

Grażyna Pietruszewska-Kobiela

Ars autem facit solum facultatem boni operis. **Od rewolucji średniowiecznej po rewolucję dwudziestowieczną**

Historia kultury to w pewnym sensie układ ikon oddających ducha swego czasu. Artyści żywią się tymi ikonami, wykorzystują ich symboliczne lub alegoryczne przesłanie. Mówiąc za ich pośrednictwem o kulturze swoich czasów, w następnych wiekach, potwierdzają uniwersalizm starych znaków. Powtarzalność znaków oraz wprowadzanie ich w nowe otoczenie kulturowe powoduje – jak to określił Jan Białostocki – odsłonięcie złożonej natury, uświadamiając ich jednoczesną trwałość i zmienność.¹

W niniejszych rozważaniach zestawione zostaną dwa znaki swoich czasów – średniowieczna katedra Notre Dame i wieża Eiffla – oba widziane przez pryzmat sztuki awangardowych twórców – malarza kubistycznego Roberta Delaunaygo i Juliana Przybosa – poetę Awangardy Krakowskiej. Odległość w czasie obu obiektów architektonicznych jest ogromna, początek budowy katedry to rok 1163, jej budowa została zakończona w roku 1250, trwająca dwa lata budowa wieży zakończona została w roku 1889, w którym to zorganizowano światową wystawę, mającą uczcić rocznicę rewolucji francuskiej z roku 1789. W obu przypadkach drogi zaprowadzą nas do początku XX wieku, kiedy to Delaunay uległ czarowi wieży Eiffla i w 1911 roku namalował obraz *Czerwona wieża Eiffla*, natomiast w roku 1912 stworzył kolejne dzieło, któremu nadał tytuł *Symultanicznie otwarte okna*; a Julian Przybós w wierszu *Notre-Dame*, pochodzącym z tomu *Równanie serca* (1938), wyciosał z kamienia swoją katedrę.

Oba znaki – katedra i wieża – zajmują pozytywne, wysokie miejsce w systemie myśli i wartości. Wzniesienie obu budowli było wielkim osiągnięciem konstruktorów i budowniczych. Obiekty te zmieniły obraz miejsc, w których je usytuowano; spowodowały, że przeszerzeń miejska powstała, wspięła się ku górze – już nie rozciągała się płasko, lecz wspięła się ku niebu. Zarówno katedra jak i wieża są budowlami bardzo skomplikowanymi, przy ich wznoszeniu pracowały tłumy budowniczych. Gigantyczne place budowy poruszyły wyobraźnię artystów XX wieku, tym też m.in. tłumaczyć można obecność w sztuce współczesnej i programach twórczych mitu artysty-rzemieślnika, który pracuje w określonym mate-

¹ J. Białostocki, *Symbol i obrazy*, t. 1, Warszawa 1982, s. 36–38.

riale i nie wyróżnia się z tłumu. Wielki plac budowy, którym Europa była w średniowieczu, kiedy to budowano katedry w Paryżu, Chartres, Wrocławiu, Wiedniu i Mediolanie, i w XX wieku, kiedy postawiono nowoczesne monumenty, domy ze stali i szkła, potwierdzają zdolności budowniczo-kreacyjno-organizacyjne człowieka. Notre Dame i wieża są realizacją planowego, estetycznego założenia; ich konstrukcja ma walory symboliczne, wyrastające z ducha czasu, w którym powstały i którego stały się pomnikiem. Duch katedry wynika z filozofii epoki, wyrażającej tęsknotę człowieka pragnącego być blisko Boga, usiłującego sięgnąć nieba, po to by sztuką dać wyraz Boskiej chwale i potędze. Idea wieży zasadza się na pomysle zadziwienia świata potęgą ludzkiego umysłu, jest symbolem człowieka – zdobywcy przestrzeni. Wśród licznych walorów tych budowli za istotniejszy można uznać walory konstrukcyjne. Wertykalizm sprawia, że zarówno katedrę jak i wieżę można uznać za swoiste mosty prowadzące człowieka ku górze. Średniowieczne katedry miały się wznosić ku górze, prowadzić człowieka do Boga, ich strzelistość zmuszała patrzących na nie do podnoszenia głowy w górę i patrzenia w niebo. Wieża Eiffla, swego czasu najwyższa budowla świata, była nowoczesnym mostem przerzuconym między ziemią a niebem. Most jest ważnym etapem podróży, a jego przekroczenie staje się symbolicznym przejściem do nowej krainy. Wieża wynosząca człowieka w górę zaświadczała triumfalną rewolucję we wszystkich dziedzinach ludzkiego życia, stała się obiektem upamiętniającym wynalezienie parowego silnika, telefonu, żarówki, upamiętniła nastanie nowej epoki żelaza, które stało się nowoczesnym materiałem budowlanym, stała się monumentem upamiętniającym największe osiągnięcia XIX wieku. Wieża Babel jest symbolem przestrzeni nieporozumienia, natomiast katedra i wieża Eiffla to znaki przestrzeni porozumienia. Nie bez znaczenia jest podobieństwo obu obiektów – polegające na ich walorach organizacyjnych. Konstrukcja gotyckich katedr, bogactwo ostrołuków, wielość wysokich filarów i podpór podtrzymujących ciężar sklepienia, misterne dekoracje, wszystko to powoduje, że katedra przypomina kamienny las lub konstrukcję wykonaną z koronki, a nie z kamienia. Takie samo skojarzenie związane jest z wieżą. Oba obiekty od momentu powstania tętniły też życiem ludzkim. W średniowiecznej katedrze odbywały się zebrania, spożywano w niej posiłki, spano, można też było wprowadzać do niej zwierzęta. Wieża Eiffla do dziś bawi, żywi, przyciąga turystów z całego świata. Swoiste życie tych obiektów nadaje im cechy żywego organizmu, pozwala je traktować jak element natury narysowanej przez człowieka – budowniczego. Gotyckie katedry, podobnie jak wysokie budowle z końca XIX i początku XX w. dowodzą pojawienia się i rozwijania świadomej koncepcji zagospodarowania danego terenu. Wiktor Hugo w *Katedrze Marii Panny w Paryżu* stwierdził, że ci, którzy za jakiś czas będą oglądali Paryż z góry, ujrzą widok zaskakujący, zobaczą przemienioną przestrzeń – podobną do pola szachownicy. Usytuowanie miasta i jego ukształtowanie nigdy nie jest przypadkowe,

obraz miasta do pewnego stopnia odpowiada ogólnej symbolice krajobrazu, którego jest ono – w aspekcie przedstawieniowym – elementem, przy czym dołącza się wówczas do niej bardzo ważna symbolika poziomu i przestrzeni, tj. wysokości i ukierunkowania.²

Znamiennym zjawiskiem jest to, że wiek XX przynosi w architekturze liczne cytaty z przeszłości, najczęstsze w Europie są elementy wywodzące się z gotyku, których obec-

² Por.: J.E. C i r l o t, *Słownik symboli*, przekł. I. Kania, Kraków 2000, s. 253.

ność rodzi neogotyck. Dziewiętnastowieczne echa gotyku mają charakter zjawiska sentymentalnego i politycznego, stwarzają możliwość wykorzystania nowych technik i materiałów.³ Oba znaki wchodzą też, niezależnie od woli swych pierwotnych twórców, w obszar działań marketingowych i popartowych. Dwudziestowieczne opinie uzmysławiają istnienie metaforycznej „walki” obu obiektów o palmę pierwszeństwa. Przeciwnicy budowy wieży dowodzili, że będzie ona górowała nad katedrami i rzucała ponury cień na miasto. Obawiano się, że żelazna konstrukcja wieży zmieni obraz Paryża, w którym do tej pory dominowały budowle z kamienia. Przeciw wznoszeniu tej nowoczesnej budowli protestowało wielu intelektualistów.

Duch znaków jest bardzo złożony, co wynika z faktu, że obie budowle były nośnikami pewnych znaczeń w czasie swego powstawania i gra tych znaczeń stała się fundamentem dla artystycznej wizji awangardowych kreatorów dwudziestowiecznej sztuki. Oznacza to, że znaki te zostały wyjęte ze swego naturalnego otoczenia, ustawiono je w nowym świecie, co bardziej wyraziste jest w przypadku Notre Dame, nieco mniej w przypadku wieży Eiffla. Ponadto katedra – obiekt architektoniczny – wyszła ze świata obrazu, by wejść w świat słowa poetyckiego, natomiast wieża pozostała w wymiarze obrazu.

Już szkic tej szczególnej sytuacji uświadamia złożoną i zróżnicowaną grę znaczeń, których fundament ma jednak cechy wspólne. Należy zwrócić uwagę na to, że oba obiekty architektoniczne – zarówno dla swych twórców, jak i dla dwudziestowiecznych interpretatorów – są realizacją ludzkiego marzenia, które streścić można w dwu słowach: „osiągnąć nieba”. Jak zauważyła Miranda Bruce-Milford, to budowle sakralne i wieże w dawnych wiekach, a później drapacze chmur, były ucieleśnieniem pragnień człowieka, który dzięki nim mógł sięgnąć do nieba oraz dominować nad otoczeniem.⁴ Cechą spajającą znaki jest również to, że są one wynikiem łączenia i oddziaływania na siebie różnych elementów tworzących ich środek, tj. znaczeniową zawartość. Katedra Notre Dame i wieża Eiffla to ramy wypełnione składowymi drobinami jak: okna, światło, ażurowa konstrukcja, schody, łuki, sklepienia, rozeta, drzwi, platformy, podpory itp. W zależności od tego jakim elementem zamkniętym ramą nadamy szczególne znaczenie, zmieniać się będzie odczytanie tych znaków. Wielość elementów wpisanych w przestrzeń ramy uzmysławia złożoność znaków, które nie są monolitem, lecz konstrukcją spajającą symbolicznie nacechowane cegiełki.

Z całą pewnością walor konstrukcjonistyczny miał dla dwudziestowiecznych artystów niebagatelne znaczenie. Doskonałość konstrukcji umożliwiła sięgnięcie nieba, zbliżenie do ideału, absolutu. To właśnie doskonałość konstrukcji ujawnia kolejne stopnie świadomości człowieka, na które wznosi się on symbolicznie w trakcie swojego rozwoju, po tak przyziemne stopnie świadomości, jak świadomość techniczna.

Zarówno malarz, jak i poeta zwrócili uwagę nie tylko na „zdobycie nieba”, ale właśnie na konstrukcję, która umożliwiła oderwanie się od tego, co naziemne i przyziemne, która była dla człowieka drogą do wolności i triumfu. Tomasz z Akwinu, którego maksyma stała się tytułem tego wystąpienia, stwierdził, że sztuka polega na zdolności wykonywania dobrego dzieła. Przez wieki zacierały się granice między budowniczym, konstruktorem, artystą, inżynierem, architektem. Twórcy średniowiecznych katedr, mianujący się dumnie

³ Niezmiernie ciekawym zjawiskiem jest to, że na fali przypomnienia gotyku w Europie XIX w. rozpoczęto m.in. wznoszenie budowli wzorowanych na średniowiecznych zamkach. Por.: *Historia sztuki świata*, zespolowy przekł. z jęz. wł. i ang., pod red. A. Gogut, Warszawa 1998, s. 408.

⁴ M. Bruce-Milford, *Księga znaków i symboli*, tłum. J. Korpany, Warszawa 1997, s. 94.

magistrami czy nawet doktorami budowania⁵, kierowali pracami tłumów nie zdejmując rękawic, laską, niczym batutą – jedynym narzędziem, jakie brali do ręki – wskazując jak ciosać kamień⁶. Oprócz monumentalnych budowli pozostawili po sobie również szkicowniki, które są dla współczesnych badaczy połączeniem żywiołu artystycznego z inżynierską dociekliwością praw architektonicznych. Rangę takiego dokumentu ma szkicownik jednego z magistrów – Villarda de Honnecourta, który przewędrował niemal całą Europę, szkicując elementy konstrukcji budowli i różnych ozdorników architektonicznych, po to by uświadomić, że geometria jest podstawą dobrej budowli. Inżynier Eiffel, który wygrał konkurs, pokonując projekty artystów architektów, pozostawił po sobie dokumentację, która jest czymś więcej niż rysunkiem wykonanym przez konstruktora. Jego plany zawierają elementy całkowicie zbędne – z punktu widzenia budowniczego praktyka – które są tylko ozdornikami o charakterze artystycznym. Twórcy znaków swych czasów połączyli artystyczne poszukiwania – można rzec: artystyczne szaleństwo – z praktyką budowniczego, konstruktora. Ich dzieła stały się mariażem nieskrępowanej tęsknoty, ludzkiego marzenia z ideą rygoru i rozsądkiem. Tylko połączenie tych żywiołów: ognia marzenia i wody rozsądku mogło przynieść oczekiwany efekt. Trudno być jednocześnie Dedalem i Ikarem. Ale jeśli chce się być tylko Ikarem, to zakończenie będzie powtórzeniem losów mitycznego marzyciela.

Ażurowość konstrukcji, dla której spoiwem wydaje się być światło, znak duchowości, przewycięzania praw natury, była dla średniowiecznych i dwudziestowiecznych budowniczych istotnym celem. To właśnie światło i powietrze nadają charakteru katedrze i wieży. Na oba te niematerialne elementy konstrukcji zwracają uwagę Delenay i Przyboś. Monumentalizm ciężkiego kolosa, lekkość powietrza, stabilność, solidność i zwiewność, świetlistość, mglistość – te wydawałoby się całkowicie niemożliwe do połączenia cechy związane są integralnie z obu obiektami architektonicznymi. Dwudziestowieczni twórcy byli pod wrażeniem przesuwania granic, uwalniania się od ciężaru materii, dlatego wydobyli w swych dziełach te walory konstrukcji.

Dzieje architektonicznych katastrof uświadamiają, jak wielkie znaczenie symboliczne ma trwanie w czasie katedry Notre Dame i wieży Eiffla, która miała funkcjonować tylko przez 20 lat. Każde dzieło odwołujące się do katedry i wnoszącej się nad Paryżem wieży jest w pewnym sensie hołdem dla tego niezwykłego połączenia i stanowi kolejną interpretację triumfalnego powiązania marzenia z rozsądkiem. Można stwierdzić nadto, że wieża Eiffla jest kontynuacją ludzkich marzeń i poszukiwań, które zrealizowane zostały przy budowie Notre Dame, ale które legły w gruzach innych katedr budowanych w tym samym czasie. Tamę ludzkim marzeniom wyznaczył rok 1284, kiedy to runęła katedra wznoszona w Beauvais, mająca wysokością przeseł, wysmukłością filarów przewyższyć wszystko na co do tej pory zdobyła się kultura europejska. Katedra waliła się etapami, naprzód runęły gotowe już przęsła prezbiteryum, później wieże. Zuchwałość ludzka została ukarana, przerwano prace nad budowlą, która już nigdy nie została ukończona. Rok 1284 zamyka wielki wiek katedr, czyni ludzkie marzenia bardziej przyziemnymi. Zdobyte techniki wieków następnych znowu podrywają ludzkość do ikaryjskich lotów, pragnienia te przynoszą wieżę Eiffla. Już Platon odnotował, że wszystko, co dobre jest piękne i nie może być bez miary, piękno opierało się – jego zdaniem – na miarach i liczbach. Teoria ta, przewijająca się przez

⁵ Por. M. Porębski, *Dzieje sztuki w zarysie*, t. 1, Warszawa 1976, s. 235.

⁶ Ibidem, s. 235–236.

myśl Pitagorasa, powszechnie znana była w średniowieczu. Komentator myśli Platona tak ujął zasadę konstrukcji, która wpłynęła następnie na ducha katedr gotyckich i odbiła się echem w nowoczesnych konstrukcjach XX wieku:

Piękno ciała nie cień materii stanowi, lecz światło i łaska formy, nie mroczna masa, lecz jasna proporcja, nie leniwe i niedorzeczne ciągnięcie, lecz właściwa liczba i miara.⁷

Uniwersalność obu obiektów wykorzystana została przez twórców następnych epok. Elementem wspólnym ich języka jest w tym przypadku symbolika realizująca pewien program ideowy, jest to język emocjonalny. O tym znamienym sposobie komunikowania społecznego poprzez obiekty architektoniczne, które dzięki temu stawały się mediami kultury przeznaczonej dla mas, tak pisali autorzy *Historii Europy*:

językiem wspólnym była symbolika artystyczna. Ważna zwłaszcza w sztuce kościelnej: od ogólnych założeń budynku sakralnego po najdrobniejszy szczegół dekoracji całość składała się na program ideowy, odczytywany z łatwością przez ludzi wykształconych, odczuwany i kształtujący zaprogramowane emocje wśród ogółu wiernych. [...] Język obrazów nadawał się też do interpretacji dla małuczkich.⁸

Był to język budowli, herbów, tarcz, pieczęci, monet, zamków, katedr, mostów, wież, później drapaczy chmur, wieżowców, mrówkowców itp. Składniki tego uniwersalnego języka architektury, tj. konstrukcja i osiągnięcie poprzez zastosowane w niej efekty, tzn. światło, ruch, nastrój – zwróciły uwagę malarza i poety. Niniejsze wystąpienie postara się prześledzić, jaki komunikat przyniosły artystyczne interpretacje obu kulturowych ikon i określić, o czym te przetworzone artystycznie obiekty zaświadcza.

Marzenie Ikara stanowi inspirację dla artystów różnych epok. Na początku XX wieku bohaterem podniebnej przestrzeni stał się lotnik, w czasie tym areoplan był symbolem wolności nowoczesnego człowieka. Ikariański człowiek stał się nowym *axis mundi* dla dwudziestowiecznego świata.

Wysokość, przestrzeń ujęta z lotu ptaka, te obrazy zawsze fascynowały artystów, należą one do wielowiekowej europejskiej kultury wizualnej. „Obrazy miast widzianych z wieży lub pobliskiego wzgórza znane są już od czasów rzymskich. W okresie renesansu widok z powietrza był modelem przedstawiania świata stosowanym np. przez Leonarda. W literaturze tego typu panoramę znajdujemy w słynnych wersach *Orlanda szalonego* Ariosta, który opisuje lot na uskrzydłonym koniu. Gdy Jacopo de' Barbari w 1500 roku namalował słynny widok Wenecji, określono ten rodzaj przedstawienia jako „perspektywę katoptryczną”, to znaczy oddającą faktyczny, oparty na topografii, widok miasta lub krajobrazu oglądanego z góry, z powietrza. Zrodził się z tego nowy gatunek malarstwa wedutowego, szczególnie popularny w XVIII wieku. Później widok miasta z góry pojawił się ponownie w „aerostatycznych fotografiach” Nadara. W 1910 roku plakaty reklamujące pierwsze „lotnicze pokazy” oparte były na identycznym założeniu formalnym, ukazując miasta, takie jak Paryż czy Nicea, w perspektywie z lotu ptaka”.⁹

Szybkość, światło, elektryczność, awiacja, atmosfera napięcia i klimat nowoczesnego miasta stanowiły dla sztuki awangardowej warianty wszechobecnego dynamizmu, mody-

⁷ M. F i c i n o, *Opera omnia*, Basilea 1561, s. 631–632, cyt. [za:] S. M o s s a k o w s k i, *Sztuka jako świadectwo czasu*, Warszawa 1980, s. 43.

⁸ *Historia Europy*, pod red. A. Mączaka, Wrocław 1997, s. 161.

⁹ G. L i s t a, *Futuryzm*, Warszawa 2002, s. 166–167.

fikującego percepcję form i przestrzeni. Ujęcia przestrzeni były bardzo zróżnicowane; przepełnione lirycznym nastrojem, jak w malarstwie Marca Chagalla (np. *Malarz księżycy*), najeżone technicznymi błędami, jak w dziełach Pabla Picassa (np. *Fabryka w Orte de Ebro*), wypełnione dynamicznie rozmazanymi barwami, jak u Fedele Azariego (np. *Perspektywy lotu*), pełne ponurego i groźnego dynamizmu jak u Gerarda Dottori (np. *Lot nad wioską*), triumfu techniki nad wielowiekowymi znakami kulturowymi, jak u Tulio Clari (np. *Pikując nad miastem*), czy Tato (*Korkociąg nad koloseum*).

Dwudziestowieczny podbój przestrzeni stanowił punkt zwrotny w estetyce, przyniósł poszukiwania aeromalarskie i aeroliterackie.. I w jednym, i w drugim przypadku odsłonięte zostały psychiczne doznania zdobywcy przestrzeni, określającego przez swój lot sytuację egzystencjalną człowieka, tworzącego symboliczną mitologię XX-wiecznego Ikara.

Triumf człowieka nad przestrzenią to nie tylko loty, to również budowle wymierzone w niebo – jak piramidy, kolumny, wieże, katedry, iglice, drapacze chmur. Dwudziesty wiek rozwinął konstrukcje mające unosić człowieka nad tym, co niskie. Julian Przyboś odnotował:

Piękniejszym od góry jest areoplan, który wynosi lotnika ponad najwyższe szczyty gór, w którym spiralami znaczącymi ślady marzeń mózgu i spełnień woli szybuje ponad przyrodę człowiek.¹⁰

Artyści międzywojenni często patrzyli na scenę ziemskiego życia z wysokości i często sugerowali, że jest to sposób widzenia zarezerwowany dla bogów. Grant Wood w obrazie *Wiosna w pełni* patrzy na świat z ogromnej wysokości, jakby ogarniał go wszystkowiedzącym okiem Boga¹¹, głosząc chwałę amerykańskich dążeń do okiełznania dzikiej przyrody.

Od wieków relacje przestrzenne oparte na kontraście: góra – dół, wyzyskiwane były przez literaturę i malarstwo. Podział ten podkreślał granicę między wymiarem sacrum i profanum, odsłaniał rozpad świata na dwie części: niewidzialną duchową, usytuowaną na górze oraz widzialną materialną, znajdującą się na dole. Stojący u progu XX wieku zdobywca przestrzeni zwykle łączył obie sfery, przekreślając tym samym ciąg tradycji. Ten nowoczesny barbarzyńca, nieświadomy odwiecznych granic, śmiało przemieszczał się między dwiema sferami.

Wspięcie się ku górze oznaczało triumf nauki, cywilizacji miejskiej, było znakiem postawy awangardowej i znakiem rozwoju przemysłu. W pejzażu z tego okresu zaczynają pojawiać się elementy monumentalnej industrialnej architektury, np. wspomniane już fabryczne kominy, stalowe konstrukcje, wysokie budynki. Również sztuka bezprzedmiotowa pęła się ku górze, jak np. Františka Kupki *Kompozycja w pionach*.

W sztuce awangardowej świat widziany z góry nie ukazywał jakiegos szczególnego uporządkowania, jakiejś hierarchii, ale przynosił nową wizję świata, która była wizją człowieka odczuwającego swobodę, triumf nad przestrzenią. Człowiek znajdujący się na górze nie był elementem statycznym, przemieszczał się w różnych kierunkach, co zaowocowało szczególną perspektywą, tj. zakrzywieniem linii, wirowym ruchem światła, redukcją i nakładaniem się elementów przestrzennych. Ten nowoczesny, a jednocześnie ikariań-

¹⁰ J. Przyboś, *Człowiek nad przyrodą*, [w:] S. Jaworski, *Awangarda*, Warszawa 1992, s. 228.

¹¹ Taką interpretację *Wiosny w pełni* proponuje siostra W. Beckett; *1000 arcydzieł, wybrane i opisane przez siostrę Wendy Beckett dzieła malarstwa Zachodu*, Warszawa 2002, s. 497.

ski punkt widzenia pana przestworzy zaowocował licznymi eksperymentami malarskimi i literackimi.

Delaunaygo i Przybosa łączy podobna kreacja przestrzeni, będącej wynikiem inspiracji rozwiązaniami architektonicznymi, które pozwoliły człowiekowi poczuć się panem przestrzeni i wspiąć się pod niebo. Oba artyści zwrócili uwagę na elementy konstrukcyjne, które łączy to, że są one jednocześnie wymierzone w niebo i pikują w dół, górują nad światem i jednocześnie padają na świat leżący u ich stóp.

Delaunay – zgodnie z manierą kubistyczną – przeprowadził swoiste rozbieżności formy i koloru. W swych obrazach utrwalił zawsze interesujące go rozszczępienie światła. Świat rozbitych barw i kształtów spajał wyraźnie zarysowanym motywem centralnym, którym stała się w jego pracach wieża Eiffla. Artysta był wyraźnie zafascynowany tym obiektem, śledził go z różnych perspektyw i często fotografował. W jego obrazach wieża stanowi centrum, wokół tej metalowej konstrukcji skupione są odbite w oknach promienie światła, załamane w szybach kolory, rozbite kształty domów i ulic. Wieża staje się pretekstem do obserwacji rozbicia światła, które to zagadnienie często utrwalał w swych pracach. Dzięki tym szczególnym zainteresowaniom i utrwalaniu na płótnie niezwykle efektownych światłowych, zyskał on miano kubisty orficzego, a jego obrazy zaliczono do arcydzieł awangardowej sztuki XX wieku.

Obrazy Delaunaygo są niezwykle, nie stanowią one materiału typowo ilustracyjnego, nierealistyczne ujęcie wieży podkreśla skrajny subiektywizm artystycznej wizji. Malarz powołał oryginalną wizję świata pełnego ukosów, jak gdyby ukształtowany był przez ustawione pod różnym kątem reflektory. Oba jego dzieła nie mają też charakteru fabularnego, nie ma w nich opowieści, ich sensem staje się kształt i barwa. Dzięki podjętej przez artystę kreatywnej grze ze światłem, kolorem i kształtem *Czerwona wieża Eiffla* i *Symultanicznie otwarte okna* są obrazami wizualnie bardzo atrakcyjnymi. Barwy i kształty nakładają się na siebie, budując dynamikę przedstawionej przestrzeni. Idea dzieł Delaunaygo zbliżona jest do koncepcji rayonistycznych, jest to malarstwo niezależne od świata natury, budujące nową propozycję kształtów i kolorów. Orficzny kubizm prowadzi do powoływania obrazu kolorem, co można uznać za kontynuację postawy impresjonistycznej, która wyraźnie zainspirowała kreację świata zawartego w *Symultanicznie otwartych oknach*. Istotna jest tu malarska koncepcja oddziaływania na siebie barw, która występuje w większości dzieł tego artysty. Jak zauważyła Bożena Kowalska:

Robert Delaunay opierał kompozycję barwną, tak wcześniejszych jak i abstrakcyjnych swoich obrazów, na prawach równoczesnego kontrastu barw, to znaczy oddziaływania na siebie stykających się plam koloru, które złudnie ulegają zmianom w kierunku barw dopełniających w parach: żółty – fioletowy, czerwony – zielony, niebieski – oranż. Tak operując czystymi barwami spektrum ujmował je bądź to w zachodzące na siebie tęczęowe kręgi koncentryczne, bądź w rombów łamiące się formy geometryczne.¹²

Obrazy oddają pewien stan świata, którego tło jest jeszcze rozpoznawalne, ale który stwarza się i przetwarza, znajdując się w nieustannym ruchu i tym samym oddala się coraz bardziej od swego kształtu pierwotnego. Zgiełk świata rozbija dawną harmonię budowli, wdziera się w jej strukturę i powoduje przemieszczenia. Oba płótna są w takim sensie portretem wieży Eiffla, w jakim sensie portretem pozujących obiektów były obrazy malowane

¹² B. K o w a l s k a, *Od impresjonizmu do konceptualizmu*, Warszawa 1989, s. 55.

przez Witkacego. To szczególnie rodzaj portretowania, w którym nie podobieństwo zewnętrzne stanowi wartość, lecz adekwatność do napięć przebiegających podskórnie, niejawnie, portret jest w tym przypadku odbiciem jakiejś szczególnej akcji wewnętrznej, zachodzącej w głębi, ale będącej reakcją na to co zewnętrzne. Taki sposób kreowania świata, w którym zachodzące dynamicznie procesy rozbijają spójność form, był szczególnie lubiany przez malarzy z początku XX w., jako przykład można tu podać pochodzące z 1911 roku dzieło Umberto Boccioniego zatytułowane *Halas uliczny wdziera się do domu*. Orficzny kubista poprzez załamane w pryzmacie światło tworzy obraz ulotnego odbicia świata widzianego w błyskach, kolorach, załamaniach, niezwykłych kształtach. W obu obrazach Delaunaygo wieża Eiffla rozprzestrzenia się, wychodząc poza swój kształt, łączy się z tłem, wnika w nie, podobnie jak zresztą i tło, które również wchodzi w jej strukturę. Zabieg ten wpływa na dynamikę przedstawionego świata.

Dzieła kubisty nie są również pozbawione humoru, szczególnie *Czerwona wieża Eiffla*, gdzie budowla wydaje się tańczyć, zataczać, chwiać, co jednak nie służy do budowania grozy mającej z tego powodu nadejść katastrofy, której widmo jest tu zdecydowanie nieobecne. Rozbicie formy poddanej rozchwianiu nie zagraża, co jest paradoksem, stabilności konstrukcji znajdującej się w tanecznym ruchu. Być może ten szczególnie zabieg nie jest tylko żartem, lecz także artystycznym przetworzeniem efektów badań aerodynamicznych, które prowadzone były od momentu wybudowania wieży w usytuowanych w niej laboratoriach. Badania związane z wieżą ujawniły, że będzie się ona zawsze znajdowała w ruchu, z powodu działającej na metal różnicy temperatur jej najwyższe części zakreślać będą koło o średnicy około 1 metra. Ponieważ malarz był wyraźnie zafascynowany wieżą, hipoteza takiego wyzyskania badań wydaje się być uzasadniona.

Wieża Eiffla nie została przez malarza w obu obrazach potraktowana w identyczny sposób. W *Czerwonej wieży Eiffla* widzimy konstrukcję odcinającą się od tła, co podkreśla wyrazista, czerwona barwa. Statyczna monumentalność wieży naruszona została jednak poprzez rozbicie na kawałki jej formy, tak oddany został niezgrabny ruch kolosa. W koncepcji obrazu ważna rola przypada obserwatorowi, którego obecność została bardzo wyraźnie zaznaczona. Jest to osoba znajdująca się w oknie, co sugerują umieszczone po obu stronach obrazu fragmenty zasłon. Wyczuwalne jest, że te kawałki materii należą do innej rzeczywistości, nie do tej przestrzeni, na którą spogląda znajdujący się w oknie człowiek. Jego świat to przestrzeń wyznaczona przez poskręcaną i zdeformowaną oś wieży, wokół której, niczym wykrzywione smugi reflektorów, wiją się ulice prowadzące do pudełek-sześciaków, tj. domów przytłoczonych ogromem wieży. Górna część czerwonej konstrukcji otoczona jest refleksami światła przypominającymi chmury. Postrzegany przez obserwatora świat znamionuje niestałość kształtów, dynamiczność, zmienność. Patrzący na ten obraz wchodzi w obszar skrajnie subiektywnej wizji człowieka znajdującego się w oknie, mają możliwość nie tyle patrzenia na wieżę, ale na wizję wieży utrwaloną przez malarza. I w tym obrazie, jak w *Symultanicznie otwartych oknach*, podkreślona została chwilowość wrażenia, jego subiektywność, wyjątkowość i zmienność. Równie dynamiczny charakter świata oddaje obraz późniejszy, utrwalający chwilową grę światła, oddaną przez malarza za pośrednictwem barwnych prostokątów, rombów i trójkątów.

Obrazy Delaunaygo znamionuje świeżość spojrzenia na wpisany w pejzaż Paryża obiekt architektoniczny. Niezwykłość obu płócien wynika z oddania dynamiki świata zmieniającej sposób widzenia i poetykę mówienia o świecie. Dlatego malarz nie zatrzymuje się na portretowaniu obiektu, pokazuje jak żyje on w świecie i reaguje na to, co w tym

świecie zachodzi. Głównym zamierzeniem artystycznym jest tu pokazanie poprzez nowoczesną estetykę życia architektonicznego obiektu, który stał się organiczną częścią świata.

Utwór Juliana Przybosia nie jest jedynym tekstem, w którym pobrzmiewają echa francuskiej architektury, którą poeta miał okazję dobrze poznać podczas swego stypendialnego pobytu w tym kraju; dowodzą tego wiersze: *Eiffel*, *Widzenie katedry w Chartres*. Można rzec: każdy artysta ma swoją katedrę. Wielokrotnie ten sam obiekt, w różnych porach dnia i w różnych oświetleniach portretował Claude Monet, utrwalający na swych płótnach katedrę w Rouen. Przyboś również powracał do podjętego tematu i trzykrotnie utrwalił w poetyckim obrazie gotycką katedrę. Kolejne spojrzenia poety ustanawiają

odrębne zasady bytu dla katedry, która jest także zjawiskiem poetyckim, jednocześnie zależnym i niezależnym od swojego pierwowzoru. [...] Katedry gotyckie były dla Przybosia tym zjawiskiem, które w sposób znaczący i trwałe wpłynęło na kształtowanie się jego wizji świata, które dokonało owego „przemienienia oczu” prowadzącego do nowego spojrzenia nie tylko na architekturę, nie tylko na sztukę, ale w ogóle na całą rzeczywistość.¹³

W wierszu *Notre-Dame* wyraźnie odbija się zauroczenie konstrukcją, co stanowi zobrazowanie jednego z zagadnień interesujących twórców krakowskiego ugrupowania. Już sam temat utworu potwierdza zainteresowanie przestrzenią cywilizacji miejskiej, z którą katedra związana była integralnie od początku swego istnienia. Utwór Przybosia nie jest opisem katedry, której przypada tu rola impulsu pobudzającego refleksję natury egzystencjalnej, jednak poeta odnotowuje specyfikę architektonicznej konstrukcji uwzględniając ruch, światło i przestrzeń.

Podmiot liryczny jest świadomy potęgi murów wykonanych „z odrąbanych skał”, na które patrząc doznaje wrażenia, że wylaniają się one jak lby zmartwychwstające z sarkofagu. Wiersz, utrzymany w tonie liryki bezpośredniej, ujawnia szczególną sytuację podmiotu lirycznego – poety, który stojąc we wnętrzu katedry rekonstruuje etapy jej powstawania, wybierając różne fragmenty budowli. Współczesny człowiek przechodząc przez wybrane etapy konstrukcji przeżywa głębokie refleksje egzystencjalne, których siłę potęguje zawarte w tekście pytanie retoryczne i zdania wykrzyknikowe.

Powróćmy jednak do rozpatrywanych – w tej chwili – w izolacji od refleksji egzystencjalnych, czystych elementów architektonicznych. Poeta zwrócił uwagę na szczególną organizację przestrzeni, podkreślając strzelistość konstrukcji, solidność murów, przywołując ostrołuki, sklepienia, wieże, filary, krzyże, iglice, rzygacze. Należy odnotować, że jak na utwór niewielkich rozmiarów pisarz pomieścił w nim wiele elementów architektonicznych znamionujących jedną z najsłynniejszych katedr w Europie. Wymienienie tych elementów odsłania jednak niedostatek, ubogość zestawu, który nie jest w stanie oddać charakteru katedry, panującego w niej nastroju. Niezwykłość miejsca określają bowiem nie tylko składniki materialne, ale także to, co ma charakter niematerialny, subiektywny, wynikający z wrażliwości osoby znajdującej się we wnętrzu budowli. Subiektywność sformułowań i ujęć ma niebagatelne znaczenie; gdy z okazji budowy chóru z obejściem w St. Denis opat napisał, że „będzie on świecić wspaniałym, nieprzerwanym światłem”¹⁴, a Julian Przyboś pisał o ciemności, którą ktoś nagiął i ogarnął, to każdy z nich zwrócił uwagę na istotną dla

¹³ H. Zaworska, *Sztuka podróżowania*, Kraków 1980, s. 163–164.

¹⁴ Cyt. [za:] K. Estreicher, *Historia sztuki w zarysie*, Warszawa 1981, s. 362.

gotyku walkę o światło i sklepienie, styl tych wypowiedzi nie ma w sobie jednak inżynierskiej precyzji, jego artystyczny charakter sprawia, że obaj – opat i poeta, mimo dzielących ich wieków, mówią o tym samym – wypowiadają się na temat artyzmu, mówią o sztuce tworzenia piękna.

Już początek tekstu Przybosia, dwa pierwsze wersy, wprowadzają w świat subiektywnie odczuwanej przestrzeni świątyni:

Z miliona złożonych do modlitwy palców wzlatująca przestrzeń!
Lecz zdjęło mnie z iglicy, jak z haka Wnętrze – przerażenie.¹⁵

Zdanie pierwsze odwołuje się do symbolicznego znaczenia przestrzeni wznoszącej się ku górze, niczym dłonie złożone w geście modlitwy. Zdanie wykrzyknikowe – otwierające i zmykające wiersz – zwraca uwagę na ramowy charakter kompozycji. Wyraża ono pewną emocję – zachwyt nad przestrzenią wypełnioną echem wznoszonych tu modlitw. Osobliwy stosunek podmiotu do przestrzeni ujawnia też wprowadzenie w słowie „Wnętrze” wielkiej litery, co można traktować jako wyraz uznania dla osiągniętego przez budowniczych efektu, podkreślenie wrażenia jakie wywarła katedra na znajdującym się w niej obserwatorze, podkreślenie ogromu przestrzeni. Zastosowane przez pisarza rozwiązanie przyczyniło się do kondensacji treści i zagęszczenia znaczeń. Następne zdanie wykrzyknikowe, zamykające tekst:

Kto pomyślał tę przepaść i odrzucił ją w górę!

wyraża uznanie dla tych, którzy powołali i zrealizowali koncepcję zorganizowania przestrzeni katedry. To uznanie pod adresem budowniczych – tak jest w sensie dosłownym – jednak nie tylko oni składają do tego rodzaju wypowiedzi. Jest ona związana również z kimś niematerialnym, kogo podmiot liryczny poszukuje i kogo obecność wyraźnie odczuwa. Ostatnie zdanie wykrzyknikowe, odsłaniające zamysł konstrukcyjny wiersza, nie jest jedynie zdaniem wykrzyknikowym. Nawiązuje ono do pytania retorycznego:

Kto wstrząsnął tą ciemnością, nagiął –
i ogarnął?

W ten sposób podkreślone zostało podjęte przez podmiot liryczny poszukiwanie siły sprawczej. Kto nią jest? Być może jest to odkrywanie drogi do Boga, który też często ukazany był jako artysta, budowniczy, konstruktor; lub jest to odczucie duchowego kontaktu z ludźmi – budowniczymi katedry, a może jest to zarówno kontakt z Bogiem, jak i łączność z tymi, którzy dla jego chwały wzniesli katedrę, być może tą siłą sprawczą jest artysta. Poszukiwanie precyzyjniejszej odpowiedzi nie jest konieczne, najistotniejsze bowiem jest pytanie – kto? A cały utwór wyjaśnia, że to ktoś obdarzony szczególną mocą, ktoś, kto jest panem przestrzeni, ma taką moc, że wstrząsa ciemnością, nagina ją, ogarnia. Myśli podmiotu lirycznego wędrują od dzieła do jego twórcy, by podczas tej wędrówki uświadomić sobie wielkość i małość człowieka.

Wszystko co związane jest z wielkością, ukazał poeta poprzez wertykalizm. Podmiot liryczny zwraca uwagę na linie pionowe, wspinanie się w górę, spadanie w przepaść. Taki sposób widzenia podkreślają między innymi: krzyże, drabiny, pędzące w górę strzały, szczyty wież i przepaść podrzucona w górę, która jest chyba jednym z najbardziej oryginalnych

¹⁵ J. Przybóś, *Notre-Dame [w:] i d e m, Utwory poetyckie*, Warszawa 1975, s. 90.

nalnych sposobów ujęcia strzelistości budowli. Na tej drodze to, co boskie zostało połączone z tym, co ludzkie. Konstrukcja, doskonałość budowli, jej monumentalizm zrównane z „niezłębionym lazurem”, to triumf człowieka nad przemijalnością, ręka śmiertelna wzniosła nieśmiertelną świątynię. Czy to boskość człowieka, czy ludzkość Boga, który na to zezwolił? To raczej nie ironia – która zwykle przy okazji takich zestawień wyłania się z dwudziestowiecznej literatury. Gdy w wierszu pojawia się pytanie ukryte w formie wykrzyknienia:

Co znaczą ja żyw o krok od filarów! –

to należy je przyjąć jako zapis egzystencjalnej refleksji dwudziestowiecznego człowieka, uświadamiającego sobie pokoleniową otchłań, którą otwiera przed nim wejście do wnętrza Notre Dame.

Rekonstrukcja katedry nie jest systematycznym, metodycznym wznoszeniem budowli i nie ma nic wspólnego z opisem jej faktycznego wznoszenia. Nic dziwnego, bowiem wiersz *Notre-Dame* tylko pośrednio związany jest z tym obiektem.

Poetycki obraz stwarzania katedry, jej wznoszenia jest metaforą ludzkiego życia wypełnionego działaniem, pracą, poszukiwaniem odpowiedzi na egzystencjalne pytania, refleksją nad trwaniem, poczuciem więzi z minionymi epokami, artystycznym tworzeniem. Sposób ukazania budowli w wierszu Przybosia ma wyraźnie indywidualny charakter, co podkreśla interpretacja ludzkiego istnienia poprzez konstrukcyjną refleksję związaną ze świątynią.

Utwór jest niezwykłą odpowiedzią na pytanie o to, co współczesny człowiek-artysta może powiedzieć o katedrze, która żyje wiele wieków. Poeta, udzielając odpowiedzi, prowadzi do wniosku, że człowiek XX w. może o średniowiecznej budowli powiedzieć tyle, ile wie o sobie samym, a poznać siebie i katedrę może poprzez poznanie konstrukcji, poprzez akt kreacji. Stąd utwór jest specyficznym spojrzeniem na Notre Dame, którą widzimy w momencie jej stawania się, wznoszenie budowli towarzyszy kolejnym etapom wiedzy i samowiedzy podmiotu lirycznego.

Typowa dla Przybosia – reprezentanta awangardowego ugrupowania międzywojennego – powściągliwość uczuć nie pozwala na odsłonięcie świata emocji związanego z aktem kreacji, pojawiają się jednak ekwiwalenty uczuć – wspomniane już wykrzykniki, wielkie litery – oddają one emocje pozytywne, tj. zachwyt, podziw, szacunek, uznanie itp. Zarejestrowane zostają również i emocje negatywne – przerażenie wywołane odczuciem pustki, otchłani, zagrożenie, którego nośnikami są gargulce. Zestaw tych emocji związany jest z refleksjami egzystencjalnymi. Poetycki obraz katedry, to metafora ludzkiej egzystencji w której występują myśli o przeszłości, przyszłości i absolicie. To portret życia człowieka wypełnionego wzniosłą, gotycką modlitwą i egzystencjalnym lękiem. Egzystencja została – poprzez obraz stwarzania świątyni – zdynamizowana. Ten poetycki obraz jest pełen ruchu materii i myśli, przesłanie tekstu wynika z połączenia refleksji z kreacją. Swoista dynamika refleksji oddana została przez zastosowanie, licznie pojawiających się w tym tekście, myślników zatrzymujących uwagę odbiorcy na momentach zawieszenia myśli. Dzięki myślnikom słowa wchodzą w nowe znaczenia, jak np. w wersie: „Lecz zdjęło mnie z iglicy, jak z haka Wnętrze – przerażenie”. Poeta rozbił tu związki frazeologiczne, dzięki czemu połączył sens dosłowny z przenośnym.

Julian Przybóś wypowiedział się w sposób znamieny dla Awangardy Krakowskiej – poprzez metaforę. Dominujące w utworze przenośnie prowadzą do odsłonięcia nowych

sensów. Wieloznaczność zawartych w *Notre-Dame* metafor to droga do przekształcenia myśli o katedrze w myśl o egzystencji. Na tej drodze doszło do poetyckiego odświeżenia znaku kulturowego. Zadaniem nowoczesnej metafory, jak to określił w swoich programach Tadeusz Peiper, było przekształcenie rzeczywistości doznań w nową rzeczywistość. Pod tym względem utwór Przybosia uznać można za ilustrację tych założeń. Sens wiersza tkwi w skrótowości myśli, szkicowości obrazu, sile metafory, w kondensacji słów i znaczeń. Wiersz nie opisuje i nie kopiuje katedry, lecz wprawia w ruch jej elementy, formując ją na nowo wypowiada refleksje o życiu. Kreationistyczne zabiegi ujawnione w tym tekście i potęgę człowieka-konstruktor, a także poety-stwórcy obrazu odnajdujemy tu w oryginalnej kreacji obrazu odwróconej przestrzeni, który to zabieg doprowadził do ukazania wnętrza katedry jako podrzuconej w górę przepaści.

Przestrzeń zagospodarowana została w sposób niezwykle, niezgodny z prawami natury. Dokonała tego wola człowieka, trującego się budowniczego i konstruktora. Podobne odwrócenie przestrzeni odnajdujemy w wierszu *Z Tatr*, przedstawiającym tragedię, która rozegrała się w górach.

Katedra jest motywem często występującym w dorobku Juliana Przybosia, np. obraz *Notre Dame* powrócił w wierszach: *Przed Notre-Dame po latach* (*Narzędzie ze światła* – 1958 r.), *Notre-Dame III*, *Widok z wieży Notre-Dame* (*Kwiat nieznany* – 1968 r.). Poeta wprowadził w świat swej poezji także i inne katedry, np. *Katedra w Lozannie* (*Narzędzie ze światła* – 1958 r.), *Widzenie katedry w Chartres*, *Światło w katedrze* (*Próba całości* – 1961 r.). Także inne obiekty architektoniczne uznawane za znak rozpoznawalny kultury francuskiej pojawiły się w jego tekstach, np. *Eiffel*, *Łuk* (*Równanie serca* – 1938 r.).

Wiersz *Notre-Dame po latach* wyraźnie odwołuje się do tekstu międzywojennego, podejmując dialog z wcześniejszą wizją, upływ czasu jest zaznaczony wyraźnie:

Stoję oto na placu,
jak na płycie po mnie,
bez słowa,
dwadzieścia lat później.¹⁶

Jednak upływ czasu nie zmienia w jakiś istotny sposób widzenia katedry, poeta ponownie odnotowuje złożone w modlitwie ręce, przepaść odrzuconą w górę, ostrołuki, chimery. Pogłębia się znacznie stopień samowiedzy podmiotu lirycznego – poety, który uświadamia sobie, że jego wcześniejsza refleksja egzystencjalna nie była pełna. Teraz wydaje się być bardziej doskonała, wyrasta bowiem z reinterpretacji myśli wcześniejszych:

Ja – po norwidowemu –
to, co wtedy dojrzałem, odejrzałem teraz.
I wiem
tkliwie,
czegom siłą nie dociekl.

Prawie ten sam zestaw elementów architektonicznych wykorzystuje poeta w wierszach pochodzących z tomu *Kwiat nieznany*. W egzystencjalnej refleksji, dla której katedra jest nieustannym impulsem, przeplata się przerażenie ze szczęściem – jak światło z mrokiem:

¹⁶ J. Przybóś, *Notre-Dame po latach*, [w:] ibidem, s. 268.

powstała z ciemności – padała w promieniach,
słonecznica mojego widzenia,
mroczna, rozjaśniająca strach.

[...]

Rozgiąłem łuk przestrzeni w sklepieniu stuleci,
przekroczyłem granicę szczęścia
ku miejscu nieznanemu...¹⁷

Elementy konstrukcji odnotowane zostały także w tekście *Eiffel*, podobnie jak w wierszach o katedrze wertykalizmowi towarzyszą tu bardzo wyraźne zjawiska akustyczne, jak: tupot, kanonada układanych kamieni. Wiersz ten, jak *Notre-Dame*, pełen jest wyrazów dźwiękonaśladowczych, wspomagających opisu ruchu. Dźwięki są donośne, potężne – jak budowla. Julian Przyboś od początku swej twórczości łączył monumentalizm obrazu z monumentalnymi dźwiękami, spotykamy ten zabieg również w jego wierszach związanych z pejzażem górskim.

Poeta rekonstruuje budowę wśród huku, łoskotów, świstów. Potęga dźwięków nakłada się na potęgę budowli i towarzyszy emocjom egzystencjalnych zastanowień. W *Notre-Dame* dominuje hurgot głazów, w *Widoku z wieży Notre-Dame* słychać wybuchy pocisków, *Katedra w Lozannie* to odgłosy kroków na kamieniach i dźwięki wydawane przez toczące się kamienie. Podobny zestaw dźwięków występuje w wierszu *Eiffel*. Przywołane przez poetę dźwięki są symfonią stwarzania, wyłaniania się kolosów.

Wiersz *Notre-Dame* realizuje założenia programowe Awangardy Krakowskiej. Jest kreacją nowoczesnego piękna, osiąganego przez pracę, trud, zastosowanie nowych wynalazków, na drodze przekształcania świata. Piękno to tworzy człowiek interpretujący elementy rzeczywistości na miarę swego czasu. Pisząc o tym swoiście pojmowanym przez poetów krakowskiego ugrupowania człowieka Artur Hutnikiewicz stwierdził:

Człowiek współczesny, który dzięki wynalazkom technicznym stworzył nowe piękno i dla którego naturalnym pejzażem są kominy fabryczne, a naturalną muzyką szum motorów, dźwięk klaksonów, śpiew syren, człowiek XX stulecia nie może się zachwycać zgrzybiałym pięknem czasów minionych.¹⁸

Człowiek powołany przez Juliana Przybosia z dawnego piękna buduje piękno swego wieku. Realizacja tego zamierzenia staje się możliwa dzięki temu, że jest on budowniczym rekonstruującym w swej wyobraźni to, co zostało już stworzone. Człowieka tego znamionuje aktywizm wpływający na swoisty obraz świata, w którym dochodzi do głosu nakładanie się obrazów, przenikanie fragmentów, dynamiczność, symultaniczność. Jest to człowiek wyrażający swą ekspresję w akcie tworzenia i rekonstruowania. Intelktualne rzemieślnictwo, wyłaniające się z wypowiedzi teoretycznych T. Peipera, J. Brzękowskiego, J. Przybosia, J. Kurka, A. Ważyka, ukształtowało wymienione w niniejszym wystąpieniu wiersze autora *Notre-Dame*. Tę znamienne koncepcję tak ujęła Alina Kowalczykowa:

Awangardziści byli śmiertelnie poważni – i z patetyczną, nadmierną aż może powagą traktowali swoje poetyckie zamiary: „bezpośredniość uczuć? w poezji?, ależ to dobre dla smarkaczy” – deklarował Peiper. [...] Twórcza powaga. [...] Żadnej bezpośredniości. Koniec euforii i spontaniczności.¹⁹

¹⁷ J. Przyboś, *Notre-Dame III*, [w:] ibidem, s. 375–376.

¹⁸ A. Hutnikiewicz, *Od czystej formy do literatury faktu*, Warszawa 1976, s. 103.

¹⁹ A. Kowalczykowa, *Programy i spory literackie w dwudziestoleciu 1918–1939*, Warszawa 1981, s. 195–196.

Nastąpiła era precyzyjnej organizacji, kompozycji, układu rozkwitania, metafory. Przyboś przywołując obraz średniowiecznej katedry wydobywa z niego nowe znaczenia. Efekt ten osiąga na drodze metaforyzacji obrazu budowli, która staje się znakiem ludzkiego życia, celu, zmagania się z materią, konstruowania świata, stwarzania rzeczywistości. Stopień skondensowania tej metafory stanowi o sile utworu, nadaje szczególną wartość zawartemu w nim przesłaniu, umożliwia realizację programu nowego piękna, które tworzone jest przez poezję pojmowaną jako przejaw współczesnego konstrukttywizmu. *Notre-Dame* to wiersz podejmujący próbę zorganizowania i opanowania chaosu wrażeń, zapis indywidualnej logiki wizji budowli. Jak stwierdził Przyboś w wierszu *Gmachy* – poeta to wykrzyk-nik ulicy, budowniczy wprowadzający ruch, jest siłą sprawczą, która stanowi podstawę kreacji świata ukazanego w utworze *Notre-Dame*. Nie bez znaczenia jest w tym przypadku swoista autointerpretacja przynosząca wizję poety-budowniczego:

Wierszotwórstwo wydawało mi się zawsze robieniem czegoś, dźwiganiem, wznoszeniem, wprawianiem w ruch – a więc dalszym, duchowym ciągiem prac fizycznych. Czego robieniem, dźwiganiem i wprawianiem w ruch? Tego, co jest, ale nie jest stale, co istnieje od rozbłysku do rozbłysku, od zjawienia się do zniknięcia i co trzeba podtrzymać, dźwignąć, utrwalić i rozświecić, kiedy gaśnie i niknie.²⁰

Obrazy Roberta Delaunayo i wiersze Juliana Przybosa stanowią syntezę dwudziestowiecznego spojrzenia na świat, który znamionuje rozchwianie, dynamizm, rozbicie form, nietrwałość rzeczywistości, rozproszenie spójności, poszukiwanie znaczeń i ich odświeżanie. Te same zjawiska poddane artystycznej wizji zostały przez tych twórców odmiennie wyzyskane. Malarz odnotował rozchwianie, w niestałym świecie, wyznaczył punkt orientacyjny – wieżę Eiffla – która, niczym latarnia morska, przebija się przez rozbite barwy i kształty koncentrując na sobie uwagę. Wokół wieży, która też znajduje się w dynamicznym ruchu, kręci się rozproszony świat. Natomiast poeta-konstruktor, nowoczesny budowniczy podjął trud zapanowania nad rozpadającymi się formami i znaczeniami. Zlepił w poetyckim świecie konstrukcję średniowiecznej świątyni, nadał jej nowy, metaforyczny sens.

Malarz i poeta powołali w swoich dziełach bogatą symbolikę mającą wielkie tradycje. Oba obiekty architektoniczne są w pewnym zakresie tych symbolicznych znaczeń zbliżają się do siebie. Zarówno świątynia, jak i wieża są swoistą drabiną rozpiętą pomiędzy ziemią a niebem. Budowle te zaświadczały o metamorfozie materii umożliwiającej jej podjęcie drogi w górę.²¹ Z konstrukcjami tymi związana jest nadto swoista ambiwalencja, ich strzeżoności towarzyszy jednocześnie schodzenie w głąb, im większa jest ich wysokość, tym mocniej są one osadzone w fundamencie. Wieża jest elementem często związanym integralnie ze świątynią. Jej szczyt to wejście w nowy wymiar. Oba obiekty architektoniczne – chociaż w nowych, nadanych im przez awangardowych twórców kształtach – stanowią symbol własnej siły i potęgi, stają się też znakiem potęgi sił stwórczych – boskich i ludzkich. Znakami siły są kamienie – głązy i żelazna konstrukcja.

Obu artystów zbliża również swoiste ujęcie formy. Dla kubistycznego malarza wieża Eiffla to rodzaj pustej formy, którą można wypełnić światłem, powietrzem, ruchem; dla poety wnętrze katedry to również wolna przestrzeń, którą porównał do otchłani i przepaści, jest to przestrzeń, którą można zagospodarować na różne sposoby.

²⁰ J. Przyboś, *Od autora*, [w:] i d e m, *Utwory poetyckie*, s. 7.

²¹ J. E. C i r l o t, op. cit., s. 450.

Dla dwudziestowiecznych artystów oba obiekty stały się swoistym naczyaniem dla treści. Pod tym względem malarskie i poetyckie kreacje można potraktować jako symbol formy ludzkiego życia wypełnianego indywidualnymi treściami. Kolejne pokolenia nadawały tym budowlom różne znaczenia. Średniowieczna katedra była – jak wiadomo – nie tylko miejscem modlitw, związanych z nią było również wiele funkcji użytkowych. Miała także znaczenie „nieużyteczne”, miała być piękna, dowodzić bogactwa miasta, w którym się znajdowała i być znakiem dostatku jej fundatorów. Różnorodne funkcje związane są również z wieżą Eiffla, związana była z przygotowaniem wystawy, jej przestrzeń posłużyła do zabaw, towarzyskich spotkań i badań naukowych. Oba obiekty żyją też w wymiarze sztuki, stały się miejscem akcji dzieł literackich, filmowych, zostały utrwalone przez malarzy i fotografików, są odwiedzane przez tłumy turystów, weszły w świat komercji i reklamy. W miarę obrastania w sloje czasu oba obiekty zyskują na kolejnych znaczeniach i żyją barwnym życiem.