

Ewa Górecka

Uniwersytet Kazimierza Wielkiego w Bydgoszczy

SEKRET KATEDRY. O TRZECH LIRYKACH JOANNY POLLAKÓWNY

Liryka Joanny Pollakówny charakteryzuje się współwystępowaniem głębokiej wiary¹ i refleksji nad nią, fascynacji sztuką oraz zadumy nad ludzką kondycją², zwłaszcza człowieka naznaczonego chorobą³. Dla poetki, z wykształcenia historyka sztuki, te trzy obszary są przestrzenią intensywnych emocji i różnorodnych doznań. Przyglądanie się cierpiącemu ciału skłania ją do zastanowienia się nad uczestnictwem w życiu i percepcją świata, w tym – także sztuki. Świat i sztuka pozostają dla niej wytworem Boga – Creatora, którego dzieło inspiruje również artystów. Odbiciem tych zainteresowań jest w jej twórczości wielokrotne przywoływanie malarstwa (od dawnego po współczesne), którego doskonała znajomość sprawiała, że stawało się ono dla niej impulsem do rozważań przekraczających swym zasięgiem obszar sztuki. Tak więc w jej lirykach pojawiają się Dürer, bracia Limburg, Leonardo da Vinci, Rafael, Bellini, Tycjan, Brueghel, Redon, Marc, ale poetka rzadko ich dzieła opisuje⁴.

¹ O roli doświadczenia duchowego w tej poezji pisze Zofia Zarębianka. Zob. Z. Zarębianka, *Zapisa-
ne w języku. Doświadczenie duchowe w nowych wierszach Joanny Pollakówny*, [w:] *Tropy sacrum
w literaturze XX wieku*, Bydgoszcz 2001, s. 273-284. Por też: A. Legeżyńska, „Metaświat” w wierszach Joanny Pollakówny, [w:] *Od kochanki do psalmistki... Sylwetki, tematy i konwencje liryki
kobiecej*, Poznań 2009, s. 270-286; E. Górecka, *Dialog ze Świętym Rysownikiem – język doświadczenia religijnego w poezji Joanny Pollakówny*, [w:] *Język doświadczenia religijnego*, t. II, red. G. Cyran i E. Skorupska-Raczyńska, Szczecin 2009, s. 175-194.

² Por. Z. Zarębianka, *Moc lęków. Nad wierszami Joanny Pollakówny*, [w:] *Czytanie sacrum*, Kraków-
-Rzym 2008, s. 240-244. Piotr Śliwiński, pisząc o tomie „Małomówność”, zauważa, że podejmuje
ona „zasadnicze tematy egzystencji, drążące ludzką duszę w sposób stały, niewyraźny w ję-
zyku innym niż liryczny”. P. Śliwiński, *Zmysły i sensy (Joanna Pollakówna)*, [w:] *Przygody z wolno-
ścią. Uwagi o poezji współczesnej*, Kraków 2002, s. 85.

³ Zob. E. Górecka, *Być do końca – człowieczeństwo w poezji Joanny Pollakówny*, [w:] *Odrodzenie
człowieczeństwa. Ludzkie transformacje*, red. H. Romanowska-Łakomy, Warszawa 2009, s. 463-
-473.

⁴ A. Mazan-Mazurkiewicz, „Bo skąd ta harmonia?” – *Piękno dzieł malarskich jako znak transcenden-
cji. O „Skąpej jasności” Joanny Pollakówny*, [w:] *Piękno materialne. Piękno duchowe. Materiały
z konferencji 19-21 maja 2003 r.*, red. A. Tomecka-Mirek, Łódź 2004, s. 369.

Sztuka – zwłaszcza malarstwo i grafika – są dla niej wyrazem otwarcia na świat i jego Stwórcę. Pollakówna daje temu wyraz zarówno w poezji, jak i esejach⁵ odstawiających przekonanie, zrodzone z inspiracji myślą Simone Weil, że sztuka jest modlitwą⁶.

W lekturze jej wypowiedzi literackich (poezji) i paraliterackich (esej) zwraca uwagę stosunek autorki „Powolnego pożaru” do architektury. Pollakówna nie jest wprawdzie wobec niej obojętna, ale poświęca jej mniej miejsca. Z częstszym przywoływaniem tej dziedziny sztuki spotykamy się w esejach, ale nigdy nie stanowi ona celu samego w sobie. Architektura włoska zawsze pełni jedynie rolę kontekstu dla omawiania dzieł mistrzów pędzla. Tak więc deskrypcje te, potwierdzające niezwykłą wrażliwość estetyczną autorki, wiedzę o sztuce i giętkość języka, są siłą rzeczy rozproszone, skupione na fragmencie, niezbędnym dla zrozumienia walorów omawianego malowidła. Architektura w szkicach poświęconych malarstwu nie jest wyraźnie łączona z przeżyciem *stricte* religijnym i pośrednio, bo poprzez sztukę, kojarzona jest z wiarą.

Jeszcze rzadziej Pollakówna odwołuje się do tej dziedziny w poezji. W jej liryce odnajdujemy zaledwie trzy utwory, w których pojawiają się nawiązania do architektury i za każdym razem mamy do czynienia z tą samą jej odmianą – architekturą sakralną. Wiersze: *Anioły oliwskie* i *Katedra* zamieszczone w tomie *Przytąjenie barwy* oraz *Aspekty*, pochodzące z tomu *Powolny pożar*⁷, są zatem w jej twórczości warte refleksji ze względu na wyjątkowość odwołań do tej dziedziny sztuki.

Warto też przypomnieć, że wybór ten należy uznać za znaczący, zwłaszcza że poetka w trzech wspomnianych lirykach eksponuje katedrę. O ile z perspektywy teorii architektury kościół i katedrę łączy fakt, że są świątyniami chrześcijańskimi⁸, o tyle w hierarchii kościelnej już się one od siebie różnią, ponieważ ostatnia z wymienionych jest kościołem biskupim⁹. W świadomości powszechnej jednak katedrę odróżnia od kościoła nie tyle jej ranga siedziby biskupiej, ile specyfika tkwiąca

⁵ J. Pollakówna, *Myśląc o obrazach*, Warszawa 1994; J. Pollakówna, *Glina i światło*, Wrocław 1999, J. Pollakówna, *Weneckie tęsknoty*, Warszawa 2002.

⁶ S. Weil, *Oczekiwanie Boga*, przeł. K. Konarska-Łosiowa, [w:] *Zakorzenie i inne fragmenty. Wybór pism, wybór i przedmowa A. Wielowieyski*, Kraków 1961; E. Górecka, *Sztuka jako modlitwa w esejach Joanny Pollakówny*, [w:] *Meandry tożsamości*, red. G. Cyran, E. Skorupska-Raczyńska, Gorzów Wielkopolski 2010, s. 177-191.

⁷ J. Pollakówna, *Przytąjenie barwy*, Warszawa 1963; 1972; J. Pollakówna, *Powolny pożar*, Kraków 1980. Dalej cytuję według tychże wydań, kolejne tomy oznaczam skrótami Pb, Pp, numer strony przywołanego fragmentu zamieszczam bezpośrednio przy nim.

⁸ Zob. *Słownik terminologiczny sztuk pięknych*. Wydanie nowe, red. K. Kubalska-Sulkiewicz, M. Bielska-Łach, A. Manteuffel-Szarota, Warszawa 1996, s. 207.

⁹ *Ibidem*. Warto dodać, że w objaśnieniach znaczenia tych terminów zawartych w *Słowniku terminologicznym sztuk pięknych* poza znaczeniem pierwotnym (greckim – krzesło) oraz ukształtowanym w średniowieczu (podwyższenie dla wykładowcy) pojawia się odsyłacz do hasła „kościół”. W *Małej encyklopedii architektury i wnętrz* pojawia się trzecie znaczenie (główny kościół diecezji z siedzibą biskupa lub arcybiskupa; w religii prawosławnej odpowiednikiem kościoła jest: sobór. K. Krajewski, *Mała encyklopedia architektury i wnętrz*, Wrocław 1999, s. 107.

w monumentalnej sylwetce oraz rozbudowanej i utrwalonej symbolice. Można też widzieć w niej „namacalne świadectwo ludzkiej wspólnoty”¹⁰, a nawet uznać za ważny trop scholastyki, jak czyni to Panofsky¹¹.

Katedra, zwłaszcza gotycka, jak wykazała Małgorzata Czermińska, inspirowała nie tylko malarzy chętnie uwieczniających jej wizerunek, ale też pisarzy¹² do tego stopnia, że jej ekfrazy przyczyniły się do uformowania się jej topiki.

W trzech lirykach Pollakówny katedra rozumiana jest w znaczeniu szerszym, tzn. jako monumentalna świątynia odgrywająca w świadomości chrześcijanina znaczącą rolę. Co ciekawe, poetka już w tytułach swych wierszy sygnalizuje przejście od percypowania, a przede wszystkim „przeżywania” katedry jako świątyni w ogóle (*Katedra*) do konkretnej budowli (*Anioły oliwskie*). Nie mniej znaczącą sugestię implikowaną przez tytuł stanowi refleksja obejmująca całość (*Katedra*) po szczególności (*Anioły oliwskie*), by wskazać jednocześnie jej złożoność (*Aspekty*). Już szlaki interpretacyjne wyznaczone przez tytuły, zawsze znaczące dla utworów literackich¹³, wskazują, że w liryce Pollakówny katedra, przywołana zaledwie trzykrotnie, odgrywa ważną rolę.

Rozważania nad jej wyobrażeniami we wspomnianych lirykach zacząć należy od stwierdzenia, że dla poetki katedra jest przede wszystkim świątynią bogatą w symbolikę. Według Pollakówny katedra przynależy do sztuki sakralnej odróżniającej się, zdaniem Jeana Haniego, od sztuki religijnej charakterem ontologicznym i kosmologicznym¹⁴. Takie pojmowanie interesującej nas budowli wysuwa się na plan pierwszy i nie koliduje z jej odbiorem estetycznym, ponieważ piękno jest podporządkowane wizji wszechświata i nie wynika, jak podkreśla Hani, z subiektywnych intencji twórcy, ale właśnie z relacji z zasadami uniwersalnymi¹⁵. W takim rozumieniu katedra jest tekstem interpretującym wyobrażenia o świecie.

W wierszach Pollakówny katedra bywa wyobrażona jako całość, czasem pojawia się jedynie jej znak. W liryku pt. *Aspekty* poetka nie odwołuje się ani do szczegółów budowli, ani też do konkretnej świątyni. Interesuje ją bowiem jako jeden

¹⁰ *Tajemnicze katedry*, red. A. Cerinotti, przeł. H. Cieśla, Warszawa 2009, s. 8.

¹¹ Panofsky twierdzi, że w latach 1130/40-1270 wyraźnie zaznacza się relacja pomiędzy sztuką gotycką a scholastyką. Związek ten uznaje za przyczynowy, oparty na dyfuzji i określa go jako „stałą skłonność myślową”. Zob. E. Panofsky, *Architektura i scholastyka*, przeł. P. Ratkowska, [w:] *Studia z historii sztuki*, wybrał, opracował i opatrzył posłowiem J. Białostocki, Warszawa 1971, s. 39.

¹² Zagadnieniu temu poświęcona jest praca Małgorzaty Czermińskiej pt. *Gotyki i pisarze. Topika opisu katedry*, do której jeszcze powrócimy. Zob. M. Czermińska, *Gotyki i pisarze. Topika opisu katedry*, Gdańsk 2005.

¹³ Gérard Genette tytuł zalicza do paratekstualności łączonej z pragmatycznością dzieła literackiego. G. Genette, *Palimpsesty. Literatura drugiego stopnia*, przeł. A. Milecki, [w:] *Współczesna teoria badań literackich za granicą. Antologia*, oprac. H. Markiewicz, t. IV, cz. 2, Kraków, 1996, s. 329-330.

¹⁴ Sztukę religijną cechuje psychologizm i sentymentalizm. J. Hani, *Symbolika świątyni chrześcijańskiej*, przeł. A.Q. Laviqne, Kraków 1994, s. 7.

¹⁵ Por. *ibidem*, s. 9.

z tych elementów świata, które przesycone są pięknem, nie zawsze zrozumieliśmy i uchwytnym dla człowieka. Z inną wizją budowli mamy do czynienia w wierszu *Anioły oliwskie*. Poetka tym razem kieruje myśli ku konkretnej świątyni – katedrze oliwskiej¹⁶, bodaj najbardziej znanej z niezwykłych organów¹⁷. Zdobiące je anioły pełnią w liryku w pierwszej kolejności rolę *pars pro toto*¹⁸, w drugiej zaś – komponentu wizji przestrzeni ewokującej szereg wrażeń estetycznych i duchowych.

Dla Pollakówny katedra jest nade wszystko dziełem Boga. W ziemskim wymiarze jej twórcą jest człowiek, ale bez inspiracji pięknem, którego źródłem, według poetki, jest Stwórca¹⁹, powstanie czegokolwiek jest niemożliwe. Pollakówna pisze:

Chyba jednak istniejesz – bo skąd by ta świętość?
W muzyce – tak wysokiej i jak kosmos czystej,
W świetle promieniującym z farby olejnej
kładzionej z uniesieniem ręki umiejętną.

Argument, Sj,9

Bóg jest w jej liryce wielkim artystą, „Świętym Rysownikiem”, kreślącym losy ludzi i tworzącym świat²⁰, a jego istnienie uobecnia się także w sztuce²¹. W wierszach Pollakówny katedra, tak jak dzieło malarskie czy muzyczne, pozostaje w związku z *sacrum*. Autorkę *Skąpej jasności* świątynia interesuje nie tylko z perspektywy este-

¹⁶ Katedra oliwska powstawała pomiędzy XII a XIV wiekiem (pierwszy kościół zbudowano przed 1224 rokiem, drugi – romański, zburzyli Prusowie pomiędzy 1234 a 1236 rokiem, trzeci kościół spłonął w 1350 roku). Od 1355 trwała odbudowa klasztoru i kościoła. Obecna katedra jest piątym kościołem (poprzedni spalono w 1577). Zob. Z. Iwicki, *Oliwa wczoraj i dziś. Przewodnik po zabytkach katedry i byłego klasztoru*, Gdańsk 2001, s. 7-8.

¹⁷ Tzw. Duże organy powstawały pomiędzy 1763 a 1788 rokiem. Są dziełem Jana Wulfa (Wulffa) z Ornety, prace wykończeniowe zaś – Rudolfa Dalitza z Gdańska. Twórcą przebudowy instrumentu (1863-1865) był F.J. Kaltschmidt ze Szczecina. Organ wyposażono w 5000 piszczałek (obecnie jest ich 7876), pierwotnie miały 100 rejestrów, w tym 84 brzmiących (obecnie jest ich 135, 110 głosów). Zob. ibidem, s. 161-165; A. Wodecka-Wyszomirska, *Oliwa – Oliva. Fakty, ciekawostki, legendy*, Gdańsk 1997, s. 30-31.

¹⁸ Małgorzata Czermińska zauważa, że wyobrażenia katedry eksponujące jedynie jej części sprawiają, że świątynia staje się metonimią szerszych zjawisk oraz wartości. Zob. M. Czermińska, *Gotyki i pisarze...*, s. 375.

¹⁹ O istocie procesu twórczego Pollakówna pisze: *Powtórzyć boską czynność*. J. Pollakówna, „Pieta” *Tycjana*, [w:] *Skąpa jasność*, Warszawa 1999, s. 25. Dalej tom ten oznaczam jako Sj, numer strony podaję przy cytacji. Zdaniem Alicji Mazan-Mazurkiewicz, wyobrażenia poetki na temat procesu twórczego korespondują z tradycją biblijną i alchemią. Zob. A. Mazan-Mazurkiewicz, „Bo skąd ta harmonia?” – *Piękno dzieł malarskich jako znak transcendencji*. O „Skąpej jasności” *Joanny Pollakówny*, [w:] *Piękno materialne. Piękno duchowe...*, s. 370.

²⁰ Pollakówna, podkreślając sprawczą moc Boga, posługuje się *pars pro toto*. Ręka „Świętego Rysownika” bywa też uznawana za „prefigurację marzącego i władczego gestu artysty”. W. Wantuch, *Mistyka i optyka*, „Kwartalnik Artystyczny” 2000, nr 3, s. 186.

²¹ Takie pojmowanie katedry zasadniczo różni poezję Pollakówny od liryki Przybosia. Jak podkreśla Zofia Zarębianka, poeta uwagę skupiał na procesie twórczym i wzniosłości łączonych z wymiarem ziemskim. Zob. Z. Zarębianka, *Widzieć znaczy wiedzieć. Motyw katedry w twórczości Juliana Przybosia*, [w:] *Tropy sacrum...*, s. 102-106.

tycznej, do której jeszcze powrócimy, ale ontologicznej. Istnienie katedry jest dla niej świadectwem istnienia Boga oraz porządku, jaki nadał światu²². Pollakówna refleksję ontologiczną łączy z epistemologią. Poznanie jego niezwykłego dzieła nie jest w pełni możliwe. Poetka wielokrotnie podkreśla kontradykcję pomiędzy ograniczonością ludzkiego poznania a rezultatem boskiej omnipotencji. Człowiecze pragnienie rozpoznania świata zawsze pozostaje nie do końca spełnione, chociaż ciągle podejmowane są próby. W jednym z liryków czytamy:

Nie ujmę Twego świata w moje myśli ciasne,
więc syp mi go okruczem – jakbyś karmił ptaka;
w okrucz świata z upartym mozołem się wpatrzę,
czytając go jak fresku zniszczonego fragment –
aż w tle cień Twojej Ręki zamajaczy z nagła

Wpatwienie, Sj,42

Myśl św. Pawła, który głosi, że „Po części tylko poznajemy”, odgrywa istotną rolę w jej epistemologii. Poznanie dane „po części” (tak tytułuje jeden z liryków) sprawia, że ważnym dążeniem jest scalenie odłamków świata w całość o wyraźnym porządku. Gdy zatem poetka kieruje, niczym w psalmie błagalnym, prośbę do Boga: „Daj nam przeczuwać całość” (*Po części*, Sj,5), wyraża jednocześnie dramat człowieka marzącego o harmonii, odkrywanej jedynie w szczegółach²³.

W podobny sposób autorka *Powolnego pożaru* wypowiada się na temat katedry. Píše: „Pewne aspekty katedr/ Będą mi nieznane” (*Pp*,46). Nie chodzi jej przy tym o eksponowanie złożoności tego niezwykłego dzieła architektury, którego konstrukcja do dziś zdumiewa²⁴. Świątynię wpisuje bowiem w obręb wytworów Boga, wszystkich po części tylko dostępnym poznaniu. W dalszych wersach bowiem czytamy:

Także zwykłych budowli –
nie zobaczą nawet
gniazda bociana okiem bocianicy,
która spędziła tutaj dni trzydzieści.

Sj,46

²² Poetka często akcentuje podporządkowanie się temu porządkowi. Píše np.: I jakże skończysz życia rysunek zaczęty,/ jakim duktem pociągniesz nie domknięty kontur?/ Czy waha się Twa ręka, Rysownika Święty,/ czy władczą linię kreślisz – jak krąg horyzontu? *Rysunek*, Sj, 32.

²³ Warto przypomnieć, że konstrukcja katedry dojrzałego gotyku, zdaniem Panofsky'ego, przez analogię do *summy* dojrzałej scholastyki, miała manifestować „całkowitość”. Zob. E. Panofsky, *Architektura i scholastyka...*, s. 46.

²⁴ Panofsky podkreśla, że architekturę można traktować jako „widzialną logikę”. Dla jednostki myślącej scholastycznie, píše badacz, „nie czułby się [...] w pełni zadowolony, gdyby rozczłonkowanie budowli nie pozwoliło mu doświadczyć całego procesu powstawania kompozycji architektonicznej, podobnie jak rozczłonkowanie *summy* pozwalało mu doświadczyć całego procesu rozumowania. Dla człowieka tego, cały rytnunek służek, żeber, skarp, maswerków, pinakli i kroksztynów był samoanalizą i samowyaśnieniem architektury”. E. Panofsky, *Architektura i scholastyka...*, s. 50.

W przywołanym utworze uwagę zwracają tropy aksjologii estetycznej nakładającej się na fundamentalne dla poetki wartościowanie uformowane przez tradycję chrześcijańską. Opozycja zwykłe (gniazdo) – niezwykle (katedra) wskazuje na jej pojmowanie piękna tożsamego z oryginalnością zamiaru i efektu jego realizacji, a przede wszystkim z funkcją symboliczną. Bocianie gniazdo i uroda kwiatów również stanowią dla niej źródło estetycznych doznań, są cenne (stanowią przecież dzieło Boga), ale ich byt ma inny charakter. Katedra, jak wszystkie dzieła sztuki, powstaje jako powtórzenie kosmogonii i jest jednocześnie pochwałą boskiego stworzenia.

Wyobrażenie jej kreacji, jakie odnajdujemy w wierszu pt. *Katedra*, można odnieść zarówno do Boga, jak i człowieka, na co wskazują apostrofy:

Wszystkie znajome krajobrazy
pod nocą pochyl
ręce ponad horyzontem
trzepocące
uspokój
Pb,14

Nietrudno zauważyć, że w przywołanym fragmencie istotną rolę odgrywa przestrzeń. W wizji Pollakówny jest ona rozległa, ale znana, oswojona. Można by nawet, w świetle ustaleń Yi-Fu Tuana, określić ją jako miejsce – *spatium* wyodrębnione z *continuum* przez rozpoznanie, uczłowieczenie²⁵. Katedra okazuje się zatem przestrzenią wyrosłą z przestrzeni. Jeśli więc Tuan twierdzi, że miejsce jest tożsame z bezpieczeństwem, a przestrzeń z wolnością, to w rozumieniu Pollakówny świątynia łączy te dwa aspekty, stanowiąc kontaminację ogromu, wielowymiarowości, ruchu i trwania.

W lirykach autorki *Rodzaju głodu* katedra ukazana jest z różnych perspektyw – raz jest prezentowana z zewnątrz, kiedy indziej zaś pokazuje jej wnętrze. W przypadku pierwszym akcentowana jest sylwetka. Kreację tę wyróżnia łączenie tradycji, jak określa to Małgorzata Czermińska, topiki katedry gotyckiej²⁶ z bardzo indywidualnym postrzeganiem świątyni pozbawionym bezpośredniego odwoływania się do architektonicznych szczegółów. Zmetaforyzowaną wizję wyglądu zewnętrznego katedry charakteryzuje nieobecność fachowych nazw. Uwagę przykuwa jednak fakt takiego kreowania jej obrazu, w którym odnajdujemy ślady poetyki uformowanej przez Awangardę Krakowską i Przybosa. O ile w wierszach poety dominuje, jak podkreśla Czermińska, eksponowanie żywiołów powietrza i światła, nawiązania do pejzażu górskiego i ruchu pionowego²⁷ oraz fakt, że są ekfrazami²⁸, o tyle Pollakówna rezygnuje z opisu budowli na rzecz prezentacji aktu jej kreacji. Obu artystów łączy jednak zachwyt nad ruchem. W wierszu pt. *Katedra* odnajdujemy czasowniki

²⁵ Yi-Fu Tuan, *Przestrzeń i miejsce*, przeł. A. Morawińska, Warszawa 1987, s. 13.

²⁶ M. Czermińska, *Gotyk i pisarze...*, s. 28 i n.

²⁷ Ibidem, s. 329.

²⁸ Ibidem, s. 26.

(„pochyl”, „uspokój”), rzeczowniki („drganie”) oraz imiesłowy przymiotnikowe („trzepocące”, „wsparte”) do niego się odnoszące. Poetka dodatkowo intensyfikuje wrażenie ruchu przez załamanie przestrzeni („znajome krajobrazy”).

Z podobną zasadą kreacji obrazu katedry mamy do czynienia w obrazach eksponujących jej wnętrze. Warto zaznaczyć, że Pollakówna odwołuje się do konkretnej katedry (oliwskiej) i nie skupia się na całości, ale na jednym z jej elementów. Już sam wybór świątyni budzi zastanowienie. Współwystępowanie stylu romańskiego i gotyckiego tylko z pozoru wydaje się mniej obecne w jej liryku niż rokokowe organy, z których świątynia słynie. Ich poetyckie wyobrażenie zwraca uwagę wrażliwością estetyczną autorki oraz licznymi ożywieniami.

W *Aniołach oliwskich* rzeźby zachwycające od wieków wzbudzają ambiwalentne odczucia. „W oliwskiej katedrze /jarmarczny koniec świata” (Pb,17) – zauważa Pollakówna. Jarmarczny – czyli „tandetny, pozbawiony gustu”²⁹, czy raczej kojarzący się z jarmarcznym chaosem i gwarem? Trudno o jednoznaczną odpowiedź na pytanie, które ze znaczeń jest tu implikowane. Rokoko wieńczące barok można uznać za polifoniczne, ale, jak zauważa Antoni Maśliński, style te charakteryzuje humanizm i antropomorficzność³⁰. Jarmarczność nie jest zatem rozumiana tutaj jako tandeta, chociaż, jak wiadomo, barok i rokoko uznawano za style przerysowane i przeciwstawiano renesansowej, wywodzącej się z antyku, harmonii oraz pięknu proporcji³¹. U Pollakówny ozdoby oliwskich organów, różniących się od romańskiego i gotyckiego stylu budowli, budzą zachwyt. Zdobiące je rzeźby aniołów nie tylko ożywają. Poetka dostrzega w nich cechy ziemskie: wstyd i zmęczenie:

Anioły drewniane
spracowane
spuszczają i podnoszą trąby
i czerniały z wysiłku
i wstydu przed dźwiękiem organów
Pb,17

Rokokowe rzeźby stają się w tym obrazie świątyni oliwskiej nie tylko jej znakiem (*pars pro toto*), ale też impulsem do kreacji wizji jej wnętrza. Poetka podkreśla, typową dla architektury gotyckiej, wertykalną orientację przestrzenną wyrastającą z przekonania religijnych³². *Axis mundi* miała przecież łączyć wymiar ziemski z bo-

²⁹ Słownik języka polskiego, pod red. M. Szymczaka, t. 1, Warszawa 1978, s. 823.

³⁰ A. Maśliński, *Humanizm w sztuce. Antyk i człowiek*, Lublin 1993, s. 59, 142.

³¹ Rokoko, zrodzone we Francji, wyrosło ze sprzeciwu wobec tradycji późnego baroku i obyczajowości na dworze wersalskim Ludwika XIV. W kulturze polskiej pojawia się nieco później (po 1740 r.) jako moda. Zob. W. Tomkiewicz, *Rokoko*, Warszawa 1988, s. 20 i n., 184.

³² Należy zaznaczyć, że według niektórych badaczy cechą charakteryzującą gotyku nie jest orientacja pionowa. Zdaniem Otto von Simsona nie tyle wertykalizm i strzelistość proporcji wyróżniają ten styl, lecz „wykorzystanie światła oraz związek zachodzący pomiędzy strukturą tektoniczną a zewnętrzną postacią architektury”. O. von Simson, *Katedra gotycka. Jej narodziny i znaczenie*, przeł. A. Palińska, Warszawa 1989, s. 29-26.

skim³³. Pollakówna rezygnuje jednak z niektórych topicznych form jej przedstawienia. Nie znajdujemy bowiem w jej lirykach filarów przybierających w literaturze formy arborealne. Wnętrze nie kojarzy się z lasem, zaś filar z drzewem³⁴.

Autorka *Rodzaju głodu* korzysta z metaforycznego wyobrażenia katedry jako ciała. To antropomorfizujące wyobrażenie, znane innym twórcom, przybiera formę bardzo dyskretną. W prezentacji sylwetki katedry poetka skorzystała tylko z jednego spośród uformowanych przez literaturę toposów katedry – palców („palce o palce wsparte”, *Katedra*, Pb,14), ale jej wygląd zewnętrzny nie przypomina korpusu³⁵, nie ma też twarzy³⁶. Wnętrze natomiast wywołuje skojarzenia korporalne. W *Aniołach oliwskich* Pollakówna pisze:

A katedra muzyką nabrzmiała [...]
ku niebu na palcach się wznosi [...]
Pb,17

Przywołany fragment przynosi potwierdzenie oryginalności wyobrażeń poetki. Jeżeli nawet korzysta ona z rozwiązań skonwencjonalizowanych, to zawsze odciska na nich piętno swej indywidualności. Jak zauważa Czermińska, powołując się na poezję Goszczyńskiego, Wierzyńskiego, Przybosia, prozę Herberta, Malewskiej i Baranowskiej, topiczne wyobrażenia elementów konstrukcji katedry widoczne z zewnątrz często wiążą się z ciałem. Palec, dłoń, ręka i ramię należą do najczęściej pojawiających się, ale w liryku autorki *Powolnego pożaru* odnajdujemy tylko palce nóg i to w odniesieniu do wnętrza, a w drugiej dopiero kolejności – do budowli jako całości. Takie posłużenie się toposem okazuje się wyjątkowo ciekawe, ponieważ pozwala połączyć dwa stylistycznie odległe, a jednak współwystępujące w katedrze oliwskiej porządki architektoniczne, dodatkowo wzbogacając obraz o polisensoryczność.

Pojawiająca się w liryku „katedra muzyką nabrzmiała” implikuje plastyczny obraz bogaty w skojarzenia. Trwała, nieruchoma świątynia wyobrażona jako ciało staje się budowlą zmienną w kształcie, „żyjącą” i „odczuwającą”. Wypełniona dźwiękami organów, ulega metamorfozie:

za niska dla pionowych dźwięków
ku niebu na palcach się wznosi
o zmiłowanie prosi dla ogłupiałych aniołów
Pb,17

³³ M. Eliade, *Sacrum i profanum. O istocie religijności*, przeł. R. Reszke, s. 29-34.

³⁴ Katedra – las mieści się, jak zauważa Czermińska, w obrębie topiki roślinnej. Zob. M. Czermińska, *Gotyk i pisarze...*, s. 266 i n.

³⁵ Warto pamiętać, że świątynia w tradycji chrześcijańskiej przedstawia Ciało Chrystusa. Jean Hani podkreśla, że mamy tu do czynienia z symboliką niezależną od symbolu krzyża wpisanego w jej kształt. Badacz powołuje się na poglądy Maksyma Wyznawcy oraz Honoriusza d'Autun, który uznał, że proporcje świątyni odpowiadają budowie ciała Chrystusa. Tak więc prezbiterium to odpowiednik głowy, wielki ołtarz – serca, nawa główna korpusu, transept – ramion. Zob. J. Hani, *Symbolika świątyni chrześcijańskiej...*, s. 56.

³⁶ Zob. M. Czermińska, *Gotyk i pisarze...*, s. 278-280.

Pollakówna wyraźnie akcentuje wertykalną orientację przestrzenną budowli. W *Aniołach oliwskich* symbolizują ją dźwięki nieprzypadkowo opatrzone epitetem „pionowe”, choć można je przecież określić jako wysokie, zwłaszcza że w teorii muzyki używa się tego terminu³⁷. Można przy tym odnieść wrażenie, że poetka pragnie podkreślić ten wymiar przestrzeni, co nie dziwi, zważywszy na utrwalone w tradycji kultury, a wywodzące się z myślenia religijnego, przekonania o usytuowaniu w kosmosie człowieka i Boga³⁸. Niezwykle brzmienia instrumentu nie tylko kierują się ku niebu, ale wypełniając sobą wnętrze świątyni, w wyobrażeniu Pollakówny muszą przekroczyć granicę przestrzeni katedry. Gotycka budowla, wysoka, strzelista, okazuje się za niska, stąd w liryku pojawia się jej topiczne przedstawienie jako ciała, które „nabrzmiwa” i wznosi się³⁹.

Orientacja wertykalna jest również akcentowana w pozostałych przywołanych tutaj lirykach. Poetka w każdym z nich ją akcentuje, ale czyni to przy okazji rozważań na nieco inny temat. W *Aspektach*, jak pamiętamy, katedra włączona jest do refleksji epistemologicznej. Ważną rolę odrywa w tym obrazie orientacja wertykalna – Pollakówna bowiem w obszarze niedostępnym ludzkim zmysłom i umysłowi umieszcza te budowle, których nie możemy zobaczyć z góry: katedrę i bocianie gniazdo. W liryku *Katedra* zaś ponownie posługuje się poetka toposem palców, ale tym razem są to wsparte, niczym w modlitwie, palce dłoni. Warto jednak zauważyć, że w liryku tym wykorzystanie jednego z wariantów toposu ciała – katedry, prowadzi do niejednoznaczności. Nie możemy bowiem jasno stwierdzić, czy owe palce odnoszą się do konstrukcji budowli (np. przypory) czy do Boskiej kreacji.

Kierunek wertykalny w tych utworach jest zróżnicowany za sprawą ruchu – w dół lub w górę. Za każdym razem, jak się zdaje, poetka pragnie w ten sposób podkreślić odwieczne i nieustanne dążenie Boga do człowieka i człowieka do Boga. Z pierwszym przypadkiem mamy do czynienia w dwóch z przywołanych tu wierszy – *Aspektach* i *Katedrze*. Jednak poetka relacje spacialne sygnalizuje subtelnie. Unikanie dosłowności polega między innymi na ukazaniu katedry od góry (*Aspekty*). Taka perspektywa (od góry ku dołowi), niedostępna dla podmiotu, jest obszarem przypisanym Bogu, czego Pollakówna już nie werbalizuje, pozostawiając naszym domysłom. W podobny sposób kreuje przestrzeń człowieczą i boską w liryku *Katedra*, wprowadzając apostrofę do nieokreślonego adresata (prawdopodobnie Boga): „ręce ponad horyzontem/trzepocące/uspokój” (Pb,14), implikującą orientację wertykalną i usytuowanie słuchacza.

³⁷ W przypadku organów, instrumentu z grupy aerofonów klawiszowych, mówi się o różnej barwie i wysokościach dźwięków. Zob. *Encyklopedia muzyczna*, red. A. Chodkowski, Warszawa 1995, s. 219; Z. Lissa, *Zarys nauki o muzyce*. Wstęp i komentarz I. Lindstedt, Warszawa 2007, s. 335.

³⁸ M. Eliade, *Traktat o historii religii*, przeł. J. Wierusz Kowalski, Warszawa 2000, s. 55 i n.; M. Eliade, *Sacrum i profanum...*, s. 16 i n.

³⁹ Kojarzenie katedry z muzyką pojawia się również w wypowiedziach innych artystów. Małgorzata Czermińska wyróżnia topikę muzyczną opisu katedry gotyckiej. Por. M. Czermińska, *Gotyk i pisarze...*, s. 372-375.

Z przypadkiem drugim – eksponowaniem kierunku wertykalnego zorientowanego ku górze – spotykamy się w liryku pt. *Anioły oliwskie*. Niewątpliwie w utworze tym mamy do czynienia z wykorzystaniem oryginalnych rozwiązań poetyckich. Pollakówna łączy bowiem dosłowność z metaforą i kontrastem, statykę z dynamiką. Zaskakuje już samo wykorzystanie słowa „pionowe” jako epitetu odniesionego do organowych dźwięków. Jak wspominałam, użycie go wskazuje na dążenie do mocnego zaznaczenia: ukierunkowania przestrzennego. Jednocześnie jednak poetka przeciwstawia mu „niskość” katedry i jej wznoszenie się, wyobrażone za pomocą toposu ciała – katedry („ku niebu na palcach się wznosi”, Pb,17). Kontradykcje potęgują się za sprawą ostatniej opozycji: bezruch – ruch. Nieruchoma, ciężka budowla porusza się. W wyobraźni poetyckiej autorki *Powolnego pożaru* gotycka świątynia wywołuje skojarzenie sprzeczne z jej konstrukcją architektoniczną, pozostającą w związku z wyobrażeniami religijnymi. O ile twórcy średniowiecznych katedr uparcie dążyli do uczynienia z nich budowli wyrażających pochwałę Boga i jego dzieła – wszechświata, pięknych⁴⁰, strzelistych, ale stabilnych⁴¹ (*Imago mundi* nie mogło przecież przedstawiać chaosu i nietrwałości)⁴², o tyle Pollakówna dopatruje się w nich również ruchu. Zawsze jednak jest on delikatny, na co wskazuje użycie takich słów, jak: „trzepocące” i „drżanie” (*Katedra*), czy wreszcie stwierdzenie: „To będzie motyl/i katedra” (*Katedra*, Pb,14) najpełniej wyrażające *coincidentia oppositorum*.

Eksponowanie ruchu nie bez przyczyny najsilniej manifestuje się w *Aniołach oliwskich*. Rokokowe organy zachwycają bowiem nie tylko wspaniałymi dźwiękami, ale też zgodnie z nadanym im stylem – bogactwem rzeźb, których lekkość⁴³ spotęgowana została ich mobilnością⁴⁴. Śladem fascynacji poetki dziełem orneckiego twórcy jest obraz organów. Pollakówna zwraca uwagę zarówno na ich formę estetyczną, jak i walory muzyczne. W rezultacie pojawia się ich ekfrazą:

⁴⁰ Święty Bernard z Clairvaux i Suger (opat St. Denis) przekonani byli, jak podkreśla Michel Pastoureau, że „w służbie Bogu nic nie może być zbyt piękne”. Różnił ich jednak stosunek do harmonii w świątyni chrześcijańskiej. Suger twierdził, że ważniejsza od harmonii architektury jest harmonia światła i barw. M. Pastoureau, *Średniowieczna gra symboli*, przeł. H. Igalson-Tygielska, Warszawa 2006, s. 155-156. Zob. też: E. Panofsky, *Suger, opat St – Denis*, przeł. P. Ratkowska, [w:] *Studia z...*, s. 77-87.

⁴¹ Wrażenie stabilności katedry osiągnęto dzięki eksponowaniu linearności konstrukcji. Jak podkreśla von Simson zarówno bryła, jak i masa przybierają postać linii, kojarzących się z figurami geometrycznymi. Zob. O. von Simson, *Katedra gotycka...*, s. 31.

⁴² Katedra zaliczana do *topos heros* stanowiła wyobrażenie wszechświata. Zob. J. Hani, *Symbolika świątyni chrześcijańskiej...*, s. 154.

⁴³ „Zasadą rokoka była lekkość, wysmukłość, wytworność” – podkreśla Tomkiewicz. Zob. W. Tomkiewicz, *Rokoko...*, s. 198.

⁴⁴ Filary i przednia część empyry jest dekorowana splotami bluszczu, kwiatami, wazami. Pojawiają się tam również anioły, które odnajdujemy w całym prospekcie organowym. Rzeźbione figury mają ruchome dłonie, w których trzymają rogi, dzwonki i trąbki, poruszające się za pomocą wiatrownic. W górnej części, pod sklepieniem, dodatkową ozdobę stanowią poruszające się ruchem kołowym gwiazdy, słońce oraz księżyc. Zob. Z. Iwicki, *Oliwa wczoraj i dziś...*, s. 161, A. Wodecka-Wyszomirska, *Oliwa – Oliva...*, s. 30-31.

Anioły drewniane
spracowane
spuszczają i podnoszą trąby
szczerniały z wysiłku
i wstydu przed dźwiękiem organów

W deskrypcji tej eksponowany jest ruch – poruszające się w dłoniach aniołów instrumenty kierowane są również w osi wertykalnej, co potęguje wrażenie „wysokości” przestrzeni katedry. Opis ten stanowi ważne ogniwo w kreacji polisensorycznego obrazu świątyni. Poprzedza bowiem obraz „wnoszenia się” antropomorfizowanej katedry, niezdolnej pomieścić dźwięki muzyki organowej.

Wizje katedry w poezji Pollakówny nie ograniczają się do utrwalania obrazów rejestrowanych przez wzrok. Dla poetki świątynia nie jest jedynie budowlą z kamienia – piękną, nieruchomą i majestatyczną. Katedra w świadomości autorki *Powolnego pożaru* zdaje się przede wszystkim niezwykłym, bo naznaczonym *sacrum*, elementem przestrzeni, w którym niczym w soczewce skupiają się piękno i tajemnica oraz świadectwa boskiej kreacji i zdolności człowieka. Chociaż poetka przygląda się katedrze, dostrzegając zarówno jej sylwetkę, jak i szczegóły architektoniczne wnętrza, słyszy dźwięki znajdujących się w niej instrumentów, zauważa też jej lekkość, skoro pisze:

To będzie motyl
i katedra:
palce o palce wsparte
skrzydeł wzwyż drganie
Katedra, Pb,14

Świątynia kojarząca się z delikatnością motyla i subtelnością ruchów jego skrzydeł, zachwyca, ale zawsze pozostawia niedosyt poznania. Katedra skrywa, zdaniem poetki, sekrety, zatem zarówno za sprawą wiary, jak i potrzeb estetycznych, można ciągle do niej powracać⁴⁵. Jest w niej bowiem, tak jak w innych dziełach Boga, „milczenie/ żarliwe w niespełnionej nigdy obietnicy” (*Aspekty, Pp,46*).

⁴⁵ Warto przypomnieć, że odczuwanie katedry gotyckiej jako tajemnicy pojawiało się w romantyzmie. Maria Janion przypomina ustalenia Baltrušaitisa, który uznał, że gotyk pojmowany był wówczas jako „antyantyk” i ewokował skojarzenia z różnymi kulturami. Doprowadziło to do wpisania gotyckiej katedry w obręb kultury pozaeuropejskiej. „Klucza do jej tajemnic szukano nawet w Egipcie faraonów” – pisał badacz. J. Baltrušaitis, *Le roman de l'architecture gothique*, [w:] *Aber-ration. Quatre essais sur la légende des formes*, Paris 1957, s. 73-96. Cyt. za: Zob. M. Janion, *Prace wybrane*, t. 4, *Romantyzm i jego media*, red. M. Czermińska, Kraków 2001, s. 55-56.

Summary

THE SECRET OF THE CATHEDRAL. ABOUT THREE LYRICAL POEMS OF JOANNA POLLAKÓWNA

Much thought in Joanna Pollakówna's works is given to art. In her literary (poetry) and paraliterary (essay) expressions art reflects the author's attitude to architecture. In her works Pollakówna given less attention to art than paintings with more architectural references made in essays rather than in poetry. Her poems comprise but three compositions containing references to this field of art, each time to sacral architecture (*Anioły oliwskie*, *Katedra*, *Aspekty*). Already the titles themselves signalize transition from perceiving, mainly "experiencing", the cathedral as a temple (*Katedra*) to a specific building (*Anioły oliwskie*), from reflection upon it as a whole (*Katedra*) to details (*Anioły oliwskie*) in order to show its complexity (*Aspekty*).

The visions of the cathedral in Pollakówna's poetry are not limited to recording images caught by an eye. In the author's mind, the cathedral seems to be, above all, an unusual, sacrum-marked element of space which, like lens, brings together beauty, mystery, testimony of Gods creation and human abilities.