

Aleksandra Olędzka-Frybesowa

Miejsce człowieka

Teksty : teoria literatury, krytyka, interpretacja nr 2 (32), 171-186

1977

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.

W filmowym sporze między „realistami” a „gramatykami”, rozgrywającym się wśród elementów świata realnego, ciało ludzkie jest jednym z elementów najważniejszych.

Aleksander Kwiatkowski

Miejsce człowieka

Okolice przemysłowego dziś miasta Ponferrada to ziemie stare i zużyte. Człowiek od dawna rozkopywał je, rył w nich galerie i chodniki w poszukiwaniu cennych kruszców a rzeki — Sil, Cabrera, Navea — od jeszcze dawniej ryły sobie przejścia w skalnych wzgórzach. To już nie koryta, a przełomy, wąskie parowy o niemal pionowych ścianach. Droga, nieraz wytyczona jeszcze w czasach rzymskich, korzysta z pracy złobiających wód i biegnie wzdłuż rzeki, przerzucając się niekiedy na jej drugi brzeg wąskim mostem; nierzadko jego harmonijny łuk kamienny mówi o tym, że i on powstał w tej samej epoce co drogi służące legionom. Żelazo wyszarpywano z ciała ziemi, złoto wyplukiwano rwącym prądem górskich rzek, odwracano ich bieg, kopano kanały. Tym bardziej niespokojny stał się i tak dziki krajobraz. Droga wrzyna się pętlami w zbocze, wiszą nad nią wyszczerbione olbrzymy, obrywy łupiące się skały, dawne złotodajne tereny szczyrzą kły opuszczonych galerii, dalej dolinę zamyka tama, wypełnia ją płaski zalew. Kolumna ciężarowych samochodów wspina się powoli, słychać charczące motory i z dołu, i z góry, choć na widocznym odcinku szosy widać tylko jeden. W zapadającej nocy, w siwoantracytowej mgłę, która zdaje się jednocześnie spadać z nieba i podnosić z udręczonej ziemi, pejzaż staje się posępny. Opuszczone wieczorem niegościnnie (bo nie za wiele w nim hoteli) miasto Ponferrada dźwięczy żelazście w pamięci.

I nic w tym pejzażu nie zapowiada naglej, niemal czarodziejskiej odmiany. A tymczasem po drugiej stronie miasta, ku północo-zachodowi, czyli w kierunku Santiago de Compostela, leży niewielka kraina, istna oaza łagodności. Mimo bliskości kastylijskiej spalanej mesety dociera tu, o dziwo, wilgotny oddech morza. Zdawać by się mogło, że zostaliśmy przeniesieni na północny, galicyjski stok Gór Kantabryjskich — tak tu trawiasto, leśnie i świeżo. Wzgórza porośnięte dębem (nie tym niskim, skręconym i jakby spłowiałym — śródziemnomorskim, ale prawdziwym, soczyście zielonym), całe lasy jadalnych kasztanów, gaje orzechów włoskich. Na stokach południowych, czyli jak jeszcze dziś mówią nasi górale, „ku słończku” — winnice; przy drogach nad strumieniami figi, pod domami — wiśnie. Na wzgórzach, pomiędzy drzewami, nieraz wyjrzy sylwetka zamku, okrągłe wieże renesansowej warowni, ruiny klasztoru, wyszczerbione średniowieczne mury. Jedna z tych ruin, dawna forteca Swewów,

którzy stawiali tu opór Rzymianom, po ich zwycięstwie nazwana Bergidum, dała tej sprzyjającej ludziom krainie dzisiejszą nazwę — Bierzo.

Zanim dotarła tu fala drugich potężnych najeźdźców — Arabów, Bierzo cieszyło się w spokoju swoim łagodnym klimatem i urodzajną ziemią. Osiedlały się tu też chętnie małe wspólnoty zakonne; wznoszono klasztory, kaplice, pustelnie. Niektóre z nich stoją do dziś — świadkowie dawnej zielonej Tabaidy.

Uroda pejzażu, który w tym zakątku Hiszpanii nie ma w sobie nic z patosu czy to wibrującej słońcem kastylijskiej równiny, czy to dzikich Picos de la Europa, który jest na miarę i w skali człowieka, zachęca do tego, żeby w dowolnym miejscu zboczyć z szosy. Wejść głębiej w krajobraz, zobaczyć z bliska tamtą łąkę na stoku, wieś, do której prowadzi wyboista droga, strumień, który skręca tak nagle pod mostkiem, jakby wypływał wprost z ziemi.

W ten sposób wybór pada na miejscowość Corullon, w której przewodnik zapowiada (co prawda najdrobniejszym drukiem) dwa kościoły romańskie; w prowincji León jest pewno takich setki, a w całej Hiszpanii — tysiące; ale każdy z nich jest inny i do żadnego nie prowadzi ta właśnie droga, która za zakrętem ginie w gęstych zarostach kasztanowych, łuszczących się światłem na połyskliwych liściach.

Pierwszy z dwu kościołów stoi na brzegu wsi. Trzeba podejść stromym trawiastym stokiem, żeby lepiej obejrzeć nieozdobną półokrągłą absydę, wieżę-dzwonnicę z bardzo skośnymi przyporami (może podpierano ją tak później, w obawie przed obsuwaniem się pochylego terenu?) i przede wszystkim boczny portal — jedyne wejście do tej ciemnej jednonawowej świątyni.

Nad łukiem portalu stoją na poziomym gzymisie cztery ślepe łuki a mur od tej strony przebijają trzy okna. Wszystkie łuki — i te nadokienne, i te cztery małe, i ten piąty nad wejściem — cięte w drobną kamienną szachownicę. Na neutralnym i dyskretnym tle geometrycznej dekoracji zdumiewają kapitele podpierających łuki kolumnienek. Nie olśniewają jasnością wygładzonych wiekiem wypukłości, przeciwnie — kamień musiał tu być nienadzwyczajny, może gruboziarnisty, nie dość ścisły, więc pociemniał od jakichś liszajów, przygaśł pod warstwą porostów. Nie zachwycają doskonałością warsztatu, tą spotykaną nieraz, nawet w prowincjonalnych zabytkach, kompozycją śmiałą a wyrafinowaną. Są rozbrajająco prymitywne. Spomiędzy węzowych plecionek i z listowia niezręcznych korynckich głowic wychylają się wszędzie ludzkie głowy. Jedne wprost z nich wyrastają, inne na szyjach-łodygach, z rękoma ledwo zaznaczonymi, czasem cienkimi jak łapki kijanek, to splecionymi, to frasobliwie podpierającymi brody.

Wtargnięcie człowieka, obfitość głów, całe ich grona u kapiteli i nic poza tym. Urodzaj powtórzony w zwisających gałęziach grusz i dojrzewających fig rosnących blisko kościoła, kładących niemal gałęzie na mur. Te same owale, uproszczone, bez włosów, uszu, obłe owoco-

we kształty, właśnie jak gruszki czy figi. Ale jednocześnie — wymownie zróżnicowane maski, namiętne, choć bezosobowe. Nie wyrażają chyba przeżyć religijnych, nie sposób w każdym razie dopatrzeć się tu choćby zarysu konkretnych scen biblijnych czy mitycznych; nie układają się w żadne rozpoznawalne całości — są samą obecnością, odnalezieniem człowieka. Świadczą tą obecnością i obfitością. O czym świadczą rozpychając się tak, siłą i niespodziewanie pojawiając się w skonwencjonalizowanym wyschłym antyku głowiczek korynckich, w odwiecznej abstrakcyjnej ornamentyce plecionek, w geometrycznej ścisłości szachownic? Jaki moment historii odbił się w tej kamiennej inwazji?

Według notki w przewodniku oba kościoły w Corullon pochodzą z XII w. Cóż z tego? jaki *naprawdę* to był wiek dla małej wioski w prowincji Bierzo? Wiadomo, że krainy, miasta i osady żyły w średniowieczu swoim własnym, lokalnym, subiektywnym czasem. Nie tylko dlatego, że mierzono go — w najlepszym razie — obiegiem słońca i cieniem wskazówki — gnomonu osadzonego na kamiennej tarczy albo porami modlitw kanonicznych i biciem dzwonów. Czas był i dlatego lokalny, że miejscowości leżące „za górami, za lasami” przeżywały nieraz, w oderwaniu i w nieświadomości biegu historii, swoje własne stulecie, inne, przedłużone czy zapóźnione. Przecież tu właśnie, w Bierzo, zagubione w dolinach przysiółki, czasem z dziesięciu tylko obejść, trwają zapadłe w dawność, w jakichś archaicznych typach gospodarki polnej, wypalając ścierniska, poprzestając na użyźnianiu ziemi popiołem. W okolicznych górach dotąd używa się podobno okryć ze zbitej owczej wełny, typu naszych podhalańskich cuch, widywanych już tylko w muzeach. Nie widzieliśmy ich, ale sami widzieliśmy wózek o kołach pełnych, tj. bez szprych, z jednego plastra drzewnego pnia. Skłonni jesteśmy wierzyć naszemu drukowanemu w 1967 r. francuskiemu przewodnikowi, który utrzymuje, że zachowały się tu ślady wierzeń pogańskich (nie tak trudno odnaleźć te ślady, jakby się zdawało!) i gdzieniegdzie — pierwotne wspólnoty agrarne. Więc w którym wieku żyje dzisiejsze Corullon i w którym wieku powstały kapitelegrona ludzkich głów — miejscowego kościoła?

Zwodniczość chronologii, niepewność nazw. Znow według przewodnika (nie rozstajemy się z nim ani na chwilę) jeden z tutejszych kościołów ma portal w stylu słynnego Portalu Złotników z Santiago de Compostela. To przecież nie ten — ubożuchny! Drugi — musiałby być ten właśnie — jest rzekomo pod wezwaniem św. Stefana. Tymczasem miejscowy kowal, jedyny nasz informator (bo wieś jest jak wymarła — wszyscy może w polach?) twierdzi autorytatywnie, że to nie San Esteban, a San Miguel. Mówi o nim z lokalną dumą, ale nie poradzi nic, aby można było obejrzeć wewnątrz: klucz jest u księdza, kultu w tym kościele nie ma. Dzwonnice obrastają jeżyny i bronią dostępu do wyłomu w murze, którądy można by się wsunąć do środka. Przeciwległą do portalu ścianę przebijają tylko trzy wąskie szpary okien.

Wnętrze więc zostanie nieznane, skoro zawiodła kolejna próba odzyskania księdza przy pomocy kobiety o twarzy pociemniałej od słońca, ale rozjaśnionej blaskiem mądrych oczu: odbywa właśnie swój triumfalny wjazd do wsi na osiołku tak małym, że czarna spódnica i chusta zwisają prawie w kurz drogi.

Niekonieczne też wydaje się zwiedzanie drugiego kościoła w Corullon, tego z ozdobnym portalem. Właśnie tu, na tym prymitywnym, mówiącym o względności chronologii, człowiek triumfalnie wchodzi w kamienną dekorację i w swoje prawa, zapowiadając urodzaj przyszłych, doskonalszych form, płodność sztuki mówiącej o ludziach i do ludzi, równą owocowej obfitości gruszek i fig na pochyłych gałęziach.

Właśnie prymitywizm, z jakim potraktowano te głowy, kładzie jakby nacisk na ich obfitość. Wyrazistsze ludzkie twarze zwracają uwagę już nie ilością, a jakością. Tak jest na przykład na portalu romańskiego kościoła w lombardzkiej Pawii. Z liści akantu — wspomnienia korynckiej głowicy — nie zostaje tu już nic. Ten i ów kapitel głowy obsiadły gęsto, objęły go w niepodzielne władanie, jedna obok drugiej, nie trójwymiarowe, ale wypukłe medaliony.

* * *

Powtarzalność wycinanych liści na głowicach klasycznych kolumn stwarzała spokojny architektoniczny rytm; teraz — oglądani tyłoma parami oczu (na jednym kapitelu bywa sześć twarzy a tyle kapiteli w tym lesie kolumn!) — czujemy jakby przepływające przez nas prądy, fale napięć, linie sił magnetycznych. Napięcie, tak, to najwłaściwsze słowo, lepsze niż niepokój. Atakuje nas już od wejścia, przy portalu, płynie spod dachu, z modylionów, z wewnątrz kościoła, z szeregów głowic, z załamów murów; wszędzie twarze lub całe postacie ludzkie, wpatrzone w nas z natężeniem nieruchome oczy albo dramatycznie wykrzywione maski; wszędzie jakieś działanie się, ścieranie, gesty, bezgłośnie okrzyki, walki na lance, na pięści, na spojrzenia. Napięcie gwałtowne, aż do okrucieństwa, jak w żywotach męczenników, albo wyciszone, ale potężne, jak w Zwiastowaniach.

Wejście człowieka, a zarazem wejście dramatu. W jakim stopniu mamy prawo o nim mówić? Sztuka antyczna celowała przecież w rzeźbie indywidualnej postaci ludzkiej a знаła także sceny zbiorowe: te sunące na fryzach i frontonach procesje świąteczne czy żałobne, triumfy cesarów, hołdy pokonanych, marsze żołnierzy. Ale — nie wchodząc tymczasem w inność ujęcia — miejsce człowieka było w rzeźbie monumentalnej ściśle ograniczone pewnym kanonem: gdzie indziej nie miał wstępu. Teraz jakby zwały się tamy czy prysły zakazy. Wszystkie miejsca stały się dostępne, wszystkie możliwości — otwarte. Istny wyrój. Postać czy twarz ludzka pojawia się w nowych punktach całości architektonicznej i w nowych funkcjach. Pomysłowość okazuje się niewyczerpana. Pod dachem sze-

regi ludzkich masek — modyliony; kamienne głowy u podstawy łuków, na kluczach sklepień, na archiwoltach, nie mówiąc o figurkach stłoczonych na portalach czy wychylających się z kapiteli. Nawet żygacz bywał niekiedy poziomą postacią z przeprowadzoną wewnątrz rurą odprowadzającą wodę deszczową, która chlustała z otwartych szeroko ust.

Człowiek wkraczał więc do sztuki, czy też może słuszniej byłoby powiedzieć — wpychał się, jak mógł. Czy owej prężności odpowiadała analogiczna prężność w innych dziedzinach? Co mówi o tym historia?

Nie szukajmy u niej pełnych i bezpośrednich wyjaśnień, zwłaszcza jeśli — nie będąc dość zorientowani — nawet pytań może dość dobrze nie formułujemy. Byłoby to zbyt proste. Niechby choć nie przeczyła szkicowanym na własny użytek, intuicyjnym domysłem... I historia nie przeczy. Wiek X — mówi — to koniec wielkich inwazji. Bytowanie ludzkie staje się spokojniejsze i łatwiejsze. Minęło stałe zagrożenie życia i mienia, głody i zarazy. Obronne grody przestały być jedynym miejscem gwarantującym przeżycie. Ludność grupuje się teraz poza ich obrębem, powstają osady o jakimś stopniu samodzielności, a poddanie dawnym autorytetom, niezachwianność podziałów kastowych — przestaje być niezbędna. Koniec inwazji, a zarazem rozwój instytucji „pokoju bożego”, która jest hamulcem chroniącym społeczność — przynajmniej pewne jej kategorie, a w pewnych okresach wszystkie — przed wyniszczeniem wojną. Jacques Le Goff w tłumaczonej u nas książce o *Kulturze średniowiecznej Europy* uprzytamnia m. in., że *Treuga Dei* po raz pierwszy uzyskuje ramy instytucjonalne na jednym z synodów francuskich, w 989 r. Wzrasta też szybko liczba ludności — między X a XIV w. ulega podwojeniu!

Nowe masy ludzkie wyruszają na nowe ziemie. Mniej może konfliktów międzyludzkich — aktywność człowieka kieruje się w stronę natury i jej opanowania. Sprzyja tym procesom zdynamizowania szerokich kręgów nastawienie klas panujących. Wspólne są potrzeby i interesy. Rycerze przekształcają się we właścicieli ziemskich i na rękę im zwiększać i liczebność, i zamożność osadników, których świadczenia stanowią o ich własnym bogactwie.

Wiek XI jest stuleciem ziemi wydzieranej lasom i bagnom a okrywającej się owym tak obrazowo nazwanym „białym płaszczem kościołów”. Chrystianizacja — nominalna w czasach i merowińskich, i karolińskich — sięga teraz naprawdę szeroko w masy ludowe.

Ruchliwa fala ludzka rozlewa się poza dotychczasowe sztywne ramy zhierarchizowanego społeczeństwa. Na nowo zasiedlanych ziemiach otwierają się nowe możliwości. Jest to szczęśliwy moment historii i jego nowa, pełna życia sztuka mówi o wchodzeniu w cywilizację nowych warstw, o ich potrzebach ziemskich i duchowych, o szukaniu samopotwierdzenia na obu tych płaszczyznach.

Człowiek dojrzał człowieka. Zobaczył siebie — nie samego, a w dynamicznej, rozkołysanej fali ludzkiej; w sztuce mnożą się jego

kamienne wizerunki — inwazja swobodnych, tworzonych z rozmachem, jakby rodzących się żywiołowo form.

Najciekawiej może przyjrzeć się jej na terenie do niedawna tak ściśle zastrzeżonym i nie dopuszczającym człowieka — na głowicach kolumn. Niezliczone wariacje na temat akantu panują stosunkowo długo; zmieniają się kształt i proporcje kapitelu, charakter wycinanych liści, ich żyłkowanie i układ. Oto ogromnie żywotne potomstwo klasycznego kapitelu korynckiego. Z czasem pojawiają się wśród liści symboliczne zwierzęta: pawie pijące z czary nieśmiertelności, dwugłowe orły, gryfy po dwu stronach drzewa życia. Człowiek nadal czeka. Może łatwiej już było umieścić ludzką twarz pomiędzy wolūtami (jak np. w podparyskim Morierval), zakręcając wić roślinną jak wstęgę wydobywającą się z ust w dwa „jońskie” zawijasy. Albo po prostu ozdobić ludzką postacią trapezową ścianę nagiego kamiennego bloku-głowicy. Ale jak wprowadzić człowieka w kapitel-kamienny krzew, ściśle i symetrycznie obrośły liśćmi?

Inwencja romańskich rzeźbiarzy odpowiedziała na to pytanie obfitością rozwiązań.

Każdy radził sobie, jak umiał, a „przepychanka” człowieka i akantu toczyła się ze zmiennym szczęściem, przy czym jednak człowiek okazywał się — w końcowym rachunku — silniejszy. Najpierw spomiędzy liści wyjrzała pojedyncza twarz czy postać ludzka. Potem listowie zepchnięto w cztery krawędzie kapitelu, a pomiędzy nimi, jak pod baldachimem pierzastych drzew, znalazło się miejsce na cztery scenki. A ile innych czy pośrednich pomysłów!

Tu przepleciony łodygami demon unosi duszyczkę o skrępowanych rękach, zawieszoną jak szyszka wśród gałęzi. Tu spod zwiniętego liścia wychyla się popiersie i głowa o wytrzeszczonych jakby zdumieniem oczach. To znów liście rosną równiutko w dole kapitelu, sięgając połowy jego wysokości, a na ich odwiniętych wierzchołkach siedzi jak na płocie naga frasośliwa figurka, z dwu stron atakowana przez bestie. Albo na odwrót: w górze jeszcze liście, w dole — już głowy.

Tak jest na kapitelu w bocznej, północnej nawie katedry w Jaca. Hiszpańscy — ale i francuscy także — historycy sztuki podkreślają jego oryginalność. A wyjątkowy jest nie tylko w tym sensie, że jako ujęcie tematu „człowiek” nie znalazł naśladowców, ale i dlatego, że chwytamy na nim, doprawdy „na gorącym uczynku” tę niepowtarzalną właściwość stylistyki romańskiej: przekształcanie ornamentyki roślinnej w postać ludzką. Oto kapitel obrośły nie w strzępiaste liście, ale półokrągłe, jak pastorał, wygięte łodygi, obciążone jakimś bajecznym stylizowanym owocem — jakby ogromne jagody czy doskonałe okrągłe jabłka wypełniając dwa górne rzędy, przechodząc w dole, w trzecim rzędzie, w krągłość młodych, chyba chłopięcych głów. Bezimienny mistrz z Jaca wprowadził świat ludzki z całą — chciałoby się powiedzieć — nieświadomą świadomością jego praw i jego wyższości: owoce stoją składnie i posłusznie w równych rzędach a w dole — bezgłośny gwar i wielorakie napięcie.

To już więcej niż dynamiczna obecność jak w naszym ubożuchnym Corullon. Rozmiłowany w pięknie formy, a więc i w urodzie ciała ludzkiego — mistrz z Jaca ożywił obecność grupy ludzkiej, która nie jest żadną dającą się zidentyfikować sceną, ale właśnie obecnością grupy ludzkiej. Te pokazane do pół ciała ludki o krótkich czuprynach równo uciętych na czole po prostu są razem. Jeden zamyślony patrzy przed siebie, dwóch najwyraźniej zerka ku górze, trzeci patrzy na nas, w dół. Ten, widoczny z profilu, przymknął oczy, tamten obraca się do sąsiada, w tył, dwaj inni nawiązali rozmowę. Są razem nie tylko z sobą, tam, na kapitelu, ale i razem z tymi w dole; są ich podniesioną ku górze i utrwaloną na stulecia obecnością. Kiedy indziej subtelny zarys stylizowanych akantowych liści przedziera tylko jako tło sceny, w splątaniu lwich łap i kudłów oraz fałdzistych szat przegiętego z wysiłku Samsona. Wreszcie już tylko rzucony na narożniku liść, zaplątana między postaciami gałąź przypomina o dawnym „korynckim porządku”. Zgodnie z jakimś prawdopodobieństwem (jak np. w scenach Ucieczki do Egiptu czy Ofiary Abrahama) albo i bez tej zgodności. W zgodzie z proporcjami ciała ludzkiego albo i nie.

I tak w XII-wiecznym opactwie St. Benoit-sur-Loire trzy kamienne głowy na kapitelu: dwu wojów o sumiastych wąsach i młodego króla czy księcia w koronie wysadzanej kamieniami, spoczywają na równie wielkich jak twarde liściach, niby na wycinanych krezach. A co robi na innym romańskim kapitelu ogromny, ledwo zarysowany liść w straszliwej scenie pionowego strącenia Ducha Pychy, któremu jedna para skrzydeł wyrasta u łokci, a druga u kolan? Albo relikt zbędnej już vegetacji w diabelskim balecie dwu demonów: wysmukły, obrosły futrem, w nieprawdopodobnym przegięciu, i mały, tłusty jak pędrak, czepiający się jego skrzydła?

Czasem gra między tradycyjnym światem roślinnym a zaborczością kamiennych ludzików była prowadzona z tą naiwną pomysłowością, jak w Corullon: listowie okrywało się wtedy po prostu urodzajem głów ludzkich, szyje były chude i wygięte jak łodyżki. Ale kiedy indziej — z pełną świadomością, która jednak nie odbierała, a raczej przysparzała wdzięku. Artysta potrafił wtedy osiągać efekt, wykorzystując przyjmujące się na kapitelach współlistnienie przyrody i ciała ludzkiego: człowiek jawił się w liściastym gąszczu, pochylony, tak jakby się przedzierał przez gęsty las: z ujmującą naturalnością odchyłał jedną ręką stylizowane liście, a drugą przytrzymywał je nad głową.

Wejście człowieka było więc nie tylko rozrastaniem się tematu „człowiek”. Świeżość i pomysłowość, bogactwo poszukiwań podejmowanych na własny rachunek i na własne ryzyko to dowód odwagi i poczucia siły. Śmiałość tworzenia równoznaczna z radością tworzenia budzi i w nas — patrzących — radość. To może właśnie jeden z elementów humanizmu epoki. Nie rezerwujemy tego terminu tylko dla antyku i renesansu, nie opóźniamy go, mówiąc dopiero o kiełkującym humanizmie gotyku!

Historycy sztuki często uznają za szczególnie szczęśliwe te rozwiązania wprowadzające postać ludzką w liściastą krainę kapitelu, które oglądamy wśród pozostałości XII-wiecznego kluniackiego kościoła. Pierre Francastel na przykład zachwyca się ich pięknem nawiązującym wprost do antyku i faktem, że „postać ludzka została wprowadzona na dwa sposoby zupełnie nieznanne na początku tego stulecia”.

Oczekując niespodzianki godnej miejsca, którego sama nazwa stała się wielkim symbolem historii średniowiecza, wchodzimy do dawnego magazynu czy spichrza opactwa, zamienionego dziś na muzeum, gdzie umieszczono szacowne szczątki. Zachowało się tu kilka kapiteli z cyklu o skomplikowanej, spoistej pewnie, wielopłaszczyznowej symbolice; w ten układ wchodziły — jak się dziś przypuszcza — cztery pory roku, cztery rajskie rzeki, a także cnoty teologiczne, nauki i siedem tonów muzyki gregoriańskiej. Z wysokich kolumn zostały tylko głowice, więc oglądać je można z bliska, stając twarzą w twarz z Gramatyką, która chyba miarę łacińskiego wiersza wybijała małym młoteczkim, albo z Wiosną w rozwianym płaszczu i welonie. Wszystkie te postaci, męskie i kobiece, trzymające w rękach atrybuty albo instrumenty muzyczne, to wytworne sylwetki, miękkie w ruchu, o delikatnym rysunku ruchliwych draperii sukien; każda partia ich ciała: twarz, szyja, ramiona, biodra, każde z kolan i dłoni ma jakby swoją własną płaszczyznę, własną oś podporządkowaną nadrzędnej harmonii. Daje to całości ciała spokojną żywotność i naturalny wdzięk. Nie odrywając się gruntownie od powierzchni kamienia, pozostając płaskorzeźbą, osiąga ono to podobieństwo do form żywych, jakie znamy z płaskorzeźby antycznej, a oddala się maksymalnie od linearnej dekoracyjności, tak częstej w sztuce romańskiej.

Ale każda postać jest zamknięta w owalnej mandorli, a na jej solidnej, kamiennej krawędzi wryto jeszcze napis. Mandorlę jak medalion nałożono po prostu, niejako mechanicznie, na tradycyjny i staranny koryncki kapitel. Granica między dwoma światami jest sztywna i ostentacyjna, nie ma nic z tej baśniowości, jaką wprowadzała nieprawdopodobna symbioza flory i świata ludzkiego.

Odległość pomiędzy zachwytem historyka sztuki a przeżytym rozczarowaniem jest rozbieżnością kryteriów oceny. Liście, owszem, stylizowane, ale według Francastela jest to „stylizacja wprost z natury”; skala ich i postaci ludzkiej — wspólna; całość — ujęta „z wyczuciem prawdy” i „humanizmu”. W sumie — „narodziny zachodnio-europejskiego realizmu”.

W Cluny — świadomym ośrodku reformy, związanym z Rzymem i promieniującym wysoką kulturą umysłową — oczywiście są tendencje do sztuki „oświeczonej”, a nawet „uczonej”, uładowanej i ujętej w skomplikowane systemy symboliki zracjonalizowanej, usługowej wobec filozofii. Wycofuje się nurt ludowy i symbolika sięgająca w głąb, poruszająca się w tej głębi trochę po omacku, wyciągająca czasem, na oślep, jakieś formy obdarzone niejasnym, pradaw-

nym znaczeniem. Tradycje filozofii i tradycyjna poetyka rzeźby nawracają do antyku, zasad prawdopodobieństwa i imitowania natury. Toteż humanizm romański — samoświadomość i samopotwierdzenie człowieka przy odmiennej, własnej dla tej epoki poetyce — jest w pełni odrębny od humanizmu sztuki antycznej. Nie znaczy to, aby w sztuce romańskiej nie pojawiały się tendencje powrotu wprost do tamtych, starożytnych ujęć, a istniały też rejony tak silnie nasycone zabytkami rzymskimi, że nawet trudno w ich wypadku mówić o powrocie, skoro była to raczej ciągłość.

Powrotem do antyku jest na przykład statua-kolumna. Pamiętamy te strażniczki portali, wysmukłe i szlachetne, na terenie Francji w Chartres, Senlis, St. Loup-de-Naud czy po prostu paryskiej Notre-Dame, a na terenie Hiszpanii już w Oviedo, w przedsiönku do Camera Santa, Composteli czy Sangüesie. Powrotem do antyku jest nie tylko dlatego, że ciało ludzkie osiąga tu stopniowo samodzielność formy plastycznej, występuje z muru, początkowo o pół czy nawet ćwierć kroku, jeszcze nie odrywając się, przylegając plecami, wspierając głowę, pełniąc właśnie rolę kolumny. I nie dlatego też, że zbliża się coraz bardziej do własnych faktycznych wymiarów, staje się repliką ludzkiego konkretnego ciała, jeszcze uwysmuklonego, sztywnego pionem filaru jak Patriarchowie z Królewskiego Portalu w Chartres, jak Apostołowie w Composteli, zanim nabiorą esowatych wygięć i wyrafinowanych półobrotów szyi figur strasburskiej katedry.

Rzecz w tym, że gruntownej przemianie ulega zarówno funkcja rzeźby człowieka w obrębie całości architektonicznej, jak — i to może ważniejsze dla tych rozważań — jej funkcja „informacyjna”. Postać ludzka przestaje być jednym z elementów dekoracji muru, poddającym się ulegle zamysłom dekoratora. Dotąd, gdy było trzeba, kuliła się, pochylała, gięła, wpisana w kwadrat czy koło. Dostosowywała się do kształtu kapiteli, dźwigała kamienne brzemię w trudzie atlanta. Teraz uzyskuje autonomię. Jest sobą — wizerunkiem człowieka. Aż sobą, czy *tylko* sobą? Czy to na pewno wzbogacenie, którym jesteśmy skłonni się szczycić?

Jednocześnie bowiem zaczyna o czym innym i inaczej mówić, informować. Ciało ludzkie przestaje być znakiem, jakby jedną z liter alfabetu, którym jest pisana księga średniowiecznej świątyni, *liber pauperum*. Czytamy w niej o człowieku w jego wielorakich związkach, o świecie natury i świecie nadprzyrodzonym, o kosmosie i miejscu w nim człowieka, o ludzkiej kondycji. Usamodzielniona postać ludzka późniejszego średniowiecza jest tylko tym, czym jest; jest dosłowna i przemawia swoją oczywistością, dosłownością; choć stoi obok innych, już jest w jakimś sensie sama; jest *właśnie* i jest *tylko* królem, biskupem, Judaszem czy świętym męczennikiem. Nie jest już uczestnikiem chóru w wielkim misterium, mówi swoim głosem, o sobie i w swoim imieniu. Wychudzony Judasz z portalu w Sangüesie — z przekrzywioną na bok głową wisielca, nie rzucony na wielką scenę, ale oddzielony wnęką wąskiej niszy, Judasz-kolum-

na — jest równie tragiczny jak Laokoon, którego cierpienia nic nie tłumaczy i nic nie równoważy. Jeden i drugi to oddzielny, zamknięty a cierpiący świat. I w tym może także pokrewieństwo z rzeźbą antyczną, nie tylko w proporcjach ciała i coraz zręczniejszym wykonanych fałdach szaty. W tym sensie warto również mówić o zmieniającej się funkcji postaci ludzkiej i o elementach powrotu do antyku, pojawiających się wraz z wygasaniem impetu sztuki romańskiej.

Tymczasem jednak zarówno Cluny, jak to wszystko, co wiąże się z imieniem opata Sugera i jego ośrodkiem — Saint-Denis, to mimo siły ich promieniowania wyspy w morzu romańszczyzny prowincjonalnej i ludowej, nawet gdy zdobywa się ona na wielkie dzieła. To morze ma siłę pierwotnego oceanu i nieświadomie, intuicyjnie czerpie z pokładów ludowej, na wpół barbarzyńskiej wyobraźni, sięgając zarazem do najstarszych snów ludzkości, do symboliki podstawowej, wciąż odżywiającej a przechowywanej w niektórych kulturach Azji. Morze wzburzone wędrówkami ludów, ścieraniem się i przenikaniem obcych sobie kultur a potem falą mas ludzkich zakorzeniających się w spokojniejszym już bytowaniu, ale i podnoszonych gwałtownie z życia na ziemi i dla ziemi w perspektywie spirytualizmu chrześcijańskiego.

Co prawda wspomniany już Francastel nieraz pisze o „pogańskim umiłowaniu życia” czy dochodzeniu do głosu „dawnych pogańskich pokładów duszy ludzkiej”, im przypisując świeżość i rozmach sztuki romańskiej. Może słuszniej jednak byłoby mówić nie tyle o wzmaganiu się elementu pogańskiego w tej dobie wyjątkowo prężnej chrystianizacji, co o ludowym, wiejskim obliczu, jakie przybiera wtedy chrześcijaństwo. Autor *Humanizmu romańskiego* zdaje się zresztą na to wskazywać, mówiąc, że nie jest to sztuka erudytów czy teoretyków, że jest bogata w silne namiętności i miłość życia. Sztuka ludzi, którzy „budzą się do kultury, tak nowa i żywa (...) dlatego, że przejawiają się w niej nowe pragnienia i apetyty tych, którzy właśnie wtedy, w sposób niepowtarzalny a trwałe, znajdują swoje miejsce na ziemi”.

Apetyty, tak, ale jest jasne dla każdego, kto obcował ze sztuką romańską, że nie chodzi tu o wyłącznie ziemskie pokarmy. Apetyty większe obejmowały całą ludzką osobę włączoną trudem dni i miesięcy w kojące swoją regularnością, przyrodnicze cykle, ale i zaangażowaną w dramat zarazem osobisty i kosmiczny: walki dobra ze złem.

Dawny świadek cesarskich triumfów, igrzysk czy wojskowych marszów (niby uczestnik, ale w sumie raczej „ubezwłasnowolniony”) — staje się teraz sam *dramatis persona*. I to każdy bez wyjątku i bez różnicy hierarchii społecznej. Każdy jest odpowiedzialny: jego postęпки, wszystkie dni życia będą zważone na tej sprawiedliwej wadze, którą tak często widzimy na centralnym miejscu średniowiecznego portalu. Sam kształtuje swój los osobisty, ale owe małe jednostkowe losy kształtują przebieg procesu, gdzie na kosmicznej już scenie ścierają się sprzeczne siły. A wszystko to dzieje się w sposób

jak najbardziej konkretny: trud dni ma przecież nie tylko tamten wymiar nieprzemijający — wieczny, ale rodzi przemijającą postać świata; codzienny, najbliższy człowiekowi i przez niego stwarzany obraz ziemi.

Ktoś słusznie dostrzegł różnicę między średniowiecznymi wyobrażeniami Zodiaku a tymi, jakie wydała starożytność. Związek losów ludzkich i tego, co się rozgrywa we wszechświecie, wyrażany był przez antyk prostym zestawieniem samotnie stojących ludzkich postaci i umieszczonych nad nimi niebieskich Znaków. Średniowiecze połączyło cykl zodiakalny z cyklem „Prac i dni”, bezradną ludzką figurkę zastąpiło sceną: jeśli nawet człowiek jest na niej sam, to w każdym wypadku jest to człowiek działający: szczepi drzewa, żnie zboże, gniecie wino czy strzyże owce. Poddany obiegom ciał niebieskich, których tajemniczy znak umieszcza nad swoją głową, sam z kolei „czyni ziemię sobie poddaną”. Żadna z jego funkcji nie jest niegodna tego, aby ozdabiać wrota czy mury kościoła, w bezpośrednim sąsiedztwie proroków czy świętych Pańskich: oprawianie wieprzy czy kuglarskie sztuczki i chodzenie na rękach. To człowiek, którego los wykracza poza dzieje ciała, ale który nigdy ciała się nie zapiera, ani go nie traktuje jako „więzienia duszy”. O człowieku mówi się wszystko i mówi się jasno, bez wstydu, ale z zachowaniem proporcji, które nadają temu, co powiedziane, strukturę i sens.

Miejsce człowieka niełatwe, a nawet dramatyczne, jest dotąd bezsporne... Uwnioślanie, ukrywanie jednych elementów na rzecz innych, zachwianie proporcji występuje stopniowo, w miarę jak dochodzi do głosu inny „porządek” średniowiecza — gotyk.

Mówienie o człowieku w jego związkach z ludźmi, zwierzętami, gwiazdami, w jakimś całościowym układzie, o „człowieku w ogóle” — ustępuje mówieniu o człowieku tym i takim; a to oznacza wejście w anegdotę. Anegdota to też działanie, ale jednostkowe czy jednorazowe, pozbawione uogólnienia. Oprawianie wieprza nie jest jesienną czynnością wykonywaną pod październikowym układem gwiazd, jednym z małych kamiennych obrazków, które złożą się na pracowite wielowymiarowe życie. Bywa to teraz barwna rodzajowa scena wypełniająca sobą cały witraż: swoista reklama fundatora — cechu rzeźniczego, zaspokojenie ambicji tego konkretnego kręgu ludzi, w tym konkretnym mieście. Polowanie nie jest jednym z zajęć cyklicznego, a przez to przeniesionego już w inną płaszczyznę roku, zajściem, któremu towarzyszy często dodatkowo religijny podtekst symboliczny. Teraz bywa opowieścią o pewnym konkretnym polowaniu i jego wydarzeniach. Tak jest na przykład w hiszpańskim klasztorze Poblet, ulubionym miejscu pobytu królów Aragonu i ich wiecznego spoczynku, gdzie jedna z późnogotyckich płaskorzeźb z niewolną od humoru werwą pokazuje króla, który polując na dzika w okolicznych lasach, został raniony w nieprzystojne miejsce. Romańskie potwory, w których głęboko archetypiczną treść nikt już dziś nie wątpi, owe parzyste monstra, ich walka nieustająca i nie

rozstrzygnięta w jakby lustrzanej dwudzielnej symetrii — obraz współlistnienia przeciwieństw; wszystko to zamazuje się z czasem w migoczącą od ozdobników, niejasną w wymowie kamienną koronkę. Dawne monstra też mówiły jakąś prawdę o człowieku. Koronka tylko zdobi, zachwyca i rozgrzewa uczucia patrzącego, ale nie proponuje mu obrazu człowieka w świecie.

Badacz dziwaczności w sztuce średniowiecznej, Baltrusaitis, śledzi uporczywość, z jaką jeszcze w gotyku utrzymują się formy zrodzone przez rzeźbę romańską. „W pierwszej chwili — pisze o fasadzie gotyckiej katedry w Troyes — widać tylko wibrowanie zjeżdżonych form, nie kończąca się i nie przedstawiająca nic kamienną koronkę, ale uważniejsze oko odkrywa powoli w tym labiryncie, na konsolach i w niszach przepływających mury i przypory (...) mnogość zwierząt, gryfów, syren, smoków, ptaków i czworonogów o kształtach zdumiewająco romańskich, a na sterczynach i archiwoltach dostrzega żywe popiersia, na stromiznach wycinanych pinakli — wściekle walki”.

Dziwić by się należało nie tyle uporowi, z jakim te dawne formy wkradają się w nową, gotycką już poetykę, ale raczej temu, jak szybko wyparowało z nich przesłanie mówiące o człowieku, pozostawiając ozdobną dziwaczność.

Ten jakiś nie skrywany w sztuce romańskiej dziki dynamizm, jakby zgiełk potężnej walki, zatarty już w subtelnościach, wyrafinowaniu i anegdocie gotyku, nie występował też wcześniej, w sztuce pierwszych wieków chrześcijaństwa, przedłużającej spokój i pogodny układzenie antyku.

Sztuka grecka z okresu, który najmocniej wpłynął na nasze tradycje, zdołała już prawie doszczętnie ograniczyć duchowość — tajemnicę, zamknąć ją w tym, co ludzkie, wymierne i rozkładalne na analizę, tak jak racjonalny i rozkładalny na zharmonizowane elementy jest marmurowy tors greckiego herosa. Nawet bezgraniczny niepojęty Kosmos to dla Greków całość uporządkowana, funkcjonująca bezbłędnie, przy dźwiękach niebiańskiej muzyki sfer, przeciwieństwo nieokreśloności Chaosu. Jeśli nieokreśloność myłono z nieskończonością, zamykano też drzwi przed nieskończonością transcendentną. Jeśli nieokreśloność, rodząca mnogość coraz to nowych form, została wygnana w nie-byt (tak jakby Kosmos nie był oceanem niespokojnym i wzburzonym, z nawałnicami mgławic, ulewami meteorów, nagłymi kataklizmami dalekich gwiazd!) — musiało nadejść panowanie kanonów.

A co przebijają w owym szczególnym dla wczesnego średniowiecza panowaniu grozy niespodzianej? Pierwotne niepokoje ówczesnego człowieka zagubionego w świecie — odpowiedzą niektoż. Ale w jakich epokach człowiek nie był zagubiony? W tej może, kiedy zagubienie spychało w podświadomość i żył w złudzeniach idealnego, ale powierzchniowego przecież ładu? Utrzymywać złudzenia było tym łatwiej, im bardziej sztuka oddalała się od życia szerokich mas ludności wydanych najdosłowniej, najbardziej bez-

pośrednio groźnej niespodziance życia. Tym bardziej stawała się „sztuczna”, im mniej ludowa.

Może w tym prymitywnym „życiu za pan brat” ze strachem jest także coś z postawy dziecka, które lubi „straszyć” i „być straszone”, słowem — coś z „zabawy w strach”. Ale nawet w tym jest odruch samoobrony, prosty sposób podsunięty instynktem, który każe egzorcyzmować, zażegnawać lęki, tak jak to robił artysta doby romańskiej: formą czy troską o ekspresję, humorem, sarkazmem; i tak jak to robił do niedawna folklor, czy to meksykański z jego elementami makabry, czy nasz rodzimy w „Herodach”, w śmierci ośmieszanej, w płachtach i w głupich skokach, w prześcieradłach. Wyrazić — to już „oswoić” i trochę zażegnać.

Nie próbujmy też wyjaśniać romańskiej grozy fascynacją tym, co demoniczne. Część jasna życia ma tu też należne sobie miejsce. Światło skonstrastowane z mrokiem, strona prawa i lewa — to wynik tamtej wizji świata, nie przymykającej oczu, nie przystrajającej w dworskie elegancje, w „wypada” i „nie wypada”, odważnej, bliskiej ziemi i ludzi żyjących na ziemi, wizji, w której wszystko walczy, pożera i jest pożerane po to, żeby umrzeć — i żeby się ocalić.

Dlaczego jednak dynamiczna i dramatyczna wizja świata rodziła aż taką obfitość form monstrualnie zwierzęcych? To sprawa nie tylko wschodnich tradycji i ludowej bajeczności. Ukierunkowana metafizycznie wyobraźnia epoki oscyluje między dwoma biegunami człowieczeństwa: świętością i upadkiem. Tyle kompozycji (miniatury, portale, cykle kapiteli) podejmuje ten temat. Nie są to bieguny anielstwa i bestialstwa. Anioł ma być oddzielny, jest przede wszystkim „posłańcem” czy „wysłannikiem” — symbolem kontaktu człowieka z Bogiem. A zatem nie: anioł i zwierzę, ale po prostu: człowiek i zwierzę. Człowiek, w pełni swojej człowieczej natury, jest szczytem, biegunem pozytywnym, bo jest w nim podobieństwo do Boga — został stworzony na boski obraz i podobieństwo. Jest w tym zachłyśnięcie się radosną dumą człowieczeństwa bez zamykania oczu na drugą ewentualność: zezwierzęcenie, zaparcie się człowieczeństwa, potępienie. Wszystko jest możliwe, waga do końca, dokąd człowiek jest sobą, cielesnym, może się przechylić na tę albo na tamtą stronę. Stąd ciągle przeciwstawianie: zbawieni i potępieni, Panny Mądre i Głupie, Cnoty i Występki. Same Cnoty tak bardzo bojowe, z twarzami wojowników, z lancami, w kolczugach i misiurkach — nic w nich z pastelowej, cukierkowej cnotliwości. Ta miążdzy stopą leżące ciało Występku, tamta garścią chwyta go za włosy. Wszystko zdobywa się walką, anioły też przynoszą rozkazy, które są „twardą mową”: anioły o ciężkim, wręcz groźnym wejrzeniu. Nawet baranek — nie łagodny, ze wstążeczką — czasem bliski jest białemu pegazowi, z przejmującym okiem, jak ten w krypcie Auxerre.

Drugi, o ujemnym znaku, biegun to *regio dissimilitudinis*: kraina nie-podobieństwa jest zarazem krainą niepodobieństwa. Tu, tracąc

podobieństwo do Stwórcy, człowiek zarazem traci podobieństwo do siebie samego. „*Inde anima dissimilis Deo, inde dissimilis est et sibi*” mówił św. Bernard. Można przypuszczać, że nie tyle stare, przyjęte z dziedzictwa Wschodu, groźne symbole: dwugłowe orły, wspinające się gryfy, ale ta właśnie mnogość nieprawdopodobnej fauny niepokoiła klunickiego reformatora. Koszmarne maski na ludzkich torsach, ludzkie (jeszcze) twarze na zwierzęcych ciałach, byko-ludzie, świnio-ludzie, ludzie-ptaki i ludzie-wilki. Potoczne wyrażenia mówią: „zamienia się w zwierzę”, „wyszło z niego zwierzę”. I w tym sensie kamienne stwory mogły służyć jako „egzemplar” średniowiecznym kaznodziejom. Ale chodzi tu nie tylko o obecność tych człekopodobnych hybryd.

Pojęcie wynaturzonego, sprzecznego z naturą tworzenia form, to jakby małpie przedrzeźnianie, miało może w odczuciu św. Bernarda coś perwersyjnego, było niejako filozoficzną interwencją w świat natury, jakimś antytworzeniem antynatury. Naprzeciwko rzeczywistości, groźnej i tajemniczej, ale w tym właśnie naturalnej, staje antyświat i antyludzkość. Wcieleniem ich staną się z czasem te rozlewające się po marginesach rękopiśmiennych ksiąg nie kończące się groteski, małpie figle i małpie grymasy, na przecięciu fascynacji i bezwstydu. A wreszcie ten późnogotycki niepokój, ten świat „na opak” wyda wizje Boscha, koszmarne przez to, że wszystko nieprawdopodobne jest już możliwe, i nic nie jest podobne do siebie. Najbardziej demoniczne stanie się właśnie to, co najwyklejsze, najbliższe i najbardziej przyjazne człowiekowi: uciekające na nóżkach jajko, tańcząca ryba w kapeluszu, pękaty kociołek z mieczem w ręku.

Wynaturzenie i groźną degradację, jakie zaszły w ciągu wieków średnich, można obserwować w przemianach ikonografii jak w wymownym lustrze. Osiągnięciem sztuki romańskiej — jeszcze nie dość tego powtarzać — było przedstawienie człowieka najpełniejsze, rozpiętego między dwoma biegunami, ale i w splotcie wielokierunkowych powiązań z wielością światów: ludzkiego, gwiezdного i zwierzęcego, ze światem minerałów, roślin i bytów abstrakcyjnych. Może w niewystarczającym stopniu pamiętamy o tym, że średniowieczne pojęcie „summy” nie równa się dzisiejszej „sumie” powstałej z dodawania oddzielnych elementów, ale jest właśnie próbą odtworzenia wielopłaszczyznowej, splecionej tkanki życia. (Przypomina o tym radziecki autor A. Guriewicz w pasjonującej książce *Kategorie średniowiecznej kultury*).

Schematy kosmologiczno-antropologiczne, paralele makro- i mikrokosmosu, jakkolwiek mogą się wydawać naiwnymi rysunkami (naiwność poetyki nie zawsze jest przecież wadą), są próbami uzmysłowienia pojęć i związków trudniejszych, niż to jest w wypadku naszych modeli struktur wewnątrzatomowych. Ale schematy kosmogoniczne można ściągnąć na ziemię, a mistycyzm troistości oraz pojęcie powszechnej harmonii zastosować do hierarchii społecznej, kół i trybów cesarstwa ziemskiego.

Przykładem, którego nie sposób zapomnieć, może tu być oglądana kiedyś przerażająca rycina pochodząca z Bawarii, z roku 1487. Na górze heraldyczny, straszny dwugłowy orzeł (każda głowa w aureoli — może to władza świecka i duchowna?) a na jego ciele, jak na krzyżu, rozpięty Chrystus. W cieniu skrzydeł i drapieżnych łap zakończonych szponami schemat składający się z insygniów, heraldycznych symboli, opatrzonych objaśniającymi napisami: cesarz, po jego dwu stronach książę i król, w środku rycerstwo. Niżej, po bokach, sędzia i radca, w środku wieśniak i rzemieślnicy. W tle — i wyżej, i niżej — armia, a na samym dole obronne mury grodu o wycinanych blankach.

Można by odczytać, z naszej dzisiejszej perspektywy, to cielsko jako nowy, inny krzyż, na którym się rysuje rozpięte ciało Chrystusa jako wymowny okropny symbol społeczno-politycznych układów ówczesnej Europy. Ale jest to po prostu i na pewno, i bez żadnej gorzkiej ironii, kompozycja wykładająca określoną teorię państwa i hierarchii władzy. Składające się na nią postaci mają barwę realności, nie wiecznego symbolu, są przypisane określonej chwili historycznej. Ale zostały umieszczone w abstrakcyjnej przestrzeni czystych schematów i jako całość są niejako emanacją absolutu. Historyczny, konkretny a zabsolutyzowany porządek doczesny zastąpił zarys filozoficznego porządku pozaczasowego.

Wymiar wieczny ustępuje wymiarowi czasowemu. To samo w schematach życia zbiorowego i w odniesieniu do ludzkiego indywiduum. Człowiek walczący o swoje miejsce na kapitelach romańskich i wspomniane dalsze etapy rzeźby średniowiecznej (jak statua-kolumna) to nasza, europejska droga: od zainteresowania *Człowiekiem* (jego kondycją, jego pozycją w świecie) do zainteresowania *człowiekiem* (tym właśnie, jednostkowym, wplątany w „tu i teraz” anegdoty).

Nie możemy jednak za nic pozwolić, aby to sformułowanie, oczywiście upraszczające złożone procesy zbiorowej psychiki, kojarzyło się nam z jakąś wyschlą abstrakcją, którą może sugerować użycie wielkiej litery.

Nie abstrakcja, ale człowiek cielesny. Bujne, nie wysychające życie, to samo jak w bajce ludowej albo pieśni, które uogólnia, nie wpadając w abstrakcję. Sztuka romańska — oddajmy jeszcze raz głos Francastelowi — „to pamiątka tego porywu, który ogarnia wtedy masy ludzkie opanowane szalonym pragnieniem życia, ku wszystkiemu, co nowe, i ku wszystkiemu, co wielkie”. To entuzjazm „wyrosły z umiłowania wolności, wielki pęd do zbiorowego doskonalenia się”. To „szlachetne marzenie ludzi, którzy są dalecy od tego, aby trzymać się choćby doskonałych reguł, i którzy nie chcą tkwić bez końca w ciasnym życiu na własnym zagonie; ich pragnień odkrywania wciąż czegoś nowego nie potrafi zaspokoić to wszystko, co znajdują czy w terażniejszości, czy w przeszłości. Będąc sztuką ludową i zbiorową, sztuka romańska zwraca się jed-

nak do jednostki ludzkiej". To „owoc przygody duchowej, która najlepszym każe przekraczać siebie”.

Odnajdujemy w tej pięknej definicji przesłanie zawarte w kamiennym świecie romańskiej rzeźby: zapał budowniczych katedr, zapał krzyżowców i pielgrzymów; gorliwość rzemieślnika, mistrza — kamieniarza i kopisty; smak szerokich dróg i odnaleziony smak ziemi; człowieka i jego odnalezione, niełatwe miejsce.

O tym, czym był człowiek w sztuce romańskiej: niepowtarzalny a uogólniony, cielesny a wyglądający w jakieś „poza”, tak dobrze mówi Ewa z Autun. Fragment dawnego bocznego portalu katedry, przechowywany dziś w muzeum Rollin, pokazuje zupełnie inną matkę rodzaju ludzkiego niż ta, do której przyzwyczała nas późniejsza ikonografia. Jej nagie ciało, długie i smukłe, wplecione w fantastyczną rajską roślinność, ni to leży, ni to płynie, oparte na obu kolanach i jednym łokciu. Ma w sobie coś z tych łodyg, spośród których się wynurza, coś roślinnego i coś rybiego zarazem. Twarz jej — nie oderwanej od świata pozaludzkiego — jest cała ludzkim zamyśleniem. W odchyleniu głowy — jak najdalej od zrywanego przecież właśnie jabłka — w geście drugiej dłoni uniesionej na wysokość policzka, w zapatrzonych oczach pod ciężkimi powiekami, w drobnych zamkniętych ustach nie ma ani śladu tej ostentacyjnej zmysłowej pokusy, tej czasem płaskiej filuterności, z którą — obfitokształtna — podaje zakazany owoc. Nie ma w niej także ani wyraźnie wstydu, ani wyraźnie grozy, ani smutku. Jest to Ewa niejednoznaczna i tajemnicza. Jest siła i czystość w jej nagim ciele i niezapomniany wdzięk w osadzeniu głowy na mocnej szyi. W dziewczęcą, niemal dziecinną twarz o wąskim podbródku wpisane nie zakończone nigdy dojrzewanie.

Aleksandra Olędzka-Frybesowa