

Małgorzata Czermińska, GOTYK I PISARZE. TOPIKA OPISU KATEDRY. (Indeks: Piotr Sitkiewicz). (Gdańsk [2005]). Wydawnictwo Słowo/Obraz Terytoria, ss. 426 + 1 wklejka ilustr.

Na czym ma polegać praca współczesnego historyka literatury? W jaki sposób badać dziś topos literacki? W jaki sposób pokazać więzi ustalające się pomiędzy różnorodnymi sztukami a literaturą? Ten cały szereg pytań odnosi się do niezwyklej książki Małgorzaty Czermińskiej *Gotyk i pisarze. Topika opisu katedry*, którą autorka oddała niedawno w ręce czytelników i która zawiera wiele interesujących odpowiedzi na postawione tu pytania. Można na nie odpowiedzieć na kilka różnych sposobów, np. skrupulatnie referując proponowane przez autorkę stanowisko, można by opisać to dzieło, ale takie postępowanie byłoby niegodne tej książki i tej autorki, więc zamiast podjąć tradycyjną recenzję, raczej zaproponuję czytelnikom trochę odmienny tryb lektury dzieła Czermińskiej.

Zacznę od przenośni pojawiających się we wstępie i przykuwających od razu uwagę – mowa o metaforze nurka schodzącego w morskie głębiny w poszukiwaniu kotwicy oraz o metaforze wzorzystej tkaniny (s. 8–9). Pierwsza z nich oparta jest na porównaniu wnikliwego czytelnika i historyka literatury (czytelnika doświadczonego, jakim bez wątpienia jest Czermińska) do nurka zstępującego ku morskiej otchłani, ku coraz ciemniejszej przestrzeni rodzącej lęk i niepewność. Ów nurek-czytelnik porusza się od ciemności dna (odległa historia) ku powierzchni (współczesność). Ta metafora dobrze oddaje trud podjęty w omawianej pracy, fakt, że autorka sięga do ukrytej głęboko pod powierzchnią morza niejasnej historii, mając pełną świadomość, że nigdy nie da się ustalić z całą pewnością momentu narodzin toposu i że jego dzieje nigdy nie są ułożone linearnie, są bowiem splątane przez więzy świadomych i nieświadomych intertekstualnych uwikłań. Z tej metafory wyłania się jeden plan lektury, w którym czytelnik zostaje usytuowany w pozycji widza oglądającego średniowieczne dzieła architektoniczne i wkraczającego w pozostających bez jednoznacznych odpowiedzi. Druga metafora to gęsta, splątana tkanina, na której badaczka odnajduje konkretny wątek (temat katedry) i usiłuje prześledzić jego przebieg, wątek ten czasami zanika i nieoczekiwanie wyłania się w zupełnie innym miejscu, przemieszczając się ku marginesowi obrazu. Metafora ta odnosi się bezpośrednio do świadomości historyka literatury wzbogaconej doświadczeniami nowego historyzmu, w ten sposób przesunięty na margines dyskursu wątek staje się uprzywilejowanym przedmiotem badań. Obydwie metafory w oryginalny sposób określają metodę analizy tekstów literackich przyjętą w opisie topiki katedry.

Konstrukcja całości wywodu, jej architektoniczny układ odpowiada podjętej tu problematyce – nie bez powodu we wstępnych partiach tekstu autorka powołuje się na dzieła Marcela Prousta, Waława Berenta, Alexandra Pope’a, Lwa Szestowa czy Erwina Panofsky’ego, mając pełną świadomość tego, że poszukiwanie konstrukcyjnej analogii między dziełem literackim a katedrą jest uzasadnione wtedy, gdy przyjmuje się, iż obydwa fenomeny stanowią koherentną całość obejmującą „pełnię pewnego doświadczenia” (s. 15). Wszystkie wymienione referencje do konkretnych dzieł i ich interpretacji (co warte odnotowania: widać tu krytyczny dystans Czermińskiej wobec jej poprzedników) służą celom nie tylko informacyjnym, ale też metatekstowym – określają zarówno obszar wiedzy autorki uzyskanej w trakcie prac, jak i jej własne postępowanie twórcze, tym samym opis zawarty w książce staje się wyrazem całości doświadczeń nabytych podczas historyczno-literackich poszukiwań. Dodam, że całość ta została słusznie uzupełniona rozległą wiedzą z dziedziny historii sztuki. Nie bez znaczenia jest fakt, iż to ogromne dzieło inkrustowane jest reprodukcjami rozmaitych reprezentacji katedr. Czytelnik porusza się zatem w dwóch przestrzeniach: rzeczywistej przestrzeni tekstu opisującego temat literacki oraz imaginacyjnej przestrzeni obrazów dopełniającej narrację autorki. Obrazy dopowiadają to, czego

nie może wyrazić tekst – chcę się tu odwołać do trafnej formuły Jean-Luca Nancy’ego: „To, co Obraz pokazuje, Tekst de-monstruje. Uchyla się od niego uprawomocniając go. To, co Tekst eksponuje, Obraz ustawia i ustanawia. To, co Obraz konfiguruje, Tekst defiguruje. To, co tekst projektuje, obraz zniekształca. To, co obraz maluje, tekst opisuje. Ale istnieje coś, co jest ich wspólną rzeczą i wspólną przyczyną, to coś wyraźnie oscyluje pomiędzy nimi w cienkiej niby liść przestrzeni: *recto* to tekst, a *verso* to obraz, czy też *vice*(obraz)-*versa*(tekst)”¹.

Cytowane tu słowa dobrze korespondują z projektem całości książki, w której obraz i tekst wchodzi w nierozzerwalny związek koegzystencji. Dzieło to jest przepięknie wydane i pozwala czytelnikowi uniknąć znużenia lekturą, jakie często zdarza się w wypadku tradycyjnych tekstów naukowych. Dzięki dziesiątkom pomieszczonych tu ilustracji książka Czerwińskiej przestaje być po prostu naukową dysertacją, a staje się raczej niejednorodnym tworem hybrydycznym łączącym w sobie formę naukowej rozprawy, erudycyjnego eseju, opowiadania, jak też ekfrazy – autorka obdarzona świadomością gatunkową i intertekstualną sama tworzy kapitalne ekfrazy różnorodnych budowli, rzeźb i obrazów (np. opisy dzieł Karla Friedricha Schinkla, Johna Constable’a (s. 168) lub Zdzisława Beksińskiego (s. 252–253)).

Szukając odpowiedniej formuły na określenie tej pracy, znalazłem w pamięci fragment z dzieła Jurgisa Baltrušaitisa *Aberrations. Les perspectives dépravées* (Aberracje. Wypaczone perspektywy)², zatytułowany *Le Roman de l’architecture gothique* (Powieść architektury gotyckiej) – jest to trafny i wieloznaczny tytuł, sugerujący istnienie dzieła epickiego pisanego przez samą architekturę gotycką, a w odniesieniu do książki Czerwińskiej byłaby to powieść, w której historia literatury spleta się z samą sztuką i z jej historią. Myślę, że rozprawa Baltrušaitisa mogłaby dobrze korespondować z *Gotykiem i pisarzami*, zwłaszcza że zawarte w obydwu pracach interpretacje podobnych dzieł literackich dokonane są w odmiennych ujęciach. Użyta przez Baltrušaitisa formuła „powieść architektury gotyckiej” zbiega się niezależnie z tytułem jednego z ostatnich podrozdziałów książki Czerwińskiej: *Pisanie i czytanie katedry* – nie chodzi tu wyłącznie o fakt, że gotycka świątynia była nazywana księgą (rzeczywiście topos ten należy do najczęściej spotykanych w opisach katedr), ale też o to, iż katedra staje się przedmiotem do przeczytania, który wcześniej napisali jej budowniczowie. Aby pisać o gotyku, trzeba wpiąć go czytać, zatem nie dziwi, iż nadrzędną dla całego wywodu kategorią okazuje się ekfaza, która opiera się przecież na przejęciu słowa od Innego (czy też podjęciu słowa Innego) i jego rozwinięciu, kontynuacji. Chcę w ten sposób wskazać na architektoniczną złożoność książki, którą tu omawiam. Jej konstrukcja została bardzo dokładnie przemyślana, przy jednoczesnym założeniu, że stworzenie opisu systemowego jest w tym wypadku bardzo trudne lub w ogóle niemożliwe i dlatego autorka koncentruje się na opisie wybranych tekstów literackich, przedstawiając ich szczegółowe analizy, czy też prezentuje ewolucyjny ciąg wybranego odcinka procesu historycznoliterackiego.

Jak uporządkować tak ogromny obszar międzytekstowych uwikłań i zależności (analizie poddane tu są nowoczesne oraz ponowoczesne teksty poetyckie i prozatorskie, esastyka, a także teksty historyków i krytyków sztuki)? Czerwińska sprawnie stosuje metodę radykalnego cięcia: „Moją uwagę zaprzatają tylko te utwory, w których katedra gotycka stanowi temat, przedmiot przedstawiony” (s. 16–17). Dalej jeszcze autorka tak oto doprecyzowuje zakres przedmiotowy: „Materiałem analizowanym w niniejszej książce są ekfrazy [...]” (s. 24), ale te ekfrazy są przez nią rozumiane w ściśle określony sposób, co rozwinę w dalszej części wywodu.

Ze względu na fakt, iż badania nad ekfrazami cieszą się w ostatnich latach dużą popularnością w polskim literaturoznawstwie, pozwolę sobie w tym miejscu na krótką dygre-

¹ J.-L. Nancy, *Au fond des images*. Paris 2003, s. 144.

² J. Baltrušaitis, *Aberrations. Les perspectives dépravées*. T. 1. Paris 1997, s. 151–197.

sję. Otóż poszukiwania wokół ekfrazy układają się w dwa wyraźne i jednocześnie odrębne od siebie nurty: z jednej strony, są to badania filologiczne, z drugiej – teoretycznoliterackie. Co jest szczególnie ciekawe, filologia klasyczna niechętnie przyznaje teorii literatury prawo do posługiwania się terminem „ekfrazy”, twierdząc często, że uczyniła z niego „wspólny worek”³ (ekfrazy jako termin odnoszący się do transformacji czy transpozycji dzieł malarskich lub muzycznych na dzieła literackie). Rzeczywiście, dzieje się tak, że znaczenia ekfrazy podawane przez filologów klasycznych (wyprowadzone na podstawie badań historycznoliterackich i językoznawczych) różnią się od współczesnych ujęć teoretycznoliterackich. Filologia klasyczna poucza, że sam termin wywodzi się od czasownika „*phrásō*”, o bardzo bogatej semantyce: ‘zwracam uwagę na coś’, ‘pokazuję’, ‘wyjaśniam’, ‘poddaję myśl’, ‘rozważam’, ‘przypuszczam, spostrzegam’, natomiast dodanie prefiksu *ék-* sprawia, że w odniesieniu do opisu obrazu słowo to może oznaczać ‘wypowiadanie się na temat obrazu’, ‘wywodzenie czegoś z obrazu’⁴.

Sam problem ekfrazy rozpatrywany bywa zwykle w dwóch ujęciach w zakresie teorii literatury: traktuje się ją jako gatunek literacki służący wyodrębnieniu dzieł o podobnej genezie, a więc dzieł wywodzących się z inspiracji sztukami wizualnymi, lub jako kategorię teoretyczną (ekfrazy jako problem filozoficzny rozpatrujący zagadnienia reprezentacji)⁵. To drugie ujęcie jest niebywale inspirujące, skupia się bowiem na relacji obraz–język, na zagadnieniach reprezentacji, jej ograniczonych możliwościach. Dla współczesnych teoretyków literatury ekfrazy jest werbalną reprezentacją reprezentacji graficznej lub wizualnej⁶. Jako reprezentacja reprezentacji ekfrazy wiąże się z wytworzeniem pewnego dystansu, z aktem teoretycznym (dokonywanym się poprzez kontemplację), z autorefleksyjnym charakterem sztuki, która ukazuje inną sztukę.

W omawianej książce ekfrazy (zagadnienie, które autorka podejmowała już we wcześniejszych publikowanych pracach⁷) rozumiana jest jako utwór literacki opisujący dzieła sztuki (obrazy, rzeźby, budynki) i w tej sprawie nie ma żadnych niejasności, a dla Czerwińskiej najważniejszym założeniem badawczym staje się „ukazanie istnienia wspólnej różnym autorom topiki opisu katedry” (s. 26). Proponowane tu **g e n o l o g i c z n e** ujęcie zagadnienia ekfrazy jest najszerszym z dotychczas dokonanych w polskim literaturoznawstwie⁸. Analizując teksty opisowe, Czerwińska tworzy rzetelną i zarazem fascynującą periegezę po ekfrazach katedr w literaturze światowej oraz polskiej.

Rozdział *Literackie ekfrazy świątyni* przynosi doprecyzowanie tej kategorii operacyjnej, jaką jest ekfrazy, i jednocześnie wskazuje w historii literatury „teksty założycielskie”,

³ Zob. R. Popowski, *Starożytny przewodnik po neapolitańskiej pinakotece*. W: Filostrat Starszy, *Obrazy*. Przeł., wstęp, oprac. R. Popowski. Warszawa 2004, s. 33.

⁴ Zob. *ibidem*.

⁵ Zob. S. Wysocki, *Literatura i obraz. Tereny strukturalnej wspólnoty sztuk*. W zb.: *Intersemiotyczność. Literatura wobec innych sztuk (i odwrotnie)*. Red. S. Balbus, A. Hejmej, J. Niedźwiedz. Kraków 2004, s. 21.

⁶ Zob. np. J. A. W. Heffernan, *Ekphrasis and Representation*. „New Literary History” t. 22 (1991), nr 2.

⁷ M. Czerwińska, *Ekfrazy w poezji Wisławy Szymborskiej*. „Teksty Drugie” 2003, nr 2/3.

⁸ W ostatnich latach ukazał się cały szereg prac na ten temat – zob. m.in.: M. P. Markowski, *Ekphrasis. Uwagi bibliograficzne z dołączeniem krótkiego komentarza*. „Pamiętnik Literacki” 1999, z. 2. Pośród innych poświęconych ekfrazie tekstów badaczy krajowych należy wymienić zwłaszcza następujące artykuły: K. Grabowska, *Przemieniony Rawenna. Różewicza poetycka kontemplacja świata*. „Teksty Drugie” 2000, nr 4. – K. Kuczyńska-Koschany, *Przeciw „tryumfowi antropomorficznej bestii”*. (Prywatnie o „prywatnej mitologii” Zbigniewa Herberta). „Polonistyka” 2001, nr 9. – P. Gogler, *Kłopoty z ekfrazą*. „Przestrzenie Teorii” 2004, nr 3/4. – A. Dziadek, *Obrazy i wiersze. Z zagadnień interferencji sztuk w polskiej poezji współczesnej*. Katowice 2004, zwłaszcza rozdz. *Ekfrazy i hypotypoza*. Z kolei T. Tomasiak podejmował te zagadnienia w swoich pracach poświęconych J. S. Pasierbowi (zob. zwłaszcza: *Na skrzyżowaniu dróg*. Pelplin 2004).

od których zaczyna się rozwijać temat: w literaturze powszechnej jest to, oczywiście, powieść Victora Hugo *Katedra Marii Panny*, a w literaturze polskiej listy Stanisława Wyspiańskiego do Lucjana Rydla powstałe w 1890 roku, które, zdaniem Czermińskiej, inicjują nurt tematyczny, kontynuowany później przez Wacława Berenta w *Żywych kamieniach* czy przez Hanne Malewską w powieści *Kamienie wolać będą*. Ta erudycyjna część książki nie ogranicza się do wyliczania tytułów i cytowania fragmentów, autorka bowiem wplata w nią własne odczytania oraz ciekawe próby interpretacyjne, tocząc przy tym bezustanne spory ze swoimi poprzednikami i dopowiadając braki dostrzeżone we wcześniejszych opracowaniach.

Następny rozdział – *Gotyk w wyobraźni nowoczesnych pisarzy polskich* – przynosi szereg szczegółowych analiz tekstowych od Wyspiańskiego, przez Berenta, Malewską, Czechowicza, Przybosa, Herberta, aż po powieść Mai Jurkowskiej *Katedra* (ostateczna ocena tego utworu nie wypada najkorzystniej – zob. s. 247) oraz tak samo zatytułowane opowiadanie Jacka Dukaja. W trakcie lektury książki zadałem sobie zasadnicze pytanie: co daje nazwa „ekfraz” w odniesieniu do tak silnie zróżnicowanych dzieł prozatorskich i poetyckich, w jaki sposób je łączy? Ustaliwszy wpierw całą sieć wyznaczników ekfrazy jako gatunku, Czermińska bada w pierwszej kolejności topikę opisu, szuka tego, co w opisach powtarza się i co stanowi o ciągłości tradycji. Wskazuje też różnice, zwraca uwagę na najbardziej oryginalne rozwiązania dotyczące opisów katedr, jak te z „wierszy katedralnych” Juliana Przybosa. Rzeczywiście – zgadzam się w pełni z autorką w tym względzie – trudno uznać owe wiersze za przykłady ekfraz. Jednak przywołanie interpretacyjnego kontekstu ekfrazy mogłoby tu mieć miejsce, gdyby ująć ekfrazę trochę odmiennie, a więc w powiązaniu ze wspomnianym już wcześniej autorefleksyjnym charakterem sztuki, która ukazuje inną sztukę czy też próbuje uobecnić jakieś dzieło sztuki. Edward Balcerzan, objaśniając, czym jest dla Przybosa katedra gotycka, podpowiada i jednocześnie czyni możliwym takie rozwiązanie: „jest wypowiedzią obrzmiałą od znaczeń, »polyonimiczną« niby wymarzony wiersz awangardowy; jest sztuką zmienną i nieśmiertelną, zbudowaną z kamieni i ludzi, z antynomii »nadziei, rozpaczy«”⁹. Katedra jest jak „wymarzony wiersz awangardowy” – to prawda. Każdy z „wierszy katedralnych” nie tyle stanowi opis, jakąż próbę odtworzenia czy imitacji przedmiotu, co skupia zainteresowanie na sobie samym. Dzieło sztuki architektonicznej funkcjonuje tu jako element kierujący uwagę czytelnika na tekst literacki. Potwierdzają to wpisane w poszczególne wiersze elementy odnoszące się do aktu twórczego oraz elementy będące oznakami metatekstowymi. W ten sposób cykl wierszy katedralnych przyjmuje postać autodefinicji twórczości poetyckiej – to poezja przestrzeni i ruchu, poezja, której nadrzędną cechą jest zmienność i stale dokonująca się w niej transformacje. Mówiąc o „wierszach katedralnych”, chciałbym położyć nacisk zwłaszcza na ten ich aspekt, w każdym z nich bowiem dzieje się tak, że katedra – przedmiot reprezentacji – staje się mniej ważna od sposobu, w jaki poeta próbuje ją reprezentować, staje się mniej ważna od tekstu poetyckiego. Istotny jest tu sam fakt widzenia przedmiotu, to, jak widzi go poeta, a przede wszystkim to, jak usiłuje go uobecnić.

Kolejne rozdziały: *Kamienny las i ogród*, *Ciało katedry*, *Gotyckie bestiarium*, *Katedra i żywioły*, *Określ, księga i teatr*. *Topika muzyczna*. *Pars pro toto*, przynoszą wnikliwe mikroanalizy całej serii wybranych tekstów opisowych. Rozdziały te układają się jakby w odrębną część pracy, a jej bohaterem – jeśli tak mogę powiedzieć – staje się język służący do opisu katedr. Pojawia się tu wiele utworów nowych, nie występujących we wcześniejszych partiach książki, ale też po raz kolejny powracają teksty już analizowane, tu jednak poddane one zostają oglądowi iście mikrologicznemu, autorka bowiem koncentruje swą uwagę na najdrobniejszych szczegółach językowych, na różnorodnych odcieniach znaczeniowych słów,

⁹ E. Balcerzan, wstęp w: J. Przyboś, *Sytuacje liryczne. Wybór poezji*. Wybór E. Balcerzan, A. Legeżyńska. Oprac. A. Legeżyńska. Wrocław 1989, s. CVI. BN I 266.

bada ich głębię historyczną i – dosłownie – biologiczną, pokazując jednocześnie, w jaki sposób słowa zaczerpnięte z wielu odmian dyskursywnych przenikają się wzajemnie na przestrzeni dziejów. Tak właśnie na lekturę dociekliwego historyka literatury nakłada się lektura równie wnikliwego mikrologa, który bada pod lupą morfologię wybranych przez siebie tekstów literackich, dochodząc do zaskakujących wniosków interpretacyjnych.

Mówiąc w podrozdziale *Katedra-las* o roślinnej topice katedry, autorka odwołuje się do tzw. „teorii lasu” i prac Paula Franka (skrupulatnie już omówionych w rozdziale drugim), a dalej także do powieści *Henryk Oferdingen* Novalisa i *Correspondances* Baudelaire’a (s. 267). Idee zawarte w tym słynnym utworze Baudelaire’a i trafnie odczytane przez Czermińską można by dopełnić w tym miejscu, tak aby zabrzmiały jeszcze dobitniej, cytatem wyjętym z jego sonetu *Opętanie*: „Puszcze leśne, jak katedr straszne wasze łona, / Wyjście jak organy...”¹⁰ Cytat ten potwierdzałby dodatkową następującą wypowiedź badaczki: „Poeta dokonuje przewartościowania romantycznej idei naturalizacji gotyku [...]” (s. 156).

Rzeczą znamionną dla całej książki jest fakt, że podstawowe pojęcie operacyjne „ekfrazja” staje się niezwykle użyteczne, bez względu na to, czy poszczególni twórcy mieli świadomość posługiwania się tym gatunkiem, czy też nie. Reguły ekfrazy są wkomponowane w teksty opisowe świadomie, zgodnie z intencją autorską, lub też nieświadomie – to bardzo cenna obserwacja wynikająca z analiz Czermińskiej i pokazująca też jeden z możliwych sposobów funkcjonowania topiki. Kategoria ekfrazy, rozumianej w sensie genologicznym, została w tym dziele skutecznie wykorzystana do ogarnięcia fenomenów literackich rozproszonych w rozległym zbiorze literatury polskiej – i nie tylko, bo nie da się opisywać tego zbioru bez referencji do dzieł z literatury powszechnej, a także do innych tekstów kultury (malarstwo, rysunek, rzeźba, architektura, film). Zwłaszcza to ostatnie pole referencji zasługuje na podkreślenie, czyniąc z *Gotyku i pisarzy* pracę sytuującą się w kręgu szeroko rozumianej komparatystyki literackiej (nie chodzi tu wyłącznie o porównywanie tekstów literackich, ale też o wzajemne przenikanie się rozmaitych praktyk pisarskich i sztuk wizualnych).

Całość książki zamyka taki oto chwyt retoryczny: „W stosunku do rozmiarów i znaczenia zjawiska, jakim jest literacki temat gotyckiej katedry, także niniejsza książka jest zaledwie częścią zamiast całości, małym lusterkiem ustawionym naprzeciw wielkiej budowli” (s. 381). Fragment ten poprzedzony jest wywodem na temat wiersza Adama Zagajewskiego *Lusterko samochodu*, gdzie w tytułowym lusterku pojawia się „bryła katedry w Beauvais”. Czemu służy takie zakończenie, co ono oznacza, do czego się odwołuje? Ma to być zapewne „afektowana skromność”, którą uznaję w przypadku tej pracy za zupełnie zbędną. Oto czytelnik ma za sobą blisko 400 stron erudycyjnego dzieła i nabiera całkowitego przekonania co do słuszności wywodu płynnie i koherentnie łączącego wiedzę teoretyczną i historycznoliteracką, wywodu z pewnością układającego się w całość przez wiele długich lat, a na koniec trafia na ten – powiem szczerze – zgrzytliwy fragment tekstu, który w odniesieniu do tak niezwyklej książki jest po prostu niepotrzebny, i nic mnie nie przekona, że stanowi ona *pars pro toto*, jak chciałyby tego sama autorka.

Adam Dziadek
(Uniwersytet Śląski –
University of Silesia, Katowice)

Abstract

The text is an extensive analysis of Małgorzata Czermińska’s book devoted to the different descriptions of gothic cathedrals mostly in Polish literature over a span of history. The basic operational category is the notion of ekphrasis.

¹⁰ Ch. Baudelaire, *Opętanie*. W: *Kwiaty zła*. Wybór M. Leśniewska, J. Brzozowski. Red., posł. J. Brzozowski. Kraków 1990, s. 205 (przeł. S. Korab-Brzozowski).