

Tomasz Szybisty

Północ jako przestrzeń inspiracji. Literacka wizja genezy katedry strasburskiej w powieści Theodora Schwarza *Erwin von Steinbach*

Zarówno Jacek Woźniakowski w studium *Góry niewzruszone* z 1974 roku, jak i Eric G. Wilson w nieco późniejszej pracy *The spiritual history of ice* (2003) zwracają uwagę, że od początku XVIII stulecia dokonywała się wyraźna zmiana w spojrzeniu na obszary wysokogórskie, które przestały być postrzegane jako bezużyteczne pustkowia czy dominium złych duchów nieprzyjaznych człowiekowi, a zaczęły funkcjonować jako twory wzniosłe, umożliwiające – według niektórych – kontakt z pozytywną energią Wszechświata czy też z Absolutem¹. Proces ten, sytuujący się początkowo w kontekście oświeceniowego zwrotu ku naturze, a później – romantycznego panteizmu, postępował wraz z eksploracją wysokogórskich i polarnych krańców globu oraz erozją klasycznej estetyki,

¹ J. Woźniakowski, *Góry niewzruszone. O różnych wyobrażeniach przyrody w dziejach nowożytnej kultury europejskiej*, Warszawa 1974; E. G. Wilson, *The spiritual history of ice. Romanticism, science and the imagination*, New York–Basingstoke 2003. Za zwrócenie mojej uwagi na opracowanie Wilsona dziękuję dr. hab. Stanisławowi Jasionowiczowi, prof. UP.

zogniskowanej wokół pojęcia piękna i dotyczył także regionów polarnych (o czym szerzej pisze Wilson).

Swoistym usankcjonowaniem nowych wzorców percepcji były *Dociekania filozoficzne o pochodzeniu naszych idei wzniosłości i piękna* (*A Philosophical Enquiry into the Origin of Our Ideas of the Sublime and Beautiful*) Edmunda Burke'a z 1757 roku. Zaproponowany tu bipolarny system, rozpięty pomiędzy kategoriami piękna i wzniosłości, pozwolił na uwzględnienie w ówczesnej estetyce licznych spośród fenomenów, które dotąd wymykały się jej instrumentarium, jak chociażby ekstremalnych zjawisk pogodowych, potężnych formacji geologicznych czy wreszcie – lodowych krain. Wzniosłe było dla brytyjskiego filozofa to, co budziło zarazem strach i fascynację. Odczucie wzniosłości mogło być wywołane rozmiarami i siłą postrzeganego przedmiotu, specyficznymi warunkami ograniczającymi percepcję, ale także zupełnym brakiem bodźców (pustka, ciemność, samotność, milczenie). Pojęcie to zrobiło olbrzymią karierę już w wieku XVIII i przyczyniło się pośrednio do odkrycia „północnego antyku”, usytuowanego zasadniczo poza tradycją grecko-rzymską².

Kolejnym kamieniem milowym w procesie „emancypacji” Północy była publikacja *Pieśni Osjana* w roku 1760. Szybko stały się one lekturą kultową również w krajach niemieckich, pociągając za sobą wzrost zainteresowania Skandynawią i literaturą staronordycką, w której doszukiwano się germańskiego odpowiednika „celtyckiego” poematu Jamesa Macphersona. Tendencje te z czasem się nasiliły. „Zwrot na Północ” propagował zwłaszcza Johann Gottfried Herder, który postulował między innymi, by nordycką mitologię uznać za ogólnogermańskie dziedzictwo kulturowe, a więc i za fundament niemieckiej tożsamości narodowej. Wystarczającą przesłanką do tego zawłaszczenia było dla niego pokrewieństwo Niemców i mieszkańców Skandynawii³. Nacechowany symbolicznie był w romantyzmie już sam kierunek geograficzny. O „magnetycznym” przyciąganiu

² M. Engelstätter, *Melancholie und Norden – Studien zur Entstehung einer Wahlverwandtschaft von der Antike bis zu Caspar David Friedrich*, Hamburg 2008 (Schriften zur Kunstgeschichte, 19), s. 213.

³ L. Rühling, *Nordische Poeterey und gigantisch-barbarische Dichtart. Die Rezeption der skandinavischen Literaturen in Deutschland bis 1870*, [w:] *Weltliteratur in deutschen Versanthologien des 19. Jahrhunderts*, red. H. Eßmann, U. Schöning, Berlin 1996 (Göttinger Beiträge zur internationalen Übersetzungsforschung, 11), s. 91–101; por. K. von See, *Deutsche Germanen-Ideologie. Vom Humanismus bis zur Gegenwart*, Frankfurt am Main 1970, s. 30–43; J. Zernack, *Geschichten aus Thule. Íslendingasögur in Übersetzungen deutscher Germanisten*, Berlin 1994 (Berliner Beiträge zur Skandinavistik, 3), zwł. s. 11–17.

Północy pisali na początku wieku XIX Friedrich Heinrich von der Hagen, Jacob Grimm i Friedrich de la Motte-Fouqué, pojawiały się literackie pastisze skandynawskich sag, a na biegunie sytuowano nawet mityczną Atlantydę. Romantycy dostrzegali również znaczące różnice w mentalności mieszkańców Południa i Północy: pierwszych miała cechować religijność, ale i afirmacja życia, drugich – skłonność do poznania filozoficznego i rozumowego⁴. Zdaniem Marii Janion Północ i średniowiecze, często zespolone po prostu w „średniowieczną Północ”, „skupiały w sobie wartości nie tylko niezbędne w światopoglądzie romantycznym, ale wręcz kreujące go”, będąc „podstawową domeną romantycznej kontrkultury”⁵. Za charakterystyczne elementy północnej scenerii uchodziły surowe krajobrazy, szczególnie gdy były zatopione w blasku księżyca lub mgłę, zorze i noce polarne, lodowce, głązy i samotne dęby na miejscach pochówku wojowników, a także gotycka architektura.

W nowożytnych przewodnikach czy pismach o charakterze historyograficznym wielokrotnie zwracano uwagę na budowle gotyckie, budzące niekłamane uznanie rozmachem i finezją rozwiązań konstrukcyjnych. Ówczesna teoria sztuki, pozostająca pod wpływem estetyki klasycznej, zazwyczaj jednak nie obchodziła się z ostrołukiem łaskawie, widząc w nim przejaw barbarzyńskiego gustu dzikich ludów Północy, które zniszczyły Rzym⁶. Jakościową zmianę w postrzeganiu gotyku przyniósł wiek XVIII i coraz żywsze, początkowo głównie w Anglii, zainteresowanie średniowieczem. Tak jak w przypadku śnieżnych pustkowi wehikułem pozwalającym włączyć gotyckie budowle do ówczesnej debaty estetycznej była kategoria wzniosłości. Właśnie wzniosła była dla Goethego katedra strasburska w jego młodzieńczej apologii *Von deutscher Baukunst (O niemieckiej sztuce budowania)*, która w krajach niemieckich wyznacza początek nowoczesnej dyskusji o gotyku. Tekst został wydany anonimowo w roku 1772 i był dedykowany budowniczemu świątyni – Erwinowi von Steinbachowi. Podążając drogą wyznaczoną przez Burke’a, również niemiecki

⁴ N. Hinrichs, *Caspar David Friedrich – ein deutscher Künstler des Nordens. Analyse der Friedrich-Rezeption im 19. Jahrhundert und im Nationalsozialismus*, Kiel 2011, s. 149–150.

⁵ M. Janion, *Estetyka średniowiecznej Północy*, [w:] *Problemy polskiego romantyzmu. Seria trzecia*, red. M. Żmigrodzka, Wrocław–Warszawa–Kraków–Gdańsk–Łódź 1981, s. 11.

⁶ Nowożytny tekst tego rodzaju traktujący o katedrach w Kolonii i Strasburgu, istotnych z perspektywy niniejszego artykułu, zestawia i zwięźle komentuje W. D. Robson-Scott, *The literary background of the Gothic Revival in Germany*, Oxford 1965, s. 18–24.

pisarz konstruuje dwubiegunowy system estetyczny, uznając architekturę gotycką, postrzeganą dotąd głównie jako chorobliwy i niepełnowartościowy estetycznie wykwit fantazji i złego smaku, za równoprawną budowlom klasycznym. Ich struktura, zdaniem Goethego, opierała się na wykorzystaniu kolumny, natomiast zasadniczym elementem konstrukcji gotyckiej miała być ściana, co zresztą – jak argumentował – stanowiło niemal konieczność, zważywszy na różnice klimatyczne pomiędzy krajami Południa i Północy. Młody pisarz daje się tu poznać jako uważny czytelnik Winckelmanna, który wynosząc sztukę grecką do rangi ideału, zarazem zrelatywizował ją, upatrując w niej wypadkowej określonych czynników, głównie klimatu i ustroju politycznego. Zresztą i w innym miejscu swojej apologii odniósł się przysły autor *Fausta* do estetyki klasycyzmu, wyłożonej przez Winckelmanna lapidarnie słowami „edle Einfalt, stile Größe” („szlachetna prostota, cicha wielkość”). Obserwując za dnia katedrę w Strasburgu, o której traktuje jego utwór, Goethe, jak sam stwierdza, gubi się w mnogości szczegółów, nie mogąc przeniknąć istoty gotyckiej bryły. Dopiero o zmierzchu, gdy „zmęczone oko” patrzy na katedrę raz jeszcze, a nadmiar bodźców zostaje zniwelowany, staje się ona tworem jednolitym, „szlachetnie prostym”⁷.

Rozpowszechnione od czasów renesansu przeświadczenie, że gotyk został wynaleziony przez germańskich Gotów, pozwoliło Goethemu łatwo dostrzec w ostrołukowej architekturze emanację „ducha Północy”. Z kolei założenie, że byli oni przodkami Niemców, dało poecie asumpt do uznania gotyku za niemiecki styl narodowy. Powiązanie średniowiecznego stylu i określonych treści polityczno-społecznych uległo z czasem wzmocnieniu, zwłaszcza w okresie wojen napoleońskich, które były swoistym katalizatorem w procesie rozwoju niemieckiej świadomości narodowej. Architektura gotycka funkcjonowała wówczas – obok motywów germańskich, północnych krajobrazów, ale i postaci Marcina Lutra, Albrechta Dürera czy Fryderyka Barbarossy – jako symbol patriotyczny, kojarzony z „typowo niemieckimi” cechami, takimi jak religijność, prostota czy uduchowienie, w odróżnieniu od klasycyzmu, ucieleśniającego francuskie rozpasanie i upadek moralności, połączony z rozwarstwieniem społecznym. Właśnie

⁷ Najobszerniejszym omówieniem młodzieńczego tekstu Goethego (wraz z jego przedrukiem i rekapitulacją wyników wcześniejszych badań) jest studium Reinharda Liesa, *Goethe vor dem Straßburger Münster. Zum Wissenschaftsbild der Kunst*, Leipzig 1985; z nieco nowszych publikacji warto wymienić: K. Niehr, *Gotikbilder – Gotiktheorien. Studien zur Wahrnehmung und Erforschung mittelalterlicher Architektur in Deutschland zwischen ca. 1750 und 1850*, Berlin 1999, głównie s. 23–63. Wszystkie tłumaczenia z literatury obcojęzycznej w przekładzie autora artykułu.

w tej perspektywie można odczytywać powstałe wówczas obrazy Caspara Davida Friedricha, w których pojawia się motyw gotyckiego kościoła (lub jego ruina), najczęściej w zestawieniu z nieokiełznaną naturą⁸.

Gotycka katedra i antyarkadyjska wędrówka na Północ są również centralnymi motywami późnoromantycznej powieści Theodora Schwarza *Erwin von Steinbach*, wydanej w Hamburgu w roku 1834. Autor, dziś niemal zapomniany, był protestanckim pastorem i przyjacielem Caspara Davida Friedricha, który został zresztą sportretowany w utworze w postaci malarza Kaspara, towarzysza wyprawy Erwina⁹. Akcja powieści rozgrywa się w połowie XIII wieku. Nie brak tu bohaterskich rycerzy, pięknych dam czy majestatycznych zamków, główny bohater zostaje w ostatniej chwili wyrwany ze szponów śmierci, by finalnie znaleźć szczęście w ramionach ukochanej. Obraz Skandynawii został nakreślony dość powierzchownie, gdzieś tam tylko pojawiają się odniesienia do germańskich sag i skandynawskiej mitologii.

Co chyba najbardziej interesujące w powieści Schwarza, jest ona swoistym traktatem artystycznym, w którym zarejestrowane (a niekiedy nawet rozwinięte) zostały sądy o architekturze rozpowszechnione na początku wieku XIX, i literacką eksplikacją genezy „ducha” strasburskiej katedry. Już we wstępnym rozdziale budownictwo gotyckie, określane jako „niemieckie”, zostaje przeciwstawione pogańskiemu antykowi (t. I, s. 3–4)¹⁰, przy czym dobór argumentów i sformułowań przywołuje o 60 lat wcześniejsze poglądy Goethego. Pojawiają się jednak pomysły, których u autora *Von deutscher Baukunst* nie było, jak chociażby powtórzone za Heglem stwierdzenie, że style antyczne – otwarte na świat – są architekturą rzeczywistości doczesnej, podczas gdy gotyk symbolizuje śmierć, rozumianą jako przejście do wieczności, a zatem jest budownictwem *par excellence*

⁸ J. Hermand, *Die gescheiterte Hoffnung. Zur Malerei der Befreiungskriege*, [w:] idem, *Avantgarde und Regression. 200 Jahre deutsche Kunst*, Leipzig 1995, s. 9–23.

⁹ Najszersze jak dotąd omówienie powieści przedstawiła Erika Maskow, *Theodor Schwarz. Ein pommerscher Romantiker*, Bamberg–Greifswald 1934 (Pommernforschung. Beiträge zur Literatur- und allgemeinen Geistesgeschichte Pommerns, 1), s. 49–60; badaczka niemal zupełnie pominęła w swoich analizach kwestie artystyczne. Ostatnio na ten mało znany utwór zwróciła uwagę – w kontekście recepcji twórczości Caspara Davida Friedricha – Nina Hinrichs (*Caspar David Friedrich...*, op. cit., s. 148–163), podkreślając wagę występującego w powieści przeciwstawienia Północy i Południa oraz ukazując ten motyw w szerszym kontekście kulturowo-literackim.

¹⁰ T. Schwarz, *Erwin von Steinbach*, Hamburg 1834. W nawiasach podano numer tomu i strony, do których odnoszą się przytaczane lub wzmiankowane fragmenty powieści.

religijnym, wyrażającym ducha i pozwalającym wyzwolić się z oków materii¹¹.

Narracja powieści *Erwin von Steinbach* bierze swój początek w rozczarowaniu sztuką klasyczną i odrzuceniu jej kanonów. Tytułowy bohater powraca niezadowolony z podróży do Italii: „Im więcej oglądałem i słuchałem tych oszalamiających wspaniałości – stwierdza o swoim pobycie na Półwyspie Apenińskim – tym bardziej czułem się wyobcowany i samotny w sercu. Tęskniłem do niemieckich lasów i potoków, oraz do tego nieodkrytego przybytku świętości w naturze, który musi się gdzieś znajdować” (t. I, s. 3). Radość powrotu do ojczyzny skłania go do złożenia obietnicy, że na chwałę Bożą wzniesie w Strasburgu pomnik niemieckiej sztuki budowlanej (t. I, s. 7). Niedługo później, powodowany niewytłumaczalną tęsknotą za Północą, Erwin opuszcza rodzinne miasto, by w najodleglejszych zakątkach dzikiej Skandynawii odnaleźć inspirację dla swojego dzieła.

Pierwszy etap podróży prowadzi młodego budowniczego do Kolonii, w której trwają przygotowania do budowy wielkiej gotyckiej świątyni. Okazuje się, że jej głównym architektem jest przyjaciel ojca Erwina z czasów młodości – mistrz Dieterich. Steinbach zakochuje się w jego córce, lecz – co ważniejsze w kontekście zawodowego rozwoju bohatera – z uwagą i podziwem studiuje projekty mistrza oraz przerysowuje, by później wykorzystać przy budowie kościoła św. Oskara w Lund, ale także – jak można się domyślać – przewyższy swego nauczyciela, wznosząc świątynię w rodzinnym mieście. Katedra w Kolonii, uznawana od czasów wojen napoleońskich za narodowy pomnik, którego ukończenie miało stanowić symbol odrodzenia Niemiec, ale i sztandarowy przykład architektury gotyckiej, jest zatem pierwszym, patriotycznym punktem odniesienia dla świątyni strasburskiej (odniesienie to zostanie nieco zrelatywizowane w ostatnich rozdziałach powieści). Podczas pobytu w Kolonii Erwin zapoznaje się również z symboliką świątyni chrześcijańskiej, założonej na planie krzyżowym, a więc ideowo związanej z męką Chrystusa (t. I, s. 125–140).

Decydujących inspiracji dostarcza młodemu architektowi Skandynawia – tam dokonuje się synteza gotyku i natury. Jako olbrzymia struktura, budząca skojarzenia ze skałą wyrastającą z krajobrazu, ukazana została w powieści katedra w Lund. Erwin wraz z towarzyszami docenia już z oddali walory tej świątyni, jej powiązanie z zabudową miasta

¹¹ G. W. F. Hegel, *Wykłady o estetyce*, przeł. J. Grabowski, A. Landman, t. 2, Warszawa 1966, s. 411–412; por. W. Bałus, „*La cathédrale*” *Joris-Karla Huysmansa a mit katedry gotyckiej*, „Przegląd Humanistyczny” 2007 nr 4 (403), s. 93.

i otaczającym je krajobrazem (t. I, s. 344–345). Jednak romańskie wnętrza budowli, choć zanurzone w „magicznym” świetle witraży i przepojone modlitewną atmosferą, jest zdaniem Steinbacha „wielkie, ale nie wzniosłe”, za mało wysublimowane, by mogło wyrwać ducha z materii (t. I, s. 385). Erwin zwiedza kościół w towarzystwie miejscowego biskupa, Sereniusa, którego przychylność zdobywa dzięki listom polecającym od arcybiskupa Kolonii. Przy okazji wizyty w katedrze wywiązuje się dyskusja o ornamentyce gotyckiej. Młody architekt dowodzi, iż jest ona – tak samo jak plany gotyckich kościołów – oparta na najprostszych figurach geometrycznych, stanowiących fundament wszelkich zjawisk naturalnych. Koronnym dowodem na zależność przyrody od matematyki są – co z kolei zauważa biskup – kryształły szronu na szybach: „To są duchowe początki stworzenia, bliskie matematyce i muzyce” (t. I, s. 390–391).

Konkluzja Sereniusa pozwala zatem włączyć gotyk w kontinuum natury. Dokonuje się to przez skorelowanie zasad leżących u podstaw tego stylu z procesem krystalizacji, który już od wieku XVII uznawano za jedno z kluczowych zjawisk przyrodniczych. Pojęcie odnoszono początkowo do świata nieorganicznego, nazywając tak wszelkie procesy prowadzące do organizacji materii; Hegel określił krystalizację nawet jako „nieme życie”. Z czasem termin stał się tak popularny, że używano go również w badaniach nad przyrodą ożywioną („krystalizacja zwierzęca”). Dla niektórych uczonych przełomu XVIII i XIX wieku wzorcowym przykładem krystalizacji było zamarzanie wody. Refleksem tych poglądów wydaje się właśnie dyskusja prowadzona na kartach powieści Schwarza. Kraina wiecznych lodów, do której ostatecznie dotrze Erwin von Steinbach, może być w tym kontekście rozumiana jako miejsce absolutnego poznania praw natury¹².

To powiązanie gotyku i przyrody dokonuje się na jeszcze jednej płaszczyźnie. Jak wspomniano, Steinbach projektuje w Lund kościół św. Oskara. Punktem wyjścia są dla niego plany katedry w Kolonii, które jednak okazują się niewystarczające. Dopiero lipowa aleja zatopiona w porannej

¹² K. Köchy, *Ganzheit und Wissenschaft. Das historische Fallbeispiel der romantischen Naturforschung*, Würzburg 1997 (Epistemata. Reihe Philosophie, 180), s. 128–139; E. G. Wilson, *The spiritual history of ice...*, op. cit., zwl. s. 21–24. Szerzej o związkach krystalizacji i gotyku w myśli romantycznej: T. Szybisty, *Katedra jak kryształ. Przyczynek do badań nad romantyczną topografią świątyni gotyckiej*, w przygotowaniu do druku; zob. również: M. Janion, *Estetyka średniowiecznej Północy*, op. cit., s. 46–48; K. J. Philipp, *Um 1800. Architekturtheorie und Architekturkritik in Deutschland zwischen 1790 und 1810*, Stuttgart–London 1997, s. 196; K. Niehr, *Gotikbilder – Gotiktheorien...*, op. cit., s. 145–147; M. Czermińska, *Gotyk i pisarze. Topika opisu katedry*, Gdańsk [2005], s. 60.

mgłę i złocistym blasku wschodzącego słońca dostarcza architektowi decydującego impulsu twórczego (t. I, s. 404). Erwin powtarza więc w swoim projekcie proces, który miał doprowadzić do rozwinięcia ostrołuku. Już od renesansu uważano bowiem (choć w latach trzydziestych XIX wieku, gdy ukazała się powieść Schwarza, z coraz mniejszym przekonaniem¹³), że architektura gotycka była mimetyczna i naśladowała borealne lasy, których wspomnienie mieli zachować Goci, wznosząc na gruzach Rzymu swoje świątynie.

Pobyt w Lund oraz w Uppsali, gdzie bohater opiniuje i modyfikuje plany budowanej już katedry, oraz nieco dłuższa wizyta w siedzibie Birger Jarla (Erwin wznosi dlań nowy, gotycki zamek i zapoznaje się ze skandynawskimi sagami (t. II, s. 5–253), jest jednak tylko zapowiedzią poznawczego spełnienia, jakie dokonuje się podczas zimowej podróży do najodleglejszych rejonów Arktyki. Jej dzikie i puste krajobrazy, zamrożone lasy i wodospady, które tworzą krystaliczne struktury „lodowych pałaców” rozświetlanych polarną zorzą są nieprzebranym źródłem inspiracji dla Steinbacha. W ekstatycznym monologu bohater stwierdza wówczas:

Gdybym tego nie zobaczył, nigdy bym nie uwierzył. Bo któż może pojąć to bogactwo form i kto potrafi naśladować ich wielkość? [...] Czymże są nasze najwyższe świątynie i katedry wobec tej przepotężnej lodowej budowli, jeśli nie dziecięcymi igraszkami? Wszystko jest tu w swych formach konieczne i wieczne, nawet jeśli jutro przemieni się w grzmiący potop. [...] Tu możecie uczyć się sztuki budowania i zaiste bracia – nie myliłem się! (t. II, s. 370–371)

Równie ważną częścią „arktycznej edukacji” strasburskiego mistrza są studia nad ruinami starożytnej świątyni „sprzed kultu Odyna”, którą zbudowano na osnutej mgłą Wyspie Słońca, znajdującej się na biegunie północnym. Architektura porfirowej budowli nosi wyraźne znamiona „stylu egipskiego”, a umieszczone w niej reliefy zdradzają powinowactwo z ikonografią chrześcijańską (t. II, s. 386–391). We właściwym sanktuarium świątyni przedstawienia figuralne ustępują miejsca hieroglifom. Jeden z towarzyszy Erwina potrafi je odczytać: „Przybyszu, wiedz, komu należy tu służyć. Jego imię to: Jestem, który jestem” (t. II, s. 392). Wykładnię starożytnej prareligii, bliskiej, jak się okazuje, chrześcijaństwu, zawiera runiczny kodeks spoczywający w repozytorium pod ołtarzem. Zostało

¹³ S. Fraquelli, *Im Schatten des Domes. Architektur der Neugotik in Köln. 1815–1914*, Köln–Weimar–Wien 2008 (Atlas. Bonner Beiträge zur Kunstgeschichte. Neue Folge, 5), s. 33–34.

ono wykute w skale zawierającej fosfor, który sprawia, że świętą księgę spowija świetlista łuna (t. II, s. 396). Niebawym motyw nasuwa oczywiście skojarzenie z lśniącymi niebieskawo ścianami jaskini, w której Heinrich von Offerdingen ujrzał błękitny kwiat – romantyczny symbol poznania. Lektura runicznego kodeksu, zawierającego prawdy wiary i życiowe mądrości, oraz rozmowy z mieszkającym na biegunie pustelnikiem Jalmarem pozwalają Erwinowi osiągnąć pełną dojrzałość duchową. Oznacza ona między innymi sublimację uczucia do Frei, której wyrzekł się, pomny miłości do Hildegard, córki mistrza Dietericha.

Pewnego dnia Jalmar opowiada Erwinowi i jego towarzyszom historię swojego życia: ojcem pustelnika był Szwed pochodzący z arystokratycznej rodziny, który osierocił go w wieku sześciu lat, matką zaś – piękna Greczynka. Mając lat dwanaście, Jalmar wstąpił na służbę do Fryderyka Barbarossy, któremu towarzyszył w wyprawach na Bliski Wschód. Powróciwszy do rodzinnych Aten, zamieszkał z matką, w której z czasem się zakochał, a gdy ta zmarła, nakazał zabalsamować jej ciało i odtąd stale woził je ze sobą. Po latach kazirodcze uczucie stało się przyczyną zbrodni – gdy bowiem nieprzychylny mu stryj obraził jego matkę, Jalmar rzucił się na niego i go zgładził. Targany rozterkami i wyrzutami sumienia, zamieszkał wreszcie w okolicy bieguna, gdzie „poza światem” znalazł ukojenie (t. II, s. 447–460). Zdaniem Niny Hinrichs Jalmar jest jedną z kluczowych postaci powieści, stanowiąc niejako organiczne połączenie Południa i Północy¹⁴. Warto jednak zauważyć, że jest to połączenie tragiczne, doprowadzające do nieakceptowalnej społecznie i moralnie miłości, a w rezultacie – do morderstwa. Pustelnik osiąga spokój ducha dopiero w polarnej samotni, gdzie może odpokutować swoje winy. Południe po raz kolejny zostaje ukazane jako przestrzeń ciała i doczesności, natomiast Północ jawi się w powieści jako kraina duchowego ukojenia.

Podczas podróży do odległej Arktyki Erwin dostępuje zatem pełni poznania, zarówno w zakresie estetycznym (lodowcowe formy, egipska świątynia prareligii), jak i duchowym. Symbolem owej *gnosis* jest głównie specyficzny blask polarnej zorzy, który „niczym mistyczne światło bieguna” rozjaśnia drogę podróżnikom powracającym z fantastycznej wyspy (t. II, s. 401). Znaczenie motywu jest tym większe, że już w pierwszych osiemnastowiecznych utworach, w których tematyzowano gotyk – angielskiej liryce cmentarnej czy w powieści *Zamczysko w Otranto* Horacego Walpola – ostrołukowe budowle bądź ich ruiny ukazywano zatopione w cieniu lub nocy, przez co jawiły się one jako bezkresne, a zatem nie do ogarnięcia przez umysł,

¹⁴ N. Hinrichs, *Caspar David Friedrich*, op. cit., s. 157–158.

nieracjonalne, wzniosłe. Jak wspomniano, również młody Goethe potrafił zrozumieć istotę ostrołukowej architektury dopiero po zachodzie słońca. Nie inaczej było w jego późniejszej powieści *Powinowactwa z wyboru*: Jedną z głównych bohaterek utworu, Otylia, przeżywa mistyczną wizję w gotyckiej kaplicy, odrestaurowanej staraniem jej ciotki. Wizja ta, interpretowana jako zapowiedź śmierci bohaterki, jest możliwa do zrealizowania dopiero wówczas, gdy w oknie kaplicy zostają zainstalowane barwne przeszklenia. To wywołany przez nie mrok wyzwala u Otylii odczucie mistycznej nocy¹⁵. W *Erwinie von Steinbach* Schwarz doprowadza jednak przekonanie o mrocznej naturze gotyku do skrajności, sytuując genezę „ducha” katedry strasburskiej w krainie, w której przez pół roku panuje noc, a „mistyczny” blask zorzy polarnej zastępuje światło słońca.

Za pośrednictwem arktycznej świątyni autor dokonuje z kolei powiązania katedry w Strasburgu z architekturą egipską. To niebywałe zestawienie może dziwić, jednak w czasach Schwarza nie było ono konstrukcją oryginalną. Już pod koniec wieku XVIII wskazywano bowiem na paralele między europejskim gotykiem a budownictwem państwa faraonów, widząc w obu niemal czystą formę architektury sakralnej¹⁶. Tę myśl wypowiedza zresztą *expressis verbis* mistrz Dieterich w dyskusji o matematycznych podstawach gotyckiej katedry – przyszły teść Erwina uznaje trójkąt za figurę idealną, piramidy są dla niego najbardziej wzniosłymi budowlami starożytności, a Egipcjanie „mistrzami wyższej sztuki budowlanej” (t. III, s. 221).

Droga powrotna z bieguna wiedzie młodego architekta ponownie do zamku Birger Jarla, Uppsali i Lund, a następnie – poprzez Lubekę, dla której Steinbach również opracowuje plany kościoła – do Kolonii. Strzeżą budowlaną tamtejszej katedry nadal kieruje Dieterich, który w uznaniu wiedzy i doświadczenia Erwina powierza zadanie zaprojektowania wież (t. III, s. 210). Jak zatem sugeruje Schwarz – to główny bohater powieści byłby autorem słynnego szkicu ukazującego dwuwieżową fasadę kolońskiej świątyni (tzw. *Fassadenriss F*), który wytyczył kierunek ostatniego etapu prac, prowadzonych już w wieku XIX. Jakiś czas po przybyciu do Kolonii Steinbach zostaje wezwany przez biskupa Strassburga do rodzinnego

¹⁵ T. Szybisty, „Durch das einzige bunte Fenster fiel ein ernstes buntes Lichte herein“. Zu einem Motiv in Goethes Roman „Die Wahlverwandtschaften“, „Estudios Filológicos Alemanes. Revista de investigación en Lingüística, Literatura y Cultura alemanas“ 2013 nr 26, s. 93–103.

¹⁶ S. Bertuleit, *Gotisch-orientalische Stilgenese. Englische Theorien zum Ursprung der Gotik und ihr Einfluß in Deutschland um 1800*, Frankfurt am Main–Bern–New York–Paris 1989 (Europäische Hochschulschriften / European University Studies / Publications Universitaires Européennes, 103).

miasta, by rozpocząć tam budowę katedry. Akcja powieści kończy się podniosłą uroczystością położenia kamienia węgielnego pod nową świątynią. Tego dnia przychodzi na świat syn Erwina (t. III, s. 407–420).

Będąc emanacją krystalicznego charakteru oraz zdolności intelektualnych Erwina von Steinbacha, ale też odzwierciedlając jego bogate doświadczenie zawodowe i życiowe (podróż do Italii, praktyka w Pradze i Wiedniu, znajomość chociażby z Albertem Wielkim, którego wykładów miał słuchać w Kolonii, Tomaszem z Akwinu czy licznymi budowniczymi z całej Europy), katedry w Kolonii i Strasburgu jawią się w powieści Schwarza jako czołowe przykłady europejskiej architektury i zaklęta w kamieniu kwintesencja średniowiecza, choć – w ostatecznym rozrachunku – pierwszeństwo przypada jednak świątyni strasburskiej, dla której katedra w Kolonii stanowi tylko preludium. Dzięki osobie architekta obie budowle zostają ze sobą połączone na płaszczyźnie genetycznej, choć ich pokrewieństwo stylistyczne jest także do pewnego stopnia skutkiem przyjaźni oraz współpracy Eberharda i mistrza Dietericha, odpowiednio – ojca i teścia Erwina. O wyjątkowej randze artystycznej i religijnej tych świątyń decyduje jednak przede wszystkim ich ściśle powiązanie z „mistyczną” Północą, będącą dla Steinbacha głównym źródłem inspiracji. Właśnie tam, na geograficznej i symbolicznej osi świata, odnajduje bohater ów „przybytek świętości w naturze”, którego istnienie przeczuwał na początku powieści, i dociera do uniwersalnych wzorców budownictwa sakralnego, zawartych w formach pradawnej świątyni.

Bibliografia

- Bałus Wojciech, „*La cathédrale Joris-Karla Huysmansa a mit katedry gotyckiej*”, „Przegląd Humanistyczny” 2007 nr 4 (403).
- Bertuleit Sigrid, *Gotisch-orientalische Stilgenese. Englische Theorien zum Ursprung der Gotik und ihr Einfluß in Deutschland um 1800*, Frankfurt am Main–Bern–New York–Paris 1989 (Europäische Hochschulschriften / European University Studies / Publications Universitaires Européennes, 103).
- Czermińska Małgorzata, *Gotyk i pisarze. Topika opisu katedry*, Gdańsk 2005.
- Engelstätter Michaela, *Melancholie und Norden – Studien zur Entstehung einer Wahlverwandschaft von der Antike bis zu Caspar David Friedrich*, Hamburg 2008 (Schriften zur Kunstgeschichte, 19).
- Fraquelli Sybille, *Im Schatten des Domes. Architektur der Neugotik in Köln. 1815–1914*, Köln–Weimar–Wien 2008 (Atlas. Bonner Beiträge zur Kunstgeschichte. Neue Folge, 5).

- Hegel Georg Wilhelm Friedrich, *Wykłady o estetyce*, przeł. Janusz Grabowski, Adam Landman, t. 2, Warszawa 1966.
- Hermund Jost, *Die gescheiterte Hoffnung. Zur Malerei der Befreiungskriege*, [w:] idem, *Avantgarde und Regression. 200 Jahre deutsche Kunst*, Leipzig 1995.
- Hinrichs Nina, *Caspar David Friedrich – ein deutscher Künstler des Nordens. Analyse der Friedrich-Rezeption im 19. Jahrhundert und im Nationalsozialismus*, Kiel 2011.
- Janion Maria, *Estetyka średniowiecznej Północy*, [w:] *Problemy polskiego romantyzmu. Seria trzecia*, red. M. Żmigrodzka, Wrocław–Warszawa–Kraków–Gdańsk–Łódź 1981.
- Köchy Kristian, *Ganzheit und Wissenschaft. Das historische Fallbeispiel der romantischen Naturforschung*, Würzburg 1997 (Epistemata. Reihe Philosophie, 180).
- Liess Reinhard, *Goethe vor dem Straßburger Münster. Zum Wissenschaftsbild der Kunst*, Leipzig 1985.
- Niehr Klaus, *Gotikbilder – Gotiktheorien. Studien zur Wahrnehmung und Erforschung mittelalterlicher Architektur in Deutschland zwischen ca. 1750 und 1850*, Berlin 1999.
- Maskow Erika, *Theodor Schwarz. Ein pommerscher Romantiker*, Bamberg–Greifswald 1934 (Pommernforschung. Beiträge zur Literatur- und allgemeinen Geistesgeschichte Pommerns, 1).
- Philipp Klaus Jan, *Um 1800. Architekturtheorie und Architekturkritik in Deutschland zwischen 1790 und 1810*, Stuttgart–London 1997.
- Robson-Scott William Douglas, *The literary background of the Gothic revival in Germany*, Oxford 1965.
- Rühling Lutz, *Nordische Poeterey und gigantisch-barbarische Dichtart. Die Rezeption der skandinavischen Literaturen in Deutschland bis 1870*, [w:] *Weltliteratur in deutschen Versanthologien des 19. Jahrhunderts*, red. Helga Eßmann, Udo Schöning, Berlin 1996 (Göttinger Beiträge zur internationalen Übersetzungsforschung, 11).
- See Klaus, von, *Deutsche Germanen-Ideologie. Vom Humanismus bis zur Gegenwart*, Frankfurt am Main 1970.
- Schwarz Theodor, *Erwin von Steinbach*, t. I–III, Hamburg 1834.
- Szybisty Tomasz, „Durch das einzige bunte Fenster fiel ein ernstes buntes Licht herein“. *Zu einem Motiv in Goethes Roman „Die Wahlverwandtschaften“*, „Estudios Filológicos Alemanes. Revista de investigación en Lingüística, Literatura y Cultura alemanas“ 2013 nr 26.
- Wilson Eric G., *The Spiritual History of Ice. Romanticism, Science and the Imagination*, New York–Basingstoke 2003.

Woźniakowski Jacek, *Góry niewzruszone. O różnych wyobrażeniach przyrody w dziejach nowożytnej kultury europejskiej*, Warszawa 1974.

Zernack Julia, *Geschichten aus Thule. Íslendingasögur in Übersetzungen deutscher Germanisten*, Berlin 1994 (Berliner Beiträge zur Skandinavistik, 3).

