Aleksandra Olędzka-Frybesowa

Park Güell

Teksty : teoria literatury, krytyka, interpretacja nr 5 (11), 82-94

1973

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.

MUZEUM HISTORII POLSKI

Aleksandra
Olędzka-Frybesowa

Park Güell

Tam, gdzie kończy się mapa

Park Güell leży niemal za miastem. Na planie Barcelony trzeba go szukać tam, „gdzie mapa się kończy", a w praktyce — pytać przechodniów, bo tereny obejmujące pierścieniem ogromne, prężne miasto, gdzie fabryka i warsztat sąsiaduje z ogrodem a mały domek — z placem wielkiej budowy, obfitują w ulice bezimienne, ulice-widma, nieistniejące czy na planie, czy w rzeczywistości. Strome uliczki podchodzą do podnóża Montana Pelada, a na jej stoku, nachylonym nad śródmieściem Barcelony — park-dziwotwór, park Güell.

Otoczony jest niby zwykłym murem, ale szczyt tego muru mieni się zielonymi połyskami. Wieńczy go nieregularna, kapryśnie powyginana wstęga ceramicznych tafelek czy dachówek, jakby wypełzły tam i wygrzewały się na słońcu ogromne jaszczurki. Po dwu stronach bramy fantastyczne kioski-pawilony, przeniesione chyba z teatralnych dekoracji do wschodnich bajek. Bryły budynków, linie dachów, kształty wieżyczek i pinakli, kamień obok cegły, beton koło glazury, zieleń, szafir, złoto.

Rozpoznajemy oczywiście smukłość gotyku, łuki mauretańskie czy tony dawnych arabskich *azulejos* — błękitnych płytek ceramicznych. Ale wszystko to przetworzone, odkształcone, dotykalne, a odrealnione. Pomiędzy zielenią stoku: laurów, palm, magnolii, rysuje się jasny w słońcu zygzak schodów. W nieregularnych skrętach wstępuje w górę, pod prąd, wbrew żarowi spływającemu z nagrzanego szczytu. Bokami, jak leniwe, niegroźne węże, biegną niskie szerokie parapety, brunatne, nakrapiane lśniącą bielą, a środkiem, centkowanym korytem spływa woda. Kryje się pod pułapem kamiennej rynny, to ginąc w wodnych roślinach, to tworząc małe baseniki. Wprowadza jakby drugi głos w chórze: chłód i szum.

Szaleństwo kolorów

Nie ma to nic wspólnego z efektami francuskiej sztuki parkowej, z fontanną — ruchomym wodnym kwiatem, chwiejącym się nad płaszczyzną basenu czy taflą trawnika. Nawiązuje raczej do tych niezliczonych źródeł, gdzie strumień wody tryska wprost ze skalnej ściany albo z kamiennego pyska lwa czy smoka, i natychmiast ginie znów między głazami. Tu także strzegą tej wody tajemniczej — wody żywej — kamienni i mozaikowi strażnicy: obły łeb żółwia o czerwonych oczach i szafirowy pręgowany jaszczur.

Dalej, a właściwie wyżej, bo park podchodzi zboczem góry, to samo. Napór tego, co nieprawdopodobne, do niczego nie podobne. Otwarta sala — na pozór płaskie antyczne sklepienie oparte na ciężkich rowkowanych kolumnach. Tak, ale sklepienie nie jest płaskie: nabrzmiewa, wysklepia się miękko, nieregularnie, w mozaiki kamyków, w obwisłe pułapy namiotów. Jest nie tylko wnętrzem groty-pieczary, ale przechodzi jakby próg materii organicznej. Staje się wnętrzem muszli, komorą w ciele wielkiego jamochłona, wnętrzem żywego ciała ziemi.

Dionizyjska secesja

Kolumny nie w rzędach, gęste i bezładne jak las i to nie las klasyczny, katedralny, bo jedne proste, inne odchylają się od pionu. Królestwo asymetrii, ekstatycznego zamętu i zapamiętania. Mówi się czasem o elementach dionizyjskich w secesji. Nigdzie chyba nie są oczywistsze niż tutaj.

Całość parku jest kompozycją architektury i sztuki ogrodniczej. A więc to, co nazywamy architekturą krajobrazu? Tak, ale w sensie bardziej dosłownym, niż zwykło się nadawać terminowi.

Strome zbocze domagało się, aby ukształtować je w system tarasów, dostępny dzięki schodom i przejściom, chroniący przed osuwaniem się skał i ziemi i pozostawiający roślinności pewien obszar płaskich platform. Stąd całe ciągi — wykutych w skale albo wzniesionych z tych samych co zbocze kamieni — arkad, portyków, galerii, sklepionych ganków. Skośne przypory, skręcone spiralnie jak grube liany, podpierają pochyło występ skalny, wrastając w sklepienie spiralnymi ślimacznicami. Od góry i od dołu obrasta je zieleń pnączy, zdrewniałe pędy bluszczu oplatają jak żmije.

Inne, też pochyłe, biegną równym rzędem wzdłuż ściany z rudego kamienia, pochyłej także, tworząc prosty, ale odchylony od pionu korytarz. Kolumny przechodzą miękko w sklepienie, jak lejkowate nóżki niektórych grzybów, albo — niekiedy — jak centralny filar wspierający sklepienie romańskiej rotundy. Ale nie dość tego: od zewnętrznej strony tej galerii, od podstawy każdej kolumny pochyłej, wyrasta druga kolumna, tym razem pionowa, to bezładnie ułożona z kamieni, to rosochata jak wypalony pień drzewa, to obła, nasuwająca na myśl niewykończoną przez rzeźbiarza statuę, to wreszcie — powstająca z kamieni figura antycznej kanefory. Gdzie indziej pod gzymsem skalnego nawisu biegnie potrójny rząd kolumn z nieogładzonych, prymitywnie ciętych kostek kamiennych. Tylko środkowy rząd zachowuje pion, dwa boczne pochylają się

Kamienne rośliny

ku niemu ukośnie tworząc niezwykły portyk, jakby prowadzący w głąb ziemi. Nieregularne cienie kamiennych, pochylonych pni leżą na ziemi w równych odstępach jak szeregi sfinksów w egipskiej świętej alei. W górze jakby gotyckie krzyżowe sklepienie. Ale ciężkie żebrowanie łamie się w łuki tak nieoczekiwane, kamień jest tak surowy, że całość zdaje się bardziej pułapem groty, tym bardziej że w miejscu kapiteli u szczytów kolumn pojawiają się niby wieńce fantastycznych skamielin czy wapiennych nacieków.

Pod szczytem rozległa esplanada z szerokim widokiem na zamgloną perspektywę miasta. Wysoką ścianę tarasu obmurowano rudym kamieniem, zaopatrując w trójkątne występy, niby ostrogi czy przyczółki mostu. W górze przechodzą one jak gdyby w ogromne kapitele staroindyjskich świątyń, układane z kamieni różnej wielkości kielichy rdzawych kwiatów czy pęki liści. Jeszcze wyżej, nad nimi, zielone pióropusze prawdziwych już palm rosnących na górnym tarasie.

Esplanada, w tej chwili pusta, jest pewno otwartą salą ludowych zabaw, miejscem spacerów, spotkań, tańców pod gołym niebem. W inne wieczory jest cicho, rozległa równa przestrzeń staje się placem gier dziecinnych. Milczące pary siadają na ławie-parapecie, której majolikowe migotanie okazuje się z bliska mozaiką odłamków fajansowych kafli i talerzy. Patrzą w dół, na zamazującą się wieczorną Barcelonę, skąd dobiega tylko stłumiony szum i głosy dzwonów.

* * *

Co znaczy tajemniczy park Gaudiego?

Co to wszystko oznacza? Czy umieścić to dziwactwo na linii romantycznych tęsknot i nastrojów, czułych powrotów do natury, sztucznych skał i grot, ruin starannie budowanych? Ale nie ma tu intencji naśladownictwa, kopiowania

natury. To nie są sztuczne skały i groty, ale prawdziwe skały i architektura taka, że czujemy się jak w grocie. Więc podobieństwo nie form, ale znaczącej aury, powinowactwo znaczeń.

A owe powroty w sztukę romańską i gotyk, w antyk i sztukę Dalekiego Wschodu — czy są eklektyzmem? I znowu nie, bo są to zaledwie reminiscencje, napomknienia raczej niż naśladowania, przetworzone w całość tak indywidualną, jak indywidualny bywa kolaż, choć składa się z „cudzych" elementów.

„Szaleńcze pragnienie tego, co bez precedensu"

Czy zatem park Güell, naiwny i ekstatyczny, dziwaczny i tajemniczy, jest tylko ekstrawaganckim kaprysem swego twórcy — Gaudiego, „szaleńczym pragnieniem tego, co bez precedensu", „jednym z najbardziej nieprawdopodobnych tworów secesji", jak chcą historycy prądu, Pevsner i Schmutzler? Czy „wiara w jednostkę twórczą, rozkoszowanie się fantazyjną linią krzywą i zainteresowanie możliwościami tworzywa" zdołają wyjaśnić twórczość Antonia Gaudiego y Cornet?

W tych samych latach, kiedy powstawał park Güell, pierwszych piętnastu latach naszego wieku, Gaudi, który miał już za sobą budowę paru pałaców (Casa Vicenz, pałac wielkiego przemysłowca Don Güella) i luksusowych kamienic (Casa Battó, Casa Milá), i był twórcą (jednego z najmocniejszych w Europie) katalońskiego ośrodka secesji, pracował nad innymi wielkimi przedsięwzięciami. W Santa Coloma de Cervello pod Barceloną budował kaplicę dla „Kolonii Güell" — osiedla robotników tkackich.

Dziwna świątynia

Dziwna świątynia. Zdaje się, jakby jej bryłę i jej wnętrze odkształcił (a może właśnie ukształtował?) potężny, huraganowy oddech. Zamęt ścian; filary różnej grubości i kształtu. Jedne proste i ceglane, inne — odchylone od pionu, tamte — wygięte, betonowe. Nieproporcjonalnie wielkie okna-rozety, ale nie rozety gotyckie, a secesyjne kwiaty-słońca, słoneczniki.

Zarazem coraz bardziej pochłania katalońskiego architekta budowa świątyni pod wezwaniem Najświętszej Rodziny — La Sagrada Familia. Objąwszy jeszcze w latach osiemdziesiątych kierownictwo robót, Gaudi stopniowo przekształca plany. Budowla rośnie razem z nim samym, coraz bardziej fantastyczna i nieprawdopodobna, coraz zuchwalsza. Od neogotyckich portali, gdzie krzewi się już secesyjna flora, przechodzi w strumienie i gruzły zakrzepłej betonowej lawy, pomiędzy którymi uzbrojone lornetką oko odkrywa czasem zaskakująco realistyczne figury świętych. Z tej ludowej, eschatologicznej i trochę odpustowej secesji wystrzelają cztery wysmukłe, spiralnie ażurowane wieżyce czy iglice, zmierzające w kubizm i ekspresjonizm. Wieńczące je hełmy i pinakle zdają się geometryczne, póki lornetka i tu nie odsłoni nieoczekiwanych detali: krzyży z kwiatowych pąków na szczytach wieżyczek, spękanej nieregularnie glazury hełmów, naiwnych niebieskich niby-paciorków nawleczonych na rude żebro.

W roku 1926, gdy secesja zdążyła już wygasnąć i gdy Gaudi umierał, zaledwie część tej przedziwnej świątyni była wykończona. Budowę przerwano i nie podejmowano potem, chyba nie tylko dlatego, że większość planów spłonęła w 1936 roku.

Sagrada Familia — wieczne budowanie

Dziś od wykończonej strony frontowej, przed tzw. portalem Narodzenia, gromadzą się o każdej porze, także wieczorami, grupy ludzi. Ten betonowy twór, nierealny a organiczny, kolosalny i filigranowy, odmienia się wedle pór roku i dnia. Ostre słońce pogłębia rzeźbę powierzchni, zmierzch nadaje mu tony liliowe. Oświetlony, na tle nocnego nieba i neonów miasta, przenosi się w jeszcze inny wymiar.

Ale od drugiej strony, tam, którędy wchodzi się do podziemnej wysokiej krypty — właściwego kościoła, stoją do dziś rusztowania przy niewykończonych murach, zbiorniki a nawet wysoki, żelazny, lakie-

rowany na czerwono żuraw. I tak jest dobrze. La Sagrada Familia nabiera dodatkowej symbolicznej wymowny: staje się terenem wiecznego budowania.

* * *

Czy kaplica robotniczego osiedla i Sagrada Familia wyjaśniają choć częściowo zagadkę parku Güell? Właściwie te trzy prace — magiczny trójkąt — najtrudniej dają się wpisać w pojęcie secesji. Bardziej już — kamienice wytwornej dzielnicy Barcelony, a przynajmniej niektóre elementy dekoracyjne — żelazna roślinność o płynnych liniach, falistych i zagmatwanych, które będą się powtarzać w detalu architektonicznym Monachium i Łodzi, w grafice i rzemiośle artystycznym po obu stronach Kanału. Historycy sztuki twierdzą, że Gaudi wyrasta z sesecji, ale się w niej nie mieści.

„Detale Gaudiego wychodzą pod wieloma względami poza secesję zachodnią, a jednak mogą być zrozumiane tylko w ramach tego krótkotrwałego stylu".

Rzecz szczególna: pozycja Gaudiego umacnia się w miarę, im dłuższa staje się perspektywa historyczna, z której ogląda się jego dzieło. Cóż bardziej wymownego niż zreferowana przez Mieczysława Wallisa (w szkicu *Przemiany w poglądach na secesję*) [1] ewolucja poglądów wybitnego historyka sztuki (cytowanego powyżej Pevsnera) dotyczących Gaudiego.

Jedyny geniusz secesji...

Rok 1936 — nazwisko Gaudiego pojawia się tylko w jednym z przypisów książki o secesji;
rok 1948 — w przedmowie do drugiego wydania Gaudi zostaje nazwany „jedynym geniuszem, jakiego wydała secesja";
rok 1960 — w kolejnym wydaniu Gaudi (przeniesiony już z przypisów do tekstu) jest nadal „fan-

[1] N. Pevsner. Cytuję za M. Wallisem: *Sztuka około roku 1900.* Materiały Sesji Stowarzyszenia Historyków Sztuki w Krakowie, w grudniu 1967. Warszawa 1969.

tastą i dziwakiem", a choć ogólna tendencja zmierza w kierunku „architektury rozumu i funkcjonalizmu", sztuka Gaudiego jest „ogniwem między buntem lat 90-tych a ekspresjonizmem wczesnych kolaży, ceramiki Picassa i pewnymi bardziej gwałtownymi innowacjami lat 50-tych";

...czy dziwak i fantasta

rok 1966 — w audycji radiowej BBC Pevsner stwierdza powstanie w latach pięćdziesiątych nonej architektury, całkowicie różnej od racjonalistyczno-funkcjonalistycznej, która dotąd zdawała się „nowoczesną". Tę najnowszą, „neosecesyjną" architekturę łączy z secesją przede wszystkim pojmowanie budowli jako wyrazu osobowości artysty-architekta i unikanie wszystkiego, co może uchodzić za czysto racjonalne.

Ta ewolucja ocen, to nie zmiana gustów, ale uczciwość historyka, który stwierdza niezaprzeczalne i nieodwracalne fakty.

I tak wydawało się, że secesja załamała się pod naporem sprzeczności wewnętrznych i we współzawodnictwie z kierunkiem, który racjonalnie podkreślał estetyczną wartość funkcjonalności, z „nowoczesną" architekturą pierwszej połowy XX wieku. Jednak ta szczęśliwsza konkurentka i następczyni okazała się rychło zubożeniem, zniżeniem ambicji, odrzuceniem maksymalizmu.

Znane jest socjologom wrażenie (dosłownie) niedosytu, jaki tak często pozostawiają użytkownikom nowe rozwiązania ubanistyczno-architektoniczne, pozornie nienaganne estetycznie i technicznie. Jakby nie dość tam było pożywnego pokarmu dla potrzeb imaginacji, uczuć, dla niejasnej sfery mitów. W parku Güell mity rosną gęsto jak drzewa.

Mity i drzewa parku Gaudiego

Najpierwotniejsze, znajdujące niezawodny odzew w każdej ludzkiej świadomości obrazy-klucze, hasła, na które odpowiedź pada w tym samym stopniu bezbłędna, niezbędna i niewymierna. Wstępowanie na górę; woda żywa, pojawiająca się tajemniczo i znikająca znów w głębi ziemi; procesjonalne po-

stępowanie, aleja tworzona rytmem kroków i rytmem form; wniknięcie w głąb ziemi, obcowanie z jej wnętrzem-grotą, bezpiecznym jak łono matki; radosna i wyzwalająca jedność z naturą; sztuka — wytwór rąk ludzkich budujących pomost między nią a człowiekiem nie tylko w tym, co jasne i poddane ładowi, ale i w tym, co tajemnicze i bezładne — a więc jedność głębszą.

W ciekawej dygresji Wallis uprzytamnia wagę, jaką ma w secesji ciąg obrazów-symboli: księżyc, woda, roślinność, kobieta. Sugeruje nieuświadamianą obecność w tym prądzie artystycznym reliktów dawnych kultów lunarnych. Trudno orzec, do jakich wniosków mógłby doprowadzić ten ciekawy domysł. Bardziej oczywiste wydaje się to, że park Güell realizuje swoim założeniem archetypy ogólniejsze, występujące w różnych kultach niezależnie od takiej czy innej dominanty, po prostu wszechobecne. W tym właśnie tkwi siła i szerokość oddziaływania Gaudiego. Ten głos przemówi także do młodego kulturalnie odbiorcy.

Obrazy archetypiczne to mowa tysiąca języków

„Każdy związek z archetypem — pisze Jung — czy to poprzez przeżycie, czy poprzez wypowiedź słowną, wywołuje silne wrażenie, przemawia silniejszym niż nasz własny głosem. Człowiek, który mówi obrazami archetypicznymi, mówi tysiącem języków, porywa i opanowuje, a jednocześnie nasuwa myśl, że wznosi się ponad to, co przypadkowe i przemijające, aby wyrazić sferę tego, co wiecznotrwałe. Przekształca on los jednostkowy w los ludzki, ewokując wszystkie te dobroczynne siły, które umożliwiają ludzkości znalezienie ocalenia w obliczu każdego niebezpieczeństwa i przeżycie najdłuższej nocy".

Wprowadza to istotną poprawkę do wyobrażenia o artystycznym dziele secesji jako o wyrazie wiary w moc jednostki twórczej, jako o rozkoszowaniu się aktem swobodnego tworzenia. Akcent pada teraz nie na jednostkę wydzieloną ze społeczności, ale — przeciwnie — na jej włączenie w społeczność najszerszą. Zresztą odnajdziemy u Gaudiego również włączenie w społeczność węższą — w tradycję kul-

turową Półwyspu Iberyjskiego. To także będzie stanowiło o jego szczególnej pozycji w europejskiej secesji.

Park Güell działa nieco inaczej niż przez właściwą secesji ikonosferę, obrazy opatrzone znaczeniem symbolicznym i prowadzące do zagadek bytu, misteriów miłości i śmierci, pytań metafizycznych. To już nie obraz wody — symbolu życia, płynności, stawania się; ale sama woda, która płynie; dosłowne wstępowanie, stopień po stopniu, w górę. Z odbiorcy wrażeń zewnętrznych, które ma przetworzyć na pojęcia, człowiek staje się podmiotem działającym, tym, który wstępuje w górę, tym, który przenika w głąb ziemi, a zatem doznaje wrażeń niejako wewnętrznych, somatycznych, związanych z jego własnym organizmem.

* * *

Lekcja zbiorowej wyobraźni

Dzieci, które chowają się w lesie rozchwianych kolumn albo dosiadają cętkowanego węża-ławę, przeniesione w bajkowy świat (ale jak pradawny i wielowymiarowy jest ten hiszpański Disneyland), biorą zbiorową lekcję wyobraźni. Zresztą nie tylko dzieci.

Cały obszar Barcelony, leżący między kościołem Sagrada Familia a parkiem Güell, był w czasie, gdy park powstawał, dzielnicą robotników, najczęściej tkackich. Dramatyczna wizja katalońskiego malarza Gual y Mir przedstawia skupisko nędznych baraków i wyrastającą na horyzoncie fantastyczną sylwetkę budowli Gaudiego. Nosi tytuł: *La Catedral de los pobres* („Katedra biednych"). Na szczytach pinakli architekt-wizjoner umieścił podobno kamienne podobizny ubogich kwiatów, które rosły jeszcze na podmiejskich terenach: lwich paszczy, ostów, dzikiej mięty. Sagrada Familia i park Güell, umieszczone po dwu stronach robotniczej dzielnicy, to dwa bieguny: sakralny i świecki, pomiędzy którymi

rozpina się święto — święto nie w sensie nieróbstwa i pustej samotności, ale zbiorowego samopotwierdzenia, wzmocnienia albo odbudowania więzi społecznej przez wspólne przeżycie rytualno-estetyczne. Do dziś przecież pełno w Hiszpanii miejscowości, gdzie z okazji święta patrona, rocznicy historycznej albo zakończenia zbiorów trwają kilka dni a czasem i tydzień, nabożeństwa, ludowe festyny i zawody sportowe. Na ulicach procesje w najbardziej fantastycznych strojach, specjalnie na ten dzień przygotowanych albo przechowywanych, miasto udekorowane, jezdnie pokryte wzorzystym dywanem z żywych kwiatów. Wielki festyn wyobraźni, kolorowy punkt, wokół którego krystalizują się szare dni.

Wspólnota przeżyć rytualno-estetycznych

Jeśli do „katedry ubogich" i parku na stokach Montana Pelada dodamy Gaudiego kaplicę w osiedlu tkaczy, otrzymamy zarys zrealizowanej wizji — niby trzy wierzchołki trójkąta obejmującego robotniczą dzielnicę Barcelony. I są to też punkty krystalizacji, organizujące pole energii psychicznych, żywych do dzisiaj.

Powstałe rok temu w Barcelonie literackie pismo we wstępnym artykule nawiązuje do postaci Gaudiego. Przybierając nazwę „Camp de l'Arpa" (dosłownie: „Pole Harfy", nazwa części wspomnianej dzielnicy) utożsamia świątynię z harfą. Gaudiego przyjmuje za piewcę ubogiego przedmieścia i swego patrona, kładąc zresztą nacisk raczej na społeczną rolę architekta zbiorowej wyobraźni niż na znaną powszechnie żarliwość jego katolicyzmu.

Architekt zbiorowej wyobraźni

U niektórych teoretyków i pionierów secesji, jak np. Van de Velde'a, występują elementy etyczno-społecznego patosu, przekonania o roli sztuki w kształtowaniu świadomości zbiorowej. Trudno dociec, w jakim stopniu świadomie elementy te istniały w praktyce Gaudiego. O tyle przy tym mocniejsze od praktyki secesyjnej sztuki pozostałych krajów Europy, o ile głębiej urabia zbiorowość kształt nie-

zwykłej „katedry ubogich" i bajkowego parku niż świadomość dostatniego nabywcy — kształt mebla, wazonu czy winiety w książce.

W ten sposób dzieło Gaudiego wrastało w teraźniejszość. Ale spacer po parku Güell albo kwadrans przed fasadą Sagrada Familia to również przyspieszone, skumulowane dzianie się historii: proporcje romańskich świątyń, strzelistość gotyku, dekoracyjność chrześcijańsko-arabskiego stylu *mudéjar*, i jeszcze dalej, w renesans i barok, a także głębiej w przeszłość wspólnoty kulturowej — tu głowice jakby indyjskich kolumn, tu wspomnienie kariatydy ateńskiej, tam obłe kształty rzeźb i kamienne aleje okresu celto-iberyjskiego.

Sztuka kondensująca historię

W secesji europejskiej silne były, jak wiadomo, inspiracje egzotyczne: malarstwo chińskie, wschodnie elementy dekoracyjne. Bunt przeciw europocentryzmowi włącza istotnie Gaudiego w ogólne tendencje stylu. Ponieważ jednak cała sztuka hiszpańska rozwijała się nie tyle w buncie, co w autonomii od reszty Europy, secesja hiszpańska (secesja Gaudiego) o wiele mocniej tkwi we własnych tradycjach narodowych. Jaką nowością był np. we Francji czy Anglii wprowadzony przez secesję walor form negatywnych! Tutaj jednak było to po prostu odwołanie się do podstawowego prawa dekoracyjnego systemu arabskiego, przenikającego we wszystkie kolejne style w Hiszpanii. Polska secesja sięgała niekiedy do folkloru (Wyspiański, Mehoffer), ale ponieważ nie nawiązywała do żadnej z poprzednich epok w sztuce, ta jej „narodowość" oznaczała raczej egzotykę niż ciągłość tradycji.

Tymczasem Gaudi czerpie obficie i z całą swobodą z wcześniejszych tradycji stylistycznych. I tak ze sztuki arabskiej bierze — dekoracyjność w traktowaniu powierzchni, użycie barwnej ceramiki w architekturze. Z własnej, hiszpańskiej romańszczyzny — przepych głęboko rzeźbionych portali, ludową werwę postaci. Z gotyku — kwiecistą smukłość li-

Tradycje stylistyczne

nii, wytworne roślinne formy. Ze stylu manuelińskiego sąsiedniej Portugalii — śmiałość realistycznych marynistycznych ornamentów — ogromne węże, ślimaki i salamandry u żygaczy Sagrada Familia. Z własnego, hiszpańskiego renesansu (*plateresco*) — cyzelatorskie, uparte pokrywanie całej powierzchni ornamentem. Z własnego baroku (*chirrugueresco*) — zawrotne stłoczenie dojrzałych, pękających od nadmiaru kształtów, niepokój, nie ruch już, ale rozchwianie i zamęt. Gaudi — osadzony tak w swojej tradycji — nie ma nic z estetyzującego pięknoduchostwa, które nie bez racji zarzucano zwolennikom secesji, choćby naszej „Chimerze".

Bo co ma wspólnego ta pęczniejąca od soków żywotnych wyobraźnia, nieumiarkowana, dosadna w swej jarmarcznej trochę barwności — z wytworną stylizacją, kwitnącą w malarstwie i grafice secesji: wiotkie postacie, ciała-łodygi, włosy-wodne fale, uduchowione prerafaelickie twarze? Co wspólnego mają głębokie mocne kolory glazur, ludowa pstrokacizna z kawałków fajansu — ze spokojną pastelową gamą wykwintnych tkanin, klejnotów i szkieł, dumy secesyjnego rękodzieła?

Jeszcze jeden uratowany mit

Potwierdzenie ciągłości, wyrastanie z tradycji i przenoszenie jej przez przedziały czasu, jest jeszcze jednym mitem. Ten mit także realizuje się w twórczości Gaudiego i kto wie, czy nie jest jednym z najistotniejszych elementów lekcji wyobraźni, którą jest park Güell.