

Tomasz Łuczkowski

"Mój kraj to szczyt gotyckich wież" : romantyczne portrety katedr w epistolografii Zygmunta Krasińskiego

Acta Universitatis Lodzensis. Folia Litteraria Polonica 2, 47-58

2001

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.

Tomasz Łuczkowski

**„MÓJ KRAJ TO SZCZYT GOTYCKICH WIEŻ”
ROMANTYCZNE PORTRETY KATEDR W EPISTOLOGRAFII
ZYGMUNTA KRASIŃSKIEGO**

W książce *Jesień średniowiecza* Johan Huizinga opisał dynamikę ówczesnego życia. Przyrównując średniowieczną emocjonalność do dziecięcego, żywiołowego rozumienia świata, podkreślał gwałtowny charakter epoki. Zewnętrzny kształt wydarzeń zdawał się zawarty w ostrych i zdecydowanych konturach, w jasnych i wyrazistych formach. Głęboka przepaść dzieliła wtedy to, co poświęcone przez sakrament i biblijną symbolikę od tego, co pospolite czy grzeszne. Narodziny i śmierć przeżywano głębiej i bardziej intymnie niż dzisiaj. Namietniej pożądaną sławy i zmysłowej rozkoszy. Gorliwiej wyznawano grzechy i czyniono pokutę.

W bogatej panoramie średniowiecznego świata przesuwiają się przed naszymi oczami procesje biczowników, trędowatych i kalek, ale także wesołe korowody i maskarady. „Stabat Mater” miesza się z pijacką piosenką goliardów. Karnawał znaga się z postem. Mnisi opisują rozkład. Trubadurzy i truverzy sławią wyrafinowaną erotykę. Ciszę przerywa bicie dzwonów.

Gotyckie katedry, które zdominowały średniowieczny pejzaż, być może najpełniej wyrażają duchowe bogactwo i kulturą wielobarwność epoki. W potężnych bryłach architektonicznych współgrają kamienny majestat i subtelność detalu. Wydzwignięta zostaje martwota i statyczność kamiennych bloków, przewyciężone prawa ciężenia. Doskonały amalgamat symfonicznej kompozycji łączy północną surowość stylu z grozą piekielnego bestiariusz i fantastycznymi splotami orientalnych arabesk.

Wejście w wizualizację biblijnego kosmosu, w mistyczny ogród świątyni było niemal religijnym objawieniem, chwilą iluminacji. Kiedy w 1770 r. Goethe po raz pierwszy stanął przed fasadą katedry w Strasburgu, nie spodziewał się owych „niebiańskich radości”, których doznaje się po przekroczeniu jej progu. Młody artysta był jeszcze podróżnym na wskroś

oświeceniowym, który poprzez intelekt weryfikował doznanie estetyczne, klasyfikując wrażenia w oparciu o uniwersalne reguły dobrego smaku. Czciliwemu zatem harmonii brył i czystości form, będąc „zawziętym wrogiem samowoli gotyckich ornamentów”¹. Znalazłszy się jednak wewnątrz, wyzwolił się z klasycyistycznych ograniczeń. Powracał tu kilkakrotnie, aby zatracić się w niepokojących liniach konstrukcji, w przenikających się płaszczyznach światła i cienia. Niczym impresjonista notował obrazy katedry o różnych porach dnia. Oglądał ją dostojną z daleka, w porannym świetle, gdy czarnym konturem odcina się od szarości nieba. Obserwował, jak powoli pogrąża się w ciemność zmierzchu, stapiając swój masyw z mrokiem.

Goethe nie tylko odkrył dla romantyków piękno gotyckiej katedry, ale przedstawił nowy sposób zapisu doświadczenia estetycznego. Nie tracąc z oczu realnych rysów świątyni, przekształcił wizerunek w obraz mentalny, w symbol i poetycką metaforę.

Dla Zygmunta Krasińskiego, który kilkadziesiąt lat później przemierzał Europę, gdzie „ślady gotyckich wicków okazują się wszędzie”², katedry były drogowskazami marszruty. Pielgrzymuje się do nich jak do sióstr miłosierdzia, powierniczek bólu. Odwiedza się je jak najwierniejszych przyjaciół. „Katedrze kolońskiej przekaz ode mnie moc westchnień – pisze Krasiński w liście do Henryka Reeve z 25 czerwca 1837 r. – Spytaj jej czy pamięta ów ciepły wieczór, kiedy przechadzałem się wokół niej z moją ukochaną”³. W gotyckich wnętrzach dokonywała się duchowa przemiana i wtajemniczenie w przeszłość.

Należy podkreślić, że pojawienie się gotyckich katedr w romantycznym pejzażu było manifestacją postawy emocjonalnej. Nowa estetyka kształtowała się w Anglii, w środowiskach ekscentrycznych amatorów archeologii i podróży krajoznawczych. Działające od początku XVIII w. „The Society Of Arts” i wiele pomniejszych, lokalnych promowało sztukę średniowieczną, katalogując i chroniąc jej zabytki. Pomimo licznych publikacji nie przywiązywano dużego znaczenia do obiektywnych i naukowych studiów architektonicznych struktur, eksponując w opisach raczej określony typ nastrojowości. Romantyczny portret katedry jest więc subiektywną wizją, przeczcuciem świata ograniczonego prawami geometrii.

Średniowieczni architekci próbowali zamknąć w kształcie katedralnej przestrzeni harmonijny i koherentny model boskiego uniwersum. Jego wyznacznikiem była symbolika światła oplatającego formy kamiennego kosmosu świątyni. Otto von Simson, analizując proces narodzin i znaczenie

¹ J. W. Goethe, *O niemieckiej architekturze*, przeł. A. Palińska, [w:] *Teoretycy, artyści i krytycy o sztuce 1700–1870*, wyb., przedm. i komentarze E. Grabska, M. Poprzęcka, Warszawa 1974, s. 196.

² Z. Krasiński, *Listy do ojca*, oprac. S. Pigoń, Warszawa 1963, s. 40.

³ Z. Krasiński, *Listy do Henryka Reeve*, przeł. A. Ołędzka-Frybieszowa, Warszawa 1980, s. 280.

gotyckiej katedry, podkreśla, że właśnie owa „diafaniczność” decydowała o stylistycznej wyjątkowości⁴. Architektoniczną przejrzystość osiągnięto nie tyle poprzez samo powiększenie okien, ile przez przekształcenie całych ścian w delikatne i połyskiwe powłoki. Szkielet i detale gmachu zostają wtopione w blask wielobarwnych witraży. Szklane tafle zdają się spoiwem konstrukcji.

Nasytanie gotyckich kościołów światłem nie było odwołaniem do wrażeń zmysłowych, ale do metafizyki. W średniowiecznych kategoriach estetycznych światło było źródłem i istotą piękną, przez które promieniował blask prawdy (*splendor veritas*). Światło uważano za najbardziej aktywną i kreatywną siłę, za wyznacznik ład i hierarchii. Im większy był stopień świetlistości przedmiotów, tym szlachetniejszą emanację bytu one stanowiły. Owo przekonanie o głęboko symbolicznym znaczeniu światła zaczerpnięto z filozofii Platona, uzupełniając je jednak o konotacje biblijne. Dla greckiego filozofa było ono równoznaczne z dobrem. Reprezentowało transcendentną rzeczywistość, która powołuje wszechświat do istnienia i oświeca drogę wiodącą ku prawdzie. Jest najbardziej elementarną i bezpośrednią manifestacją Boga. Podobnie wzniosła teologia światła stanowi prolog Ewangelii według św. Jana. Światłość jest początkiem i końcem świata, boskim impulsem określającym prawdę i porządek dziejów.

Sugeriusz, opat Saint-Denis, ukazuje wiernym drogę, jaką pogrążony w modlitwie człowiek pokonuje od kontemplacji jaśniejącego wnętrza katedry aż po osiągnięcie ekstazy wizji i nastroju mistycznej kontemplacji:

Kimkolwiek jesteś, jeżeli sławić pragniesz chwałę tych drzwi.
Nie patrz na złoto ni kosza, lecz na mistrzostwo roboty.
Jasne jest dzieło szlachetne, a dzieło szlachetnie lśniące
Ludzkie umysły oświeca, by poprzez światło prawdziwe
Do prawdziwego szły światła, gdzie Chrystus prawdziwe wrota.
A jak to w tym świecie możliwe, brama wskazuje złota:
Mdy umysł do prawdy, przez materialne rzeczy się wznosi,
A widząc to światło, wpierw pogrążony, dźwiga się w górę⁵.

W romantycznym portrecie katedry odnajdziemy wprawdzie „diafaniczny” charakter gotyku, ale artyści coraz częściej kierują swój wzrok w cienie arkad i naw. Opisując katedrę strasburską, Goethe dostrzega jaśniejący krąg rozety umieszczony ponad głównym wejściem. Lecz już w chwilę później przenosi spojrzenie na mroczne i wyniosłe otwory po bokach, pozornie

⁴ O. von Simson, *Katedra gotycka. Jej narodziny i znaczenie*, przeł. A. Palińska, Warszawa 1989, s. 81.

⁵ J. Białostocki, *Myśliciele, kronikarze i artyści o sztuce. Od starożytności do 1500 r.*, Warszawa 1978, s. 268–269.

puste i zbędne, ukrywające jednak tajemnicze i groźne siły zdolne do odrzucenia ciężaru konstrukcji.

Dla Chateaubrianda to właśnie mrok jest kwintesencją gotyku. Ciemność i starość decydują o religijnym charakterze miejsca. W cieniu luków, pod poczerńiałymi sklepieniami jedynie możliwe są skupienie i modlitwa⁶.

Najdobitniej owa dwoistość przedstawień światła ujawnia się na płótnach Caspara Dawida Friedricha⁷. W *Wizji Kościoła Chrześcijańskiego* zdumionym druidom ukazuje się kościół wyniesiony pośród złotych i błękitnych chmur. Na innym obrazie katedra wylania się, rodzi się jakby przed widzem z rozjaśnionego, eterycznego powietrza. Postacie aniołów okalające kościół zaświadczać o wyżywności przedstawienia.

Około 1815 r. ikonografia Friedricha wzbogaca się o obrazy miasta na horyzoncie. Jego kontury są zatarte i nieostre. Dominuje jednolita, monochromatyczna, brunatna lub błękitna tonacja. Z miejskiego pejzażu wylaniają się zarysy katedralnych wież. Malarz pozbawił je jednak architektonicznej realności. Oniryczny nastrój znamionuje letarg i ciszę. Miasto spowija mleczna i senna mgła, która zaciera życie i ruch.

W latach dwudziestych Friedrich zaprasza nas do centrum. Oto miasto widziane od wewnątrz. Postacie prezentowane na owych płótnach odwrócone są tyłem. Znieruchomiałe i pozbawione indywidualnych cech cienie na balkonach trwają zapatrzone w czarne bryły katedr. Znakomitym przykładem całej serii obrazów jest płótno *Siostry na tarasie*. Artysta przedstawił na nim odrealniony, gdyż umieszczony na portowej wyspie, kościół Mariacki w Halle. Ciemna plama katedry, zarys wieży ratuszowej w Stralsundzie i bramy w Neubrandenburgu przenikają się z pionami masztów, stapiając się w nierzeczywistą, architektoniczną jedność. Jej kształt rozmywa się w ciężkim, oleistym powietrzu.

Podobna opozycja światła i mroku została uchwycona w portretach katedr nakreślonych w epistolografii Zygmunta Krasińskiego. Charakteryzują je przytłumiona paleta barw i akcentowanie subtelnej gradacji cienia. Stanąwszy przed fasadą gotyckiej budowli podróżny zostaje obezwładniony jej posępnością. W Ratyźbonie „katedra ogromna i czarna wzbija się wysoko z swoimi wieżami, strojnymi w maurytańskie arabeski i ozdoby”⁸. W Mesynie przekroczeniu bramy oplecionej gotyckimi liśćmi i postaciami fantastycznych zwierząt towarzyszy pewność wejścia do „czarnego przybytku, do mieszkania ostrołuków, pod wiązania oświecone malowanymi szymbami”⁹.

⁶ F. R. Chateaubriand, *Duch chrześcijaństwa*, przeł. H. Ostrowska-Grabska, [w:] *Teoretycy, artyści i krytycy...*, s. 308.

⁷ T. J. Żuchowski, *Między naturą a historią. Malarstwo Caspara Davida Friedricha*, Szczecin 1993.

⁸ Z. Krasiński, *Listy do ojca*, s. 38.

⁹ Z. Krasiński, *Listy do Delfiny Potockiej*, oprac. Z. Sudolski, Warszawa 1975, t. 1, s. 51.

Ekspozowanie gotyckiej ciemności wykorzystuje Krasieński do zarysowania przeciwstawności dwóch sfer życia i psychiki. Wyobrażają je nadziemna i podziemna część kościoła. W liście do Delfiny Potockiej pisany w sierpniu 1840 r. z Karlsbadu beczasowa przestrzeń grobu zostaje zestawiona ze strzelistością katedralnego szkieletu. Indywidualizm i wolność artysty kontrastują z machiną społeczeństwa, z pospolitością, powierzchownością i banałem. Wyrzucony na mieliznę wspomnień Krasieński rozpamiętuje przeszłość, przywołuje zapachy i barwy orientu, kształty prawdziwej i pełnej egzystencji:

Alem czuł, że jestem w kole czarodziejskim, i kochałem, i pełnym był życia, prawda, niezrozumianego dla nich, bo ich życie tam się kończy, gdzie moje zaczyna. Cały dół, całe pierwsze piętro życia, fundamenta, lochy, piwnice i kanały, to ich własność. Mój kraj to szczyt gotyckich wież, to ostatni punkt trójkąta piramid, to wszystkie posągi białe marmurowych świętych Mediolanu, to kopuła Piotra, to odlam muru w górze na grobie Metelli, tam gdzieś tyle razy siałam i marzy¹⁰.

Obraz gotyckiej krypty, grobu powraca jeszcze wielokrotnie w listach Krasieńskiego, przybierając w drugiej połowie lat czterdziestych wymiar martwej i ciemnej przestrzeni duchowej. Towarzyszy mu często obsesyjne przeświadczenie o rozpadzie osobowości. Krasieński wyróżnia kolejne fazy splinu i drobiazgowo relacjonuje przebieg chorobliwych majaceń i snów. Listy z tego okresu są zapisem strachu człowieka osaczonego przez wrogie i niepojęte formy przestrzeni. Na kształtowanie się tych obrazów wpłynęły zapewne doświadczenia narkotyczne, które artysta podjął w 1847 r. W kilka miesięcy po pierwszej próbie z eterem Krasieński zamieszcza w liście do Potockiej opis jednej z takich halucynacji. Osłabiony gorączką pogrąża się stopniowo w letargicznym otępieniu, aby uświadomić sobie własną śmierć. Mimo przekroczenia jej progu nie ustaje zdolność percepcji. Jest to właściwie zapis pogrzebania żywcem w jakiejś nieokreślonej i groźnej przestrzeni, pośród piętrzących się sepulkralnych murów¹¹. To ostatni etap podróży przez zakamarki więzień stworzonych przez Piranesiego.

W słynnym cyklu grafik włoski artysta ukazał przestrzeń pozbawioną cech bezpieczeństwa poprzez monstrialne pomnażanie i zwielokrotnienie jej form. W potwornym, sennym świecie labiryntu samotny człowiek bezskutecznie usiłował odnaleźć granice wyznaczające harmonię świata. Cała rzeczywistość przekształcała się jednak w gigantyczne więzienie bez murów i strażników, pozbawiające wolności nie ciasnym stłoczeniem form, lecz nadmiarem i nieograniczonością przestrzeni. Mozolna wspinaczka po krętych schodach nie ma końca. Kiedy kamienna galeria urywa się nad przepaścią, błądzący dostrzega kolejne schody, na których wędrówkę kontynuuje jego sobowtór.

¹⁰ Tamże, s. 214.

¹¹ Tamże, t. 3, s. 539.

W grobowych wizjach Krasieński osiąga kres poszukiwań wyjścia. Nieruchomieje w zastęglej lawie spowolnionego czasu.

Widok przepelnionej światłem gotyckiej struktury wykorzystał Krasieński do jeszcze innej metafory. Określała ona doskonałość poezji nowej epoki, którą zapoczątkował Victor Laprade. Ów krytyk i poeta został umieszczony w towarzystwie Lamartine'a i Hugo. Pierwszy z nich reprezentuje jeszcze klasycyzm w duchu Racine'a. Drugi jest wprawdzie romantykiem, ale czerpie raczej ze świata wyobrażeń szekspirowskich niż ze współczesności. Laprade urzeczywistnia w poezji nową erę, łącząc formalną powściągliwość klasycyzmu z romantyczną ekspresją. W krystalicznym stopie poezji Laprade'a dokonuje się synteza kultury starożytnej i chrześcijańskiej:

Symbol już tego pojednania witałem, gdym u stóp Twych się chylił na szczycie katedry mediolańskiej, mówiłem Ci wtedy, że pośepność gotycka przybierze białość marmuru paryskiego i przemieni się w triumfalny blask, i oto sprawdza się przecucie¹².

Obraz mistycznego światła zamkniętego w gotyckich ramach przedstawiał także medalion, który Krasieński przesłał Potockiej. Była to miniatura z portretem poety wkomponowanym w środkową rozetę katedry fryburskiej. Zarówno wybór kościoła, jak i architektonicznego detalu nie wydaje się przypadkowy. Rozeta jest jakby naczyniem światła i okiem katedry. Wpadające przez nią promienie rozjaśniają nawę główną i ołtarz. Kolorowe szkło płatków kręgu odrealnia blask. Róża zajmuje zresztą pośród kwiatów wyjątkowe miejsce. Jej nazwę wywodzili Grecy od rozlewności zapachów. Według innej interpretacji oznaczała ona to, co zagadkowe i tajemnicze. Symbolika róży w tradycji chrześcijańskiej koncentrowała się wokół kilku przedstawień: kwiatu z ogrodów rajskiej rozkoszy, męczeńskiej śmierci Jezusa, czystości i niewinności Matki Bożej. Krańcowym wyobrażeniem owej symboliki jest porównanie zastępów zbawionych do rozwiniętego kwiatu wieczności w *Boskiej komedii* Dantego¹³.

Różycą na wspomnianym medalionie miała złoconą siatkę konturów na tle błękitnej emalii. Światło zakłęte w roślinnej ornamentyce, wspomnienie zatrzymane w tamtym świetle – oto miniaturowy portret przeszłości, pamiątka utraconego świata¹⁴.

Katedrę we Fryburgu Krasieński darzył szczególnym sentymentem. Odwiedził ją po raz pierwszy jesienią 1839 r. z Potocką i Danilewiczem, aby wielokrotnie odtwarzać w pamięci jej kształt i powrócić tam samotnie osiem lat później. Jedną z takich rekonstrukcji wspomnień przynosi list z 22 sier-

¹² Tamże, t. 2, s. 520.

¹³ D. Forstner, OSB, *Świat symboliki chrześcijańskiej*, przeł. W. Zakrzewska, P. Pachciarek, R. Turzyński, Warszawa 1990, s. 191–193.

¹⁴ Z. Krasieński, *Listy do Delfiny Potockiej*, s. 502.

pnia 1840 r. Krasieński opisuje Potockiej samotnie spędzony wieczór. Opuszczony przez przyjaciela, unieruchomiony w ciemności pokoju doznaje nerwowej fantasmagorii, przeczucia bliskości kochanej kobiety. Przestrzenie ciszy, kolory i zapachy monachyjskich ulic, blade niebo przemieniają się w obraz Fryburga, w przypomnienie porannych spacerów do katedry. Pejzaż pamięci jest jednak tylko rumowiskiem wyobrażeń, krajobrazem kłęski i zwałpiania:

Wszystko na podobieństwo przeszłości, wszystko tym samym światłem nadreńskim, germańskim oblane. Wszystko to samo – prócz katedry i Ciebie, to jest prócz Boga i anioła¹⁵.

Obok światła podstawową kategorią i wyznacznikiem harmonii gotyckiego wnętrza była miara. Geometria według budowniczych katedr pełniła funkcję „anagogiczną”, tzn. odkrywała przed człowiekiem boski porządek kompozycji kamiennych form kościoła. W ten sposób została objawiona wiernym prawda o teologicznej przejrzystości uniwersum. Był to układ idealny, harmonijnie zamknięty i skończony. Jego strukturę określały proporcje, przy czym bliźniaczym towarzyszem geometrii była muzyka. Obie dziedziny poprzez stosunki liczbowe obrazowały bowiem doskonałość modelu świata. Pokrewieństwo obu nauk podkreśla umieszczenie ich w *quadrivium*, razem z arytmetyką i astronomią.

Otto von Simson podaje przykład zastosowania reguł muzycznej modulacji i geometrycznych kanonów w architekturze kościołów cysterskich. Oktawa wyznacza stosunek szerokości i długości nawy głównej i transeptu. Kwinta określa proporcje długości katedry i jej ramion. Według kwarty rozplanowany jest chór. Tercja opisuje szerokość korpusu nawowego do jego długości. Unisono, najdoskonalszy z interwałów wyznacza serce i centrum budowli¹⁶.

W romantycznych portretach katedr nie dostrzega się matematycznej pracy boskiego architekta. Miejsce proporcji i geometrycznych stosunków zajmują kategorie estetyczne. Cyrkiel wędruje do szuflady, zaczyna się kontemplacja kształtów i barw. Gmach katedry jest bowiem najpełniejszym urzeczywistnieniem idei piękna malowniczego.

Artyści zwracają uwagę na te efekty malarskie, które poprzez niezwykłość i surowość dynamizują obraz. William Gilpin, czołowy teoretyk *picturesque beauty*, upatrywał jego istotę w szorstkiej lub chropawej fakturze przedmiotów, w kontrastach i zaskakującym charakterze refleksów świetlnych. „Gładkość całości – zauważał – i to, co w naturze byłoby poprawne, razi w obrazie”¹⁷. Nowa definicja piękna zawiera także pierwiastek dekadencji. Ilekroć twory natury i ludzkich rąk przekwitają, tracąc na prostocie i świeżości, owa deformacja staje się atrakcyjna.

¹⁵ Tamże, s. 216.

¹⁶ O. von Simson, *Katedra gotycka*, s. 258.

¹⁷ W. Gilpin, *Esaj I. O pięknie malowniczym*, [w:] *Teoretycy, artyści i krytycy...*, s. 57.

Kraśiński, próbując oddać kształt piękna malowniczego, posługuje się wprawdzie analogią muzyczną, ale równie dobrze przystawałaby ona do gotyckiej architektury.

Są w muzyce niektóre fałszywe akordy, które powiązane z następnymi zgodnymi w ogóle swoim tworzą najświetniejszą harmonią, dobór takich fałszywych i melodyjnych w poezji tworzy, jak mi się zdaje, fantastyczność¹⁸.

Romantycy podkreślają organiczny charakter katedralnej kompozycji. Friedrich Schlegel w *Listach z podróży po Niderlandach, Nadrenii, Szwajcarii i części Francji* porównuje ją do lasu lub kryształu. Gotyck wyodróżnia się złożonym i przeplatającym się bogactwem, nieskończonością i różnorodnością ukształtowania kamiennej tkanki i kościoła. Średniowieczny architekt naśladuje surowy wygląd teutońskiego boru poprzez labirynt kaplic, pionowy układ smukłych kolumn, roślinne motywy zdobnicze, zabarwiony fioletem i purpurą półmrok¹⁹.

Dla Goethego katedra w Strasburgu pnie się ku nieskończoności jak „rozłożyste boskie drzewo, tysiącem konarów, milionem gałęzi i liśćmi niezliczonymi jak ziarenka piasku nad morzem”²⁰.

Kraśiński rozpoznaje rysy średniowiecznego kościoła w ciemności boru, gdzie „kształtnie i ponuro jak śród filarów katedr gotyckich, a cicho jak w grobie lub szumno, gdy wiatr wieje, jak na wielkim pogrzebie, pełnym hymnów”²¹.

Katedra w Mediolanie z oślepiającą bielą marmurów fasady zostaje przyrównana do wodospadu Caduta delle Marmore, położonego w pobliżu włoskiego miasteczka Terni, a utworzonego przez dwustumetrowy spadek rzeki Velino do Nery²².

W kształcie wież i przypór innych świątyń odkrywa Kraśiński fantastycznie nieregularne kontury Alp.

Jako element natury katedra zostaje włączona w metamorfozę jej form. Rodzi się ze słowa i światła, aby przemienić się w proch i ostatecznie zespolić z ziemią. Pisząc o romantycznym wizerunku katedry, eksponującym owo przypisanie do kołowrotu przemian, nie sposób pominąć malarstwa Friedricha, odkrywającego malowniczość waloru dekompozycji i ruin.

Friedrich zaczynał działalność artystyczną od grafiki. Początkowo zajmował go rysunek popularny, sztuka użytkowa z prospektów ogrodowych czy

¹⁸ Z. Kraśiński, *Listy do ojca*, s. 305.

¹⁹ F. Schlegel, *Listy z podróży po Niderlandach, Nadrenii, Szwajcarii i części Francji*, przeł. A. Palińska, [w:] *Teoretycy, artyści i krytycy...*, s. 231–233.

²⁰ J. W. Goethe, *O niemieckiej architekturze*, [w:] *Teoretycy, artyści i krytycy...*, s. 196.

²¹ Z. Kraśiński, *Listy do Delfiny Potockiej*, t. 2, s. 97.

²² T. J. Żuchowski, *Między naturą a historią...*

magazynów mody. Szybko jednak odszedł od prezentowanej dotąd, uporzędkowanej na kształt ogrodu, wizji natury, tworząc już nie zwierciadlane odbicie rzeczywistości, ale własny, kreatywny pejzaż²³.

Motywy gotyckiego kościoła pojawił się po raz pierwszy w 1803 r., gdy Friedrich wykonał cykl *Cztery pory roku*. Przenika go koncepcja natury, której formy podlegają wiecznym prawom zmienności. Wykonując barwną replikę tego cyklu, malarz zredukował go do dwóch obrazów-przeciwieństw: lata i zimy. Katedrę umieszczono na drugim. Jest to właściwie pozostałość gotyckiego kościoła, brama z resztkami oprawy, zrujnowany i bezkształtny zarys fasady, czarny, ołowiany szkielec witraża, samotne kolumny i ścięte przypory, które podpierają sinawą błonę nieba rozciągającego się ponad pustkowiem.

Artysta obnaża napiętą strukturę świata na granicy, w chwili przemiany, starzenia się i biologicznej śmierci. Mimo pozornego oniryzmu i statyki obraz prześląknięty jest podskórną dynamiką. Karłowate krzewy i chorobliwie rozrośnięte gałęzie drzewa wdzierają się gwałtownie w terytorium zniszczenia. W obrazie tej aneksji kumulują się antagonizmy. Ruina należy zarówno do teraźniejszości, jak i do przeszłości. Jest też zapowiedzią, prologiem nowej fazy. Reprezentuje dwoistość i ambiwalencję, będąc wytworem człowieka i obrońcą w destrukcji części natury. Friedrich akcentuje zresztą bardzo subtelnie ów kryzysowy, graniczny moment przeistoczenia się. Czas na jego płótnach wymyka się jednoznacznemu i ścisłemu określeniu. Poranek, choć wyznacza początek dnia, dzięki mlecznej i mglistej zawieszce powietrza nie wymknął się jeszcze zupełnie nocy. Z kolei w zmierzchu, który powoli przechodzi w noc, wciąż trwają nikielne odbłaski światła. Przemiana dokonuje się w tajemniczy sposób, jakby poza granicami zwykłej percepcji i rzeczywistości wyznaczonej przez chronometr.

W scenerii gotyckiej ruiny umieszcza Friedrich postacie zastygłe w wędrowaniu. Obraz *Opactwo w dąbrowie* przedstawia fronton zniszczonego kościoła, strzęp fasady oprawiony w splecione konary dębów. Tam, gdzie kiedyś było wnętrze katedry, dziś jest stary i zaniedbany cmentarz. Trzewia ziemi rozpruto szczeliną rozkopanego grobu. Natura pochłonęła już i przetrawiła dzieło człowieka. Cywilizacja przegrała walkę z żywiołami. Światło zawieszono ponad szczątkami witraża zaciera ostrość ołowianej ramy. Roztopia kontur w złotej, oślepiającej plamie ognia. Poniżej, od grobu ku wyjściu, kroczy kondukt pogrzebowy zakapturzonych mnichów. Opuszczają oni ruinę katedry, cmentarz wiary i materialnej iluzji, idąc ku prawdziwemu życiu objawionemu w eksplozji światła. Bariere misticznej przestrzeni wyznacza krzyż, który rozdziela fasadę. Mnisi niosący trumny znajdują się już po tamtej stronie, przekroczyli granicę światów.

²³ Tamże.

Friedrich powrócił jeszcze do sceny pogrzebu na innym płótnie, interpretując ją w odmienny sposób. Obraz *Cmentarz klasztorny w śniegu* nie jest już tak mroczny. Drzewa nie tworzą linii, a krąg, który izoluje świętość miejsca, wydziela gotycką przestrzeń ze świata zmysłów. Zmarły wprowadzany jest do wnętrza zrujnowanego kościoła. Gest ten może oznaczać przywrócenie więzy, odnalezienie wiary, przewyciężenie poczucia izolacji. Obwód kręgu drzew zamyka się z pochodem procesji. Wewnątrz, w kamiennym raju świątyni ustaje ruch.

Widok gotyckiej ruiny jest także dla Krasieńskiego kontrapunktem dla refleksji filozoficznej i estetycznej. Zmusza do pytań o system wartości i wybór tego, co pozorne i trwałe. Dla romantyków jest to symboliczne przedstawienie zapisu doświadczeń całej generacji. Przeszłość wydaje się zamknięta i stracona, perspektywa przyszłości pozbawiona konkretności, mglista i iluzoryczna. Utożsamienie się z obrazem ruiny prowadzi do potwierdzania rozpadu osobowości w postaciach pielgrzyma, obcego, szaleńca, samotnika.

W młodzieńczych utworach Krasieński odczytywał ruinę jeszcze poprzez frenetyczny zachwyty. Portrety katedr służą często wyprowadzeniu z ich obrazu pesymistycznej lub optymistycznej prognozy życia. Przejazd przez Księstwo Waldeck latem 1841 r. to podróż pośród krajobrazu unicestwionych form istnienia, w pejzażu rzeczywistej i mentalnej pustyni. Miasteczko Wildungen składa się z niewielu czarnych domów ustawionych wokół błotnistej i zaśmieconej ulicy. Niegdyś wznosił się tu gotycki kościół, dziś obrócony w ruinę, „z resztą ostrołuków rozbitych i odartych”²⁴. Zburzono nie tylko architektoniczną jedność budynku, ale także świętość miejsca. Katolicki kościół dostosowano do gustów protestanckich. Usunięte z wnętrza groby rycerzy leżą potrzaskane pod murami, niczym rekwizyty oszalałego czasu i zagłady. Ten opis opatruje Krasieński refleksyjnym komentarzem. Dopiero tutaj, na cmentarzysku dawnej kultury, można zrozumieć własną samotność. Z tego miejsca rozciąga się ojczyzna grobów, w której panują cisza i ciemność, a „wszystko nosi cechę wieczności”²⁵. Każdy, kto hańbi pamiętki przeszłości, kto odrzuca jej dziedzictwo i burzy pokój jest barbarzyńcą. Tradycja to fundament sztuki, rewolucja zaś stanowi wszystko, co prowadzi do jej upadku.

Ale ruina to nie tylko pejzaż mentalny. Poprzez jej obraz artysta próbuje sformułować definicję romantycznej estetyki, smaku i wrażliwości. W kwietniu 1835 r. Krasieński odwiedza Pompeje. Podziwiając grecką architekturę i zestawiając ją z dziełami sztuki średniowiecznej, wylicza różnice, które dzielą oba porządki. Starożytni usiłowali zamknąć pojęcie nieskończoności w logicznych prawach, systemach, stylach. Dokładnie poznali i opisali swe ograniczone i ciasne dominium. Byli synami ziemi

²⁴ Z. Krasieński, *Listy do Delfiny Potockiej*, t. I, s. 287–280.

²⁵ Tamże, s. 45.

i tylko nimi. Romantycy – bezpośredni spadkobiercy średniowiecznej spuścizny – traktują ten zdefiniowany, opisany, poklasyfikowany świat jako więzienie. „My jak elektryczność rozlegamy się w przestrzeni – pisze Krasiński – i dążymy w górę, bośmy synami nieba”²⁶.

Odpowiednikami tych przeciwieństw są dwa architektoniczne porządki. W Pompejach równoległobok i elipsa wytyczają doskonałą statykę i powagę miejsca. Pomimo idealnych proporcji jest to piękno martwe, cielesne, zimne. Katedra w Kolonii reprezentuje pomost między nieożywioną materią a sprawcą jej istnienia. Jest organiczną i nieukończoną formą, fragmentarycznym szkicem nakreślonym ręką Stwórcy. W jej wnętrzu odbywa się alchemiczna przemiana, połączenie kamiennej martwoty ze źródłem wiecznego blasku i ruchu. Podążając za pionem gotyckiej strzały spostrzegamy, że katedra przerasta ziemskie miary i ograniczenia, zagarniając niebo jako swoje sklepienie.

Krasiński rozwija tę myśl jeszcze w innym miejscu, kiedy porównuje katedrę mediolańską i kościół św. Piotra w Rzymie. Oba miejsca nie sprzyjają modlitwie, są zbyt jasne, przestrzenne, przepelnione ludźmi. Gotyk musi być czymś więcej niż pomnikiem pracy ludzkiej. W architekturze powinno być zapisane zmaganie się człowieka z własnymi słabościami, ból i zwątpienie, poszukiwanie i zrozumienie tajemnicy objawienia²⁷.

W ciszy katedralnego ogrodu pojmujemy prawdziwy sens słów Sugeriusza, który widział siebie „zamieszkującego w jakimś dziwnym obszarze wszechświata, który nie znajduje się ani całkowicie w brudzie ziemi, ani też w czystości nieba”²⁸. Ciemny otwór bramy w przedsionku biblijnego raję prowadzi w przeszłość i w przyszłość.

Tomasz Łuczkowski

“MY COUNTRY IS THE TOP OF THE GOTHICS TOWERS...”
ROMANTIC VIEWS OF CATHEDRALS IN ZYGMUNT KRASIŃSKI'S
EPISTOLOGRAPHY

(Summary)

Sights of gothic cathedrals in Zygmunt Krasiński's letters are proves of his great and deep fascination of medieval times. Following the examples of Goethe, Chateaubriand, and Friedrich he defines beauty of gothics churches. Such conact with a monumental architecture

²⁶ Z. Krasiński, *Listy do Konstantego Gaszyńskiego*, oprac. Z. Sudolski, Warszawa 1971, s. 104.

²⁷ Z. Krasiński, *Listy do ojca*, s. 210–211, 215.

²⁸ J. Białostocki, *Myśliciele, kronikarze i artyści...*, s. 273.

seems to be a pretext to estetic and philosophical reflections. Not only did he touch a matter of light in order to show the organic style of architecture, but also emphasized the importance of this case in creating a special style.

View of the church remains have got also some kind of a metaforic meaning for the times that passed by and a symbol of previous generations. It makes us think about the significance of our life.

(Translated by *Zuzanna Poklewska-Parra*) :