachodu (Orygenes,

²⁰ G. von Rad, *Teologia Starego Testamentu*. Przełożył B. Widła. Warszawa 1986, s. 188–193.

²¹ Na temat apofatyizmu, teologii negatywnej, ukazało się w ostatnich latach w Polsce wiele prac. Jako dobre wprowadzenie może służyć np. L. Duprégo *Głębsze życie* (Przełożyła M. Tarnowska. Kraków 1994).

Grzegorz z Nyssy, Mistrz Eckhart, św. Jan od Krzyża) budują w sobie wewnętrzne, paradoksalne, duchowe świątynie — budują je z pojęć i obrazów i odrzucają ich architekturę pojęciową, obrazową. Ten paradoks od dawna do dziś towarzyszy teologii i filozofii. Już Sobór Laterański IV stwierdzał: „Gdy wskazujemy na podobieństwo między Stwórcą i stworzeniem, to zawsze niepodobieństwo między nimi jest jeszcze większe”²². Powtarza się ostatnie słowa Tomasza z Akwinu, który przed śmiercią miał pracowicie wzniesioną katedrę swojej teologicznej summy nazwać mierzwą w porównaniu z Nienazywalnym. W naszych czasach Ludwig Wittgenstein zwięźliwie skomplikowany i logicznie rozczłonkowany gmach swego dzieła pt. *Tractatus logico-philosophicus* refleksją:

Tezy moje wnoszą jasność przez to, że kto mnie zrozumie, rozpozna je w końcu jako niedorzeczne, gdy przez nie — po nich — wyjdzie ponad nie. (Musi niejako odrzucić drabinę, uprzednio po niej się wspiąwszy.)²³

Wydaje się, że tworząc i przez wieki kultywując znane porównanie dzieła słownego do budowli, specyfikując je jako porównanie traktatu teologicznego do katedry, porównanie akcentujące trwałość i niewzruszoność wiary oraz racjonalistycznej teologii, myśl europejska ułatwiała sobie dostęp także do innej prawdy: teologiczna spekulacja i budowla świątynna są tylko miejscami Boga, nigdy fetyszami Boga samego.

Dla ustanowienia perspektywy pomijającej polemikę, a nie tylko po to, żeby bronić Słowackiego przed zarzutem desakralizacji poezji, można wskazać na apofatyzm właśnie.

Dołącza się tutaj współczesna myśl estetyczna. Hugo Friedrich w znanym dziele *Struktura nowoczesnej liryki* zajmuje się najrozmaitszymi formami poetyckimi tego, co nazywa „beztreściową idealnością” u Baudelaire’a, „pustą transcendencją” u Rimbauda, „znakami istotności negacji” u Mallarmégo²⁴. Z Valéry’ego Friedrich cytuje aforyzm przystający do wypowiedzi Mickiewicza o kościele bez Boga: „Wiersz jest uformowanym ze skończoną doskonałością ułamkiem nie istniejącej budowli”²⁵. Wielokrotnie w *Strukturze nowoczesnej liryki* przewija się sugestia, że wiersz współczesny jest pustym naczyniem sakralnym oczekującym obecności Bożej. Przypominając archaiczną „teologię ukazywania się” można by nazwać wiersz „namiotem spotkania”... „Kościół bez Boga” na Boga czeka.

Friedrich zwraca też uwagę na charakterystyczny dla literaturoznawstwa i krytyki dobór „negatywnych kategorii” opisu nowożytniej poezji²⁶. (W polskiej krytyce należałoby wskazać na rozważania Artura Sandauera o „poetyce negatywnej”²⁷.)

²² Cyt. za: *Katechizm kościoła katolickiego*. Poznań 1994, s. 25.

²³ L. Wittgenstein, *Tractatus logico-philosophicus*. Przełożył B. Wolniewicz. Warszawa 1997, s. 83.

²⁴ H. Friedrich, *Struktura nowoczesnej liryki. Od połowy XIX do połowy XX wieku*. Przełożyła i opatrzyła wstępem E. Feliksiak. Warszawa 1978, s. 72–75, 91–95, 171–179. Zob. też cyt. z Mallarmégo w: Ważyk, *op. cit.*, s. 10: „Tak, wiem o tym, jesteś tylko pustymi formami materii, ale na tyle wzniosłymi, aby wynaleźć Boga i naszą duszę”.

²⁵ *Ibidem*, s. 255.

²⁶ *Ibidem*, s. 37–41.

²⁷ A. Sandauer, *Samobójstwo Mitrydatesa*. Warszawa 1968, s. 162–172.

Z pewnością liryka Słowackiego i kategorie dobierane przez badaczy dla jej interpretacji mogłyby pomieścić się pośród zjawisk, którymi zajął się Friedrich.

Stanisław Dąbrowski, nie wymieniając teologii apofatycznej, ale czyniąc do niej liczne aluzje, i nie przywołując teorii Friedricha, ale idąc w zbieżnym z nią kierunku (oba nurty – teologiczny i estetyczny – w chwili powstania eseju Dąbrowskiego mało były w Polsce popularne, inaczej niż dzisiaj!), próbuje wydobyć sprzeczny z powszechnie przyjmowanym sens wypowiedzi Mickiewicza. Sądzi mianowicie, że Mickiewicz w rozmowie dokładnie cytował słowa Delille’a w przekładzie Alojzego Felińskiego²⁸:

Człowiek w oczach człowieka jest ozdobą świata.
Najpiękniejsza kraina bez niego uboga;
Kościół to pusty, który swego wzywa boga²⁹.

Chociaż taka dokładna rekonstrukcja domniemanej rozmowy, w której padło Mickiewiczowskie zdanie o kościele bez Boga, nie da się zweryfikować, przez co teza Dąbrowskiego jest wątpliwa, to jednak nie ulega kwestii, że zdanie Mickiewicza skupia w sobie i tę refleksję teologiczno-estetyczną, skupia ją, bo samo powstało w jej polu oddziaływań. Teoria estetyczna „pustej transcendencji”, którą Friedrich stworzył dla liryki XIX- i XX-wiecznej, jest przecież przeniesiona z mistycznych tradycji niemieckich, bliskich Mickiewiczowi.

Przyjrzyjmy się innemu jeszcze aspektowi teologicznemu. Bibliści i historycy teologii zwracają uwagę na linię rozwojową wyobrażenia świątyni: od kamiennej, materialnej świątyni w Jerozolimie do przybytku duchowego (praworu świątyni w niebie, Świątyni Niebiańskiej) i do mistycznego Ciała Jezusa Chrystusa jako nowej świątyni, której żywymi, tworzącymi jej gmach kamieniami są chrześcijanie³⁰. Z jednej strony, w dziejach religii postępuje spirytualizacja obrazu świątyni. Z drugiej strony, w wielu momentach tych dziejów dokonuje się skomplikowana dialektyka: przestrzeń sakralna przenosi się do wnętrza ludzkiego, a pojedyncza, suwerenna osoba wyznawcy, jego dusza, jest świątynią Boga – i w tym samym momencie to lud Boży, zbiorowość cielesnych ludzi, jest organiczną i duchową budowlą, łaodem „żywych kamieni” tej świątyni, którą ostatecznie okazuje się kosmiczny Chrystus.

Wyrażenie Mickiewicza odsłania ogromne możliwości interpretacji, w zależności od miejsca, jakie mu przyznamy w tym kontinuum przestrzeni materialno-duchowej, wewnątrzno-zewnętrznej, osobowo-zbiorowej. A tak jest to zdanie wszechstronne, tak „zbudowane” retorycznie i znaczeniowo, i duchowo, taka jest jego „architektura”, że wiele porusza w sensach całego owego kontinuum. W dalszych rozważaniach okaże się to bardzo ważne.

Zobaczmy, jak zdanie Mickiewicza o poezji Słowackiego odnajduje tło w problemach teorii i historii architektury, jak z tym tłem współpracuje w powoływaniu wielu sensów.

²⁸ Dąbrowski, *op. cit.*, s. 128–138.

²⁹ J. Delille, *Ziemianin, czyli ziemianstwo francuskie*. Przez Alojzego Felińskiego wierszem polskim przełożone roku 1823. [Kraków], s. 113. Podaję za: Skwarczyńska, *op. cit.*, s. 42, przypis 19.

³⁰ Ten aspekt syntetycznie przedstawiony jest w haśle *Świątynia* w: *Słownik teologii biblijnej. Dzieło zbiorowe*. Red. X. Leon-Dufour. Tłumaczył K. Romaniuk. Poznań–Warszawa 1973.

Dogodnie będzie wyjść od toczącego się w estetyce sporu (może nieporozumienia?) na temat „semantycznego” (znakowego, symbolicznego) lub „asemantycznego” charakteru budowli³¹. Zwolennicy charakteru „asemantycznego” twierdzą, że architektura jest sztuką „nieodtwarzającą”, „nieprzedstawiającą”. „Inne sztuki reprezentują, reprodukują przedmioty natury, podczas gdy architektura prezentuje, tworzy dzieła, które nie mają modeli w naturze”³². Wyciągając wnioski z podobnych stanowisk Benedetto Croce pisał: „Nowoczesna historia architektury postąpiła prawidłowo wyzwalać się ze wszelkiej symboliki katedr i innych budowli, która wypełnia tyle uczonych książek”³³. Jasne jest, że ma to związek z podkreślaniem technicznych, funkcjonalnych walorów budowli — architektura jest sztuką funkcjonalnych konstrukcji, którym wszelka ornamentyka i sztuczna symbolika powinny być obce. Badacze przekonani, iż reprezentują pogląd przeciwny, wskazują, że skoro „w wielu kręgach kulturowych i epokach budowlę, zwłaszcza świątynie i pałace, były pomyślane jako »znaki« lub »symbole«, miały charakter semantyczny i symboliczny”³⁴, to walory estetyczne budowli nie dadzą się sprowadzić do technicznej funkcjonalności. Niezliczone studia poświęcono symbolice świątyń, wykazując, jak w sposób przemyślany i staranny ich architektura oddawała teologiczne i mistyczne wyobrażenia³⁵.

Trudno podejrzewać, żeby zwolennicy poglądu o „asemantycznej” naturze architektury mogli negować oczywiste i naoczne istnienie bogatej symboliki świątyń! Zapewne uważają tę symbolikę za coś „dodanego” architekturze, za komponent pochodzący z innych sztuk, ale w percepcji budowli współistniejący, zharmonizowany z materialno-przestrzenną naturą dzieła, albo dysharmonijnie, lecz przecież znacząco tej naturze przeciwstawiony. Wydaje się, że toczy się spór, pod którym odnaleźć można i należy jeszcze inną problematykę.

Rozważając sens powiedzenia o kościele bez Boga, o bogactwie wystroju architektonicznego, który pozbawiony jest sakralności, idąc za sugestywnym porównaniem do poezji, można odnieść to powiedzenie do owego sporu i zapytać: czy w poezji to, co jest jej architektoniką, składnią, retoryką, samo z siebie wytwarza wartości symboliczne, takie np., które symbolizują *sacrum*? Bo może przecież występować postawa poetycka (u nas w teoriach Awangardy krakowskiej) uznająca, że jedyną sprawą poety jest „dobre zbudowanie” słownej konstrukcji, a gdy ono się powiedzie, to sensory symboliczne i sakralne przejawiają się „same przez się”. „Piękną architekturą stawiony” kościół poezji Słowackiego w swojej architektonicznej maestrii wcale nie jest objawem twórczej pychy, ale przeciwnie, skromności: poeta dobrze wykonał dzieło — jego „wyższe znaczenia” napęłnić ów kościół mogą jedynie z własnej woli. (Być może, uwielbienie Juliana Przybosa, antymistyka, dla poezji Słowackiego i tym się tłumaczy. U Przybosa „kościół bez Boga” powróci jako temat katedr, o czym będę pisał w dalszej części szkicu.) W takim podejściu łączy się „konstruktywistycz-

³¹ Zob. M. Wallis, *Semantyczne i symboliczne pierwiastki architektury*. „Studia Estetyczne” t. 6 (1969).

³² *Ibidem*, s. 118–119.

³³ Cyt. za: Wallis, *op. cit.*, s. 133, przypis 61.

³⁴ *Ibidem*, s. 117.

³⁵ Zob. np. J. Hani, *Symbolika świątyni chrześcijańskiej*. Przełożył A. Q. Laviq. Kraków 1994.

ny” wątek historii architektury (innych sztuk także) z teorią „pustej transcencji” Friedricha.

Pod sporem o „semantyczny” czy „asemantyczny” charakter budowli ukryty jest spór istotniejszy, wydobyty przez Romana Ingardena w studium *O dziele architektury*, równie fundamentalnym, co trudnym do przyjęcia przez innych filozofów sztuki. Szkic ten bowiem na przykładzie najdrastyczniejszym przedstawia ogólne twierdzenie tego filozofa, że „do istoty dzieła sztuki w ogóle należy to, żeby być przedmiotem nierealnym, a w szczególności przedmiotem czysto intencjonalnym”³⁶. Jakże to? Narzucająca się swoją materialnością, kamienna budowla ma być „przedmiotem nierealnym, intencjonalnym”?! A jednak przy tym poglądzie Ingarden obstaje. Można powiedzieć, że wszystko, co w budowli już nie tylko symboliczne, ale w elementarny sposób funkcjonalne, przenosi w sferę świadomości — w świecie materialnym pozostawiając jedynie stertę „materiału”, budulca. Realny budynek staje się dziełem architektury dopiero przez intencję ludzką: kościół trzeba poświęcić, ratuszowi nadać statuty administracyjnych kompetencji, dom „udomowić”. Można odbudować całkowicie zburzoną budowlę — w intencjonalnym nastawieniu ludzi będzie uważana za tożsamą. Zatem to, co materialne, jest tylko bytowym podłożem dzieła architektury.

Oczywiste są neoplatonickie źródła podobnych koncepcji. W rzymskiej Akademii w 1604 roku Federico Zuccari wskazywał na rysunek jako podstawę wszelkich sztuk, także architektury, i na podwójny status rysunku: zewnętrzny, materialny, i wewnętrzny, idealny, myślny. Rysunek wewnętrzny — „*disegno interno*” — jest boską platońską ideą każdego zewnętrznie realizowanego projektu, czy jest on pismem poety, czy planem architekta, czy szkicem malarza³⁷.

Należy zwrócić uwagę na dwa aspekty neoplatonickiej u źródła — fenomenologicznej teorii Ingardena. Po pierwsze, dokonuje się przesunięcie materialnego budynku w wewnętrzną przestrzeń świadomości. Po drugie, intencja — np. świętość katedry, obecność w niej Boga — uniezależnia się od architektonicznych struktur. Można by powiedzieć, że, z jednej strony, teoria Ingardena „uzasadnia” możliwość porównania budowli do poezji, bo obie te rzeczywistości artystyczne są tyleż realne, co duchowe, z drugiej strony — teoria ta pozwoliłaby następująco bronić Słowackiego przed zarzutem Mickiewicza o nieprzystawianiu wystroju jego poezji do obecności Boga: formalna budowa wiersza jest niejako na tej samej idealnej płaszczyźnie bytowej co rzeczywistość Boga, zatem najwyższa idea Boga z a w s z e ma możliwość objawić się w poezji, niezależnie od zdobności poetyckiej czy prostoty.

Koncepcję Ingardena referuję i dlatego, że znajdzie ona nawiązanie w niezwykle ważnym przekształceniu tematu „kościół bez Boga” w twórczości Tadeusza Różewicza.

Po nader ogólnych i teoretycznych refleksjach o istocie dzieł architektury dobrze będzie zakorzenić te uwagi w historii i przyjrzeć się, jak w XVIII

³⁶ R. Ingarden, *O dziele architektury*. W: *Studia z estetyki. Dzieła filozoficzne*. T. 2. Warszawa 1966, s. 119.

³⁷ Zob. R. Alberti, *Początek i rozwój Akademii rysunku, malarzy i architektów w Rzymie [...]*. W antologii: *Teoretycy, pisarze i artyści o sztuce. 1500–1600*. Wybrał i opracował J. Białostocki. Warszawa 1986.

i XIX wieku architektura tworzyła przestrzeń odniesień dla powiedzenia Mickiewicza. Najważniejsze są tutaj zjawiska związane z romantyzmem w architekturze i z odrodzeniem gotyku³⁸.

Odrodzeniu gotyku towarzyszyło odrodzenie zainteresowania klasycyzmem, który uważany był za styl ateistyczny, a więc przeciwny ideałom duchowym gotyku³⁹.

Już więc w wyborze stylu rysował się wybór między „kościołem z Bogiem” a budowlą bez Boga... I także — przynajmniej w Anglii — wybór gotyku dla budynków służących „duchowi”: kościołów, szpitali, uniwersytetów, natomiast wybór stylu klasycznego dla gmachów administracji państwowej i biur.

Dla Augusta Welby’ego Pugina (1812–1852), twórcy, ideologa, propagatora i realizatora neogotyku w Anglii, „zasady sztuki gotyckiej są zasadami wiary”; nazywano go „misjonarzem architektonicznym”, widział on „w odnowie stylu gotyckiego nie tylko odnowę upadającej dyscypliny i wiary, lecz również odnowę moralną społeczeństwa”, „narzucił stylowi architektury głębsze, moralne znaczenie”, był przekonany, że „bez uduchowienia społecznego — uduchowienie architektury nie jest możliwe”. Spośród wszystkich stylów Pugin jedynie gotyk uważał za architekturę „szczerą i prawdziwą”, o funkcjonalnej konstrukcji i bez ornamentów zaciemniających funkcjonalność. Dzięki temu gotycka katedra wyrażała związek ducha i materii. Pod koniec życia Pugin świadom był klęski swoich zamierzeń i ujął to w słowach jakże bliskich Mickiewiczowskiemu powiedzeniu i temu, jak to powiedzenie rozumieli wrogowie Słowackiego, zarzucający poecie próżność i jakiś rys diabelskiej, nadmiernej, samoudręczającej się ambicji:

Ciągle mnie pociąga wizja dawnej, wspaniałej prostoty, która jest dla mnie wyrazem charakteru budowniczych starych katedr. Dzisiaj wszystko jest tylko oszukaństwem, próżnością, udręką duchową⁴⁰.

W Niemczech nowożytnie zainteresowanie gotykiem na początku było, jeśli można tak powiedzieć, laickie. Jak pisze Leśnikowski:

Goethe wcale nie spoglądał na katedrę w Strassburgu jako na „dom Boży”, lecz wyłącznie jako na dzieło sztuki. Bardziej interesowała go fasada i jej styl niż wnętrze i jego kompozycja wynikająca z zasad funkcji liturgicznej⁴¹.

(Może krytykując „fasadowość” wczesnych utworów Słowackiego Mickiewicz podświadomie atakował polski przejaw głęboko zakorzenionej tendencji „ateistycznej”, którą dostrzegał w tak niechętnie przez siebie przyjmowanej tradycji filozofii niemieckiej?⁴²) Ale i w dewocyjnym niemieckim pietyzmie obserwujemy, jak pisze Konrad Kaiser⁴³, utratę treści religijnej przy zachowaniu religijnej formy...

³⁸ Referuję te kwestie za: W. G. Leśnikowski, *Romantyzm w architekturze*. „Miesięcznik Literacki” 1979, nr 12.

³⁹ *Ibidem*, s. 70.

⁴⁰ *Ibidem*, s. 71–73.

⁴¹ *Ibidem*, s. 77.

⁴² Tę niechęć najdobitniej objawił w paryskich wykładach *Literatury słowiańskiej*. Będzie jeszcze o tym mowa w moim szkicu.

⁴³ Jego zdanie przytacza I. Danielewicz (*Wydarzenia współczesne a idea narodu w sztukach plastycznych*. W zb.: *Tematy, tradycje i teorie w sztuce doby romantyzmu*. Warszawa 1981, s. 50).

Inne były dążenia Schlegla i Hegla. Dzięki ich pracom „został szczególnie silnie wyekspozowany duchowy pierwiastek stylu gotyckiego i zaakceptowana została w rozumieniu tej architektury dominacja świata wewnętrznego nad zewnętrznym”. (Rysuje się zastanawiająca opozycja: Goethe byłby poetą „kościół bez Boga”, Schlegel i Hegel zaś myślicielami „kościół z Bogiem”?) Podobnie Karl Friedrich Schinkel, który sądził, że „budowla ma wyrażać to, co idealne i rzeczywiste, połączone w jedno”⁴⁴. Niemieccy romantycy piastowali ideę „estetycznego kościoła”.

XIX-wieczna architektura niemiecka silnie związała się z ideologią narodową. W niezliczonych projektach kościołów jako pomników narodu wyraża się myśl, którą tak oto wówczas formułował Schinkel:

Jeżeli Bóg tchnął w narody nowe życie, by chronić je przed upadkiem, jeżeli uczynił je silnymi, by wywalczyć wolność, i jeżeli tak wielki akt został dokonany w historii świata, to najszlachetniejszą rzeczą, jakiej może dokonać człowiek, jest zachować pamięć o tamtym czasie i uczcić ten fakt godnie w sensie religijnym, a do tego służy tylko jeden środek: piękna sztuka⁴⁵.

Chodziło o budowę niemieckiej katedry na polu bitwy pod Lipskiem. Inni chcieli uczcić tę bitwę dokończeniem budowy katedry kolońskiej. Za tymi dążeniami stały autorytety Humboldta, Goethego, Schlegla⁴⁶.

We Francji „dla pisarzy takich, jak Chateaubriand, Montalembert czy Hugo, gotyk przedstawia idealną kombinację chrześcijańskiego ducha z czystą, architektoniczną wspaniałością”; „Dla Montalemberta, tak jak dla Pugina, nie może być prawdziwej sztuki bez prawdziwej wiary”. Sprzecznie z taką harmonijną koncepcją pisarzy opozycja „kościół z Bogiem” i „kościół bez Boga” ujawnia się w koncepcji architekta. Rekonstruktor fasady katedry Notre Dame, Viollet-le-Duc, traktował gotyk jako „styl nie tyle religijny, co styl wysoko rozwiniętej cywilizacji technicznej”⁴⁷. Również więc we Francji Mickiewicz mógł odnaleźć dylematy będące tłem jego powiedzenia o poezji Słowackiego.

Ważnym wątkiem XIX-wiecznej myśli architektonicznej — wiąże się go z nurtem symbolicznym w sztuce — są projekty budowli nie przeznaczonych do realizacji, a nawet technicznie i materialnie niemożliwych, szkicowanych liniami „*disegno interno*”, będących architektonicznymi fantazjami, wyrażających „ideę przemiany człowieka przez przeżycie przestrzenne”, przeżycie, a więc architekturę duchową, wewnętrzną⁴⁸. Wiele obrazów w poezji Słowackiego ma taki charakter. Paralelę między architekturą a poezją da się, jak sądzę, posunąć i w tym kierunku: widzialna, „czytelna” architektura poematów Słowackiego może być uważana za zewnętrzny projekt irrealnej architektury wewnętrznej, zatem i „kościół bez Boga” jego poezji może być zewnętrznym jedynie śladem „kościół z Bogiem”, którego „intencjonalny” byt ma miejsce jedynie w duszach poety i czytelnika. Takie domniemanie byłoby zgodne z symbolistycznymi teoriami lektury panującymi w epoce, która Słowackiego otaczała kultem.

⁴⁴ *Ibidem*, s. 50.

⁴⁵ *Ibidem*, s. 47.

⁴⁶ Zob. *ibidem*.

⁴⁷ Leśnikowski, *op. cit.*, s. 78.

⁴⁸ Zob. H. H. Hofstätter, *Symbolizm*. Przełożył S. Błaut. Warszawa 1980, s. 166–171.

W liście do matki z 10 XII 1831 (a więc na pół roku przed zanotowanym w innym liście powiedzeniem Mickiewicza) Słowacki opisuje wrażenia z „nowej opery romantycznej” właśnie wystawianej w Paryżu: „W życiu moim nie widziałem tak wielkiego kościoła, jak tu przez złudzenie na teatrze”⁴⁹. Kościół, który jest złudzeniem teatralnym, dekoracją — to jak ilustracja zdania Mickiewicza!

Alina Kowalczykowa w monografii *Słowacki* pisze o głębokim wpływie architektury wileńskich kościołów na kształtowanie się najpierw młodzieńczej, a później dojrzałej wyobraźni poetyckiej i teatralnej⁵⁰. Były to kościoły o bogatym, scenograficznym, barokowym wystroju, a całe wnętrza kościoła św. Jana, do którego Słowacki często chodził, ukształtowane było na „wzór teatralnej sceny i widowni”⁵¹.

Teatralne kościoły wileńskie, paryski teatr przedstawiający kościół większy niż jakikolwiek realny... Obecność Boga w jednym i w drugim zdaje się nie zależeć od estetyki, od stopnia szczerości lub umowności liturgii, życia religijnego. Teatralność wiary nic nie mówi o jej istnieniu lub nieistnieniu, mocy lub słabości, powierzchowności lub głębi — architektura Wilna mogła tę prawdę poddać Słowackiemu jako truizm, codzienność. Świadczy o tym jego dramaturgia, przepełniona treściami religijnymi i dająca scenografom tak wielkie pole do popisu.

Polski modernizm symboliczne pojęcia o teatrze zawdzięcza m.in. Słowackiemu. Kiedy Wyspiański w znanym liście pisze:

I ciągle widzę ich twarze,
ustawnie w oczy ich patrzę —
ich nie ma — myślę i marzę,
widzę ich w duszy teatrze.

Teatr mój widzę ogromny,
wielkie powietrzne przestrzenie,
ludzie je pełnią i cienie,
ja jestem grze ich przytomny⁵².

— tworzy scenę wewnętrzną, na którą Słowacki może prosto z własnego teatru i „kościół duszy” wejść swoim mitem i swoją poezją. Kiedy — jak to pięknie pokazała Stefania Skwarczyńska⁵³ — Wyspiański w *Legionie* za pośrednictwem wizji kopuły Piotrowej z *Beniowskiego* przetwarza obraz „kościół bez Boga”, wszystkie te architektury „ustawione są” zarazem na scenie realnej i scenie duchowej.

Tadeusz Miciński w artykule teoretycznym i programowym pyta, czy teatr może być świątynią, i zastanawia się, jak w niej wypowiedane są słowa *Dziadów* i *Króla Ducha*⁵⁴. W rzeczywistej i wewnętrznej, estetycznej i religijnej zarazem świątyni modernistów poeta „kościół z Bogiem” i poeta „kościół bez Boga” jakoś na jednej scenie i przy jednym ołtarzu religii i sztuki godzą swoje teatralne, poetyckie i religijne liturgie...

⁴⁹ Słowacki, *op. cit.*, s. 39.

⁵⁰ A. Kowalczykowa, *Słowacki*. Wyd. 2. Warszawa 1999, s. 37–51.

⁵¹ *Ibidem*, s. 40.

⁵² S. Wyspiański, *Poezje*. Wybór i opracowanie A. Łempicka. Kraków 1987, s. 25.

⁵³ Skwarczyńska, *op. cit.*, s. 37–38.

⁵⁴ T. Miciński, *Teatr — Świątynia*. W antologii: *Mysł teatralna Młodej Polski*. Wybór I. Sławińska i S. Kruk. Warszawa 1966.

Po przeglądzie idei religioznawczych, teologicznych, estetycznych, architektonicznych i teatralnych przejdźmy do kilku zagadnień szczegółowych.

Badacze znaleźli dotąd jedno tylko źródło powiedzenia Mickiewicza, które uznali za nieomal pewne — przytoczony już w moim szkicu fragment poematu Delille'a w tłumaczeniu Felińskiego:

Człowiek w oczach człowieka jest ozdobą świata,
Najpiękniejsza kraina bez niego uboga;
Kościół to pusty, który swego wzywa boga.

W rozprawach Skwarczyńskiej i Dąbrowskiego ta kwestia została wszechstronnie omówiona.

Chciałbym przywołać inne źródło, w moim rozumieniu niezwykle ważne, prawdopodobne jako inspiracja bezpośrednia, przez dotychczasowych badaczy przeoczone. A bije ono energicznie i ożywczymi znaczeniami. Każe na nowo przypatrzeć się obrazowi „kościół bez Boga” — na tle idei, które omawiałem poprzednio.

W przedmowie do pierwszego wydania *Nauki logiki* Hegel napisał o swoich czasach kultywujących empiryzm, unikających spekulatywnego myślenia:

Gdy nauka i pospolity rozsądek pracowały [...] ręka w rękę, aby doprowadzić do zagłady metafizyki, wydawało się, że zapowiada się takie osobliwe widowisko, że ujrzymy naród kulturalny bez metafizyki, niczym bogato ozdobioną świątynię bez Przenajświętszego Sakramentu⁵⁵.

Gdyby uznać przedmowę Hegla do *Nauki logiki* za źródło powiedzenia Mickiewicza, mielibyśmy do czynienia z nie lada paradoksem! Oto filozof najbardziej może przez Mickiewicza potępiany — inspirowałby go! Nawet przy okazji wypowiedzi incydentalnej, doraźnej (ale przecież głębokiej) wydaje się to trudne do uwierzenia. Toteż w mniejszym stopniu interesuje mnie prawdopodobieństwo inspiracji (choć uważam je za bardzo duże), a w większym zasadnicza wspólnota ideowa wypowiedzi Hegla i Mickiewicza, wspólnota znamienia dla romantycznej epoki myśli religijnej.

Niechęć Mickiewicza do Hegla objawiła się dwojako — powierzchownie, anegdotycznie, i zasadniczo, co znalazło znany wyraz w paryskich wykładach *Literatury słowiańskiej*.

Mickiewicz latem 1829 wysłuchał kilku wykładów Hegla. Było to jego jedyne osobiste zetknięcie się z filozofem. Nie spodobały mu się sposób wykładu i jego treść. W liście do Franciszka Malewskiego pisze dosadnie:

Filozofia tu pozawracała łby. Lękam się, bym nie przeszedł na stronę Śniadeckiego, tak mię nudzą hegliści. Chadzam na Hegla. Dwie lekcje zajęła różnica między *Vernunft* i *Verstand*. Widzę, że należę do dawniejszego pokolenia i jako *stationnaire* żadnym sposobem nie rozumiem się z tutejszymi metafizykami⁵⁶.

W rozmowie z Wojciechem Cybulskim miał wówczas powiedzieć: „Zamknij filozofa do kościoła lub ciemnego lochu piwnicznego lub każ mu w nocy

⁵⁵ G. W. F. Hegel, *Nauka logiki*. Przełożył i objaśnieniami opatrzył A. Landman. T. 1. Warszawa 1967, s. 4.

⁵⁶ A. Mickiewicz, *Listy*. Cz. I. W: *Dzieła*. Wyd. Jubileuszowe. T. 14. Warszawa 1955, s. 495, list z 12 VI 1829.

iść na cmentarz, zobaczysz, jak się będzie modlił i żegnał”⁵⁷. Czy nie jest znamienne w psychologicznej prehistorii powiedzenia o Słowackim (padnie ono już za dwa lata!) użycie architektonicznej metafory dla tak bezpośredniej i emocjonalnej reakcji?

Zresztą myśl Hegla zawsze, jak każda filozoficzna „budowla” systemowa od Summy Tomasza z Akwinu począwszy, wywoływała skojarzenia architektoniczne. Niedawno Martin Buber oświadczał:

Hegłowski gmach świata jest podziwiany, interpretowany i naśladowany, okazuje się jednak, że nie da się w nim zdomować. Myśl potwierdza tę konstrukcję, słowo ją sławi, ale rzeczywisty człowiek nie wstępuje do tego gmachu⁵⁸.

Do krytyki Hegla Buber używa podobnego obrazu jak Mickiewicz do krytyki Słowackiego!

Także w Rzymie, w kwietniu 1830, Mickiewicz w rozmowie z Garczyńskim, którą relacjonuje Odyniec, wyraża swoją niechęć do obciążonego „pychą rozumu” filozofowania Hegla⁵⁹. Mimo tych wyrazów niechęci i zniecierpliwienia można być pewnym, że do książek Hegla zaglądał.

Jakimi znaczeniami to źródło mogło nasycić sąd o Słowackim? Zwraca uwagę, że Hegel obrazem „kościół bez Boga” obejmuje problematykę narodu. To rozszerzenie niezwykle istotne — nie idzie o poddany krytyce wystrój estetyczny, ale o stan narodowego ducha! Współgra to z ówczesnymi niemieckimi ideami świątyń — pomników narodu, o których pisałem przedtem. Zresztą Mickiewicz sugerujący pustkę religijną poezji Słowackiego musiał z pewnością myśleć o roli wieszczki w narodzie, o kapłaństwie w służbie narodowego powołania, to była przecież elementarna idea romantyczna. Jeśliby powiedzenie Mickiewicza było aluzją do słów Hegla, to zarzut wobec Słowackiego byłby jeszcze cięższy! Trzeba by uznać poezję Słowackiego za symptom tego, że Polacy stali się narodem bez metafizyki... I bez prawdziwej wiary chrześcijańskiej, jeśli uzmysłować sobie biblijną tradycję obrazu Hegla: chrześcijanie są żywymi kamieniami świątyni świątyń, którą jest Mistyczne Ciało Chrystusa.

Wiadomo, że Mickiewicz uważał filozofię Hegla za szkodliwą. W wykładach *Literatury słowiańskiej*⁶⁰ uznał ją za ukoronowanie tego nurtu nowożytnej duchowości niemieckiej, który licznych pastorów doprowadził do utraty wiary w Chrystusa i spowodował, że „rzucili się w abstrakcje filozoficzne”. Wedle Mickiewicza idealistyczna filozofia Hegla lokuje się tam, gdzie „nie ma już mowy ani o człowieku, ani o świecie, wszystko to zupełnie zniknęło”⁶¹. Mickiewicz miał Hegla za skrytego ateistę. Mówił:

Czy dacie Panowie wiarę, że Hegel po dziesięciu latach wykładania filozofii w Berlinie zostawił swych słuchaczy w niepewności co do tego, czy wierzył w osobowość Boga, w nieśmiertelność duszy i czy wierzył w istnienie świata niewidomego? [...] Jedni wychodzili przeświadczeni, że Hegel przyjmował osobowość Boga, nieśmiertelność duszy, istnienie tego,

⁵⁷ *Rozmowy z Adamem Mickiewiczem*. Zebrał i opracował S. Pigoń. Przedmowę napisał W. Mickiewicz. W: A. Mickiewicz. *Dziela wszystkie*. Wyd. Sejmowe. T. 16. Warszawa 1933, s. 54–55.

⁵⁸ M. Buber, *Problem człowieka*. Przełożył R. Reszke. Warszawa 1993, s. 40.

⁵⁹ *Rozmowy z Adamem Mickiewiczem*, s. 75–77.

⁶⁰ Zajmował się tym w wykładach 17 i 18 pierwszej połowy kursu trzeciego.

⁶¹ A. Mickiewicz, *Literatura słowiańska. Kurs trzeci i czwarty*. W: *Dziela*, t. 11, s. 138, 134.

co pospolicie nazywamy niebem i piekłem; inni zaś wychodzili innymi drzwiami z wręcz przeciwnym przeświadczeniem⁶².

I dzisiaj Mickiewicz mógłby rzucić te słowa pełne zniecierpliwienia i oburzenia, gdyby znał ogrom XIX- i XX-wiecznych publikacji poświęconych filozofii Hegla, które na podstawie analizy jego naczelnego pojęcia Absolutu już to uznają go za ateistę, już to za panteistę, już to za chrześcijanina wyznającego wszystkie zasadnicze dogmaty wiary⁶³.

A przecież wiemy dzisiaj, że zdanie Hegla o nieszczęsnym narodzie pozbawionym metafizyki, podobnym przez to do kościoła bez Najświętszego Sakramentu, zdanie, przeciw któremu, jak się zdaje, Mickiewicz by nie protestował, a nawet — intuicyjnie to można wyczuć — mógłby mu przyklasnąć, zdanie należące do dojrzałego okresu twórczości Hegla, ma korzenie w młodzińskich przekonaniach filozofa. Wiemy to dzisiaj i dopiero dzisiaj, bo słynna młodzińska rozprawa Hegla z roku 1794 *Religia ludowa i chrześcijaństwo*⁶⁴ doczekała się pierwszej publikacji w roku 1907.

Rozprawa ta przynosi idee bliskie tym, które Mickiewicz wyznawał w młodości. Hegel wyróżnia tam dwie formy religii — powierzchowną, formalistyczną, dogmatyczną, instytucjonalną „religię pozytywną”, w istocie będącą zaprzeczeniem wszelkiej wiary, i przeciwstawioną jej „religię ludową”, żywą, emocjonalną religię serca i miłości, stopioną z moralnymi zasadami ludu. Takie jest również przeciwstawienie znane z *Romantyczności*: religia pozytywna to „mędrca szkiełko i oko”, religia ludowa to „czucie i wiara”, prawda ludu i serca!

Rzecz ciekawa: w rozprawie *Religia ludowa i chrześcijaństwo* Hegel dwa razy w newralgicznych momentach wywodu używa porównań architektonicznych; można sądzić, że są one szczególnie stosowne dla wywodów tego rodzaju... Tak pisze o powierzchownych ceremoniach właściwych „religii pozytywnej” i o przeciwstawionych im istotnych zwyczajach „religii ludowej”: zwyczaje „należą do samego gmachu (systemu) — natomiast ceremonie są tylko ozdobami — formami tego gmachu”⁶⁵. Podobieństwo do powiedzenia Mickiewicza jest uderzające. W innym miejscu, krytykując „rozsądek”, który uważa w młodzińskiej pracy za władzę duchową terroryzującą jednostkę, władzę narzuconą przez anonimową społeczną konwencję, Hegel pisze:

olbrzymi gmach rozsądku — ludzkie poznanie — jest dziełem całej ludzkości. [...] im rozleglejsza, im bardziej złożona budowla, przy której pracuje cała ludzkość, tym mniej należy ona do każdego z osobna na własność. — Kto tylko kopiuje powszechną budowlę, kto tylko zbiera z niej dla siebie, kto nie w sobie samym i z siebie samego buduje dla swojego zamieszkiwania własny domek [...] — ten nie ożywił sam siebie⁶⁶.

Czy z kolei to architektoniczne porównanie nie przenosi nas w klimat duchowy późnych wierszy Mickiewicza? W nich miłość, a nie rozsądek „snuje” dom

⁶² *Ibidem*, s. 152.

⁶³ Znakomity przegląd dawnych i dzisiejszych opinii na ten temat w: S. Kowalczyk, *Koncepcja absolutu w pismach Hegla*. Lublin 1991, s. 8–15.

⁶⁴ Cytaty z tej rozprawy oraz jej dogłębne omówienie w: Z. Kuderowicz, *Doktryna moralna młodego Hegla*. Warszawa 1962. — J. Krakowski, *Miedzy Kantem a Goethem. Eseje o wczesnej filozofii Hegla*. Wrocław 1994.

⁶⁵ Zob. Krakowski, *op. cit.*, s. 20.

⁶⁶ *Ibidem*, s. 14.

człowiekowi i światu, w nich chce się domu dla siebie — choćby na listku, jak motyl...⁶⁷ (O ogromnych komplikacjach w rozumieniu Hegla świadczy kontrast tych jego słów z cytowaną tu już oceną Bubera.)

Gdyby te porównania odnieść do powiedzenia Mickiewicza o Słowackim — oczywiście już systemowo jedynie, a nie genetycznie (przypominam, że powiedzenie to wytwarza rozległą scenę przywołań) — to pierwsze porównanie Hegla wzmacnia zarzut swoistego formalizmu, a drugie naprowadza nas na myśl, że taki formalizm czyni każdą ekspresję, tym bardziej poetycką, czymś mało osobistym, a przynajmniej osobistym zewnętrznym. (Takie zarzuty wielokrotnie padały pod adresem Słowackiego, porównanie Hegla dodaje im głębokości, chociaż o słuszności nie przesądza.)

Nie znana współczesnym rozprawa Hegla swoimi ideami zdaje się mieścić w duchowym horyzoncie Mickiewicza. A przynajmniej można powiedzieć, że w tym młodzieńczym dziele filozofa jest wspólna podstawa poglądów dojrzałego Hegla i dojrzałego Mickiewicza, poglądów tak później rozbieżnych.

Można dopatrzeć się jeszcze jednego Heglowskiego śladu. Oto w pierwszym tomie *Wykładów o estetyce*, dzieła, które jest owocem wykładów prowadzonych przez filozofa przez wiele lat (od 1818 do 1829 r. w Heidelbergu i Berlinie⁶⁸ — czy nie mógł więc Mickiewicz na nie uczęszczać w r. 1829?), czytamy taką charakterystykę architektury:

granicą architektury jest właśnie to, że musi ona ducha jako pierwiastek wewnętrzny utrzymać jako różny od jej form zewnętrznych i tym samym tylko wskazywać na ducha jako na coś, co jest inne.

I dalej:

Tak oto dzięki architekturze nieorganiczny świat zewnętrzny zostaje oczyszczony, symetrycznie uporządkowany i doprowadzony do pokrewieństwa z duchem, a świątynia Boża, przybytek gminy wiernych, stoi gotowa. W świątynię tę wkracza po wtóre sam Bóg, kiedy błyskawica indywidualności przeszywa bezwładną masę, przenika ją, i kiedy nieskończona już (a nie tylko symetryczna) forma ducha koncentruje i kształtuje pierwiastek cielesny⁶⁹.

Te pełne polotu zdania jakże subtelnie i zdecydowanie wiążą wątki ideowe obrazu „kościół bez Boga”! Uwagę zwraca akcent położony na opozycji materialnej zewnętrzności i duchowego wnętrza architektury oraz nowy wyraz „teologii objawienia”, „teologii spotkania”. Ten ostatni aspekt, rozwinięty w dalszych partiach *Wykładów o estetyce* Hegla, stał się bardzo ważny dla artystów nowożytnych, także XX-wiecznych.

Jak przejmujący komentarz do problemu „kościół bez Boga” brzmią nawiązujące do estetyki i filozofii Hegla refleksje Jeana Guittona o słynnej, sprawiającej wrażenie mistycznej pustki, kaplicy zaprojektowanej przez Jeana Cocteau:

Cocteau starał się sam usunąć w cień, tak aby mówiło tylko jego dzieło i aby kaplica w pełni odpowiadała swojemu sakralnemu przeznaczeniu. Pytałem go, w jaki sposób osiągnął tak głęboko religijną atmosferę, samemu nie mając wiary. [...] Przypominam sobie sens jego odpowiedzi. Mówił, że jeśli dzieło sztuki jest wykonane z całą sumiennością uczciwego rze-

⁶⁷ Czynień aluzję do liryków Mickiewicza *Snuć miłość... i Uciec z duszą na listek...*

⁶⁸ Zob. *Od redakcji*. W: G. W. F. Hegel, *Wykłady o estetyce*. Przekład J. Grabowskiego i A. Landmana. T. 1. Warszawa 1964, s. XI.

⁶⁹ Hegel, *ibidem*, s. 142. Owe słowa Hegla są jedną z najpiękniejszych formuł tej odmiany teologii świątyni, którą określa się „teologią objawiania się Boga”.

mieślnika, kiedy jest zgodne ze swoją formą, a ta forma — ze swoim celem, to przydany mu jest wtedy, naturalnym biegiem rzeczy, charakter religijny.

Trudno mi się zgodzić na tę nieco hegeliańską tonację, która w religii chciałaby widzieć niejako poświęcenie bijącą od blasku sztuki... wolałbym przyjąć, że twórca [...] wtopił w dzieło jakąś nieświadomą siebie modlitwę⁷⁰.

Został tutaj naszkicowany cały nierozstrzygalny problem: czy „kościół bez Boga”, „pusta”, „zewnątrzna” sztuka, może zaprosić Boga do swego wnętrza, a jeśli tak, to jakim sposobem: przez niezależną od artysty łaskę Bożego zstąpienia czy przez gorliwą, choć nieświadomą modlitwę?

A oto inne możliwe źródło powiedzenia Mickiewicza, wiersz poety niezwykle przez niego cenionego, Kazimierza Brodzińskiego, *Do obłoku w górach*:

Czym ty jesteś, obłoku! który na przestrzenie
Piorunny rzucasz postrach albo nocne cienie?
Albo zatopy nosisz — lub widziany z dala,
Toś jest orłem Jowisza, to wozem Fingala,
Albo błyszczysz w świtanie ogniem gorejącym,
Gdy się ściesz przed królem jasnych dni wschodzącym?
Próżny wewnątrz i zimny, zewnątrz okazały,
Bo jego cię promienie złotem przyodziały.
Niepomny, żeś syn ziemi, z ziemi wyniesiony,
Nie dopuszczasz promieni na łaknące plony.

Przed ludem kochającym twarz ojca zastaniasz,
Miłą mieszasz pogodę i światła mu wzbraniasz.
Parą jesteś nikczemną, a król dnia widomy
Świecić będzie, gdzieś rzucił i cienie, i gromy;
Z wiatrem, co ciebie wyniósł, przeleci twa chwała,
We łzach wsiąkniesz w tę ziemię, co ciebie wydała.

O! spiesz raczej nad niwy, gdzie omdlałe kłosa,
Nadziei pełne, twojej wyglądają rosy,
Nad ogródek, gdzie skrzętna córka gospodarzy,
Mirt sadząc, o kochanku i o godach marzy.
Wyniesionyś ku słońcu nie na to, byś dziwił,
Lecz abyś z nim w przymierzu ochładzał i żywił⁷¹.

Wiersz ten Mickiewicz znał, pierwodruk miał bowiem miejsce w almanachu Odyńca „Melitele” w roku 1829, a egzemplarze zaraz po wydaniu dotarły do Mickiewicza w Petersburgu⁷². W tym samym almanachu Mickiewicz publikował balladę *Czaty*.

Interpretacja tego pięknego liryku jest prosta, a znaczenia bogate. Obłok to alegoria osoby władczej, mrocznej i groźnej, w swojej pysze oderwanej od ziemi-matki oraz od braci i sióstr, od ludu zatem, osoby łatwo zmieniającej swą postać, odziewającej się w kostiumy mitologiczne i romantyczne. Osoba ta ekspresją swojego dominującego „ego” przesłania ludziom Boży majestat i odcina ich od Bożych darów. Może to być lubujący się w ciemnych fantasmagoriach poeta albo władca używający dla postrachu i efektu kunsztownych

⁷⁰ J. Guitton, *Dziennik 1952–1964*. Wyboru dokonała i przełożyła A. Olędzka-Fryborsowa. Warszawa 1984, s. 264–265.

⁷¹ K. Brodziński, *Wiersze wybrane*. Wybrał i wstępem opatrzył P. Hertz. Warszawa 1966, s. 82.

⁷² Zob. Mickiewicz, *Listy*, s. 482 (list do Odyńca, z 23 IV/6 V 1829).

dekoracji i ceremoniałów, najpewniej jednak władca fantasmagorii, poeta, który sam, jak i jego wiersz, jest „próżny wewnątrz i zimny, zewnątrz okazały” niczym poezja Słowackiego w osądzie Mickiewicza. Przelotna jest taka chwała. Ostatnia strofa wyraziście przeciwstawia dwa powołania poetyckie: jedno jest powołaniem do zadziwiania, drugie do karmienia. (Ileż razy w historii literatury Słowacki uważany był za mistrza zadziwień, a Mickiewicz nazywany dawcą duchowego pokarmu pożywnego jak chleb...)

Jest oczywiste, że alegoria nie mogła przedstawiać Słowackiego, który był wówczas nieznanym młodzieńcem przed debiutem, zapewne nie odnosi się ona do żadnego z poetów z osobna, stanowi uogólnienie cech⁷³. Tym łatwiej po trzech zaledwie latach mogła wpłynąć na kształt i sens powiedzenia Mickiewicza.

Na temat ważności domniemanych, ale prawdopodobnych źródeł powiedzenia Mickiewicza (Delille, Hegel, Brodziński) – i innych, które zapewne jeszcze się odnajdą, chcę uczynić uwagę ogólną, nawiązującą do początku mego szkicu. Otóż sądzę, że w nurcie płynącym z tych źródeł siła, klarowność i stosowność powiedzenia Mickiewicza biorą się nie tyle z retoryczno-obrazowej zręczności, nie tyle z trafnego użycia w doraźnych okolicznościach, co z genialnego, intuicyjnego wyczucia czasu i miejsca w wielkiej kulturze. Powiedzieć to tak, a nie inaczej, w roku 1832, a nie innym – znaczyło dokonać podziału sensów i nadać rozmaite energie wielu odgałęzieniom polskiej tradycji duchowej. W owym roku poezja polska była ojczyzną, uniwersum świata, pełnym człowieczeństwem, odczuciem Boga. Dlatego słowa Mickiewicza tyle i na tak długo poruszyły.

Skwarczyńska rozważając przetworzenia Mickiewiczowskiego retorycznego obrazu wnikliwie zajęła się *Snem* Krasińskiego i *Legionem* Wyspiańskiego⁷⁴. Ominęła utwory Norwida, poety, u którego motywy architektoniczne są niezmiernie ważne, konstytuują jego filozofię i obrazowanie⁷⁵. To pominięcie jest znamienne i chciałbym w tym miejscu dać próbę jego wytłumaczenia, zarazem objaśniając różnicę między ujęciem problemu przez Skwarczyńską i idącego jej tropami Dąbrowskiego – a metodą mojego szkicu.

Skwarczyńska, a za nią Dąbrowski, traktują powiedzenie Mickiewicza jako wyróżniające się swoistym „szkieletem strukturalnym”, specyficzną budową na zasadzie kontrastu. Dzięki temu, śledząc przetworzenia:

Rozpoznamy strukturalne podobieństwo dwóch obrazów nie na zasadzie identyczności ich elementów składowych [...], lecz na podstawie podobieństwa zachodzących pomiędzy nimi stosunków, czyli na podobnej zasadzie, na jakiej rozpoznajemy tożsamość melodii wygranej w dwóch różnych tonacjach⁷⁶.

Tak postępując można łatwo opisać podobieństwo strukturalne alegorii Brodzińskiego i powiedzenia Mickiewicza. W grę wchodzi stosowne analogie i kontrasty: efektownej powierzchowności obłoku i kościoła – przy pozorach ich bogactwa wewnętrznego, duchowego.

⁷³ Chyba żeby – o ironio! – ta alegoria odnosiła się do *Sonetów krymskich* o.o.

⁷⁴ Skwarczyńska, *op. cit.*, s. 37–39.

⁷⁵ K. Wyka poświęcił temu znakomite studium *Cyprian Norwid. Poeta i sztukmistrz* (Kraków 1948, s. 82–107).

⁷⁶ Skwarczyńska, *op. cit.*, s. 30.

Trudno takich oczywistych przetworzeń doszukać się u Norwida, chociażby w słynnych wykładach o Juliuszu Słowackim. Ale przywołanie Norwida jest konieczne! Zajmuje mnie bowiem architektonika idei religijnych i estetycznych — a w niej powiedzenie Mickiewicza jest jednym z najważniejszych zworników. Samo w sobie to powiedzenie mało by znaczyło. Istotne staje się w ogromnych konstrukcjach ideowych, których jest częścią — i to częścią do dzisiaj solidarnie dźwigającą ciężar problemów wiary i poezji, pozornego czy rzeczywistego ateizmu i zlaicyzowania sztuki. W tej architektonice idei twórczość Norwida jest jedną z najważniejszych budowli. Jeśli więc Norwid bezpośrednio nie przetwarza zdania Mickiewicza, to wielorakimi ujęciami wciela je w architektonikę swojej myśli, „bierze w ciężar” problemów, które dźwiga.

Ponieważ chodzi o wymowę filozoficzną i estetyczną całości dorobku Norwida, nie ma tu miejsca na dokładne, monograficzne opracowanie. Wskażę kilka tylko zagadnień poruszonych we wstępnych partiach wyczerpującej pracy Henryka Siewierskiego⁷⁷.

Cytując Kazimierza Bereżyńskiego badacz zwraca uwagę na Norwidowską, ale i wspólną romantykom, ogólną koncepcję Logosu:

Przewycięzieniem dualizmu boskości i ludzkości jest Słowo: ma ono swoją stronę wewnętrzną, ściśle z duchem człowieka związaną, boską — i zewnętrzną, ludzką. Harmonia obydwu stron Słowa jest jego ideałem, „celem i arcydziełem”. Dzieje ludzkości wykazują większe lub mniejsze oddalenie od ideału. Chrystianizm przyniósł z sobą upragnioną harmonię — a widocznym tego znakiem jest Jezus Chrystus, wcielone Słowo, łączący w swej osobie boskość i ludzkość⁷⁸.

Przez to, jak pisze Siewierski, „U Norwida [...] nie da się oddzielić pojęcia słowa jako aktu językowego od Słowa — aktu Boskiej kreacji rodzaju ludzkiego [...]”⁷⁹. Wyraża się w tym romantyczna dwuaspektowość słowa: cielesna i duchowa. Za tym idzie rozróżnienie w metafizycznym źródle sztuki: składnika formalnego, cielesnego, zewnętrznego — i pozaformalnego, duchowego. Badacz przywołuje liczne utwory Norwida, m.in. *Rzecz o wolności słowa* i *Promethidion*, skąd cytuje fragment, tak charakterystyczny dla obrazu, którym się zajmujemy, że wart przytoczenia:

Słowo więc całość w sobie od początku niosło,
Rozwinęło je tylko uczone rzemiosło.
I od początku była część zewnętrzna słowa
I wewnętrzna — jak wszelka świątyni budowa⁸⁰.

Już w tak ogólnym zarysowaniu, w architektonicznym ujęciu tego, co duchowe i wewnętrzne, i tego, co jest materialnym wyrazem wnętrza, widać, jak idee Norwida „biorą w siebie” całą dotychczas omawianą problematykę „kościół bez Boga”, jak ją uniwersalizują. Przestaje interesować sąd o Słowackim czy nawet całościowe ujęcie jego poezji w pojemnym obrazie retorycznym — wszyst-

⁷⁷ H. Siewierski, „Architektura słowa”. *Wokół Norwidowskiej teorii i praktyki słowa*. „Pamiętnik Literacki” 1981, z. 1.

⁷⁸ K. Bereżyński, *Filozofia Cypriana Norwida*. Warszawa 1911, s. 19. Cyt. za: Siewierski, *op. cit.*, s. 182.

⁷⁹ Siewierski, *op. cit.*, s. 184.

⁸⁰ C. Norwid, *Promethidion. Rzecz w dwóch dialogach z epilogiem*. W: *Pisma wszystkie*. Zebrał, tekst ustalił, wstępem i uwagami krytycznymi opatrzył J. W. Gomulicki. T. 3. Warszawa 1971, s. 434.

ko to staje się aluzją do uniwersalnej metafizyki i filozofii słowa, sztuki. Po-
wróć do tego na koniec szkicu.

Przejdźmy do polskiej poezji XX-wiecznej.

O poezję Juliana Przybosia toczy się od lat spór, który najlepiej oddaje, upraszczając, lecz nie trywializując, dylemat zawarty w powiedzeniu Mickiewicza: czy jest to kościół o pięknej architekturze, ale bez Boga? A może ma ta poezja ukryte, nawet przed samym poetą, znaczenia mistyczne? Koronnym argumentem obu stron sporu jest cykl liryków Przybosia o katedrach⁸¹.

Zanim rozpocznę relację o pewnym fragmencie tego sporu, przytoczę opinię Edwarda Balcerzana, która pozwala ustawić zagadnienie w centrum moich dotychczasowych dociekań. Po opisie rozmaitych aspektów motywu Balcerzan stwierdza, że w poezji Przybosia „Katedra to wreszcie wezwanie do Boga, którego w niej nie ma. A w istocie, w sposób charakterystyczny dla Przybosia, Bóg w katedrze »nie-i-jest«”. Dalej badacz nie waha się nazwać tego rodzaju odczucia obecnej-nieobecności czy nieobecnej-obecności Boga przeżyciem najgłębiej mistycznym⁸². Jeszcze inaczej można to tak sparafrazować: w poezji „kościół bez Boga” zawsze jest zarazem „kościółem z Bogiem” — i odwrotnie...

W roku 1969 Artur Sandauer dokonał słynnej analizy wiersza Przybosia *Notre Dame*⁸³, liryku, który dla jego piękna i istotności w historii opisywanego motywu koniecznie trzeba przytoczyć:

Z miliona złożonych do modlitwy palców wzlatująca przestrzeń!

Lecz zdjęło mnie z iglicy jak z haka Wnętrze — przerażenie.

Wyszydzony i opluty wśród poczwar rozdziawionych deszczem
wiem: Co znacę ja żywy o krok od filarów!

Te mury z odrąbanych skał — jak łby ponade mnie
zmartwychwstają z sarkofagu.

Kto wstrząsnął tą ciemnością, nagiął —
i ogarnął?

Wiem. Obciążone Jezusami krzyże
trzeba wyostrzyć w piony budowniczych drabin
i swoją wolę, zrównaną z niezgłębionym lazurem,
swoją śmierć
z ostrołuku
trafić —

— tam na kluczu cierpienia
drga zamknięty pęd strzał
— i trwać pod hurkotem głązów 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!⁸⁴

⁸¹ Chodzi o następujące wiersze, przedrukowywane w wielu edycjach: *Notre Dame*, *Przed Notre Dame po latach*, *Notre Dame III*, *Katedra w Lozannie*, *Widzenie katedry w Chartres*, *Światło w katedrze*, *Katedra jest biała*.

⁸² E. Balcerzan, wstęp w: J. Przyboś, *Sytuacje liryczne. Wybór poezji*. Wrocław 1989, s. CVIII. BN I 266.

⁸³ A. Sandauer, *Polskie carmen figuratum*. W: *Pisma zebrane*. T. 4. Warszawa 1985.

⁸⁴ J. Przyboś, *Utwory poetyckie. Zbiór*. Warszawa 1971, s. 93.

Porównując ten utwór do *carmina figurata*, Sandauer zbadał jego składniową architekturę i przedstawił rysunkowym wykresem, którego linie ułożyły się w obraz katedry! Ta interpretacja wielokrotnie poddawana była krytyce, zapewne słusznej⁸⁵. Esej Sandauera uważam jednak za dzieło sztuki interpretacji, które jest piękne niezależnie od prawdziwości wyników. W związku z omawianymi dotąd kwestiami poruszają mnie w przywołanej analizie dwie sprawy. Po pierwsze, marzenie o architektonicznej „szczerości”, którą XIX-wieczni wskrzesiciele gotyku widzieli jako jedną z głównych jego zalet: fasada katedry ma bezpośrednio oddawać układ wewnętrznej konstrukcji – tu podobnie, ukryta składniowa struktura wiersza oddaje jawny temat, składnia „rysuje” katedrę. Po drugie, jest w tym wiara w istnienie rysunku wewnętrznego, myślnego, duchowego *disegno interno* neoplatoników: Przyboś w ostatnim wersie liryku pyta o „pomyślaną” przepaść katedry, zatem o jej ideę w umyśle budowniczego (a może Boga?), Sandauer z wiersza poety chce wydobyć *disegno interno* idei katedry.

Jednym z polemistów Sandauera stał się Stanisław Barańczak, który analizę *Notre Dame* poświęcił wnikliwy eseju *Wzlot i przepaść*⁸⁶. Przekonująco obalając większość tez Sandauera (naukę w nich widząc jedynie, a nie marzenie sztuki...), na drodze pedantycznych analiz doszedł do znamiennych dla naszego problemu wniosków. Otóż w kategoriach retoryki rzecz ujmując, mamy w skomplikowanej architektonice wiersza Przybosia, architektonice, w której walczy wzlot z przepaścią, do czynienia z dialektyką współistnienia synekdochy i synekdochy odwróconej: „*totum pro parte*” i jednocześnie „*pars pro toto*”, część jako całość i całość jako część... W finale szkicu Barańczak przenosi ten retoryczny problem na płaszczyznę metafizyczną, co można tak rozumieć: Całość symbolizowana katedrą jest ludzka, jej budowniczym jest Człowiek – zarazem Całość jest Bogiem; jeśli w ogromie katedry wyraża się ludzka partycypacja w Bogu, to i Bóg w katedrze „partycypuje” w człowieku⁸⁷.

Zaskakująca i dramatyczna kontynuacja zdania o kościele bez Boga pojawiła się po drugiej wojnie światowej, w obliczu jej niszczycielskich, antyhumanistycznych skutków.

W autobiograficznym eseju *Do źródeł* Tadeusz Różewicz wspomina:

Idę wstecz, do roku 1945. [...] Pamiętam, że pisałem w tym czasie poemat, którego nigdy nie skończyłem – był to poemat o odbudowie kościoła Mariackiego. To, że zabytki starego Krakowa istniały obiektywnie, nie było dla mnie ostatecznym potwierdzeniem ich realności.

Pomysł poematu:

⁸⁵ Zob. np. B. Zeler, *Wiersze katedralne Juliana Przybosia*. W zb.: *O Julianie Przybosiu. Wspomnienia, studia, szkice*. Red. T. Bujnicki, K. Heske-Kwaśniewicz. Katowice 1983.

⁸⁶ S. Barańczak, *Wzlot i przepaść. Julian Przyboś: Notre-Dame*. W: *Pomyślane przepaście. Osiem interpretacji*. Katowice 1995.

⁸⁷ Wszystko to odbyć się może na płaszczyźnie metafizycznej, ponieważ najpierw rozegrało się między wnętrzem katedry a wnętrzem człowieka. Píše o tym utworze H. Zaworska (*Sztuka podróżowania*. Kraków 1980, s. 195–196): „Zostaną [...] przywołane dwa główne możliwe znaczenia: wnętrze katedry, ale i wnętrze człowieka. Wnętrze katedry nie będzie przy tym rozumiane tylko jako przestrzeń ograniczona ścianami i sklepieniem, ale jako wszystko, co kryje w sobie ta architektura, a więc wyrażana poprzez nią wizja świata, człowieka, jego życia i śmierci. Tak szeroko rozumiane wnętrze katedry ma być ogarnięte i przyswojone przez wnętrze człowieka, przez jego duchowy wysiłek”.

„... przechodnie myślą, że kościół Mariacki stoi nienaruszony, nie widzą, że jest to wielka przymra cegieł i kamieni. Kościół leży w gruzach. Kościół jest zniszczony w moim wnętrzu. Ten budynek, na który patrzę, nie jest kościołem, nie jest zabytkiem architektury, nie jest dziełem sztuki, jest spustoszoną, rozwaloną budą, jest kupą gruzu...”⁸⁸

Profesor młodego Różewicza, Roman Ingarden, patrząc okiem uczonego, filozofa i estetyka, w przywoływanym już artykule, publikowanym tuż po wojnie, zobaczył katedrę w dwóch niejako wyglądach: jako „kupę kamieni w pewien sposób poukładanych”⁸⁹ i jako materialną podstawę do intencjonalnego postrzegania obiektu uświęconego, będącego przedmiotem i narzędziem religijnego kultu i rytuału. Poeta doświadczony wojną nie mógł już w swoim wnętrzu uznać owego uświęcenia, tej liturgicznie ukształtowanej przestrzeni: nie ze względu na ateizm jako pogląd szczególnie – ze względu na destrukcję wszelkich wartości duchowych, metafizycznych, etycznych, estetycznych.

Różewicz przypomnienie nie napisanego poematu opatrzył komentarzem mówiącym wszystko:

Fakt, że wybrałem historię sztuki jako przedmiot studiów, nie był przypadkowy. Zapisalem się na historię sztuki, żeby odbudować gotycką świątynię. Żeby, cegła po cegle, wznieść w sobie ten kościół. Żeby, element po elemencie, zrekonstruować człowieka. To się łączyło nierozdzielnie. Poemat widzę jak przez mgłę, nie pamiętam dokładnie jego planu, ale pamiętam zamiar.

W tamtym okresie mieszkało we mnie jakby dwóch ludzi. W jednym był podziw i szacunek dla „sztuk pięknych”, dla muzyki, literatury i poezji – w drugim nieufność do wszystkich sztuk. Polem, na którym toczyła się walka między tymi osobami, była moja praktyka poetycka. Byłem pełen nabożnego podziwu dla dzieł sztuki (przeżycie estetyczne weszło na miejsce przeżycia religijnego), ale równocześnie rosła we mnie pogarda dla wszelkich wartości „estetycznych”. [...] Dla mnie, młodego poety [...], za wcześniej stały się zrozumiałe słowa Mickiewicza o tym, że „trudniej dzień dobrze przeżyć, niż napisać księgę”. [...] Odwracałem się z lekceważeniem od źródeł estetycznych. Źródłem twórczości – myślałem – może być tylko etyka. Ale jedno i drugie źródło wyszło: „umył w nich ręce morderca”⁹⁰.

Wewnętrzny obraz zrujnowanej katedry w zrujnowanym duchowym świecie objawił się poecie w ostrym przeciwstawieniu wobec katedry realnej. W tak drastycznym widzeniu wspomógł go Mickiewicz, a po latach Różewicz stał się świadom, że pierwszym etapem tej wewnętrznej destrukcji (etapem w porządku logiki wartości wyprzedzającym wojenną ich zagładę) było zastąpienie przeżycia religijnego przez estetyczne. To są komponenty mieszczące się w powiedzeniu Mickiewicza o kościele bez Boga... Ale ich nowy układ przesunął sens tego powiedzenia w sferę historycznego i kulturowego tragizmu naszych czasów.

Wizja Różewicza nasuwa inną jeszcze refleksję. Projektowany poemat wydaje się objawem zasadniczego zakłócenia związków między przestrzenią a znaczeniami kulturowymi, związków stanowiących istotę wyobraźni, może nawet człowieczeństwa⁹¹. „Katedra z Bogiem” czy „katedra bez Boga” to jednak niezależnie od wiary czy niewiary religijnej są synonimy wszelkiej świadomości

⁸⁸ T. Różewicz, *Przygotowanie do wieczoru autorskiego*. Wyd. 2, rozszerzone. Warszawa 1977, s. 90.

⁸⁹ Ingarden, *op. cit.*, s. 123.

⁹⁰ Różewicz, *op. cit.*, s. 90–91.

⁹¹ Przedstawiając myśl Oskara Miłosza tak o tym pisze Czesław Miłosz (*Ziemia Ulro*. Paryż 1977, s. 189): „Człowiek jest przede wszystkim organizatorem przestrzeni, zarówno wewnętrznej, jak i zewnętrznej, i to właśnie nazywamy wyobraźnią. Jesteśmy pulsowaniem krwi, rytmem, organizmem przetwarzającym układy przestrzeni zewnętrznej w przestrzeń wewnętrzną”.

mościowo istniejącej i już przez to samo uświęconej przestrzeni — a więc poczucia, że człowiek będąc w świecie, będąc częścią świata, zarazem ten świat obejmuje świadomością... Być może, że świadomością Różewicza stało się tak, że katedra jest zburzona w przestrzeni wewnętrznej, bo najpierw zdestruowana została sama ta duchowa przestrzeń ludzkiego wnętrza.

Czy to nie jest zakłócenie wszelkiego kulturowego i metafizycznego sensu stosunków przestrzennych?

Po wojnie takie widzenie estetyki i etyki musiało być znane wielu. Znamienne, że opisywano je przy pomocy analogicznych obrazów. Oto Józef Czapski (pod pseudonimem: Marek Sienny) wspomina w 1948 roku swój powojenny przyjazd do Paryża i przeżycie jego pejzażu, jego architektury:

Patrzyłem na miasto odruchowo, pół świadomie, notując zestawienia czerni, szarości [...].

Nagle odczułem, jakby bez udziału świadomości, że Paryż już umarł, że to nie Paryż, a ruina Paryża [...].

I widzenie z innego dnia:

Jest już otwarta z powrotem od dawna jedna z najdroższych restauracji Paryża, ale przecież w teście Tour d'Argent [...] przyjaciele Mickiewicza wydali obiad na jego cześć w roku 1855, gdy wyjeżdżał do Konstantynopola, zaledwie 2 i pół miesiąca przed jego śmiercią. Na tle niebieskiego nieba [...] w delikatnie niebieskim i mglistym oparzu wyrastała znad ciemnych konarów drzew Notre Dame liliowa koronka. [...] Cały pejzaż, tak delikatny w cieniach i światłach różowo-niebieskich, był aż nierealny — znów przeszło mnie dziwne wrażenie: ten pejzaż, nasiąknięty francuskimi i polskimi wspomnieniami, nie istnieje w rzeczywistości, może za chwilę się rozwiać, to przywidzenie⁹².

Siłą niezwyklej magii te okrutne refleksje o powojennej zagładzie kulturowych pejzaży we wnętrzu człowieka przywołują i katedrę, i postać Mickiewicza... „Liliowa koronka” nie istniejącej w istocie Notre Dame kojarzy się z romantycznymi, przeestetyzowanymi fantasmagoriami krytykowanymi przez Mickiewicza w powiedzeniu o Słowackim. Ale przydana jest temu układowi znaczeń swoista gorycz ludzi doświadczonych drugą wojną światową.

Dopiero na tle niezwyklej wizji Różewicza można przedstawić wiersze powojenne, odległe, ale ściśle i głęboko nawiązujące do powiedzenia Mickiewicza o kościele bez Boga.

Pierwszy z nich to *Entropia* Adama Ważyka:

Widziałem ruiny domu
nie rozebrane jak niegdyś po wojnie
wypalone okna
półgołe cegły
nawisłą belkę prawie bez oparcia
było w tym coś cielesnego
czego nie sposób zataić
jak gdyby ta ruina była we mnie
a nie przede mną na pustej ulicy
nie całkiem pustej bo przechodzień bez wieku
stojąc za moim ramieniem jak nieproszony przewodnik
mówił że to drukarnia
gdzie drukują wielką gazetę

⁹² M. Sienny [J. Czapski], *Groby czy skarby*. „Kultura” (Paryż) 1948, nr 5. Czapski przypomniał te słowa w swojej książce *Oko* (Paryż 1960, szkic *Tło paryskie*).

a ja zapomniałem posłać do niej cotygodniowy artykuł
to nieprawda wziął mnie za kogo innego
kto inny mnie wyręczał ja tylko czytałem
rozwinętą płachtę papieru
czytałem głośno wydając jednostajny bulgot
nie przynoszący żadnej informacji
nawet o małym żuczku Colorado
który się ukrył w ruinach⁹³

Można się domyślać (wiersz „chce” tego domysłu), że to zapis snu, zatem wizja jest intencjonalnie uwewnętrzniona. Nie ma jednak w utworze znaków formalnych wskazujących, że stanowi on wizję senną — granica między snem a jawą jest tak samo otwarta jak między ciałem człowieka a materialnością świata poza nim: „było w tym coś cielesnego / czego nie sposób zataić / jak gdyby ta ruina była we mnie / a nie przede mną na pustej ulicy”⁹⁴. To zatarcie granic wywołujące w podmiocie wiersza rodzaj wstydu i grozy, zatarcie właściwe liryce nowożytnej i zazwyczaj nie budzące takich uczuć, jest tu szczególnie nacechowane, połączone z rozpadem świata, entropijne, burzące porządek przestrzenny świadomości i świata. (W teorii fizyki entropia jest przeciwieństwem wszelkiego kosmicznego ładu.)

Oto ruina na zewnątrz człowieka i ruina w człowieku — wątek podobnie katastroficzny jak w wizji Różewicza, która zdawała się sięgać dna cywilizacyjnego pesymizmu. A przecież w liryku Ważyka destrukcja świata i destrukcja *sacrum* postąpiła! Zamiast katedry, która nawet pozbawiona sakralnych znaczeń, była przynajmniej ich pośmiertnym śladem, mamy „świątynię” współczesnego kultu informacji — drukarnię gazety. Zagłada w wierszu Ważyka jest dwojaka. Po pierwsze: bierze się z porażenia samego nowego kulturowego *sacrum* — informacji — bo destrukcję wprowadza entropia, czyli w teorii informacji jej przeciwieństwo. Ponieważ informacja jest podstawą wszelkiej językowej działalności człowieka, oznacza to także zagładę mowy najszlachetniejszej, najsubtelniejszej — poezji. Drukarnia gazety sama w sobie jest „kościołem bez Boga”. Okazuje się, że proporcjonalnie degradacja przeniosła się i na nią: jest „kościołem informacji” bez informacji... Druga zagłada jest wojenna — „żuczek Colorado” to owad odporny na niszczyielskie promieniowanie jądrowe. Sądzi się, że tylko on spośród istot żywych przetrwałby powszechną wojnę atomową.

Oto wiersz Mieczysława Jastruna *Budowa kościoła*, stojący w zasadniczym kontraście ideowym z lirykiem Ważyka, podejmujący inne wątki związane z tematem „kościoła bez Boga”: „teologii negatywnej” i estetyki „pustej transcendencji”.

Widziałem budujących kościół na pustkowiu
w okolicy okolonej wysokimi skałami.
Budowniczkowie nie mieli w rękach cegieł
ani kielni ani prefabrykatów
ani niczego co związane jest z budową.

⁹³ A. Ważyk, *Zdarzenia* (1977). Cyt. z: *Wiersze wybrane*. Warszawa 1978, s. 233.

⁹⁴ O ruinach Warszawy po 1945 roku i ich przeżywaniu jako destrukcji „cielesnej” pisze M. Baranowska w *Pamiętniku mistycznym* (Warszawa 1987). Tamże o znanych rysunkach B. Linkego przedstawiających ruiny domów upodobnione do ludzkich postaci.

Nie odlewali dzwonów giserzy i żaden
 mistrz kolorów i głębi w perspektywie
 nie stał przed rozpiętym płótnem
 i nie cieszył oczu obrazem dla ołtarza.
 Wznoszono bezimiennie powietrzną budowlę
 z modlitwy i zachwyty oczu wpatrzonych
 w przestwór albo utkwionych w przepaści
 u nóg z napiętymi od stania żyłami
 z palcami urażonymi przez ostry kamień
 — — — i było słyszeć w tej ciszy szelest rzęs
 kobiecych i szept warg spragnionych pocałunku⁹⁵.

Ten wiersz — i opiewany w wierszu „kościół” — jest jak hymn wiary, która odrzuca wszelkie materialne i zwyczajowe obciążenia kultu, odrzuca nawet jakiegokolwiek wysłowienie wierzeń i zapewne wysłowienie samego Boga. (Paradoksalnie więc unieważnia się tu samą rację istnienia metafizycznie ukierunkowanej poezji, jakby się wiarą unieważniało wyraz wiary: właśnie wiersz *Budowa kościoła!* Jakże to jednak optymistyczne unieważnienie mowy — całkowity kontrast z mową podległą zagładzie w wierszu Ważyka...) „Kościół” ten to „pozytywna pustka” mistyków. Zatem wiersz Jastruna jest radykalnym wyrazem „teologii negatywnej”, „apofatycznej”. Ważne są tylko modlitwa i zachwyt — nieistotne, czy intencja modlitwy roztopia się w „przestworzu” (słowo w poezji Jastruna i w jego przekładach z Rilkego oznaczające przestrzeń fizyczną połączoną w jedno z wewnętrzną, duchową i metafizyczną), czy przeciwnie, modlitwa obciąża się ziemskimi cierpieniami.

Wszystko tu jest paradoksem — jak u mistyków. To kościół sztuki, która nie jest sztuką; kościół etyki związków łączących ludzi (budowniczowie) — ale bez tych związków, bo przecież budowniczych łączy jedynie modlitwa i zachwyt. Budowniczowie stanowią jakby zakon kontemplacyjny bez klauzury, zakon, którego klauzurą jest cały wszechświat. Czy to kościół z Bogiem — czy bez Boga, jeśli na końcu ujawnia się jego miłosne, ludzkie, erotyczne znaczenie? Odpowiedź musi być zgodna z tradycjami mistyki: Bóg Jest i Nie-Jest; miłość ziemska to miłość w Bogu — miłość w Bogu to miłość ziemska.

„Kościół” z wiersza Jastruna wydaje się tym samym co katedra Przyboisia — gdyby jej odjąć cały konstrukcjonistyczny wystrój. Odnależliby się w nim wszyscy głęboko wierzący poeci „kościola bez Boga”...

Zestawienie wierszy Ważyka i Jastruna uzmysławia, u jakich rozstajów ideowych stoi powiedzenie Mickiewicza, w jak bardzo sprzecznych kontekstach można je odnaleźć, jak ono każdy kontekst potrafi wyposażać w głębokie znaczenia — jeszcze dzisiaj!

I znowu Różewicz! Tym razem prowadzi w bezpośrednie pobliże naszego zasadniczego tematu. Oto jego wiersz bez tytułu, mało znany, nie przedrukowany w żadnym ze zbiorów książkowych, bezpośrednio nawiązujący do Słowackiego i do powiedzenia Mickiewicza:

Na podłodze leży książka
 przed zaśnięciem czytałem
 wiersze Słowackiego
 „kto mogąc wybrać

⁹⁵ M. Jastrun, *Scena obrotowa*. Kraków 1977, s. 14.

wybrał zamiast domu
gniazdo na skałach orła...”

w nocy te słowa
jak katedry gotyckie
umarły Bóg
zaczął powoli oddychać
we mnie

w świetle dnia blakły
pryskały jak bańki
tęczowe
mydlane

świątynie
ze słów ulepione
gniazda jaskółcze
pod pustym niebem⁹⁶

— „słowa / jak katedry gotyckie”: a więc nie tylko cały wiersz Słowackiego, ale każde jego słowo jest katedrą, każde słowo można pytać, czy jest kościołem z Bogiem, czy bez Boga. Pytanie jest istotne w zmieszaniu snu i jawy. Wiersz Słowackiego, ponieważ jest pytany, ożywa swoimi sensami, jego słowa zaczynają oddychać. Z wierszem zmartwychwstaje Bóg — piękno obrazu powoduje, że Bóg nawiedza kościół poezji, można nawet sądzić, że przywraca wiarę czytelnikowi. Różewicz jakby chciał powiedzieć, że ten rodzaj półsennej i półjawnej lektury „zbawia” obrazy Słowackiego — i poprzez nie zbawia ludzi... Ale w ostrym świetle dziennego obiektywizmu, w świetle rozumu odcinającego się od fantasmagorii zarzut Mickiewicza powraca nieodparty: to bańki mydlane, to jednak świątynie marnych słów. Wzniosłe i mocne gotyckie katedry zmieniają się w proste i słabe jaskółcze gniazda. Ale jest też aluzja do „jaskółczego niepokoju” Słowackiego, niepokoju metafizycznego bardziej niż psychologicznego. Zatem w wierszu Różewicza nieustannie przeplata się możliwość transcendencji z jej niemożliwością. „Puste niebo” sugeruje jej brak — ale znamy religijne i poetyckie objawy „pustej transcendencji”, „jaskółczy niepokój” otwiera gniazda na niebo, jest mistyczną nagością gniazd oczekujących Łaski... Wielkość wiersza Różewicza jest w tej ambiwalencji. I taka ambiwalencja zawsze jest istotą obrazu „kościół bez Boga” — w każdym jego użyciu, przetworzeniu.

Czas na podsumowanie i uogólnienie.

Poezja bywa jak kościół bez Boga — mówi Mickiewicz. Religioznawstwo, teologia, historia idei i historia sztuki znają przypadki, kiedy kościół (jako rzeczywista budowla i jako symbol jakiegokolwiek religijnego formalizmu), z pozoru opuszczony przez transcendencję, mimo to jest jej znakiem, obdarzonym taką mocą, że obecność transcendencji ku sobie sprowadza.

Ostrożni w osądach dotyczących się wiary i niewiary, skłonni jesteśmy dzisiaj poezję Słowackiego (i wiele podobnych zjawisk w sztuce) uznać za stojącą na granicy odczucia przemożnej Bożej Obecności i dojmującego Nic mistyków, może nawet Nic pozornych ateistów.

⁹⁶ Wiersz publikowany w piśmie „Fakty” (1979, nr 51/52).

Te skomplikowane i przejmujące ambiwalencje uogólniają się w prastarej, ale i nowożytnej, obrazowej idei „naczynia i zawartości”, w metafizycznej dialektyce „*pars pro toto*” i „*totum pro parte*”, przestrzennych wyobrażeń mistycznej partycypacji człowieka w Bogu i Boga w człowieku.

Wysuwam sugestię, że wyrażenie Mickiewicza o „kościelnie bez Boga”, jego tło ideowe, uczestnictwo w architektonice idei, ewentualne źródła oraz historia przekształceń należą do tej obrazowej idei „naczynia i zawartości”, a samo wyrażenie jest owej idei sugestywną formułą. Tak dociera się do elementarnej „architektury” mistyki: „zewnątrze – wewnątrz”. Dopiero do takiej elementarności dochodząc można zająć się uzewnętrznioną w obrazach artystycznych skomplikowaną dialektyką „zewnątrza – wewnątrz”.

Samemu Mickiewiczowi taka mistyczna perspektywa była bliska. W wykładach *Literatury słowiańskiej* powołuje się na wypowiedź Stanisława Potockiego: „Słowo jest to kula złożona z dwóch półkul, z których jedna jest niewidoma, a druga materialna, jedna niebieska, druga ziemską”. I komentuje: „Jest to dusza i ciało, cały człowiek”⁹⁷. Z myśli Potockiego Mickiewicz przyswaja przekonanie o nierozdzielności przeciwieństwie materialnych i duchowych wartościów słowa, własnym komentarzem uzupełnia to połączenie przeciwieństw o wewnętrzny i zewnętrzny aspekt.

Warto wrócić do Norwida. Siewierski zauważył Norwidowskie twórcze czuwanie „nad ową »architekturą«, aby związek między wewnętrznym a zewnętrznym słowem nie został rozluźniony”⁹⁸. Można powiedzieć, że omawiane wątki poezji Przybosa, Jastruna, Ważyka, Różewicza są takim właśnie nieustającym twórczym czuwaniem poezji nad ową architekturą słowa, czuwaniem, do którego należy zarówno powiedzenie Mickiewicza, w planie doraźnym wymierzone krytycznie, a w planie uniwersalnym węzłowe, jak i tragiczny jego pogłos w zrujnowanej wewnętrznej katedrze z nie napisanego poematu Różewicza.

Najdoskonalszym może w powojennej światowej poezji poematem mistycznym, poematem czuwania, jest Josego Gorostizy *Śmierć nieskończona*. Znamienne, że ten otaczany kultem przez poetów utwór podejmuje temat „naczynia i zawartości”. Jego naczelnym obrazem jest szklanka czystej wody – symbol Boga ulubiony przez poetów i mistyków. Wokół tego symbolu tańczą barokowe przeciwieństwa: Bóg i brak Boga, forma i substancja (rozumiane metafizycznie), forma i treść (w znaczeniu estetycznym), życie i zagłada, rozum i sen, słowo i milczenie. Jak pisze Octavio Paz, „śmiertelny pojedynek pomiędzy tyłoma parami przeciwników [...] nie wyraża się jako dramatyczny spór albo dylemat myśliciela, ale jako wieloznaczność poetycka”⁹⁹.

Chcę powiedzieć, że wszystkie sprzeczne znaczenia przywoływane przez powiedzenie Mickiewicza o „kościelnie bez Boga”, prehistoria i historia tego powiedzenia, razem ze wszystkimi rzutowaniami w przeszłość i śladami w przyszłości, stworzyły wielki poemat idei, poemat ich poetyckiej wieloznaczności.

⁹⁷ Mickiewicz, *Literatura słowiańska. Kurs trzeci i czwarty*, s. 397.

⁹⁸ Siewierski, *op. cit.*, s. 186.

⁹⁹ O. Paz, *Wprowadzenie*. W: J. Gorostiza, *Śmierć nieskończona*. Przełożył A. Jeżewski. Warszawa 1971, s. 12.