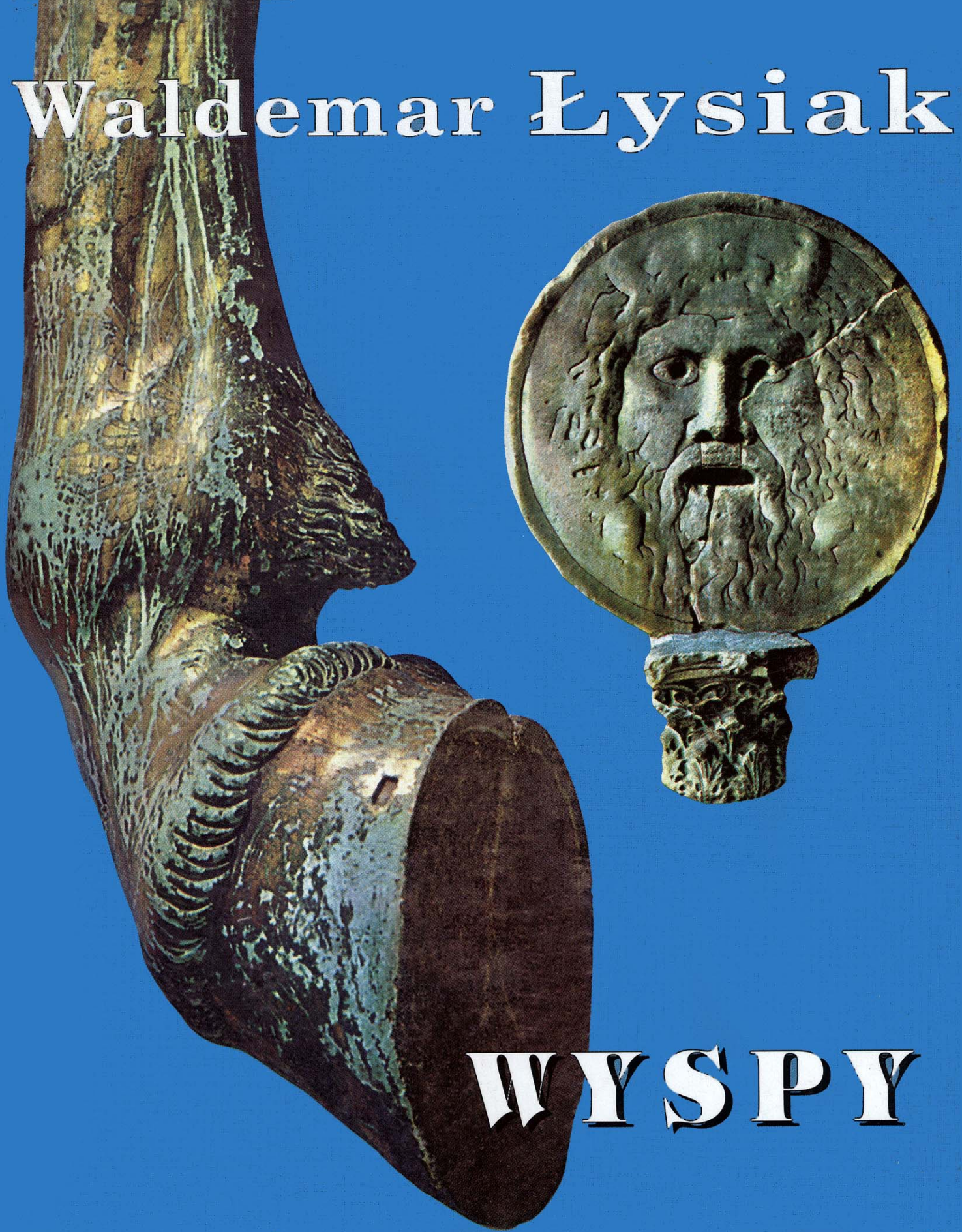


Waldemar Łysiak



WYSPY  
ZACZAROWANE

*Ex libris*











© Copyright by Waldemar Łysiak 1974 i 1997.

Wydanie IV  
Chicago-Warszawa 1997

Opracowanie typograficzne i graficzne: Adam Wojtasik

Na okładce frontowej kopyto brązowego rumaka z fasady weneckiej bazyliki Św. Marka oraz Usta Prawdy z rzymskiego kościoła Santa Maria in Cosmedin

Redakcja techniczna: Adam Wojtasik

EX LIBRIS - POLISH BOOK GALLERY Inc.  
5554 West Belmont Ave., Chicago II. 60641  
phone (312) 282-3107, fax (312) 282-3108

WYDAWNICTWO ANDRZEJ FRUKACZ,  
EX LIBRIS - GALERIA POLSKIEJ KSIĄŻKI  
pl. Trzech Krzyży 16, 00-499 Warszawa,  
tel. 628-31-07, 628-45-15, fax 628-31-55

ISBN 83-87071-71-4

Skład i łamanie: Wydawnictwo Key Text, Warszawa  
Druk: Łódzka Drukarnia Dzielowa SA  
90-215 Łódź ul. Rewolucji 1905 r. nr 45

## Nota edytorska do wydania IV

W twórczości Waldemara Łysiaka-eseisty „**Wyspy zaczarowane**” były debiutem książkowym, tak jak w twórczości Łysiaka-powieściopisarza debiutem była „**Kolebka**”. Lecz która z tych dwóch książek była bezwzględnym debiutem książkowym Waldemara Łysiaka? Obie ukazały się równocześnie — nie tylko w tym samym roku (1974), lecz i w tym samym miesiącu, były więc współdebiutami, patrząc z edytorskiego i rynkowego punktu widzenia. Formalnie pierwszeństwo należy się „**Kolebce**”, napisanej w roku 1970 i nagrodzonej w konkursie literackim w 1971 roku. Ale praktycznie „**Wyspy zaczarowane**” znalazły się w księgarniach o kilka dni wcześniej.

Oba współdebiuty Łysiaka były sukcesem („**Kolebka**” miała dotychczas cztery wydania), jednak prawdziwy rozgłos przyniosły debiutantowi właśnie eseje z Włoch. „**Wyspy**” zostały bezzwłocznie zauważone przez recenzentów i okrzyknięte arcydziełem. Krytycy zachłystywali się od pochwał, mianowano autora publicznie „*Gwiazdą naszej najnowszej literatury*”, nie było końca okłaskom i komplementom. Zacytujmy przykłady z trzech najbardziej opiniotwórczych wówczas tygodników. „*Książka pełna błyskotliwej erudycji, zmuszająca do refleksji i niesłuchanie interesująca*” (Sylwester Jabłoński, „*Literatura*”); „*Włochy zalsniły odmiennym blaskiem literackim*” (Szymon Kobyliński, „*Polityka*”); „*Proza Łysiaka oddycha tęsknotą za czymś ponad codzienną miarę, za niezwykłością, za wielkością (...)* *Zjawisko: w pokoleniu uważanym za najbardziej przyziemne, on lata; może uosabia jakieś marzenia ich wszystkich?*” (Stefan Bratkowski, „*Kultura*”).

O jakie marzenia chodziło — nie można było wtedy wyluszczyć *expressis verbis*, można było je tylko sugerować, zostawiać „*w domyśle*”, i tak czynili recenzenci. Tymczasem sam Łysiak mniej się patyczkował, pisząc w „**Wyspach zaczarowanych**” wprost: „*Nie ma wiecznych imperiów i nie trzeba tu prorocत्व - trzeba tylko cierpliwości*”. W innym zaś miejscu „**Wysp**” precyzował: „*Wszystko to tylko problem czasu i umiejętności doczekania. Ludzie będą przez ten czas umierać, lecz narody nie. Cierpliwości — trawa z czasem zamienia się w mleko*”. Czytelnicy doskonale wiedzieli o jakie imperium i o jaką „*trawę*” chodziło autorowi. Cenzor, omamiony sztafażem historycznym, puścił te antysowieckie frazy, co zakrawa na cud.

Mimo antykomunistycznych wtrętów (żadna książka Łysiaka wydana przed rokiem 1989 nie była od nich wolna) - „**Wyspy zaczarowane**” nie są ani trochę literaturą polityczną. Jaką więc są? Wśród etykietek, które wtedy przylepiano



autorowi, najczęściej powtarzały się dwa sformułowania: „*poeta*” i „*romantyk*”, a wobec manieri stylistycznej „**Wysp**” najchętniej używano terminu: „*proza poetycka*”. Renomowany publicysta, Michał Radgowski, pisał: „*Moralista, romantyk, poeta... Nikt nie zdoła dokładnie określić gatunku, do jakiego należą szkice Łysiaka. Jest swobodny jak ptak*”. Ten element — aspekt buntu, erupcję wolności, swobodę rwącą pęta — podkreślano (lub przynajmniej sugerowano) powszechnie. Później, za chwilowego zelżenia cenzury wymuszonego przez „Solidarność” (koniec roku 1980), Krzysztof Narutowicz napisze w pierwszej książkowej biografii Łysiaka: „*Uznaje tylko wyspy zaczarowane. Tam już wszystko wolno. Chwyta każdą szansę wtajemniczenia, każdą artystyczną przygodę porywa w swoją prywatność lubieżnym i drapieżnym gestem (...) To niesłychanie atrakcyjne — żyć w innym wymiarze, w wymiarze przygody i piękna, jak duch przenikać przez ślepe mury tak zwanej rzeczywistości, wchodząc w czarowny sen*”.

Przy tych wszystkich brawach i zachwytach, zdziwienie musi budzić niechęć Łysiaka wobec jego pierwszych książek. Namawianie go do wyrażenia zgody na wznowienie „**Wysp zaczarowanych**” trwało długo i było pełne trudu (trudu perswazyjnego ze strony edytora). Zgodę otrzymaliśmy dopiero wtedy, gdy zagwarantowano autorowi możliwość „*muzycznego przestylizowania*” dzieła. Łysiak takim pedantem stylistycznym zrobił się od paru lat i właściwie nie wznawia już swoich dawnych pozycji bez przerobienia stylistycznego (a konkretnie gramatycznego, bo jego poprawki są wyłącznie gramatyczne). Jak tu się nie dziwić, gdy wiemy, że dawna stylistyka Łysiaka budziła nieustające zachwyty krytyków od samego początku, czyli od „**Wysp**” i od „**Kolebki**”? Feliks Chrzanowski: „*Świetne pióro*”, Wiesława Czapińska: „*Prawdziwie wielka sztuka, wielki pisarz*”, Henryk Górski: „*Zapiera dech*”, Beata Sowińska: „*I jak się to wszystko czyta!*”, Juliusz Foss: „*Jak piekielnie dużo dobrej techniki pisarskiej, ręce opadają z zazdrości*”, Stefan Bratkowski: „*Cóż to za rzemiosło! Od dawna już nikt z takim znanstwem nie wprawiał w ruch ludzkich nerwów*”, itd., itp. Tymczasem sam autor uważa swą pierwotną manierę stylistyczną za kalekę, nieomal wstydy się jej, i nie daje prawa wznowień nim nie dokona poprawek, które sam zwie „*muzycznymi*”. Jedno trzeba przyznać: twierdząc w paru wywiadach, że jest „*najsurowszym krytykiem własnej literatury*” — Łysiak nie kłamał.

O ile niechęć Łysiaka wobec pierwotnej stylistyki takich (już przezeń dopieszczonych „*muzycznie*”) dzieł, jak np. „**Milczące psy**” czy „**Flet z mandragory**”, miała źródło wyłącznie gramatyczne — o tyle w przypadku „**Wysp zaczarowanych**” sprawa była trochę bardziej skomplikowana. Tutaj Łysiak miał zastrzeżenia również wobec pierwotnej „*tonacji*” (jak to określił) książki. Gdy pytaliśmy, o co konkretnie mu chodzi, wyznał w końcu, iż rzecz wydaje mu się dzisiaj trochę dziecinna, to znaczy pełna młodzieńczej naiwności i momentami swoistej egzaltacji, która go razi. Na życzenie — wskazał konkretne przykłady. Odpowiedzieliśmy, że dla nas są to fragmenty nie tyle egzaltowane, ile wzruszające właśnie przez młodzieńczą szczerość, nie skażoną jeszcze zgorzkniałym cynizmem wieku dojrzałego. Wówczas Łysiak stwierdził bez zmużenia oka, iż to drugie bardziej mu odpowiada, ale zgodził się, że zmiana

„*tonacji duchowej*” byłaby fałszerstwem wobec oryginału, tak więc skończyło się tylko na wspomnianych już zmianach „*muzycznych*” (gramatycznych) tekstu.

Czwarte wydanie „**Wysp zaczarowanych**” różni się od trzech pierwszych również ikonografią. Poprzednie wydania miały ledwie jedną, małą, biało-czarną wkładkę ilustracyjną. Niniejsze ma dwie wkładki kolorowe plus prawie sto ilustracji biało-czarnych w tekście. Na wielu zdjęciach widać autora z lat jego wędrówki po włoskich „*wyspach zaczarowanych*” (1971 i 1972), czyli sprzed ćwierć wieku, czyli Łysiaka nieaktualnego, bo młodziutkiego. Słowem już historycznego, archiwalnego. Tu rodzi się pytanie: czy przekaz treściowy sprzed dwudziestu pięciu lat zachował swą aktualność? Proszę nie mieć obaw, zachował całkowicie, albowiem w „**Wyspach zaczarowanych**” autor zajmuje się wiecznością — kulturą, cywilizacją, tradycją Półwyspu Apenińskiego. Wszystkie zabytki, które opisał, stoją w tych samych miejscach, prezentując to samo piękno, które pobudzało Łysiaka do snucia refleksji nie mających wiele wspólnego z gazetową aktualnością. Czas bieżący mało interesuje autora — obchodzi go czas nieśmiertelny. W aspekcie metafizycznym, oczywiście. Bez znaczenia jest więc fakt, że właśnie uległa ciężkim zniszczeniom (wskutek trzęsienia ziemi) bazylika św. Franciszka w Asyżu — w rozdziale o Asyżu Łysiak rozpatruje sprawy wykraczające ponad zabytkowe mury i freski.

O ile zdjęcia z autorem w tle zabytków są pełnym świadectwem fizycznej strony tamtego dawnego Łysiaka, a jego refleksje kulturowe pełnym świadectwem ducha (tamtej dawnej „*tonacji duchowej*”) — o tyle można wątpić, czy sam opis wędrówki po Włoszech jest pełnym świadectwem przeżyć w zetknięciu z materią. Weźmy choćby zdjęcie, jakie ukazało się w pamiętniku Łysiaka („**Lepszy**”, Warszawa 1990) i fragment tegoż memuaru (str. 108):

*„Z Włoch przywiozłem zdjęcie, które ukazało się w jednym z tamtejszych pism kolorowych jak tęcza. Na zdjęciu widniał prawdziwy rolls royce. W rollsie siedziała gwiazda włoskiego kina lat sześćdziesiątych i początku siedemdziesiątych, śliczna Rosanna Podesta, a u jej gołych, długich jak do nieba nóg, widniał gość, który był trochę podobny do mnie. Kumple orzekli jednak, iż podobieństwo jest mniej więcej takie, jak podobieństwo samochodu wołga do samochodu rolls royce, i na tym się skończyło moje internacjonalistyczne playboyowanie”.* Zdjęcie ukazuje rzeczywiście arcy-sobowtóra Łysiaka w wozie rolls royce, u stóp głośnej ówczesnej rywalki Giny Lolobrigidy i Sofii Loren. Wielka szkoda, że pióro autora pominęło tę „*wyspę zaczarowaną*”.

„*Wyspy*” nie pominięte dają się ułożyć w bezkolizyjną trasę, jeżeli tylko je sobie przestawimy (autor nie chronologizował opisu swych włoskich peregrynacji i nie układał ich topograficznie w „objazdowy” ciąg). Nie była to więc jedna wędrówka, lecz rozliczne wyjazdy z Rzymu (gdzie autor wtedy studiował) — parudniowe (weekendowe) lub parutygodniowe (wakacyjne). Nanizać te „*wyspy*” na jeden sznurek niczym paciorki różańca można łatwo i wielu to robi - już prawie ćwierć stulecia „**Wyspy zaczarowane**” służą polskim turystom zwiedzającym Włochy jako „*guide*”. Tak jak pewna liczba Polaków starała się zwiedzać USA z „**Asfaltowym saloonem**” w ręku, czyli z książką Łysiaka jako z przewodnikiem, jadąc tą samą trasą i zatrzymując się w tych samych miejscach - tak też i dużo

większa liczba rodaków (dużo większa, bo do Włoch dużo bliżej) używała „**Wysp**” jako przewodnika. Można to praktykować wciąż, gdyż „przewodnik” ten nic się nie zestarzał. Zestarzał się autor, ale przecież jadąc na zwiedzanie Italii nie bierzemy ze sobą żywego autora, tylko jego dzieło.



*„Ludzie zamieszkujący wyspy mają w sobie zawsze coś pierwotnego dzięki swej samotności. Wyspa rodzi odosobnienie, odosobnienie zaś rodzi siłę”.*

**Napoleon**



Italia, krzycząca tysiącami płócien i stronic, rozmalowana tłumem zdyszanych pędzli i piór, znana jak alfabet i pacierz — jakże mi była nieznana. Z każdym dniem, z każdym upływającym zmierzchem, w słońcach wybielających marmurowe kolumny, w cieniu zaułków i w płaczu odpływającej fali tyrreńskiej, jawiła się archipelagiem wciąż zagadkowym, na kształt kochanki coraz bliższej, a tajemniczej i nie spoufalonej nigdy. Pokochałem Italię miłością Kolumba, lub może dziecka. Nie tę obnażającą się bezwstydnie chciwym pielgrzymom, wlepionym milionami oczu w bedekery i w szkiełka kamer, lecz moją, budowaną z własnych doznań, z pajęczej siatki wzruszeń, pełną zaczarowanych wysp, które moimi na wieki pozostaną, prawem odkrywcy...

W owym kosmosie bytów precyzyjnych i przekonywających, lecz czasami fałszywych, w świecie nasyconym pomnikowym pięknem rzeczywistym, lecz rozreklamowanym do przesytu i nudności, odnajdywałem własne enklawy na płótnach, mozaikach i freskach, w rzeźbach, w muzyce i w architekturze, w poezji i w historii. I w sobie samym. Schodziłem z autostrad w śmierzące kolorowe uliczki, dotykałem ścian zmurszałych jak twarz starego człowieka, wymijałem frontony katedr i docierałem do malowideł w bocznych niszach, które gromadzą nie mniejsze piękno niż ołtarze. Z portretów majestatycznych jak wieczność kradłem wyblakłe tła.

Zrozumieć i pokochać te płótna przykryte kurzem stuleci, te osiwiiałe kamienie, te przesłania z czasu, który minął, a który trwa w nich — to zagłębić się w ich historię i legendę, i w myśl ludzi, którzy je rodzili.

To poznać tych ludzi, śledzić ruchy ich rąk i skurcze twarzy, na własnej trasie tropić ich wędrówki, zajrzeć do ich pracowni i sypialni, zasmakować w tym samym winie, które spływało im z warg, i opalić się tym samym słońcem, które wywoływało uśmiechy ich dzieci.

To zejść ze szlaków, których trawę pokolenia wydeptały aż do asfaltu, i skapać się w dziko rosnącej zieleni na poboczu, gdzie nie znane jeszcze piękno chwyta za gardło tak mocno, że wyrywa krzyk serca.

To odwrócić się od zabytków, od malowideł i płaskorzeźb, i popatrzeć na reakcje tych, którzy je oglądają, znaleźć wśród nich perły zrozumienia, zachwyty lub sprzeciwu, uśmiech i łzy cenniejsze od marmurów i mozaik.

To cofnąć się o krok i nie patrzeć z bliska, gdyż mieć dzieło na odległość rzutu kamieniem nie znaczy widzieć wszystko. Czyż podziemnych grobowców etruskich nie wykrywa się z samolotów, dzięki dopiero stąd widocznej różnicy w barwie gruntu?

To zaniknąć oczy i zlustrować głębię własnej duszy, własnej nadziei i niemocy, bezradności w obliczu wiecznej tajemnicy (od której nie jest wolna żadna z moich wysp), własnego chamstwa i dążenia ku naprawie. Świat, przesycony zapachem spalin i stuleci, jest wciąż zamknięty jak szklana kula. Nie ma przygody na zewnątrz. Przygoda jest tylko wewnątrz człowieka.

**Mediolan**  
**sierpień 1972**



*„Miłość jest źródłem wszystkich dokonań intelektualnych i artystycznych”.*

Simone Canouelle

# 1. DZIEWCZĘTA Z ŁÓDECZKĄ

*„Najbardziej dziwi mnie to, że tylu ludzi chciałoby rozumieć sztukę. Pytam: czy ma sens chęć rozumienia śpiewu ptaków, zgłębiania tajemnic nocy i piękna kwiatów? Zakochując się w kobiecie nie sięgamy po narzędzia do mierzenia jej kształtów. A tymczasem, gdy chodzi o sztukę, ludzie chcą «zrozumieć». Sądzę, że jedyną rzeczą, jaką ludzie powinni zrozumieć, jest to, iż artysta tworzy, gdyż musi tworzyć!”.*

Pablo Picasso

Mała uliczka nad Canale Grande, tak blisko, że nieomal w cieniu majestatycznej bazyliki Santa Maria della Salute. Opleciony winoroślą mur, a w nim brama z metalowych, splecionych, tworzących ciekawą kompozycję elementów, wśród których błyszczą barwne szklane kamienie. Ta brama, przez której azur prześwitują zielone liście ogrodu, jest dziełem artysty. Zwykle odrzwia byłyby tu bluźnierstwem, gdyż wejście, pod którym stoję, prowadzi do jednej z największych świątyń współczesnej sztuki — do muzeum pani Guggenheim.

Znieruchomiałem przed milczącą barierą, wpatrując się z wściekłością w tabliczkę z napisem „Guggenheim Foundation”, pod którą wypisano dni i godziny otwarcia, i przeklinam swą głupotę. Zostawiłem tę wizytę na ostatni dzień mego pobytu w mieście cudownej laguny, a teraz, gdy już znalazłem się tu, będę musiał odejść z kwitkiem, gdyż tego dnia, mojego dnia, wrota fundacji się nie otwierają.

Uliczka jest pusta, ani jednego przechodnia, pora sjeisty, słońce praży niemiłosiernie. Wściekłość narasta i rodzi determinację. Z pasją przyciskam dzwonek. Raz, dwa razy, trzy razy — coraz mocniej. Wiem, że czynię głupio, lecz cóż innego mi zostało? I nagle spomiędzy delikatnych kratek umieszczonych pod guzikiem, nad którym się znęcam, rozlega się gniewne:

— Kto tam?!

Przysuwam usta do osłony głośniczka i mikrofonu, i w chwili rozpaczliwego natchnienia odpowiadam z całą bezsensowną powagą:

— Picasso.

W głośniczku trzask, później chwila ciszy, stuk damskich obcasów na kamiennych płytach ogrodowej ścieżki i po drugiej stronie bramy ukazuje się młoda dziewczyna w czarnej krótkiej sukience, z której tła wybijają się ja-skrawo biały koronkowy kołnierzyk i równie bieluteńki fartuszek. Pokojówka nosząca strój tak banalnie typowy, jak pokojówki u romansopisarzy XIX wieku. Ładna, ma błyszczące kasztanowe włosy, które głaszczą ramiona i plecy. Patrzy na mnie przez chwilę, po czym wybucha, lecz już chyba bez złości, rozbrojona moim uśmiechem.

— Pan mnie oszukał, Picasso jest stary!

— Pewnie, że tak. Ale przecież mogę być jego synem? (Straszliwie to głupie, lecz teraz mądrość polega na tym, by nie dać się zerwać tej nici.)

— Ale pan nie jest!

Nie odchodzi — to dobry znak. Muszę się spieszyć z kuciem żelaza.

—Bardzo mi zależy na obejrzeniu tej kolekcji. Widzi pani — dzisiaj wieczorem opuszczam Wenecję i...

—Nic na to nie poradzę, *signore*, dzisiaj muzeum jest zamknięte. Ma pan pecha.

To się jeszcze okaże. Niby mam, ale chwyciłem już za rogi szansę skrócenia pechowi karku i nie ustąpię tak łatwo. Dziewczyna mówi z wyraźnym akcentem francuskim, przechodzę więc błyskawicznie na francuszczyznę:

—Posiadam międzynarodową kartę specjalnego uprzywilejowania. (Czy coś takiego w ogóle istnieje?).

Jest wyraźnie zaskoczona i zmianą języka, i tym oświadczeniem, lecz automatycznie odpowiada po francusku i pierwszy raz się uśmiecha.

—Proszę mi to pokazać.

Sięgam do portfela i przeciskam przez otwór ażuru kolorowy papier. To jest już rzucenie kości, trzymam bowiem w ręku banknot: pięć tysięcy lirów. Jak to przyjmie? Obrazi się czy nie? Włoszka wzięłaby bez wahania, ale co zrobi ta mała? Wydaje mi się, że cisza trwa wieki, zaczynam się rumienić, lecz nagle banknot zostaje miękkim ruchem wyjęty z mej dłoni i niknie w kieszonce fartuszka. Za chwilę jestem po drugiej stronie bramy. *Victoria!*

Wdzięczność nie tłumi we mnie myśli, iż dziewczyna jest koszmarnie lekkomyślna, gdyż jest chciwa — kupi sobie nową bluzkę lub krawat swemu „*ragazzo*”. Kilka miesięcy później dowiedziałem się, że w weneckiej Kolekcji Guggenheim złodzieje ukradli siedemnaście arcydzieł — boję się przypuszczać, że jej lekkomyślność miała z tym coś wspólnego. Nie tylko ona jest winna. W dobie, gdy przed kradzieżami dzieł sztuki, dokonywanymi na skalę bez przesady „hurtową”, nie mogą się obronić najlepiej strzeżone muzea, i gdy dyrektor Muzeum Królewskiego w Amsterdamie stwierdza, że „*istnieje tylko jeden dobry sposób — trzeba przy każdym obrazie postawić wartownika z pistoletem maszynowym*” — na straży bezcennej kolekcji zostawiono pokojówkę!

Prowadząc mnie zieloną aleją dziewczyna mówi:

—Gdyby Madame się dowiedziała, straciłabym pracę.

—Madame się nie dowie, nie jest jasnowidząca.

—Skąd pan wie — wybucha ładnym śmiechem — a jeśli jest?

—Też się nie bój, ja jestem czarodziejem i obronię cię przed twoją Madame.

„*Madame*” to sławna kolekcjonerka, Peggy Guggenheim, która zaczęła zbierać dzieła sztuki współczesnej w latach trzydziestych, a w roku 1938

otworzyła w Londynie swoją pierwszą galerię obrazów („Guggenheim Jeune”). Jej stryj, fundator wielkiego nowojorskiego muzeum, Solomon Guggenheim, nie podzielał tych awangardowych zamiłowań, toteż gdy napisała z Londynu, że może mu sprzedać piękne płótno Kandinsky’ego, przyjął to jako niesmaczny żart, więcej — jako obrazę. Surrealizm, Dadaizm, Kubizm, Ekspresjonizm itp. były dlań niezmiennie hochsztaplerstwem — rozwścieczony „szarganiem” przez bratanicę nazwiska rodowego zerwał z nią kontakty na długie lata.

Peggy nie przejęła się tym zbytnio i w dalszym ciągu systematycznie powiększała kolekcję. Świetną okazję przyniósł jej atak Hitlera na Francję. Znajdowała się wówczas w Paryżu i zgodnie z postanowieniem kupowała jeden obraz lub rzeźbę dziennie. „*Paryżanie wyprzedawali wszystko i uciekali*” — tak skomentowała później nieoczekiwaną hossę swego hobby. Zdażyła jeszcze wysłać do Stanów kufry pełne arcydzieł i podążyła za nimi. W roku 1942 otworzyła w Nowym Jorku galerię „Sztuka bieżącego stulecia”, wieszając obrazy bez ram na sznurkach zwisających z sufitu. Krytyka przyjęła to entuzjastycznie. Gdy megalopolis rozsiadłe wokół Manhattanu zmęczyło ją, uciekła (1947) ku klimatom krańcowo różnym — do Wenecji. Zamieszkała w osiemnastowiecznym pałacyku nad Kanałem Wielkim i tu розміściła swoją kolekcję (1951). Pokazywała ją tłumowi dwa razy tygodniowo i tak już zostało, chociaż ona sama wróciła w latach sześćdziesiątych do ojczyzny i tylko czasami wizytuje „perłę Adriatyku” — tak jak teraz, gdy tu jestem. Stryjek opuścił ziemski padół, mogła więc przenieść sto dwadzieścia pięć z dwustu sześćdziesięciu sześciu swych arcydzieł do nowojorskiego „okrągłaka” Wrighta, sławnego Solomon Guggenheim Museum. Krytyka amerykańska zachłystywała się pochwałami, twierdząc, iż kolekcja jest „nie tylko błyskotliwa wizualnie, ale stanowi największą wartość artystyczną, będąc zarazem monumentalnym dokumentem rangi historycznej”. Sto trzydzieści osiem obiektów pozostało w Wenecji jako fundacja tej królowej marszandek.

W ogrodzie stoi kamienny fotel.

— Madame lubi się na nim fotografować — mówi moja „cicerone”. — Ostatnio zrobiła sobie tutaj zdjęcie z czterema tybetańskimi terierami.

A więc tak. Od wszystkich innych siedemdziesięciolatek „Madame” różni się tym, że prócz kudłatych piesków uwielbia również awangardową sztukę. „*Chapeauc bas*”!

Chłonałem to wszystko, co znajduje się wewnątrz pałacyku, wewnątrz ogrodu i wewnątrz przeszklonego pawilonu skąpanego zielenią. Chagall, Delvaux, Modigliani, Klee, Kandinsky, Braque, Leger, Gris, Mondrian, Miro, Dali, a z rzeźbiarzy Moore, Giacometti i Marini. Moja towarzyszką wyjaśniła

mi bez najmniejszego zażenowania, że przy stojącym między pałacem a murem ogrodu „**Aniele cytadeli**” Marino Mariniego najchętniej i najdłużej zatrzymują się panie w różnym wieku, i jeśli tylko nie widzą nikogo w pobliżu — robią zdjęcia. Gołemu jeźdźcowi, który ma rozkrzyżowane ramiona i nie panuje nad swym wierzchowcem, wskazuje kierunek, jak drogowskaz, jego soczystej wielkości penis.

Najdłużej zatrzymałem się przed Picassem. Jakbym wyczuł, blefując u bramy. Pełne żółtozłoty odcieni „**Dziewczęta bawiące się łódeczką**” z roku 1937. Są nagie, części ich ciał to geometryczne bryły, tworzące Picassowski splot anatomiczny. Co to oznacza? Czy jest w tym symbol, czy tylko jakaś sekunda życia, o którym wielki Pablo mówił: „*Ciekawi mnie każdy aspekt, każde zjawisko, każda chwila życia*”. Nie boję się nie rozumieć tego, gdyż on mówił również: „*Jeśli ja sam nie potrafię zrozumieć wszystkich znaczeń moich obrazów, jakże człowiek, który na nie patrzy, może uzurpować sobie prawo do rozszyfrowywania tego, co ja sam tylko intuicyjnie przeczuwam. Od tych, którzy patrzą na moje obrazy, żądam tylko jednego: by czuli takie samo wzruszenie, jakie pchnęło mnie do stworzenia dzieła*”. Czulem, że ten człowiek ma prawo żądać, i czulem wzruszenie, i dlatego spełniłem akt wchłaniania dzieła w sposób optymalny, posługując się sercem i czymś, co jest duszą, a eliminując mózg, którego racjonalizm i natarczywe drażnienie znaczeń byłoby mi w tej chwili zawadą.

Patrząc na „**Dziewczęta z łódeczką**” pomyślałem sobie, że arcykapłan sztuki XX wieku tak cudownie malował kobiety, od prostytutek do swych żon, od „**Panienek z Awi-nionu**” do grafik erotycznych, które w wielu krajach (na przykład w Brazylii) konfiskowano jako pornografię — gdyż tyle ich posiadał, gdyż nie wyobrażał sobie życia bez nich, gdyż one były jego życiem bardziej niż cokolwiek innego. Niby Hemingway — mógł być sobą, będąc wielkim kochankiem, a czas nobilitował go na patriarchalnego Satyra. Pierwsza wielka miłość Picassa, modelka Fernanda Olivier, powiedziała o nim, gdy się rozstali: „*Sławę Don Juana cenił bardziej niż sławę wielkiego malarza*”.

Z reguły ludziom niezbyt zależy na tym, co już mają, a raczej czego są absolutnie pewni. Wobec swej sławy Picasso nie mógł mieć jakichkolwiek wątpliwości — podobnej nie skosztował przed śmiercią żaden inny artysta w historii sztuki (inna sprawa, że mogła się ona rozwinąć tylko dzięki warunkom XX wieku, z jego masowymi nakładami czasopism i rozbudowanym rynkiem sztuki). Co do swej męskości nie zawsze był stuprocentowo pewien.

A więc najpierw była modelka, malarze często od tego zaczynają.

Pewnego jesienno-wieczoru Anno Domini 1904 Fernanda schroniła się przed burzą w najślawniejszym na Montmartrze siedlisku cyganerii

artystycznej, „Bateau-Lavoir”, gdzie od dwóch lat wegetował Picasso. Przeżyli ze sobą osiem lat burzliwych jak żywioł, który wpędził ją wówczas pod dach. Ona prócz niego żyła papierosami, herbatą i lekturą. On — swoimi „*periodami*”. Rozstając się podzielili między sobą dobytek: tapczan, piecyk, miednicę i jednonogi stolik w stylu Drugiego Cesarstwa. Nim zmarła (1966), opisała to wszystko.

Za „*rewolucji kubistycznej*” Picasso poznał Gertrudę Stein, pierwszą wielką zwolenniczkę jego twórczości, która szeptała: „*Mój mały Napoleon!*”. Lecz nie ona zastąpiła Fernandę, ale tajemnicza Marcelle (1912), którą zwał Ewą i z którą przeniósł się na Montparnasse. Nigdy nie malował jej portretu, lecz wewnątrz różnych obrazów umieszczał jej imię („*Ewo, moja piękna*”). Po czterech latach zabrała ją gruźlica.

W roku 1917 Picasso pojechał do Rzymu, by projektować i realizować dekoracje dla baletu Cocteau „Paradę”. Młodą Amerykanek grała tu rosyjska tancerka zespołu Diagilewa, Olga Kokłowa (Chochłowa), i jej quasi-dziecinny wdzięk z miejsca urzekł artystę. Diagilew ostrzegł go krótkim zdaniem, które znaczy: „*Uważaj — Rosjanki się poślubia!*” lecz które właściwie jest nieprzetłumaczalne, gdyż tylko w języku francuskim ma swój śpiewny skrót i rytm, prawie rym: „*Fais attention, une Russe, on l'epouse!*”. — „*Kpisz?!*” — odparł Pablo ze wzruszeniem ramion i... rok później stał już z nią na ślubnym kobiercu. Zanim rozstali się, po wielu „wojnach”, w roku 1933, Olga dała mu syna Paula (jedyne uznany przezeń legalny spadkobierca). Całe lata ściagała Pabla korespondencją, aż do swojej śmierci w roku 1955.

Będąc już bliżej starości niż młodości Picasso „poderwał” przed paryskim domem towarowym siedemnastoletnią Szwajcarzkę, Marię-Teresę Walter. Powiedział później: „*Obrazy robi się tak, jak książkę robi dzieci — z pastereczką*”. W Marii-Teresie zbliżający się do „*smugi cienia*” twórca odnalazł typową pastereczkę — łagodną, niedouczone i całkowicie mu uległą blondynkę, która nigdy nie słyszała o nim ani o jego pracy, i nie posiadała nic, co jego egoizm mógłby uznać za chęć rywalizowania z nim. Stała się enklawą seksualnego komfortu, o jakim marzą wszyscy użytkownicy dam zbyt inteligentnych i rozintelektualizowanych.

Właśnie wtedy nastąpił krach. Gdy panna Walter urodziła córkę Maję, Kokłowa, nie mogąc ścierpieć rywalki, opuściła dom, rozbijając małżeństwo. Dla śródziemnomorskiego „*macho*” było to trudne do zniesienia — nie on porzucił, lecz kobieta rzuciła jego! Wybitny znawca awangardowej sztuki, Jose Pierre, skostatował, iż „*dla Picassa była to najcięższa klęska, jaką poniósł w swym życiu osobistym, bo rozwód postawił pod znakiem zapytania nie tylko jego władzę męzką, ale także wszechmoc męską (...)* Nie ma wątpliwości, że

*Picasso uważał się wówczas za ofiarę i czuł się zagrożony kastracją. Prawie nie ruszał pędzla i schronił się do Juan-les-Pins, prosząc Jaime Sabartesa, by przesyłał tam jego korespondencję na nazwisko Pablo Ruiz (nazwisko ojca) — w swym przygnębieniu utożsamiał się ze swym ojcem, niewydarzonym malarzem, przegranym słabeuszem (jak pamiętamy, Picasso to nazwisko matki)”.*

„Pastereczka” nie mogła być tu lekarstwem. Picassowi potrzebna była wówczas nie tyle samica-matka, prymitywna kobieta oddana jemu i dziecku, lecz ktoś, kto by mu dał wsparcie duchowe i pomógł odrodzić się psychicznie — muza. Na swoje wybawienie poznał wśród członków grupy Surrealistów młodą brunetkę, fotografkę Dorę Maar. I ona zrobiła co trzeba, a fakt, że każdego wieczoru musiała z jego objęć wracać na oznaczoną godzinę do domu rodzinnego, jak grzeczna licealistka, stymulował „*machismo*” Picassa.

Jako sześćdziesięcioletek wprowadził Picasso w swoje życie dwudziestoletnią zielonooką malarzkę Franciszkę Gilot, matkę nie uznanych przezeń oficjalnie dzieci — Klaudiusza i Palomy. Całe dziesięć lat kochali się i kłócili pod słońcem śródziemnomorskiego wybrzeża, aż w roku 1953 ona odeszła, mówiąc: „*Nie można żyć z pomnikiem historycznym*”. W roku 1961 wielki Hiszpan ożenił się drugi raz — z poznaną w roku 1953 Jacqueline Roque, która odzywała się do niego per „*Don Pablo*” i która mówiła o nim: „*To geniusz i jedyny kochanek, jakiego zawsze naprawdę pragnęłam*”. Była ostatnią wśród jego „*dziewcząt z łódeczką*”.

Paradoksem życia Picassa stał się fakt, iż otoczony uwielbieniem mężczyzn i kobiet — był nade wszystko samotnikiem, żył ponad swoim czasem. Nie miał uczniów, kontakty (uczuciowe) z dziećmi zrywał, gdy mijał chwilowy kaprys ojcostwa, a z kobietami, kiedy starzejąc się same, postarzały jego. To osamotnienie nie znalazło kresu również wtedy, gdy w roku 1944 wstąpił do Francuskiej Partii Komunistycznej. Najlapidarniej skomentował to Salvador Dali: „*Picasso jest Hiszpanem — ja także, Picasso jest geniuszem — ja także, Picasso jest komunistą — ja też nie*”. Gdy Pablo osiągnął sławę, stał się majestatycznie wyniosły. W jego przypadku samotność nie była ceną geniuszu — była jego tarczą.

Ten monarcha samotności tak o niej mówił: „*Niczego nie można dokonać bez samotności. Próbowałem stworzyć sobie najzupełniejszą samotność, ale mi się to nie udało. Odkąd istnieje zegar, kreowanie całkowitej samotności jest niemożliwe. Czy wyobrażacie sobie pustelnika z zegarem? Trzeba więc zadowolić się «pozorowaną samotnością», tak jak pozoruje się loty przyszłych lotników. W tej ograniczonej samotności trzeba się jednak całkowicie zanurzyć*”. Leonardo da Vinci podpisałby się pod tym bez wahania.

Picassa osławiony brak skromności to także jeden z elementów, którymi wznosił się samotność. Mając kilkanaście lat był już pewny, że rysuje lepiej niż Rafael — cóż w tym szokującego, jeśli była to prawda? *„Picasso obalił naszą przestarzałą koncepcję skromnego artysty, by zastąpić ją obrazem człowieka stale goniącego przygodę”* — zauważył słusznie Louis Gillet. Przygodą była twórczość i kobiety (obie rzeczy związane u Pabla nierozdzielnie), a brak skromności nie polegał na reklamie — wprost przeciwnie, tą się brzydził, nie znosząc między innymi wystawiania swych prac, gdyż jak mówił: *„Ekspozycja wymaga odwagi, ale przecież prostytutka, kiedy się obnaża, też demonstruje odwagę”*. Jego nieskromność, egoizm i wyniosłość były skorupą, przy pomocy której odciął się od konsumpcyjnego tłumy. *„Matisse — pisał Uhde — interesuje się tylko malarstwem, a Picasso tylko sobą”*. Właśnie. *„Twórczość fanatycznie autobiograficzna”* — zauważył Kahnweiler. Właśnie. *„Jeśli ktoś kiedykolwiek stworzył sam swoją historyczną rolę i nie stał się przy tym niewolnikiem okoliczności, to człowiekiem takim był ów Nietscheański potwór z Malagi”* — stwierdził Robert Hughes. Jeszcze raz — właśnie! Sam Picasso: *„Chciałem zostać malarzem, a zostałem Picassem. Yo el rey — Ja król!”*. Po raz czwarty — właśnie! Skromność została wymyślona przez miernoty, więc wołał być pyszny i samotny, jak każdy monarcha.

Żyjąc we Francji, do końca lubił posługiwać się językiem hiszpańskim — to też była enklawa. Miał przyjaciół i niektórych uwielbiał, choćby Legera, Eluarda czy Gary Coopera (z którym bawił się namiętnie w kowboi mając prawie osiemdziesiąt lat), lecz czas zabrał mu ich. Umarli ci trzej, i Max Jacob, Apollinaire, Cocteau, Matisse, Modi-gliani, Derain, i tylu innych. A on trwał w swej starczej jurności.

Gdy patrzyłem na jego **„Dziewczeta bawiące się łódeczką”**, miał właśnie poza sobą dziewięćdziesiąt lat. Zamieszkiwał wówczas obwarowaną jak pałac kuwejckiego szejka willę „Notre-Dame-de-Vie” w Mougins (południowa Francja) i każdy przybysz słyszał u furty kobiecy głos z magnetofonu: *„Pan Picasso jest nieobecny, wyjechał na urlop”*. To był urlop od zgiełku świata. Monarcha nie udzielał już żadnych audiencji, a wstęp do willi miały spośród obcych tylko dwie figury: drukarz, który odbijał jego grafiki, i krawiec Sapone, który go ubierał. Reszta ludzi nie była mu potrzebna. Pracował dwanaście godzin dziennie, przeżywając swą starość pustelniczo, jak Filip II w Eskurialu i Stalin na Kremlu. Jeśli czegoś żałował, to tego, że potomność raczej nie obdarzy go zaszczytem niewdzięczności — jedynym, który byłby na miarę jego niezwykłej dumy. *„Artysta przejmujący się sądem potomnych nie może*



*być wolny*” — i pod tymi jego słowami podpisałby się Leonardo oraz wielu innych.

Kiedyś mruknął do Heleny Rubinstein: *„Ty i ja mamy duże uszy. Wiesz, co to znaczy? Będziemy żyć wiecznie, jak słonie!”*.

Gdy kilkanaście miesięcy po przygodzie w Wenecji dowiedziałem się o jego śmierci — zrozumiałem, że przynajmniej wobec siebie nie mylił się: będzie żył tak długo, jak bogowie Starożytności i Renesansu.

Gdy opuszczałem Guggenheim Foundation, moja przewodniczka zapytała, kim jestem.

— Kim jestem? Mówiłem już — czarodziejem. Przez minioną godzinę w mieście, które ma tysiąc lat, wyczarowałem sobie wyspę z malowidła, które sięga w przyszłość. Dzięki tobie.

Rozwarła szeroko oczy i taką ją zostawiłem.

*„O Wenecjo! Wenecjo! Gdy laguny fale  
Wedrą się z hukiem w pałace twych dożów,  
Krzyk narodów przebiegnie pogrążone sale,  
Jak głośny lament na bezkresnym morzu”.*

Lord Byron, „Oda do Wenecji”

## **2. POZŁACANE SYMBOLE KLĘSKI**

*„ ... a potem brązowe konie z kościoła  
Świętego Marka kazano zdejmować naszym  
żołnierzom, co ludność miejscowa bardzo  
wzięła do serca, gdyż oni tu okrutnie zawsze  
kochali świętego Marka i jego złoczone  
rumaki”.*

Henryk Sienkiewicz, „Legiony”

Wenecja. Moja wyspa na stu dwudziestu dwóch wysepkach rozdzielonych stu sześćdziesięcioma kanałami. Te wysepki łączy w jedno trzysta siedemdziesiąt mostów i mostków. Mój wenecki archipelag łączy cię tajemnicy.

Mój — bo być może słowiański, przynajmniej kiedyś. Rzekomo owi Wenetowie, zwani pierwotnie Winidami, którzy po przybyciu na teren dzisiejszej Italii wypędzili lud Eugenów z północno-wschodniego obszaru, zawartego między Alpami a Adriatykiem, i którzy założyli miasto Padawa, zwane później przez Rzymian Patavium, a dzisiaj Padova (Padwa) — byli Słowianami! Herodot nie miał o tym pojęcia, lecz niektórzy badacze polscy, czescy i niemieccy pisali o tym. Ale ich pisanie nie utrwaliło się w świadomości pokoleń. Marsz Attyli zepchnął Wenetów ku lagunie zwanej później Laguna Veneta. Na jej stu dwudziestu dwóch wysepkach założyli osadę rybacką, z której wyrosła Wenecja. Rodowód Wenecji byłby więc słowiański?

Dziwne to i trudne do uwierzenia. Mickiewicz pierwszym wykładem o literaturze słowiańskiej z katedry paryskiego College de France, 22 grudnia 1840 roku, krzyknął tę wiadomość w ucho Zachodu, lecz wyszła ona drugim. Potem Edward Bogusławski, na kartach swej „**Historii Słowian**” (1888), starał się udowodnić tezę szeregiem źródeł, lecz i to nie wzbudziło sensacji, a już po drugiej wojnie światowej zebrał wszelkie argumenty Kazimierz Ulatowski, pisząc o włoskim Renesansie. Wszystko bez skutku. Zachód będzie stale traktował to jako legendę opartą na pomyłce językowej, złej interpretacji źródeł lub licho wie czym jeszcze. Wenetowie — Winidowie — Słowianie. To zbyt romantyczne, żeby mogło być prawdziwe. Gdyby Impresjonizm był kierunkiem średniowiecznym, ci ludzie z pewnością uznaliby, że tylko błąd skryby spowodował różnicę między Monetem a Manetem. Dla nich Wenetowie to plemię iliryjskie — bo tak twierdził Herodot.

Spróbujcie powiedzieć weneccjaninowi, że pradziad jego był Słowianinem — roześmieje się.

Ten rechoczący weneccjanin nie zastanawia się nad tym, czemu architektura jego miasta ma pewien szczególny styl, różny od wszystkiego, co tworzono gdziekolwiek indziej w Italii. Dzięki podręcznikom wie, że ta odrębność jest spowodowana wpływami bizantyjskimi, ze względu na silne historyczne kontakty handlowe Wenecji z Bizancjum. To mu wystarcza. Ani

jego, ani autorów tych podręczników nie zastanowiło nigdy, dlaczego na przykład w architekturze Genui (Genua wcześniej miała kontakty z Bizancjum i szybko zyskała obroty handlowe siedmiokrotnie większe niż sam Konstantynopol) — brak choćby cienia wschodnich refleksów. Możliwość wpływu specyficznych zainteresowań, wyrastających z odrębności etnicznej, nie przychodzi naszemu weneccjaninowi do głowy.

Nie zastanawia go też fakt, że jego siostra, żona i kochanka są blondynkami, co w Italii jest arcyzadkie, a w Wenecji spotykane dość często, i że w historii malarstwa włoskiego praktycznie tylko u Weneccjan (Giorgione, Veronese, Palma Vecchio, Tycjan) roi się od białowłosych kobiet. Pewności, czy Wenecję zbudowali Słowianie, mieć nie można bez wszechstronnych badań, także antropologicznych. Ale samo może jakże jest smakowite!

W tym mieście nie tylko kobiety o blond włosach były moją przygodą-tajemnicą. Znalazłem i drugą: cztery cudowne rumaki. Kobiety i konie. Brak tylko wina i piosenki, i byłby komplet — we Włoszech naturalny jak codzienna sjesta.

Pamiętam to gorące popołudnie. Słońce rozgrzewało płytę placu Świętego Marka, a z loggi weneckiej bazyliki spuszczano drewniane atrapy sławnych rumaków, chcąc wypróbować możliwość zdjęcia oryginałów. Być może pożegnają się z fasadą San Marco i być może należą do ostatniego pokolenia, które widzi je w tym miejscu. Pejzaż Wenecji pożegna jeszcze jeden ze swych cudów i stanie się uboższy.

Wstępna decyzja zapadła latem roku 1971. Dumne konie, spoglądające od stuleci (z wyżyny tarasu nad portalem głównym bazyliki Świętego Marka) ku placowi Świętego Marka i ku jego „*campanili*”, muszą zmienić raz jeszcze miejsce pobytu. Zostaną zdjęte i zamknięte w muzealnej klatce. Tak skończy się ich trwająca ponad dwa tysiące lat wolność, skończy się z winy współczesnej cywilizacji, która wydała na Wenecję wyrok śmierci. Stan tego miasta pogarsza się każdego roku, a tempo pogarszania jest zaiste przerażające. Wenecja osuwa się w wody laguny z szybkością kilku milimetrów rocznie, tedy jej mieszkaniec, który urodził się A.D. 1972, będzie za swego życia świadkiem osunięcia się rodzinnego miasta o około trzydzieści pięć centymetrów! Kruszą się i wyludniają stare mury, pawimenty kościołów trzeba podwyższać, odpadają szlachetne tynki, nadżerane ściekami centrum przemysłowego Marghera, które leży w sąsiedztwie, na lądzie stałym. Główną zbrodnią Marghery jest „*air-pollution*”, a w konsekwencji rak kamienia i metalu. Piętnaście tysięcy ton zagęszczonego kwasu siarkowego, wypływającego rocznie przez przemysł, w zetknięciu z wilgotnym i słonym powietrzem morskim stwarza mieszanę, która cierpliwie i nieubłaganie

morduje co roku sześć procent rzeźb marmurowych, pięć procent fresków, trzy procent obrazów na płótnie i dwa procent malowideł na drewnie. Posągi wieńczące bazylikę Santa Maria della Salute wyglądają niczym trędowate kaleki, jakby wandal znęcał się nad nimi kilofem — tak działa „*air-pollution*”.

Konie weneckie (jak każdy inny posąg stojący na wolnym powietrzu) ulegają działaniu zatrutej atmosfery, a także substancji chemicznych zawartych w kale tysiący gołębi gnieźdzących się, ku uciechu turystów, wokół placu Świętego Marka. Są jednak od wielu innych posągów cenniejsze i stąd drastyczna decyzja, którą podjął superintendent muzeów weneckich Francesco Valcanover.

Te cztery pozłacane rumaki wloką za sobą pamięć takiej wędrówki i takiego sekretu, że stanowią wręcz symbol sekretu. Tudzież symbol klęski. Nawet nie wiemy, skąd pochodzą i kto je stworzył, a to, co już wiedzieliśmy, okazało się fałszem. Do dzisiaj tysiące dziennikarzy, literatów i specjalistów piszą o nich w rozprawach i encyklopediach: „*brązowe konie*”. Pisano tak przed pięciuset laty, i przed stu, i teraz. Tymczasem nie są brązowe, ale miedziane. Ich ciała to w dziewięćdziesięciu ośmiu procentach miedź, a ledwie dwa procent to cyna i inne domieszki. Precyzyjne badania rozświetliły kolejną tajemnicę ich życiorysu — ile tych tajemnic zostało?

Są dziełem Greków albo Rzymian. Właśnie to albo, które zastępuje nieznaną prawdę. Będzie się powtarzało przez cały wywód ich rodowodu.

Hipoteza „grecka” bazuje między innymi na pewnych źródłach, w których spotykamy termin „*korynckie*”, co sugeruje, że pochodziły z Koryntu lub znajdowały się przez jakiś czas u Koryncjan. Zenon Kosidowski, nie pierwszy zresztą, nazwał je „*rumakami Lizypa*” — straszliwie ryzykowne nazewnictwo, nie ma bowiem dowodów, że stworzył je Lizyp. Wiek, co prawda, zgadza się, gdyż jeden z najznakomitszych rzeźbiarzy antycznej Grecji, Lizyp z Sykionu, żył w końcu IV wieku przed Chrystusem. Ale Lizyp — portrecista Aleksandra Wielkiego i twórca nowego schematu proporcji ciała męskiego, autor dzieł o niespotykanej dotychczas sile i indywidualności wyrazu — tworzył głównie posągi ludzi i bogów, a oryginały jego rzeźb nie zachowały się. I gdyby konie były tworem rąk takiej znakomitości jak Lizyp, czy mogłoby to nie odbić się szerokim echem w starożytnym świecie i nie dotrzeć do nas dzięki przekazom? Jeśli rzeczywiście pochodzą z jego kręgu, to myślę, że są raczej dziełem któregoś spośród uczniów mistrza, dziełem twórcy o nieznanym potomności nazwisku. A może wyszły z pracowni Lizystratosa, brata Lizypa, który głośny był przez to, że jako pierwszy użył gipsowych odlewów żywych modeli?

Jedno jest pewne: konie i połączona z nimi kwadryga już w naszej erze znajdowały się w Konstantynopolu. Ale wystarczy cofnąć się o krok, by poszukiwanie prawdy rozszczepiło się na trzy hipotezy.

Hipoteza „grecka” mówi, iż wcześniej cała grupa znajdowała się w mieście Chios, na górzystej wyspie o tej samej nazwie, leżącej u wybrzeży Azji Mniejszej i związanej silnie z Atenami. Stąd została przetransportowana bezpośrednio do Konstantynopola, przy czym i tu zdania są rozbieżne: czy uczynił to sam Konstantyn, czy dopiero Teodozjusz II? Hipoteza „grecko-rzymska” zakłada, że z Chios kwadrygę przewieziono w czasach Nerona do Rzymu, gdzie ozdobiła łuk triumfalny, a stąd wywieziono ją później do stolicy Bizancjum. I wreszcie hipoteza „rzymska” sugeruje, iż dzieło wykonano w Rzymie z rozkazu Nerona, by uświetnić zwycięstwo nad Partami, po czym Konstantyn w roku 328 zabrał je na Wschód.

„Rzymianie” dla podtrzymania swej hipotezy wskazują liczne medale i monety rzymskie z czasów Nerona (przedstawiające łuk triumfalny zwieńczony identyczną kwadrygą i czwórką rumaków), przypominając, że Neron miał słabość do brązów i że na jego rozkaz grecki rzeźbiarz z Azji, Zenodoro, wykonał statuę brązową studziewiętnastometrowej wysokości, poświęconą bogowi słońca. Wskazują też masywne szyje i grube tułowia rumaków, charakterystyczne dla koni z Lazio, w przeciwieństwie do koni greckich, ilustrując to licznymi przykładami sztuki greckiej przedstawiającymi konie.

A jednak hipoteza „grecka” ma więcej zwolenników i poważniejsze argumenty. W odróżnieniu od Greków, Rzymianie nigdy nie umieli wymodelować konia z takim kunsztem i ekspresją, jakie można podziwiać u rumaków weneckich — przykładami są choćby: koń wyrzeźbiony przez Balba (muzeum neapolitańskie) bądź rzymski koń dźwigający Marka Aureliusza. A nadto: brązy rzymskie zawierały siedemdziesiąt dziewięć-osiemdziesiąt procent miedzi, trzynaście procent cyny i cztery procent cynku; tylko u Greków napotkać można było „brąz” o prawie stuprocentowej zawartości miedzi.

Historia dzieł sztuki ma swoich dociekliwych Sherlocków Holmesów. Nie wykrywają zbrodniarzy, ale twórców, nie odsłaniają kulis hańby, ale kulisy chwały — i to jest najpiękniejsza detektywistyka świata.

Wenecka legenda mówi, że każda przeprowadzka sławnych koni wywołuje upadek jakiejś potęgi. Nie radziłbym naigrawać się z legend. *„Legenda jest siostrą historii”* (Voltaire). Reguła zawarta w podaniu weneckim sprawdzała się dotychczas bez wyjątku — aż sześciokrotnie!

Jeśli przyjąć, że Konstantyn zabrał konie z Rzymu do Konstantynopola — był to pierwszy spowodowany przez nie upadek, pierwszy akord rytmicznego cyklu śmierci potęg: Rzym utracił swój prymat na rzecz stolicy Bizancjum. W Konstantynopolu konie zwieńczyły wjazd cesarskiego hipodromu, z którego dachu przyglądały się igrzyskom. Kolejnego zafascynowanego ich piękną mocarza wyczekiwały prawie osiemset lat. Był nim najwybitniejszy ze wszystkich dożów weneckich, twórca wielowiekowej potęgi „królowej Adriatyku”, Enrico Dandolo. Urodzony w roku 1108 (niektóre źródła wymieniają lata 1110 i 1115), w roku 1173 został wysłany do Konstantynopola jako poseł. Cesarz Manuel potraktował sześćdziesięcioletniego przybysza z niezwykłą „gościnnością” — prawie go oślepił. Nie przeszkodziło to Enricowi zauważyć czterech złoconych rumaków i solidnie ich zapamiętać. Około roku 1193 został wybrany dożą i rozpoczął realizowanie dalekosiężnego planu uczynienia Wenecji panią Morza Śródziemnego. Podbił wybrzeże dalmatyńskie, wyrzucił Genuńczyków z Poli i z Istrii, a przy pomocy krzyżowców opanował w roku 1202 Triest i Wyspy Jońskie.

Nadszedł wreszcie rok 1203 — czas zemsty. 17 lipca 1203 roku dziewięćdziesięcioletni Dandolo, wiodąc rozszalałych krzyżowców czwartej wyprawy, wdarł się na mury Konstantynopola, zatykając u szczytu jednej z wież

chorągiew Świętego Marka. Gdy już nie mógł sam iść, niesiono go w ogniu bitwy, ciągle do przodu. Stolica cesarstwa wschodniego paliła się długie osiem dni i musiała z woli zwycięzców przekazać tron kolejnemu Komnenowi, lecz nie straciła na hardości. Wobec tego Dandolo powtórzył szturm 13 kwietnia 1204 roku. Rok później umarł, lecz nim zamknął oczy, kazał wysłać do ukochanej Wenecji cztery cudowne konie z hipodromu. Mimo wielkich kłopotów, jakie stwarzał transport okrętowy, konna czwórka znowu „pogalopowała” przez morze (1206) galerą kapitana Dominika Morosini.

Jednocześnie padło bizantyjskie cesarstwo Komnenów. To był już drugi akord destrukcyjnego cyklu, który zrodził legendę.

W Wenecji ulokowano je najgodniej — ozdobiono nimi najpiękniejsze dzieło późnej architektury bizantyjskiej, budowaną trzydzieści lat (1063-1094) bazylikę San Marco. Wyrastający z planu greckiego krzyża, kryty pięcioma imponującymi kopułami, pyszny cudownym wnętrzem iskrzącym się od mozaik (wśród których szczególnie ciekawa „Salome”, dama płasząca z głową świętego Jana na talerzu; owa dama uśmiechnie się do mnie za kilka miesięcy) — kościół ten wzbogacano nieustannie. Perłą zewnętrzną przebogatej fasady stały się cztery złocone konie, ustawione nad portalem

głównym. Spoglądając z tej wyżyny czekały sześć wieków na nowego zachwyconego nimi „woźnicę” i na kolejną przeprowadzkę.

W roku 1797, w momencie, gdy wschodząca gwiazda kontynentu europejskiego, dwudziestoosmioletni generał Napoleon Bonaparte zawojował Italię, potężna niegdyś i dumna Rzeczpospolita Wenecka chyliła się ku upadkowi, zarówno militarnie, jak handlowo. Nastąpił proces charakterystyczny dla każdego imperium: po apogeum świetności — zabójczy błogostan, przeradzający się w zniewieściałość i w impotencję żywotności państwowej.

Słabość państwa jest rezultatem słabości jego obywateli. I to nie tylko moralnej — fizyczna gra tu nie mniejszą rolę. By utrzymać ciężyznę, Wenecjanie mogli wykorzystać jedną z trzech historycznych recept. Spartańską — Sparta-nie uważali, że wrogiem sprawności fizycznej jest bogacenie się i tuczenie (zachowywali ciężyznę prowadząc nieustanne wojny). Ateńską — Ateńczycy mieli zdanie odmienne: nie wojny, lecz ćwiczenia fizyczne w gimnazjum. I wreszcie rzymską, która łączyła dwie poprzednie. Wenecjanie XVIII wieku nie stosowali żadnej recepty, pewnie dlatego, że wyciągnęli wnioski z historii. Ta zaś uczyła, że żadna spośród wspomnianych recept nie jest warta złamanego dukata: Spartanie, Ateńczycy i Rzymianie przegrali! „*Perła Adriatyku*” dogorywała nie pocąc się z wysiłku, w atlasach — jak Petroniusz. Trzeba przyznać, że to ma swój smak.

Wenecja doby walk Bonapartego z Austriakami ogłosiła neutralność, co wojującym stronom nie przeszkadzało gwałcić tej neutralności bez skrupułów. Ale Francuzów, panoszących się na terenie Rzeczypospolitej i przynoszących „*barbarzyńskie*” idee Rewolucji, nienawidzono mocniej, toteż wybuchały przeciw nim rozruchy (Bergamo, Brescia, Werona). Padło kilkuset żołnierzy armii włoskiej Napoleona — ten tylko czekał na taką okazję. Gdy jeszcze ostrzelano i złupiono francuski okręt korsarski cumujący u brzegów Lido, i gdy wyszły na jaw konszachty Wenecjan z Austrią, do Wenecji ruszyli adiutanci Korsykanina, **Junot** i Polak Józef Sułkowski, wioząc Wielkiej Radzie Rzeczypospolitej Weneckiej ekstremistyczne ultimatum. Wobec żebrzących łaski deputowanych weneckich Bonaparte krzyczał: „*Będę drugim Attylą dla Wenecji! Wasz rząd jest zgrzybiały!*”. Rząd ze strachu rozwiązał się, a dumna Republika, która mogła jeszcze bronić się na swoich trudno dostępnych wyspach, uklękła przed generałem i wojska francuskie (cztery tysiące ludzi, w tym Polacy) wkroczyły do „*najpiękniejszego salonu Europy*” (jak określił Bonaparte plac Świętego Marka) w połowie maja 1797 roku. Przy oddawaniu miasta wiekowy doża Manin, ostatni doża wenecki, padł trupem.



Pokonana Rzeczpospolita, jak każde ze zdobytych przez Napoleona państw i państweczek, musiała zapłacić haracz gotówką (trzy miliony) i dobrami materialnymi (drugie trzy miliony) tudzież oddać najcenniejsze dzieła sztuki (dwadzieścia obrazów wzbogaciło muzeum Luwru). Kochający sztuki piękne Napoleon w ciągu dwóch lat swej kampanii włoskiej (1796-97) odesłał nad Sekwanę dziesiątki arcydzieł, głównie renesansowych (między innymi „**Zaślubiny Najświętszej Maryi Panny**” Rafaela i „**Świętą Annę**” Leonarda da Vinci), ogołacając galerie i muzea włoskie. Dzieła te cenił wyżej niż złoto. Charakterystyczne było tu traktowanie księcia Parmy, który po swej klęsce, nie chcąc oddać Francuzom sławnego „**Świętego Hieronima**” Correggia, proponował Bonapartemu zamiast tej deski astronomiczną sumę dwóch milionów franków. Napoleon odparł: „*Dwa miliony franków szybko wydamy, zaś dzieła mistrzów będą zdobyły stolicę Francji wiecznie!*” — i odmówił.

Nic więc dziwnego, że także rumaki weneckie po opanowaniu miasta zdjęto z fasady bazyliki (13 grudnia 1797). Na potężnych czterokołowych platformach ciągnęły je do Paryża prawdziwe konie. 28 lipca 1798 roku orkiestry i tłumy uradowanych paryżan witały złoconą czwórkę w stolicy Republiki. Ustawiono je wewnątrz Tuileries, zaś A.D. 1808 przeniesiono na Łuk Triumfalny.

Ta przeprowadzka to trzeci dowód prawdziwości legendy — potęga Wenecji stała się kupką prochu.

W Paryżu konie mieszkały niespełna dwadzieścia lat. A.D. 1815, z inicjatywy cesarza Austrii Franciszka i mocą traktatu paryskiego, zostały pod kierunkiem Antonio Canovy zwrócone Wenecji, gdzie ustawiono je znowu na fasadzie katedry San Marco. Jednocześnie padło imperium Napoleona. To był już czwarty raz.

A.D. 1915, w obawie przed bombami, zdjęto je z fasady i wkrótce (1917) przetransportowano do Rzymu, do Palazzo Venezia — rok później padło imperium Habsburgów. To była już piąta śmierć mocarstwowej potęgi.

W roku 1919 konie wróciły na swoje miejsce, wieńcząc portal bazyliki, lecz w roku 1940 zdjęto je znowu, obawiając się bombardowań. Kilka lat później padła Trzecia Rzesza. Legenda uzyskała swój szósty dowód dziejowy.

Starzy weneccjanie grożą, że zdjęcie koni spowoduje nowy upadek. Czyj tym razem?

Francesco Valcanover, widząc dziury i spękania rumaków, chce przenieść je, po uprzedniej konserwacji, do muzeum bazyliki (Muzeum Marciano) lub też do sąsiedniego Pałacu Dożów, a na ich miejscu ustawić atrapy. Trudno odmówić mu słuszności. Kalectwo bywa ozdobą — nie najwyższego lotu rzeźba starożytna, Wenus z Milo, gdyby miała całe ramiona, nigdy nie

zyskałaby swej sławy i nie posiadałaby ani części obecnego uroku; jakże często kalekie arcydzieła są niezrównanie piękne (skrzydlatej Nike z Samotraki brakuje głowy) — lecz to wszystko nie znaczy, byśmy mieli patrzeć bezczyinnie i tolerować postęp kalectwa. Precedensem jest sławna brązowa statuetka fauna, którą kontemplują tłumy w odkopanych Pompejach — to już tylko kopia, oryginał znajduje się w neapolitańskim muzeum.

Być może jednak legendarna groźba okaże się silniejsza i weneccanie udaremnią ten plan, powstrzymując krach kolejnego mocarstwa. Kto wie? Prawo Morgensterna mówi, że niesprawdzanie się całkowicie z logicznego punktu widzenia nieuchronnych kataklizmów następuje głównie dlatego, że zostały one przewidziane i rozgłoszone.\*

---

\* — W chwili składania książki do druku, w sierpniu roku 1973, prasa podała, że władze Wenecji nie ośmieliły się realizować koncepcji Valcanovera i wybrały inne rozwiązanie: na jednej z kopuł bazyliki zainstalowano duży wentylator, który kieruje ku rumakom silne strumienie powietrza, chroniące przed „*air-pollution*”. W momencie pierwszej korekty (styczeń 1974) dowiedziałem się jednak, że konie zdjęto, by przeprowadzić w muzeum prace konserwatorskie oraz impregnować „*pozłacane symbole klęski*” ochronną warstwą wosku (przypis autora dla wydania I).

A jednak, w początkach lat 80-ch, na frontonie bazyliki pojawiła się kopia, zaś oryginał kwadrygi wylądował dożywotnio wewnątrz muzeum (przypis autora dla wydania III).

Wykonane przez autora i umieszczone przez nas na wkładce ilustracyjnej barwne fotografie weneckich rumaków ukazują jeszcze oryginały, gdyż autor zrobił te zdjęcia nim oryginały zastąpiono kopiami (przypis wyd. dla wydania IV).

*„Zmieniają się tylko tyrani. Tyrania się nie zmienia”.*

Lacordaire, „Myśli o despotyzmie”

### **3. IL PALIO**

*„Wśród największych zdobyczy człowieka jest koń — dumne i ogniste zwierzę, które dzieli z nami trudy życia”.*

Georges de Buffon, „Koń”

Wenecjanie kochają swoje złocone rumaki nie tylko dlatego, że czwórka z frontonu bazyliki San Marco jest wielkim dziełem sztuki, ale także dlatego, że Włosi w ogóle darzą konie uwielbieniem. Nie jest to miłość typu wojennego, pełna brawurowych szarż i zbrojnych galopad, charakterystyczna dla Sarmatów, którzy rodzili się od razu w siodle i z szablą w dłoni, bądź dla kozaków dońskich i jeszcze kilku nacji. Jest to uczucie quasi-mistyczne, głębokie i wzruszające, pełne respektu wobec natury, która rodzi takie cuda jak koń. Podobna admiracja kazała Kossakom chwytać pędzle.

W Rzymie cesarów koń figurował często jako symbol mitologiczny, a obecnie także jest symbolem piękna i swoistym mitem. Wyśmiewający Anglików za ich spoufalenie z psami — Włosi spoufalają się z koniem sercem i duszą. Italia to jedyne państwo, gdzie koń piastował godności konsula i kapłana! Fakt, iż dawno temu, w starożytnym Rzymie, nie ma większego znaczenia, jeśli zważymy, że Starożytność nigdy tutaj nie umarła.

Gajus Caesar Augustus Germanicus zwany Kaligulą, gdy już zupełnie przewróciło mu się w głowie, mianował konsulem swego ulubionego rumaka Incitatusa. Konsul Incitatus otrzymał należny mu żłób z kości słoniowej w marmurowej stajni, i tym samym od innych urzędników, którzy dorwali się do żłobu, różniło go już tylko posiadanie czterech, a nie zaledwie dwóch nóg. Zważywszy, że władza o czterech kończynach, jako bardziej stabilna, budzi niewątpliwie większe zaufanie niż dwunożna — nowy konsul miał przed sobą duże widoki na dalszą pełną chwały karierę. Dodatkami do przepysznej stajni były jeszcze: uździenica z pereł, purpurowe szaty, a także intendent, osobisty sekretarz i liczna służba. Koledzy konsulowie przybywali tłumnie, by wieczerzać z Incitatusem w jego „pałacu” bądź u stołu imperatora, gdzie podawano mu złocony owies i najwyszukańsze wina. Jednocześnie zaliczony został do zgromadzenia kapłanów. W nocy pretorianie zaciągali specjalną wartę, bacząc, by nikt nie przerywał snu dostojnika.

Czy ów czworonożny mąż stanu cieszył się poparciem ludu? Jest to pytanie z gruntu retoryczne, poparcie bowiem ze strony plebsu albo jego brak nie miały żadnego znaczenia. Brygadier Styllianos Pattakos, członek byłego ateńskiego triumwiratu (Papadopulos, Pattakos, Makarezos), tak odpowiedział dziennikarzowi na pytanie, czy prawdą jest, iż rząd grecki nie ma poparcia ludu: „*Śmiać mi się chce. Prawdziwy rząd nie potrzebuje poparcia ludu. To lud potrzebuje poparcia rządu*”. Otóż właśnie. Zupełnie tak samo brzmiała

doktryna polityczna Incitatusa, który był urzędnikiem państwowym nie gorzej niż grecki rząd pułkowników był rządem. Konsul i kapłan w jednej końskiej osobie śmiał się zapewne (niczym Pattakos) z bredni o przychylności poddanych, których języka nie rozumiał, tak jak wojskowi — i to nie tylko greccy — nie rozumieją cywilów. Szef SA Roehm, nim dał się zamordować swemu kompanowi Hitlerowi, powtarzał często: „*Cywil to jest świnia, której języka nie rozumiem!*”. To są słowa wyjęte z pyska Incitatusa.

Dlaczego dwór i patrycjat rzymski godziły się na podobną maskaradę? Przyjęła się odpowiedź, iż Rzym drżał ze strachu przed okrutnym Kaligulą i upadła się totalnie dla najbardziej idiotycznych zachcianek tyra. Tłumaczenie to wędruje po linii najmniejszego oporu i — jestem pewien — nie odzwierciedla całej prawdy. Kaligulą padł wreszcie ofiarą swych przeciwników (konkretnie trybuna pretorianów, Cassiusa Cherei), a stałoby się to z pewnością dużo wcześniej, gdyby rozkazał Rzymianom honorować na przykład kundla. Ale koń? Koń to co innego.

Blisko przełomu XIX i XX stulecia wielką sensację budził w Europie koń zwany Mądrym Hansem. Jego pan i treser, Wilhelm von Osten, maniak do kwadratu, twierdził, iż Mądry Hans potrafi czytać i rachować, co było wierutną błągą. Przewodniczący niemieckiego Towarzystwa Psychologicznego, profesor Albert Moll, szybko rozszyfrował prymitywne sztuczki von Ostena, ten jednak nie rezygnował i urządził publiczny pokaz z udziałem przedstawicieli prasy. Dziennikarze oczywiście wyśmiali „*rewelację*” i nazwali ją wprost humbugiem; jedynym wyjątkiem były gazety włoskie, które zamieściły entuzjastyczne sprawozdania o „*cudownym koniu*”, rozpalając wyobraźnię mieszkańców półwyspu. Włoch uzna za głupie każde zwierzę (prócz rzymskiej wilczycy), lecz nie konia, który jest godny konsulatu.

Emerytowany generał w Brescii, gdy mu się przedstawiłem, wykrzyknął:

— Polacco! Bravi! Dzielny naród. Wiem, wiem, byłem u was przed wojną w misji wojskowej, rozmawiałem z Piłsudskim. To był wielki człowiek, tylko niepotrzebnie postawił na konie i dlatego przegraliście z Hitlerem.

Wyrzucił słowa całe pół godziny, bez przerwy, nie dopuszczając mnie do głosu. W swoim przekonaniu wiedział wszystko i wszystko rozumiał. To wszystko streszczało się opinią: „*Piłsudski postawił na konie*”. Co mówił z nutką żalu, bo przecież koń to zawsze koń, tylko że na wojnie... Stare jawajskie przysłowie brzmi: „*Jeśli wszystko rozumiesz, to znaczy, że jesteś źle poinformowany*”.

Tłumaczyłem siwowłosemu rozmówcy, że z innych przyczyn umoczyliśmy wrzesień 1939, lecz tłumaczyłem bez większego skutku, gdyż

generał był Włochem, a Włoch lubi patrzeć na wiele spraw przez pryzmat konia.

W całej literaturze światowej nie znajdziemy bardziej wzruszających i pełnych tej mistycznej miłości słów o koniu jak w noweli Pirandella „**Un cayallo nella luna**”. Pewien fragment „**Konia na księżycu**” to rodzaj hołdującej śmierć rumaka elegii, pisanej prozą, przejmującej i typowo włoskiej: „...pokonując odrazę, pochyliła się, aby delikatnie pogłaskać głowę konia, który z trudem podniósł się z ziemi i ukląkł na przednich nogach, pokazując pomimo poniżenia i skrajnej swojej nędzy resztki szlachetnej piękności w ruchu szyi i głowy”<sup>\*</sup>.

Twierdzenie Spinozy, że spośród wszystkich istot żywych człowiek może mieć tylko ludzi jako przyjaciół, Schopenhauer skwitował krótko: „*Widocznie nie znał żadnego psa!*”. Schopenhauer był Niemcem — Włoch raczej powie: „*Widocznie nie znał żadnego konia!*”, gdyż Włoch wierzy święcie w słowa Rosseta: „*Koń kocha człowieka i ze wszystkich sił stara się go zadowolić*”. I Włoch odplaca taką samą miłością.

Dzisiaj żywym obrazem tej miłości do zwierzęcego Apollina jest II Palio. Przeżyć to można tylko w Sienie.

Siena, starożytna Sena Julia vel Colonia Julia Senensis. Spośród wszystkich miast tokańskich jedna Florencja może z nią konkurować zwycięsko. Założyli ją Etruskowie na trzech wzgórzach (głina tych wzgórz daje surowiec do produkcji cudownych farb), skolonizował ją cesarz August, a Gwelfowie i Gibelinowie rozniecili tu tak morderczy ogień, że spaliła się i przez pewien czas kulała żywotność grodu. Długie lata i stulecia miasto było wspaniałym ośrodkiem sztuki średniowiecznej i renesansowej, więc teraz aż kipi od kamiennego przepychu. Majestatyczna architektura i jej bezcenna zawartość rzeźbiarska tudzież malarska, kościoły, pałace i muzea, misterna orgia detali na fasadzie gotyckiej katedry i jej baptysterium z charakterystycznymi dla Italii żebrowymi ścianami, czyli przemiennymi pasami czarnego i białego marmuru. W baptysterium tym wstrząsa widok ściętej dla kaprysu kobiety głowy świętego Jana („**Uczta Heroda**” Donatella) — ten motyw Salome i śmierci proroka wróci do mnie jeszcze w mediolańskiej Brerze, gdy któreś dzieło Luiniego przypomni mi jego „**Salome**”.

Sam środek miasta u stóp wzgórz zajmuje półokrągły Plac del Campo o kształcie płytkiej muszli, wklęsniętej amfiteatralnie w kierunku ratusza. Tu właśnie dopełnia się kulminacja tradycyjnego święta sienieńskiego: II Palio. **Jest** to wyścig koni, do którego przygotowania i którego przebieg mają coś z mistycznego rytuału celebrowanego na cześć konia. II Palio od roku 1686

<sup>\*</sup> Tłumaczenie Zofii Jachimeckiej.

toczy się dwa razy do roku: 2 lipca i 16 sierpnia. 2 lipca dla uczczenia Najświętszej Maryi Panny z Provenzano, a 16 sierpnia na cześć patronki miasta, Najświętszej Maryi Panny Wniebowziętej. Cztery doby przed każdym z tych dni Siena żyje wyłącznie II Palio i mówi się tylko o koniach. I wreszcie apogeum: walka koni, która rozpala do białości kilkadziesiąt tysięcy widzów.

Złym słowem jest słowo „wyścig”. Choć konie się ścigają i chociaż jest to bieg szaleńczy i czasem brutalny, nie jest to zwyczajny wyścig, gdzie idzie o pieniądze, laur dla konia czy jeźdźca. Tu idzie o honor jednej z części miasta i dlatego Włoch, zamiast mówić o II Palio: „wyścig”, powie: „*giostra di cavalli*”, co znaczy: „*igrzyska koni*” bądź „*turniej koni*”.

Od XII wieku Siena podzielona jest topograficznie na tzw. „*contrady*” — rodzaj dzielnic posiadających własne nazwy, własny herb, godło, chorągiew, emblematy i kolory, własny mini-ratusz, muzeum, kościół i własnego patrona świętego oraz własną fontannę do chrzczenia dzieci zrodzonych w danej „*contradie*”. I każda ma własny honor, karmiony jedną potężną ambicją: być największą i najślawniejszą z „*contrad*”! Przez wieki całe na specyficzny, niepowtarzalny klimat i charakter tego miasta, a także na mentalność kulturowo-społeczną jego mieszkańców, gigantyczny wpływ wywierała święta, odwieczna rywalizacja „*contrad*”. Jest ich obecnie, wedle prawa z roku 1729, siedemnaście: Aquila, Bruco, Chiocciola, Civetta, Drago, Giraffa, Istrice, Leocorno, Lupa, Nicchio, Oca, Onda, Pantera, Selva, Tartuca, Torre i Valdimontone.

Jest ich siedemnaście, lecz w II Palio zwycięża tylko jedna i ona przejmuje koronę, na nią spływa cały splendor. A wszystko to zależy od konia. Wiedząc to, łatwiej sobie wyobrazić, z jaką nadzieją wpatrują się w swego konia mieszkańcy „*contrady*”, a gdy zostanie on zwycięzcą — z jaką miłością. Trzeba być sieneńczykiem, aby tak głęboko trawić to misterium.

Cztery dni przed terminem II Palio „*contrady*” przysyłają municypalności swe wierzchowce, często nawet nie rasowe i nie posiadające metryk z długimi spisami antenatów, lecz chyże i wytrzymałe. Odtąd rumaki należą do władz miasta i zostają poddane próbie dla wyselekcjonowania dziesięciu najlepszych i najbardziej godnych uczestnictwa w II Palio. Później dziesiątka ta zostaje rozlosowana pomiędzy dzielnice i te dziesięć „*contrad*”, do których uśmiechnęło się szczęście, bierze to sobie za najwyższy honor i za przychylny znak losu.

Od tej chwili każda „*contrada*” stara się stworzyć swemu rumakowi jak najlepsze warunki i powierza go wypróbowanemu ujeżdżaczowi. Równocześnie zwierzę zaczyna już nosić symbole i kolory swej „*contrady*” — zdejmuje je dopiero po wyścigu. Gdy ujeżdżacz stwierdzi, że koń jest nie tylko

godny zapasów, lecz że ma szansę na zwycięstwo — daje znać o tym seniorom „*contrady*”, a ci zaczynają montować partię zwolenników, rodzaj sieneńskiego lobby dla wierzchowca, i to nie tylko we własnej „*contradzie*”, ale i w tych dzielnicach, które danego roku konia nie wylosowały. Rywalizacja zaognia się ze zbliżaniem chwili startu. Dziesięć rywalizujących obozów nienawidzi się tak serdecznie, iż każdy środek, choćby i nie był kryształowej czystości, wydaje się im dobry dla obniżenia szans przeciwnika. Bywa, że mijając się ulicami, rywale plują na siebie z pasją.

W dniu II Palio nieprzebrany tłum zapełnia udekorowane ulice, którymi defilują „*contrady*”. Centrum uroczystości znajduje się pod fasadą kamiennoceglaneanego ratusza (przełom XIII i XIV wieku), największego budynku gotyckiego Toskanii, jednego z tych ratuszów-pałaców, które miasta-republiki włoskie wznosiły dla swej chwały. Obok wystrzela ku niebu smukła jak miecz wieża La Mangia, wybudowana A.D. 1349. Z jej wierzchołka powiewa w dniu II Palio czarno-biała chorągiew miejska. W całym mieście rwetes, krzyk, wystrzały z moździerzy na wiwat i dźwięk dzwonów rozszalałych radością, bijących jak na alarm.

Szczególnie godni widzowie (notable miejscy itp.) zasiadają wewnątrz tak zwanej Loggia del Circolo, pozostałe tysiące w specjalnie ustawionych trybunach, na chodnikach, balkonach, w podcieniach i oknach, i nawet za ściankami wieńczących średniowieczne budynki krenelaży. Z okien i balkonów zwisają barwne kobierce, drogie materie, laurowe girlandy i stosy kwiatów. O godzinie 19 zaczyna się parada koni i jeźdźców na Piazza del Campo. Każdy rumak okrążony jest poczem swojej „*contrady*”: hurmą laurów, giermków, paziów, kapitanów i oczywiście seniorów dzielnicy. Żonglerka chorągiewami, kareta ciągniona przez białe toskańskie woły, narastająca wrzawa. Niektóre orszaki składają się z kilkuset osób, ubranych w kolorowe (stylizowane na średniowieczne) stroje. Gdyby nie tłum widzów odzianych we współczesne łachy, nastąpiłoby cofnięcie się czasu o kilkaset lat. Lecz i tak złudzenie jest silne — Siena nabiera średniowiecznego charakteru.

U stóp wieży La Mangia znajduje się niewielka, wspaniale rzeźbiona kaplica czternastowieczna. Każdy z koni zostaje doprowadzony do jej ołtarza, gdzie kapłan udziela mu błogosławieństwa. Później jeźdźcy ustawiają rumaki przy sznurze startowym. Na wieży bije coraz głośniej *U campanone*” i raptem milknie. To właśnie oznacza start. Sznur idzie w górę. Ryk tłumu. Rozpoczyna się sieneńska olimpiada mediewalna.

Torem wokół muszli placu pędzą konie z rozwartymi chrapami, pogoniane zaciekle przez jeźdźców. Niektórzy dzierżą szpicruty, inni wielkie nahaje ze ścięgien wołu — nie tyle dla konia, ile dla rywali. Bywa, że okładają



się tak mocno, iż na niejednej gębie wyskakuje czerwona pręga. Wpadają w rodzaj ekstazy, w szal, aż wreszcie walą na oślep, bez miłosierdzia. Idzie o honor „*contrady*”! I pomyśleć, że A.D. 1581 w tym wyścigowym biczowaniu zwyciężyła młoda dziewczyna, Virginia z „*contrady*” Drago. Stare chińskie kroniki mówią, iż konie rasy „*ferghana*”, którymi jeździli posłańcy wzdłuż muru chińskiego, były zmuszane do takiej szybkości, że pociły się krwią. Na to, by tutaj działo się identycznie, dystans jest zbyt skromny. Jedno krótkie okrążenie. Bieg zaledwie półtora-minutowy.

Dosięgają połowy łuku i wtem pierwsze konie przewracają się, a jeźdźcy wylatują z sodeł jak z katapulty. Szczęśliwi omijają pechowców i walka trwa dalej. Wreszcie meta i znowu ryk tłumu potężnieje. A później, w kościele, błogosławienie zwycięzcy i festiwal nieprzytomnej radości tej „*contrady*”, której koń triumfował.

Triumfatorzy dostają wielką chorągiew zwaną II Palio. Od niej to właśnie wzięły nazwę sieneńskie igrzyska, które liczą już sobie więcej niż pięćset lat. Zwycięska „*contrada*” paraduje przez miasto. Jej starzy i młodzi mieszkańcy płaczą z radości. Jej imię zostaje zapisane w księgach municypalnych — na wieczną rzeczy pamiątkę. Koń, który zdobył dla niej tę chwałę, staje się jej chlubą i miłością. Koń - to we Włoszech brzmi bardzo dumnie.

*„Bezoreźni prorocy nie zwyciężają”.*  
Niccoló Machiavelli „Książę”

## **4. GLADIATORZY UKŁADU**

*„Żyjemy dzięki milczącemu porozumieniu, aby sobie nie mówić prawdy, żyjemy więc obłudą”.*

Elia Kazan

Florencja przeżyła tragedię w listopadzie 1966 roku, gdy rzeka Arno zalała miasto, niszcząc tysiące jego arcydzieł. Sześć lat później przyszedł dla Florencji wielki dzień, dający zapomnieć złe chwile. Archeolodzy florency natrafili w czasie prac wykopaliskowych pod katedrą Santa Maria del Fiore na grobowiec opatrzony łacińską inskrypcją: „*Corpus magni ingenii viri Philippi S. Brunelleschi Florentini*”, co znaczy: „*Ciało człowieka wielkiego geniuszu Filipa Brunelleschiego — Florentyńczyka*”.

Geniusz architektury, który zainspirował Renesans budując przesławną kopułę katedry, spoczął właśnie pod nią i teraz odnaleziono jego grób. Dla historyków sztuki ma to takie znaczenie, jakie dla Bonapartystów miałyby odnalezienie grobu Napoleona, gdyby był nieznany, i takie samo, jakie dla katolickiego świata miało odnalezienie grobu świętego człowieka z Asyżu.

Właśnie w Asyżu zrozumiałem, czym może się stać odnaleziona mogiła jednego człowieka dla milionów innych ludzi. Grobowiec w Asyżu to pośród tysięcy ołtarzy i sanktuariów Italii miejsce szczególne, które razi swą mocą niby rozpalonym prętem i zgina kolana wszystkich, bez względu na wyznanie czy brak jakiegokolwiek wiary. Starczy wiara w człowieka i w jakąś wartość, której nie da się przeliczyć na monety.

12 grudnia 1818 roku, po pięćdziesięciu dwóch dniach i nocach nieprzerwanej pracy, odnaleziono pod ołtarzem głównym bazyliki Świętego Franciszka w Asyżu ciało świętego. Krypta, gdzie leży dzisiaj na kamiennym posłaniu wewnątrz wysokiej niszy, jest dostępna dla zwiedzających. Gdy schodzi się tu z gwarne go, kolorowego salonu życia na powierzchnię, wydaje się, że mroczna, pełna ciszy, skupienia i szeptów kazamata jest niby święta trumna mająca niebywałą siłę oddziaływania. Jaką, mogłem się przekonać.

To był chyba Amerykanin, wysoki młody blondyn o zwalistym cielsku, w dżinsach i sandałach. Stał i patrzył z głupawym, drwiącym uśmiechem na ludzi klęczących wokół ołtarza pod niszą. I żuł gumę, ostentacyjnie, drażniąco, hałaśliwie. Czuł się wyższy (i był wyższy, bo stał), mniej głupi. Jak długo tak się czuł, nie wiem. Pamiętam tylko, że oczy zmieniały mu się powoli, jakby zdziwione, że jego demonstracja napotyka obojętność modlącego się tłumu, a uśmiezek spętał z nalanej twarzy i zastygał w dziwnym skurczu. Przestał mlaskać, a potem wypluł gumę i wcisnął ją wstydliwie do kieszeni, uklęknął na jedno kolano, później na drugie, i pochylił głowę. Tę scenę zapamiętam do

końca życia, chociaż nigdy jej pewnie nie zrozumieć. Gdyby mi ją opowiedziano, być może nie uwierzyłbym. Ale ja to widziałem.

W tym miejscu działy się nie takie rzeczy i nie takim ludziom miękły kolana i sumienia. Gdy Włosi zdecydowali się wreszcie złamać oś Berlin-Rzym i gdy pod koniec lipca 1943 roku obalono faszyzm, a marszałek Badoglio stanął na czele nowego rządu — rozpoczęła się niemiecka okupacja Italii. Wojennym komendantem Asyżu został pułkownik Mueller. Jego zadanie było proste: wprowadzić „*Ordnung*” tymi samymi metodami, które stosowano dotychczas we wszystkich podbitych krajach Europy i które wciąż straszą złymi snami Europejczyków pamiętających tamten czas. Włosi nienawidzili Niemców przez całą drugą wojnę światową i ciągle trwa owa niechęć, gdyż jeszcze żyją pokolenia mające wspominki pełne krwi. Tylko raz za moich wojaży włoskich słyszałem brawa podczas seansu filmowego — gdy na amerykańskim westernie „**Dzika banda**” otrzymał kulę w serce niemiecki baron, doradca wojskowy meksykańskich rebeliantów.

Mueller — jak inni Niemcy — nie nienawidził Włochów. Gardził nimi, może dlatego, że Włosi są najfatalniejszymi żołnierzami świata (jeszcze dwadzieścia kilka lat po wojnie brytyjski „**Punch**” pisał: „*Od czasu Leonarda Włosi mieli zawsze znakomite pomysły — w drugiej wojnie światowej jako jedyni używali czołgów tylko z biegiem wstecznym*”). Jadąc do Asyżu Mueller wiedział, że nauczy moresu buntujących się „*makaroniarzy*”. I oto niespodziewanie przy grobie świętego człowiek ten doznał łaski objawienia, jak legendarny wilk z Gubbio, którego Franciszek poskromił na oczach tłumu. Przez cały czas trwania okupacji Mueller mocą swego urzędu bronił mieszkańców miasta przed soldateską, karał żołnierzy za krzywdy wyrządzone ludności i rekompensował szkody. Gdy nadszedł rozkaz wysadzenia Asyżu i gdy saperzy podłożyli ładunki wybuchowe, pułkownik Mueller wyszedł na miasto i w ostatniej, samotnej wędrówce ulicami własnoręcznie rozbrajał mechanizmy zegarowe bomb. To była pielgrzymka ku oczyszczeniu, ku zrzućeniu brzemienia wojny i ku śmierci. Za ten ostatni spacer, dzięki któremu można dzisiaj kontemplować architekturę i sztukę Asyżu, pułkownik Mueller został przez hitlerowców rozstrzelany.

Nie wiem, czy ludzie mają prawo uważać innych ludzi za świętych, ale wtedy pojąłem, że mnich z Asyżu był na pewno lepszy niż cały świat. Nie udawał miłości wobec ludzi i ptaków — on zwyczajnie był tą miłością, cały, od czubków włosów, poprzez swoje łachmany, aż do paznokci u nóg. Najlepsi spośród nas nie umieją całkowicie wyzbyć się egoizmu, złości i nienawiści, a on mógł. Jeśli miłość uświęca, w co wierzę, to on był święty jak nikt z ludzi po Chrystusie. Był wesołym, rozrzutnym synem bogatego kupca, i nagle pyrgnął

swą pozycję i swoje pieniądze, by przywdziać szatę żebracza — któryż z milionerów potrafiłby skopiować ten wyczyn? Zwrócił rodzinie nazwisko i nawet ubrania, i odszedł niczym ptak wypuszczony z klatki — na łono natury. Jak bohater Elii Kazana Evangeleh („*toutes proportions gardees*”) zamienił Układ złoty na Układ siermiężny, wyzwalający, przynoszący wolność.

Czyż paradoksem nie jest fakt, że my wszyscy, co wielbimy wolność słowami i domagamy się jej jak głodne pisklęta, i piszemy o niej poematy — troskliwie pielęgnujemy kajdany Układu, który sami stworzyliśmy mozolnym wysiłkiem pośród mijających stuleci? Jest brudny i fałszywy, lecz jest naszym dzieckiem, a my jesteśmy jego dziećmi; ukształtowaliśmy go na podobieństwo piekła i jarmarku, a teraz on kształtuje nas i nie umiemy się wyzwolić. Może dlatego tak skwapliwie chylimy czoła przed człowiekiem, który odrzucił pieniądze i tym samym kupił sobie wolność. Zapewne było to łatwiej uczynić kilkaset lat temu niż dzisiaj, gdy wolność jest zbyt kosztowna dla multimilionera i gdy Układ skamieniał jak bryła żelbetu. Zapewne.

Czy ten Amerykanin, którego coś, czego nie da się wziąć do ręki, odarło z bezczelności i nauczyło pokory, być może na jedną chwilę, a może na życie całe, i ten Niemiec, któremu to coś przyniosło uśmiech w chwili śmierci — są wystarczającym dowodem, jednym z tych, których szukamy zaciekle i gdy znajdziemy, jesteśmy szczęśliwi jak dzieci? To nieprawda, co rzekł Antoniusz po śmierci Juliusza Cezara, iż „*złe czyny ludzi żyją po ich śmierci, a dobre bywają częstokroć grzebane z ich popiołami*”. Piękne czyny mnicha będącego godłem Asyżu dają jeszcze dzisiaj wierzyć, żeśmy nie zdziczeli do dna i że potrzebujemy jakiegoś innego Układu, którego nie umiem określić precyzyjnie, lecz i tak zostaną zrozumiany, gdyż nie jest to tylko mój codzienny niepokój.

By wprowadzić ten nowy Układ, należałoby dokonać rewolty, przy której wszystkie inne, jakich wcześniej dokonała ludzkość, są banalnym żartem scenicznym. Świetnie wiemy, że taki bunt to pustynny miraż — nigdy nie nastąpi. Spośród licznych twarzy Układu, w którym żyjemy, decydującą twarz stanowi kłamstwo — już ono samo jest niezniszczalne i nieśmiertelne. Spróbujcie zerwać czarczaf z tego oblicza, a zobaczycie usta wykrzywione szyderstwem.

Na lewej flance arkadowej kruchty bardzo cennego średniowiecznego kościoła Rzymu, Santa Maria in Cosmedin, stoi ogromny marmurowy dysk, podobny do młyńskiego koła i ważący tysiąc trzysta kilogramów, a będący płaskorzeźbą, która przedstawia wąsatego starca z otwartymi ustami — przypuszczalnie mitycznego boga mórz Okeanosa. To dziwne koło, które znaleziono niegdyś wśród ruin i postawiono na obecnym miejscu w XV wieku, za Sykstusa IV, zwie się Bocca della Verita (Usta Prawdy), a legenda głosi, że

jeśli kłamca włoży rękę do głębokiej czeluści jamy ustnej, dłoń zostanie zmiądzona. Wkładają wszyscy i nikt jeszcze nie odszedł kaleką. Głównie kobiety — codziennie kilkadziesiąt turystek fotografuje się tutaj z ręką w gębie maskary. Takim sposobem dowodzą swej wierności. I oto kamienny komputer udowadnia, iż nikt nie kłamie. Większość słów i czynów, którymi od stuleci stroimy nasze człowieczeństwo, naszą cywilizację i nasz Układ, ma akurat tyle prawdy, ile jej mają fałszywe przysięgi ludzi pchających dłonie do ust kamiennego reliefu w Santa Maria in Cosmedin.

Mnich z Asyżu przewracając swój własny Układ nie przewrócił Układu świata. Ale wlepił wszystkim, którzy klęczą u jego grobu, chwilę refleksji bolesnej i wstydlivej, a to jest więcej niż wdarcie się na Mount Everest.

Nie był jedynym w dziejach. Od czasu do czasu pojawia się na Ziemi, niczym meteor, człowiek, który chce zabić kłamstwo, obłudę, korupcję, zbrodnię i wyzysk człowieka przez człowieka. Raz przybiera postać średniowiecznego mnicha, innym razem renesansowego artysty, filozofa doby nowożytnej lub polityka, nosi garnitur, burnus, mundur lub opaskę z liści na biodrach, ma skośne oczy i żółtą skórę lub jest czarny jak heban, posługuje się łuczywem lub laserem. I przegrywa. To jest ta jedyna rzecz, która łączy ich wszystkich — tych sprzed tysiąca lat i sprzed dwóch tysięcy, i sprzed stu lat, i ze wspomnień z naszego własnego życia.

We Florencji stoi klasztor San Marco, gdzie dwóch dominikańskich mnichów wytworzyło w XV wieku dwa mistyczne, a całkowicie różne światy. W pierwszej połowie tego stulecia Fra Angelico pokrył ściany konwentu natchnionymi freskami („**Chrystus Pielgrzym**” plus inne), w drugiej — wielki Girolamo Savonarola przeklinał pośród tych malowideł nikczemność ludzką. Zapewne słyszał ten sam głos, który rozkazał Franciszkowi z Asyżu: „*Idź i naprawiaj dom mój, który wali się, jako widzisz*”. Widział ostrzej niż inni i starał się naprawiać płomiennym słowem, lecz czyż słowo może zmienić człowieka, który przywykł słuchać bata? Dreptając korytarzami San Marco słyszałem jego wibrujący pod sklepieniami, rozszalały nienawiścią do występku głos — słowa, które ciskał w milczący tłum niby kamienie, słowa, słowa, bezradne słowa.

Savonarola — jak i święty Franciszek — urodził się bogaczem. Był wnukiem znakomitego lekarza i przeznaczono go do stanu lekarskiego. Lecz on, zamiast leczyć ciała, wolał leczyć dusze, a nad złoto przedkładał uczciwość. Mając dwadzieścia trzy lata opuścił po kryjomu dom rodzicielski, wybierając klasztor dominikański w Bolonii, i szesnaście lat później (1491) został przeorem klasztoru Świętego Marka we Florencji\*.

\* — Zostawszy przeorem rozsprzedał dobra swojego klasztoru i brane w ten sposób pieniądze rozdał ubogim.

Całe życie bez opamiętania piętnował brudny Układ, który zastał na Ziemi. Ten spokojny, o wrodzonej pogodzie umysłu i łagodności w obcowaniu z grzesznikami dominikanin — zmieniał się krańcowo, gdy stawał na ambonie. Ponurą twarz, przeciętą nosem zakrzywionym jak orli szpon, wykrzywił mu grymas gniewu lub wzruszenia, z ust sypały się pioruny, a z oczu płynęły łzy, bo mówił nie tylko ustami, lecz i sercem, i bywało, że płakał w trakcie kazania. Początkowo słuchała go garstka wiernych gości San Marco, lecz wkrótce zaczęły napływać rzesze i musiał przenieść się do florenckiej katedry. Tłum wokół niego gęstniał, gdyż nikt nie przynosi ludziom takiego ukojenia jak natchniony kaznodzieja, który gromi człowiecze występki. Po dwóch godzinach burzy, którą traktujemy niczym tabletkę aspiryny, wychodzimy z mroku świątyni na ulice, by dalej kłamać, kraść, przekupywać i hodować podłość — lecz już czujemy się lepiej i udajemy, że mamy za sobą „*katharsis*”. Odpowiada nam to wszystko. Z jednym zastrzeżeniem — że kaznodzieja nie traktuje swej roli zbyt serio i akceptuje reguły gry. Jeśli nie — zmieniamy kaznodzieję.

Świat, odkąd trwa, roi się mrowiem krytyków piętnujących Układ w taki dowcipny sposób, by nie urazić aktualnych monarchów, by „piętnując” podlizać się prominentom i kupić pochwałę. Savonarola był inny. Wytykał panującym zbrodnie, ujawniał światowe życie księży, obnażał polityczny nierząd. Sam wyrzekł się wszystkiego, co cenne, zatrzymując jedynie trupa czaszkę z kości słoniowej — symbol nicości ziemskiej władzy i sławy. Od najdalszych wiosek Italii ludzie maszerowali miesiącami, by usłyszeć jego głos, pod wpływem którego tysiące grzeszników nawracały się, kobiety przywdziewały obyczajniejsze szaty, a wielcy spuszczaali wzrok.

Kochał lud i po wypędzeniu Medyceuszów utworzył we Florencji (1495) quasi-komunistyczną ludową republikę o ustroju teokratyczno-demokratycznym. Sam nie wziął choćby skromnego urzędu we władzach republiki. Był to błąd, który szybko się zemścił, gdyż prawość nie wsparta mieczem nie ma szans na zwycięstwo. Był to błąd większy niż jego fanatyzm posuwany czasami do absurdu (np. palenie „*nieobyčajnych*” dzieł Renesansu).

Przegrał bardzo szybko i nawet nie dlatego, że w roku 1497 ekskomunikował go występny papież Aleksander VI, którego lubieżne życie Savonarola smagał bez litości. Przegrał z dwóch powodów — oba pierwszy dostrzegł swym przenikliwym okiem i wytłumaczył Machiavelli, który potępił Savonarolę za to, że był prorokiem nie uzbrojonym, a chciał reformować. Niewzięcie do rąk lejców władzy było pierwszym powodem. Autor „**Księcia**” tak napisał o Fra Girolamo: „*Wszyscy bezoreźni prorocy ponosili klęski, gdyż tłum łatwo daje sobie coś wmówić i przekonać się do jakiegoś przedsięwzięcia,*

*lecz nie umie przy nim wytrwać. Brat Savonarola zginął pod gruzami własnych innowacji, gdyż nie miał żadnego środka, by zmusić ludzi do wytrwania w wierze”.*

Nieemożność wytrwania — to była druga przyczyna. Ludzie mogą żyć bez grzechu od święta, dla poprawienia samopoczucia i nabrania sił do codziennego pokera. Lecz gdy każe się im żyć moralnie w stałym czystym Układzie, wówczas widzą go jako obóz koncentracyjny i zaczynają nienawidzić. To właśnie ci nawróceni grzesznicy, ten tłum, który ubóstwiał Savonarolę — przy pierwszej okazji zwrócił się przeciwko niemu i wskutek judzenia ze strony duchownych ścisnął mu gardło. Uwięzionego Fra Girolamo skazano po długich torturach na śmierć przez uduszenie, a później spalono jego ciało płomieniami stosu (1498).

Jeśli nie można marzyć o niewolniku, o lukullusowych ucztach, o dziwce prócz żony i o kochanku zamiast męża, o smaku zginania innym karku i o szczypcie erotycznego wyuzdania — to po co w ogóle żyć? Oto filozofia tych, którzy podpalali stos, a więc nasza. Człowiek umie żyć w nędzy i w niewoli, w kajdanach własnego i cudzego łajdactwa — lecz nigdy w ascezie duchowej. Można umartwiać ciało, lecz nie duszę. Nie potrafiąc tego zrozumieć, Savonarola zbudował sobie wyrok. Nie oszukujmy się — dzisiaj również udusilibyśmy tego mnicha, gdyby zjawił się wśród nas. Zabrakłoby miejsca na jego szyi dla wszystkich rąk.

Ale uwielbiamy czcić takich gladiatorów, gdy już z życia odeszli w historię. Po morderstwie wystawilibyśmy mu pomnik — bez najmniejszego wątpienia. Całe dwa stulecia po śmierci Savonaroli młodzież obsypywała kwiatami miejsce, gdzie go zamieniono w popiół, a lud przechowywał jego wizerunki jak najcenniejszy skarb.

Wszystko to przypomniało mi się w Asyżu, przed grobem jednego z tych szaleńców Bożych, którzy próbowali zmienić Układ. Nad kryptą ze zwłokami świętego potężniejszą bazylika i klasztor, pełne cudownych fresków Cimabuego, Giotto, Martiniego i Lorenzetti. To już inny świat i inne wzruszenia. Ale myśli o głupocie i bezradności ludzkiej te same. Na mocy konkordatu z roku 1929 między Mussolinim a Stolicą Apostolską bazylika i klasztor miały być zwrócone Watykanowi. Lecz Stolica Apostolska zdecydowała się je przyjąć tylko pod warunkiem uprzedniej całkowitej konserwacji budynków i bezcennych fresków. Rząd włoski wyraził zgodę. Po czterdziestu trzech latach zwłoki sądownictwo włoskie zablokowało fundusze przeznaczone na ten cel — zablokowało mocą prawa, które nie zezwala finansować wydatków obcego państwa (formalnie te budynki są częścią obcego państwa, Watykanu). Inferno absurdu, w którym umierają arcydzieła. Trudno myśleć o tym bez gniewu.



Przechodzę na krużgankowy dziedziniec klasztoru, ku chłodnym murom, kojącym niczym bandaże. Jak bardzo podobne są do siebie krużganki tych opactw, jak potrafią przyciągać i budzić zaufanie, nie wdzięcząc się i milcząc. Przynajmniej one nigdy nie kłamią.

*„Nieskończona cisza prowadzi do smutku i przynosi obraz śmierci. Niezbędna jest wówczas pomoc roześmianej wyobraźni”.*

Jean Jacques Rousseau  
„Marzenia samotnego wędrowca — Spacer 5”

## 5. BŁOGOSŁAWIONA CISZA MONASTERÓW

*„To, co widziałeś, było nocą, próżnią, ciemnością, zimową mgłą zmieszaną z tumanem mogilnym, jakimś przerażającym spokojem, ciszą, z której nie dochodził żaden szmer, nawet westchnienie; mrokiem, w którym nie mogłeś dostrzec nic, nawet widma. To, co widziałeś, było wnętrzem klasztoru.*

*A jednak poza tą ciemnością coś się kryło, poza ciemnością była światłość; było życie w tej śmierci... Spróbujmy tam wejść, wprowadzić tam czytelnika i opowiedzieć rzeczy, których powieściopisarze nigdy nie widzieli, i co za tym idzie, nie mogli opowiedzieć”.*

Victor Hugo, „Nędznicy”

Klasztory włoskie. Budynków klasztornych jest w Italii 60 000 (słownie: sześćdziesiąt tysięcy). Dla dotknięcia ręką każdego z nich nie starczyłoby życia, nawet tak długiego, jak milczący żywot mnicha za murami.

Szczególnie piękne są te małe i całkiem maleńkie konwenty, które rozsiadły się na skałach wyniesionych ponad zieleń otaczających je gór i dolin, czasem trudno dostępne i podobne prawdziwym wyspom, nierzadko opustoszałe i martwe. Są ciche, będą więc piękniały w takim tempie, w jakim nasze życie zaznaje przyśpieszenia pełnego decybelów i stresów. Turysta ze swym brzuchem, kompleksami i wywieszonym językiem, gdy się tu już zabłąka przez czysty przypadek, czuje dźwięk tej ciszy. Jest tak głośna, że najpierw rozsadza mu uszy, dla których była dotychczas abstraktem, a później koi. I może się zdarzyć, że człowiek ten przebudzi się tak jak młynarz, gdy ustaje zgrzyt koła, i pomyśli: błogosławiona cisza. Nie, nie zerwie z naskórkim Układu, który go wyniańczył, z samochodem, tranzystorem i windą — wróci do miasta, które jest nieustającym trzęsieniem ziemi. Ale na chwilę, gdy go urzeknie milczenie starych murów i zielony pejzaż za gotycką arkadą, przeklnie miasto i w tym jednym momencie będzie rzeczywiście godzien siebie. A kiedy wróci, nie zapomni tej ciszy i będzie do niej tęsknił. Mury opuszczonych klasztorów — enklawy spokoju i zwolnienia rytmu — są niczym woda pośrodku pustyni.

Wewnątrz najpiękniejsze są studnie. Wyrastają z małych dziedzińców jak pnie ściętych drzew. Pokryte pleśnią płaskorzeźby nadziemnej cembrowiny i misternie kute żelazo wyciągów, malowane rdzą i oplecione winoroślą. Jednokie teleskopy matki Ziemi, przez które lustruje ona historię toczącą się po skorupie. Jest ich tyle, ile klasztorów. A obok ich przeciwieństwo: „*campanile*”, smukłe wieże-iglice, które kłują chmury — studnie wykopane w przeciwną stronę, ku niebu.

Mój najpiękniejszy klasztor ziemi włoskiej znalazłem bliźniętko Orvieto.

Wszystkie szlaki tego miasta posiadającego etruski rodowód zbiegają się na placu przed katedrą, której sławną fasadę od XIII stulecia zastępy ludzkich mrówek modelowały w formie gotyckiego tryptyku z marmurów, brązów i mozaik. Lecz by ocenić samo Orvieto, by „wziąć je do ręki”, rozprostować dłoń i patrzeć jak na maleńki misternie inkrustowany model, i zakochać się — trzeba odeń uciec. Trzeba przeskoczyć boczne ramię biegnącej obok Autostra-

dy Słońca, ponownie wznieść się ku wzgórzom i dosięgnąć jednej z moich zaczarowanych wysp — La Badii.

To klasztor, ufundowany w XII wieku, któremu niegdyś dano imię świętych Severa i Martiria. La Badia posiada swoją legendę, jak każda zaczarowana wyspa. Legenda mówi, że gdy w VI wieku zmarł w prowincji Valeria święty mnich Severo, jego ciało transportowano wozem ciągniętym przez dwa byczki koło Orvieto. Wówczas to jedna ze szlachetnych matron tego grodu, pani Rotruda, próbowała, wiodąc tłum, zawładnąć zwłokami, lecz gdy tylko tknęła trumnę, ręka jej przyrosła do wieka. Złożywszy uroczystą obietnicę, iż ciało zostanie pochowane w kościele Świętego Sylwestra na grzbiecie sąsiedniego wzgórza, Rotruda odzyskała wolność. Po spełnieniu przysięgi, kościołowi dano nowego patrona, świętego Severa, a później dobudowano mu opactwo. Tak narodziła się La Badia.

Swą potężną wieloboczną „*campanilą*” monaster panuje nad okolicą, za wyjątkiem miasta, gdyż okupuje wzgórze trochę niższe, a sławą nie sięga bogatemu sąsiadowi do stóp. To właśnie stąd, ze szczytu, po uciążliwej wspinaczce ciemną rynną schodów, gdy już stanie się w oślepiającym słońcu na najwyższej platformie, blisko dzwonu zwanego

Viola dla niezmiernie jedwabistej tonacji dźwięku — otwiera się panorama całego miasta i widok ten jest bajkowy. W nieprzebranym morzu zieleni, oblepiającej wzgórze i ciągnącej się po horyzont, wystrzela ruda bryła skał, zwieńczona koronką murów i dachów Orvieto, jak postrzępiona wyspa na bezkresie zielonego oceanu lub raczej jak wydłużony kadłub milczącego okrętu, zjeżonego ostrzami masztów i szarymi płaszczyznami żagli. Można się w to długo wpatrywać.

Gwarne i strojne niczym pyszny książę miasto, z przelewającym się uliczkami tłumem turystów, pełne rozmów, krzyków i trzasku aparatów fotograficznych, dumne ze swego znaczenia i sławy — rzadko spogląda ku żebrakowi stojącemu kornie na przeciwległym wzgórzu. Ale żebrak, zaklęty w milczeniu swej kamiennej szaty, którą stulecia wyplukały deszczem i starły wiatrem, to prawdziwy arystokrata, piękny niczym stare drzewo i jak ono sędziwy, któremu zmarszczki przydały tylko godności, a mądrość stuleci wpoila pobłażliwość dla krzyku i blasku... Nie szuka ich, jak miasto, które chcąc żyć musi świecić złotem nieustannie, musi ściągać ku sobie rzesze, olśniewać je i mówić: patrzcie i podziwiajcie mnie!

Przepojoną melancholijnym smutkiem La Badię wzrusza widok zabłąkanego gościa, który nabożnie pieści wzrokiem jej odwieczne kamienie, tknięty uczuciem, jakiego wypolerowane mury bedekerowskich zabytków nie potrafią wywołać. Piękne i cenne, są zbyt żywe i wiecznie młode, gdyż

wiecznie muszą pracować na swe utrzymanie, nie wolno im zmyć szminki i zgasić uśmiechu — zdeptane, zmęczone magnesy dla turystów i ich dolarów, ryte scyzorykami, obfotografowywane, obmacywane i tratowane przez stada głupców. Tu zaś jest cisza i czas, który chociaż mija, stoi w miejscu — nieskończona, pogodna starość żebraka, który wie, że Bóg uszczęśliwił go bardziej niż księcia, lecz nie mówi nic, przez litość dla tamtego.

Dopiero kiedy żebrak stanie obok karety, by roztworzyć drzwiczki, księżęce koronki mienią się wzorzyściej, a spinki brylantowe błyszczą jaśniej i pewniej. Dopiero w La Badii można pokochać Orvieto, tnące zielone morze, co zarasta grzbiet skalistego fundamentu. Cichy klasztor to żebrak, który otwiera widok na blaskomiotne miasto. Czemuż bardziej ukochałem żebraka?

Może dla zapachu refektarza? Nie sugeruję mistycznego zapachu murów gadających o szczęściach i tragediach, jakie stulecia nawarstwiły w ich wnętrzu, lecz zapach rzeczywisty... Gdy uchylają się skrzypiące okutym na dębie żelazem wrota, można wejść do długiej sali jadalnej, którą penetrują cisnące się lufcikami wąskie strumienie słońca. Słońce wyciska matowe błyski z misek cynowych na długachnym, potężnym stole, wokół którego masywne, plecionkowe taborety, i wystarczy tylko przymknąć wzrok, by posadzić tu zakapturzone figury i wpędzić w uszy szum modlitw oraz brzęk łyżek. I zaraz myśl: skąd ten zapach? Brutalnie atakująca nozdrza prząsna woń ni to chleba, ni kuchni, ni gorącej szmaty, garnca nie wyczyszczonego. Dotykam grubych desek stołu — blat jest mokry, drewno, widać niedawno myte, paruje (po gościach, w klasztorze bowiem ulokował się skromny zajazd). Ale to przecież stary stół, wokół którego całe wieki jadali mnisi. Przychodzili, żuli, pili, łykali, modlili się i marli, ich miejsca zajmowali następni, i ich pot, ślina, rozlewki zupy, mokre strzępy przecieranych na łokciach habitów, wszystko to wcierane w blat stołu paruje teraz i daje ten zapach ulotny, którego nie wyniuchasz z najlepszych powieści ni dzieł historycznych, którego nie sposób opisać — zapach XIII, XIV, XV wieku. To on, domknięte oczy i pracująca wyobraźnia są jedynym wehikułem czasu, przenoszą, choć uludnie, na moment, w tamten czas. Któż o tym nie marzy, o takim zaczarowaniu?

Te klasztorne klimaty, wywoływane z przeszłości, bywają tak różne, jak różni się czerń od bieli. Atmosfera pobożnego skupienia, modlitwy, cisza przerywana tylko dźwiękiem dzwonu i... bal karnawałowy, feeria kolorowych strojów, dźwięk muzyki, kuszenie szeptem do ucha i wirem tańca, gorączkowy gwar rozmów i frywolne śpiewki. Wewnątrz klasztoru?! Pośród ultrakatolickiej italskiej ziemi?! Właśnie wewnątrz klasztoru i tylko pośród Włochów.

Dwa kilometry (ku północnemu wschodowi) od Wenecji rozsiadło się na pięciu przedzielonych kanałami i połączonych mostami wysepkach miasteczko Murano, gdzie mieszka niespełna osiem tysięcy Włochów. Płynąłem tam wzdłuż dźwigającej cmentarz wenecki wysepki San Michele krypą zwaną tu „*vaporetto*”, a gdy dopłynąłem, łąziłem po ulicach i zwiedzałem. Muzeum sztuki szklarskiej, jako że Murano to sławny ośrodek średniowiecznego szklarstwa (w XIII wieku szklarze weneccy założyli tam swój cech), gotycki pałac Mula, a także świątynie: romańsko-bizantyjska bazylika Santi Maria e Donato, w której deptałem po prześlicznym mozaikowym pawimencie, i renesansowy kościół San Pietro Martire z ołtarzem pędzla Giovanniego Belliniego. I klasztor, a w nim cień Giacomo Casanovy. To tutaj tańczono i flirtowano.

Weźcie pamiętniki tego czołowego playboya ery nowożytnej, a nakarmicie się do syta opisami jego wypraw ku Murano, gdzie tęskniły za nim piękne kobiety w habitach. Zresztą gdzie za nim nie tęskniły? Kobiety były sensem jego życia, źródłem przyjemności i źródłem kłopotów, bez których życie jest jałowe niby spalona słońcem pustynia. Z tym, że jeśli kobiet szukał, to klasztorów raczej unikał, lecz przedziwne zrządzenie losu sprawiło, iż klasztory nieustannie szukały jego. W młodości sposobił się nawet do kapłańskiego stanu, a gdy już zrzucił sukienkę duchowną, monastery nie zapomniały o nim i raz po raz wyciągały ku niemu ramiona, wabiąc urokami swych wnętrz. Nie inaczej działo się z nim w Polsce.

Mamy świt roku 1766. Wizytujący Warszawę pan Giovanni Giacomo Casanovą, kawaler de Seingalt, dał się — mimo całego swego sprytu — wciągnąć w rozgrywkę między wielbicielami dwóch włoskich tancerek: Binetti, której był przyjacielem, i Catai, której przyjacielem był podstoli koronny, generał Franciszek Ksawery Branicki, słynący z szalonego warcholstwa.

W dniu świętego Kazimierza, u schyłku przedstawienia „*na theatrum*”, Branicki pod błahym pretekstem zaczepił Casanovę wewnątrz loży, a gdy kawaler de Seingalt chciał dyplomatycznie czmychnąć — usłyszał głośnie: „*Wenecki tchórz!*”. Tak sformułowane „*zaproszenie do tańca*” przesądziło. Casanovą ze szpadą czekał na Branickiego pod teatrem, karmiąc się gorzkimi myślami o Polakach, którzy „*zachowali jeszcze dzikie odruchy barbarzyńców, a ich wylewna przyjaźń i zaciekle nienawiść mają cechy Sarmatów i Scytów*” — lecz się nie doczekał. Kolejnego dnia rano, listem pełnym rytualnej galanterii, wyzwiał Branickiego na pojedynek. Branicki przyjął wyzwanie w sposób równie grzeczny, a będąc świetnym strzelcem (rozdwajał kule strzelając do noża) nalegał, by użyć pistoletów. Prosił też, by załatwić sprawę

bez zwłoki, słusznie argumentując, iż jutro całe miasto dowie się o wszystkim i król wzbroni im walczyć. Po krótkiej dyskusji Casanovą przyjął obie propozycje, uściskał się z Branickim (na życzenie tego ostatniego) i zjadł suty obiad. Branicki pościł (wiedząc, iż przy pojedynku lepiej jest mieć pusty żołądek), wysłuchał mszy i wziął Komunię świętą.

Był 5 marca 1766 roku. Przed trzecią Branicki zajechał pod dom kawalera berlinką i wyruszyli razem. Casanovą nie miał sekundantów i zdał się we wszystkim na przeciwnika, któremu towarzyszyli adiutanci i pewien generał. Branickiego gest ten głęboko wzruszył. Wkrótce jednak skoczyli sobie do oczu, gdy bowiem po kwadransie jazdy przybyli na teren parku i generał, chcąc załagodzić spór, protestował przeciw pojedynkowi w granicach władzy marszałkowskiej — Casanovą rzekł, iż będzie walczył nawet w kościele, chyba że go Branicki przeprosi. Polak wściekł się i kazał adwersarzowi wziąć i sprawdzić pistolet, a kawaler obiecał mu, że „sprawdzi broń na jego łbie”, wobec czego Branicki zdjął wyzywająco nakrycie głowy.

Odległość wynosiła dziesięć-dwanaście kroków. Casanovą stanął bokiem do przeciwnika, po czym obaj strzelili równocześnie, tak iż słychać było tylko jeden huk. Branicki padł z piersią przestrzeloną na wylot pod siódmym żebrzem, kawalerowi zaś kula przeszła lewą rękę. Ludzie Branickiego rzucili się rąbać szablami triumfatora, lecz Polak, który nie stracił przytomności, krzyknął:

— Precz, zbóje, od pana de Seingalt!

Chwilę później Branickiego wniesiono do oberży, a Casanovą saniami napotkanego wieśniaka ruszył do Warszawy. W drodze minął go przyjaciel Branickiego, podpułkownik Byszewski, szukający „*mordercy*” z gołą szablą — szczęśliwie nie rozpoznał kawalera. Ten zaś, wskutek nieobecności w stolicy znajomego mu Adama Czartoryskiego, zaczął gorączkowo szukać innego schronienia. Najlepszym wtedy azylem były klasztory, toteż Casanovą nie namyślając się długo pobiegł do franciszkanów, a gdy furtian zagroził mu drogę sądząc, że ma przed sobą złoczyńcę, Włoch obalił go kopniakiem i wdarł się do klasztoru siłą. Przeor, rad nie rad, umieścił go wewnątrz nędznej celi i dopiero po interwencji wizytujących Casanovę dygnitarzy (między innymi wojewodów podlaskiego, kaliskiego i wileńskiego) dał mu bardziej godziwe apartamenta.

Tymczasem Byszewski szalał, szukając kawalera. Gdy wpadł do dyrektora teatru, Thomatisa, czy to dlatego, że wziął go za Casanovę, czy też dlatego, że Thomatis nie udzielił mu informacji, strzelił ku „*zwierzchnikowi spektakłów*” z kilku kroków, lekceważąc obecność księcia Lubomirskiego i hrabiego Moszczeńskiego, a kiedy ten ostatni interweniował, dostał szablą w policzek,

tracąc trzy zęby. Następnie Byszewski chwycił Lubomirskiego za kołnierz (!) i osłaniając się nim umknął przed gniewem ludzi Thomatisa. Tymczasem władze otoczyły klasztor dragonami, by uchronić Casanovę przed zemstą, i tak monaster stał się swoistym więzieniem kawalera de Seingalt.

Casanovę wizytowali i pocieszali liczni wrogowie Branickiego, lecz z jego ręką nie było najlepiej. Kula zdruzgotała mu palec wskazujący i utkwiała w dłoni. Co prawda chirurg Gendron wyjął pocisk, ale zebrani na konsylium lekarze zdecydowali, iż dłoń trzeba amputować. Tu jednak kawaler de Seingalt wykazał, iż będąc dzielnym, jest również obdarzony sporą dawką inteligencji. Kazał mianowicie wyrzucić lekarzy za drzwi. Tym sposobem uratował rękę, która chociaż zsiniała do łokcia, lecz gangrenie nie uległa — odzyskał w niej władzę kilkanaście miesięcy później.

Z klasztoru wyszedł Casanovą w czasie świąt Wielkiej-nocy i po kilku dniach otrzymał audiencję u króla Stanisława Augusta, znającego drobne szczegóły sprawy. Pojedynki były zakazane i monarcha spytał:

— Czemuż to nosisz rękę na temblaku?

— Ach, to reumatyzm, miłościwy panie.

— Radzę ci go unikać w przyszłości — odparł gniewnie „*król Stasio*”.

Chociaż Branicki wyżył i wszystko rozeszło się po kościach, Casanovą został wkrótce zmuszony do opuszczenia Warszawy, z Zachodu bowiem przyszły wieści o jego finansowych matactwach w Anglii, Francji i Włoszech.

Kurując się wewnątrz warszawskiego klasztoru kawaler de Seingalt wspominał zapewne klasztor na Murano, gdzie radośniej spędzał czas, balując w stroju arlekina. Podczas weneckiego karnawału można bowiem było urządzać bale na terenie klasztorów. Goście tańczyli w parlatorium, a mniszki przyglądały się temu spoza rozległej kraty.

Jakże bogate są wspomnienia murów po italskich monasterach. Te rozgorączkowane oczy zza kraty patrzyły tak, iż nagle, zmieszany, ruszyłem do wyjścia.

Murano wizytowałem dużo wcześniej nim zwiedziłem Orvieto. Lecz tutaj, w La Badii, przypomniał mi się tamten klasztor na wodach Adriatyku. Pewne z moich wysp zaczarowanych nie stanowią jedności terytorialnej i ich konstrukcja dopełnia się podczas wojażu, w miejscach oddalonych od siebie, lecz spiętych klamrą siostrzanej refleksji.



*„Przeszłość to przepaść bez dna, która pochłania wszystko, co przemija”.*

Pierre Nicole, „Szkic o moralności”

## **6. MIASTA UMIERAJĄ JAK BOGOWIE**

*„W tym domu ktoś czytał, rozmyślał lub otwierał komuś serce. W tamtym usiłował może zbadać przestrzeń, trudił się nad obliczeniami mgławicowej Andromedy... Ileż tu okien zamkniętych, ileż gwiazd wygasłych, ludzi uśpionych. Ich cywilizacje to tylko nietrwała pozłota: z powierzchni ziemi zetrze je wulkan, jakieś nowe morze, wiatr zasypie piaskiem”.*

Antoine de Saint-Exupéry  
„Ziemia, ojczyzna ludzi”

Z Orvieto w jedną stronę wstążka szosy biegnie ku Autostradzie Słońca, w drugą zaś jadą wtajemniczeni — bardzo rzadcy. Bo oto niedaleko (nie pamiętam już — godzinę czy pół godziny jazdy samochodem) znajduje się coś niebywale pięknego i smutnego: dwie zaczarowane wyspy, o których przewodniki milczą. Miasto-widmo w głębi jeziora Bolsena i umarłe miasto pod chmurami — Civita di Bagnoregio.

Jedzie się przez prowincję Viterbo, przez dziką, bezludną krainę, pełną wymarłych wulkanów i lesistych płasko wyży, o krajobrazach zapierających dech, poprzecinaną głębokimi parowami łożysk rzecznych, które tubylcy zwa „*cavoni*”. Wśród wzgórz wije się sławna Via Cassia, prowadząca z Rzymu do Sieny. Ta starożytna Autostrada Słońca powstała zapewne na starej drodze etruskiej, ziemia ta bowiem była niegdyś kolebką i sercem ligi dwunastu miast etruskich. Co krok napotyka się tu ślady Etrusków, tajemniczego ludu, o którego pochodzeniu nic pewnego nie wiemy do dzisiaj, a który stworzył oryginalną kulturę, z której mimo okrucieństwa natury i wściekłości Rzymian pozostało wiele reliktyw, lecz ani jedno całe miasto, ani jeden pełny zabytek architektury, dom czy świątynia. Chociaż...

Zjeżdżając z Via Cassia jest się już bardzo blisko leżącego nad jeziorem Bolsena miasteczka o tej samej nazwie. Kiedyś było to jedno z centrów etruskich i zwało się Volsinii. Brzegów jeziora nie podejmuję się opisać — trzeba zaprawdę żonglować rymami jak Byron, by wepchnąć takie piękno do klatki słów i na papier. Ważniejsze jest to, co kryje głębia. W Volsinii znalazłem legendę o zatopionym mieście, które ukazuje się nocą świętojańską niczym widma.

Archeolodzy, odkąd istnieje archeologia, marzyli o etruskich Pompejach, o mieście, które natura zamknęła w sejfie z lawy lub wody (całe, czyli bogate domami, kołyskami i obrożami dla psów — bogate wszystkim), i które teraz można byłoby wyjąć na powierzchnię i badać, i rozkoszować się, i znowu badać, aż do pełnego szczęścia. To marzenie wciąż jest tylko snem. Anglik Lawrence pisał w swej znakomitej pracy o miastach etruskich, że są jak kwiaty — rozkwitły i rychło zwiędły, nie zostawiając nic prócz skrytych pod ziemią cebulek. Te cebulki to grobowce etruskie i ruiny fundamentów świątyń, jakie można oglądać choćby w Orvieto. Ale żeby przynajmniej jeden pełny dom!

A przecież nad brzegami jeziora Bolsena od niepamiętnych czasów krąży legenda o starożytnym mieście, które kryją głębin. Tylko w ciągu jednego

dnia słyszałem ją wielokrotnie — z ust rybaków. Każdy tutejszy rybak modli się o to, co spotkało nielicznych druhów — o wtajemniczenie. Rybak bowiem, któremu dopisze szczęście, może nocą świętojańską, podczas pełni księżyca, zobaczyć uśpione miasto na dnie jeziora. A żona Carla, tego, który stracił nogę i dzisiaj tylko ceruje sieci, drobna kobieta o tłustych włosach i przerażająco wielkich piersiach, słyszała w zeszłym roku dźwięk dzwonów i pienia niewiast, monotonne jak śpiewy jej i jej przyjaciółek na mszy ojca Lorenzo. Nie °na jedna. A ta mała z Martany, która poszła do domu wariatów — znaleziono ją przy brzegu, pierwszego stycznia, będzie już kilka lat temu. Mówią, że widziała topielicę. Też nie pierwsza — wiadomo przecież, że z Bolseny topielice wylażą nocą sylwestrową. Pomyślałem, że może widziała cień Amalasanty, który schronił się w głębi przed cieniem męża.

Zamiast motorówki wynająłem chłopaka z łodzią i popłynęliśmy do dwóch wysp: Bisentiny i Martany. Na tej ostatniej zamordowano Amalasantę. Była niezwykle piękna i niezwykle rozumna, jakżeby inaczej — była przecież córką Teodoryka Wielkiego. Po śmierci pierwszego męża została regentką, a gdy i syn jej umarł, poślubiła swego krewnego, Teodata, i dała mu koronę Ostrogotów. Jest rzeczą straszną, gdy kobieta, która oddaje się bez reszty mężczyźnie, pojmie już, że trafiła na tchórzliwą kanalię. Jest rzeczą jeszcze straszniejszą, gdy on pojmie, że ona już wie. Teodat, gdy zrozumiał, uwięził ją pośród jeziora, na Martanie, i kazał udusić w roku 534. Od tego czasu minęło tysiąc czterysta trzydzieści dziewięć nocy sylwestrowych.

Zatrzymałem łódź między wyspą a brzegiem. Nie widać nic. Brudna zieleń, a dalej już czerń nieprzebyta dla oczu, choćbyś je wypatrzył do bólu. Blisko dna — tylko sto czterdzieści sześć metrów. Gdy morze zatopiło w roku 1692 Port Royal na Jamajce, głębia nad „*Babilonem piratów*” była taka sama, a jednak osiemdziesiąt osiem lat po katastrofie admirał Hamilton raportował, że z pokładu okrętu widzi się domy. Jeszcze później, w latach trzydziestych XIX stulecia, porucznik Jeffrey doniósł Admiralicji o szczytach wież i dachów Port Royal, widocznych na dnie zatoki, przy kanale wejściowym do Kingston. Głębokość była analogiczna, to prawda, tylko że na tym dnie czas i woda pracowały ponad dwa tysiące lat dłużej.

Przechyliam się za burtę, a Giuseppe, którego tors rozsadza pasiastą koszulkę, szczyrzy zęby w uśmiechu.

— Nic z tego, *signore*. Niech pan poczeka na noc świętojańską.

Nie mogę czekać, choćbym i wierzył w swoje szczęście.

— Giuseppe, ty naprawdę wierzysz?

— Wierzę, *signore*. Mój dziadek widział. Mój ojciec nie, ale ja zobaczę, zobaczę z pewnością! Mam jeszcze czas.

„*Mój dziadek widział*” — świadectwo naocznego świadka. Widział i opowiedział. Dlaczegoż więc miałyby się nie wierzyć? Naoczni świadkowie to rzekomo bezkonkurencyjne, gdyż żywe dowody. Car Aleksander III kazał sobie przyprowadzić starego chłopca, który na własne oczy widział w roku 1812 bitwę pod Borodino.

— Tak jest, Wasza Cesarska Mość, wlażłem na drzewo i obserwowałem bitwę od samiuteńkiego początku do samiutkiego końca. Widziałem Napoleona — bolszój czieławiek, przeogromnego wzrostu, jak góra, z długą białą brodą do samych kolan.

Żarty żartami, lecz taka wiara, jaką prezentuje Giuseppe, jest zaraźliwa. Nie widzę nic, ale poczynam czuć instynktownie, że tam w dole coś jest, jakieś ulice i dziury okienne, którymi przepływają bezszelestnie mieszkańcy głębi, milczący świat pełen ruin i placów, i ludzkich kości rozrzuconych na dnie lub zagrzebanych w nim, sycony barwą mroku i ciszą nie zmaconą rytmem życia. Czuję to bosymi stopami wspartymi o deski kadłuba, jakby przenikał je prąd tej tajemnicy. I jest mi nieswojo.

Topielice i gadki starych bab. Wszystko to byłoby diabła warte i można by to było między bajki włożyć, gdyby nie fakt, że w ciągu ostatnich pięćdziesięciu lat burze miotające wodami Bolseny często wyrzucały na brzeg etruskie skorupy i fragmenty kamiennych rzeźb, a rybacy ze swoich sieci wyciągali nie tylko ryby, lecz i brązowe statuetki. Szykuje się tu już wyprawa płetwonurków-archeologów. Niespełna trzy tysiące lat temu trzęsienie ziemi, które szarpnęło Półwyspem Apenińskim, zalało krater wulkanu i tak powstało Lago Bolsena. Oni wierzą, że ta woda zalała wówczas miasto etruskie. I snują wariacki plan, że gdy już znajdą ruiny, to przykryją je szklaną czaszą i wtedy miasto będzie można oglądać przez szybę, jak ryby w oceanicznych akwariach japońskich i jankeskich. Jeśli wygrają — wrócę tu, by popatrzeć przez szkło.

Teraz zaś droga prowadzi wzwyż. Zostawiam widmowe miasto śpiące na dnie jeziora, by wdrzeć się na szczyt stożka stojącego wśród gór, dosięgnąć odmiennej tajemnicy i być dosięgniętym przez identyczny niepokój.

Jezioro gubi się wśród zielonych płaszczyzn, a potem wyżej i wyżej, coraz mozolniej, aż wreszcie ostatni jar, skręt nad przepaścią i widzę... żywą ilustrację bajek o księżniczkach zamkniętych na szczytach szklanych gór. Góra lub raczej solidna piramida skalna, niby kopia wertykalizowanych rysunków Szancera, pnąca się ku niebu i zwieńczona pod chmurami plamą zabudowań. Jeszcze bardzo odległa. Wysiść trzeba daleko od podnóża, przy maleńkiej studni, i piąć się wzwyż cienką, prawie stu-pięćdziesięciometrową nicią mostu zawieszzonego nad głębią, by znaleźć się u szczytu tej skały, w Civita di Bagnoregio.

Poszarpany ostrosłup, wystrzelający z dna zielonej misy wśród gór, dla którego miasto jest jak przyciasny beret, stanowił wymarzony, bezpieczny punkt osiedleńczy w niespokojnych czasach wczesnego Średniowiecza. Miasteczko rozwijało się pod bokiem Bagnoregio, starego ośrodka kultury etruskiej, i razem z nim wchłonięte zostało przez feudalne terytorium orvietańskie. Aż przyszedł XVII wiek i ten pamiętny dzień. Skąła drgnęła i w średniowiecznych tudzież renesansowych uliczkach rozpętało się piekło. Huk pękających murów, lecące na ziemię kamienie, domy walące się z łoskotem w zieloną nicość kilkaset metrów niżej, płacz dzieci, obłędny ryk miażdżącego się panicznie tłumu. Kilka sekund i cisza. A może dzień wcześniej, zaalarmowani pierwszymi wstrząsami, zdołali ująć cało? Kto wie? Czy potrafię to sobie wyobrazić, czy umiałbym to zdzierżyć, czy dałbym radę sprzeciwić się pędzącemu mnie precz przerażeniu? Oni nie zdołali zabić tego lęku i raz jeszcze zawierzyć naturze — po trzęsieniu ziemi nie wrócili tu już, odeszli wszyscy, zostawiając dorobek stuleci, swoje budynki, warsztaty, ciepłą polewkę, chleb w piecach i płótno na krosnach. Miasto umarło. Do dzisiaj nie obudziło się ze snu śmierci.

Miasta żyją jak ludzie, przeżywają swoje wzloty, szczęścia i zawały serca, lecz umierają jak bogowie — stojąc, w głębokim milczeniu, bez łez. Takich miast-trupów jest dużo, ale nikt ich nie grzebie, więc rozkładają się odsłonięte, rażone upałem i gnijące wskutek wilgoci, bezradne. Ludzie zapominają o nich, tak jak zapominają o zdetronizowanych bogach, na tym najlepszym ze światów bowiem pamięta się tylko zwycięzców i tylko im wręcza się medale. Triumfator bierze wszystko, pokonany gladiator nie może oczekiwać nawet łaski dobicia. Będzie konał torturowany przez obojętność, żegnając gasnącym wzrokiem odwrócone plecy.

Widziałem już takie „ghost-town” w Jugosławii. Stary Bar, czapa skalnego masywu, blisko zatoki, trzydzieści kilometrów na południe od Rijeki. Miał wielkie iliryjsko-greckie i bizantyjskie tradycje i miał pecha. Po dwukrotnych eksplozjach amunicji (1882 i 1912) mieszkańcy opuścili miasto na zawsze i przyroda szybko uporowała się z murami. Coraz rzadziej porusza kogoś śpiący smutek kamieni. Któż chce się wsłuchiwać w melodię śmierci?

Tę samą melodię można usłyszeć tutaj. Nie, nie usłyszeć — wyczuć. Puste ulice, wiatr kołuje szarym pyłem, rytmiczny brzęk uderzającej mur framugi, na zawiasie zżartej rdzą do grubości bibuły. Oryginalne średniowieczne i renesansowe konstrukcje, kamieniczki przytulone do siebie w strachu i w milczeniu, zdruzgotany skansen starej architektury, zapomniany i niepotrzebny, gasnący...

Dzbanek i kiełbasa wisząca za oknem! A więc jednak ktoś tu żyje! Rynek: starzec na schodkach przy jednej z pierzei wtyka mi pod nos kolorowe widokówki, drukowane gdzieś w Bagnoregio lub jeszcze dalej. I na trupie można zarobić.

— Tak, no tak — przytakuje mrukliwie — jest nas tu ze trzydzieści osób i kilkanaścioro dzieci... Do szkoły chodzą do Bagnoregio, a do młodszych przyjeżdża kobieta, nauczycielka znaczy. Po co? Po co tu żyjemy?... Ja, panie, sprzedaję widokówki, a drudzy... kto ich wie... Że co? Tak, ma pan rację, signore, to grobowiec, ale jak się nie ma gdzie indziej, to i tu...

Trudno uwierzyć.

Przy placu kościół Świętego Donata. Wysoka, średniowieczna dzwonnica, renesansowy przerabiany fronton, całkiem dobrze zachowany, a wewnątrz ponure i czarne. W głębi, w mroku, płomień świecy. I drugi starzec. Nakrywa białym obrusem stolik przy ołtarzu. Nie, przy stosie cegieł i kamieni po ołtarzu.

— Dziś, signore, niedziela. O siódmej wieczorem dojeżdża ksiądz z Bagnoregio... Tak, tylko raz w tygodniu, w niedzielę, żeby odprawić mszę... Za pół godziny.

Czy śnieć? Msza na gruzach, w tym pyle, wapnie i górach obtłuczonego tynku zalegających posadzkę. Jakie to dziwnie niezrozumiałe, i jakie przejmująco piękne.

To miasto umarło, a tli się tutaj iskierka, jak tamta świeczka w głębi nawy, rozjaśniająca mrok nad zdruzgotanym ołtarzem. Ale ten ołtarz będzie żył za chwilę, tej świeczki nie zgasiła nawet katastrofa sprzed trzystu lat — czyż to nie ma oblicza symbolu? Jakże łatwo przyrodzie zachwiać tym, co człowiek stworzył — kulturą, cywilizacją, wiarą — i jakże trudno jej zabić to wszystko i zagrzebać... Nawet ona nie potrafi, czyż sama nie jest tylko sługą? Ileż lat i stuleci prowadzą ludzkość te ostatnie, a przecież wieczne i nigdy nie dopalone świeczki? Są silniejsze niż promień lasera, pozwalają przetrwać iskierce życia na naszej tratwie „Meduzy”, niweczą zwątpienie, rodzą zaufanie...

Ta cisza, to martwe, urokliwe milczenie wabi ku intymności własnych myśli; i już jest dobrze, że nikogo nie ma wokół.

Kilka kroków i stoję u brzegu przepaści. Kamienne schodki, niegdyś pewnie prowadzące do ogrodu lub na taras, złamane, kończą się w powietrzu, wisząc nad wielką przestrzenią światła. Spadają kamienie, co chwila jeden lub kilka razem, i nie słychać nawet, jak gdzieś w czeluści pode mną kończy się ich wędrówka. Ten dom runie za dzień, miesiąc, rok... Słaba tufowa skała systematycznie kruszy się i obsuwa, i wraz z nią lecą po kawałku do

przepastnego cmentarza egzystujące na skraju budynku. Ile ich już tak padło w ciągu wieków?

Zmrok zjawia się niespodziewanie. Przyjeżdża się tutaj zwiedziwszy już Orvieto i La Badię, a więc zawsze po południu. A ja wcześniej byłem jeszcze w Bolsena, więc tutaj dopadł mnie zmierzch. To szczęście, w mroku bowiem cudowna tajemnica nabiera mocy i urzeka silniej. Aż po kres horyzontu ciągną się wzgórza, których zieleń ciemnieje z każdą chwilą — cisza staje się coraz głośniejsza, ma swój śpiewny, cykający rytm — może to świerszcze. Gdzieś zza gór odzywa się nagle głos trąbki, jakąś żalosną nutą kołysanki, szarpanej i chaotycznej, dobiega aż tu, przebywając dziesiątki kilometrów. Może z Bagnoregio lub z jednej spośród tych samotnych chat na zboczach? Wyobrażam sobie, że tam we wsi ćwiczy chłopiec, któremu ojciec kupił instrument jako dar urodzinowy, i chce mi się płakać. Jak przelać na papier wzruszenie? Nie potrafię.

Dźwięk dzwonu, który obija się między murami, wyrywa mnie z tego snu i wracam do kościoła, do mszy wśród gruzów, by zobaczyć raz jeszcze mistyczną świeczkę. Czuję się mądrzejszy i lepszy. Właśnie o ten płomyk w mroku.

*„Cóż za wspaniały pomysł starożytnych — umiejscawiać sanktuaria na szczytach gór!”.*

Madame de Stäel, „Korynna”

## **7. KAMIENNY FENIKS NA MONTE CASSINO**

*„Swym poświęceniem Polacy uczynili z tego miejsca pomnik żołnierskiej chwały”.*

Fred Majdalany  
„Cassino — portret bitwy”



Daleko stąd, hen na południe, jest taka świeca zaklęta w kamień. Spada się na dół buta Autostradą Słońca, przez Rzym ku Neapolowi. Kiedyś oba te miasta łączyła antyczna Via Casilina. W połowie drogi, gdy już miniesz Arce, Ceprano i Aquino, z obu stron, aż po krańce widoczności, wypiętrzają się wzgórza. Rytm zielonych stożków, a dalej ściana skał o barwie rozmytej przez dystans do koloru bladego żelaza i o szczytach krytych śnieżnymi kapturami, i jeszcze dalej już tylko niebo — tło ostatnie. Prowincja Frosinone.

Tylko jedna z tych piramid, zielonych od stóp aż po dno błękitu, chwali się białą czapą, identyczną jak tamte dalekie giganty. Ale to nie śnieg, to klasztor. Wybrał sobie najniższe, skrajne wzgórze masywu Monte Cassino, przechodzącego w masyw Monte Cairo, majestatycznie strome i foremne, wiszące nad maleńkim miasteczkiem przytulonym do zbocza. I nazywa się — Monte Cassino. Święta Mekka polskich turystów w okresie beznadziejnego romantyzmu Międzyepoki. Pamiętając ryk granatów i konających ludzi, znając bezsensowne morderstwo wojenne — jakże mało o niej wiemy. Dla nas — jedno pole chwały, dla ludzkości — kamienny płomień wiary w przetrwanie, wieczny, nie do zgaszenia, ani ogniem, ani bombami. Feniks pożegnał mit i zastygł na szczycie tej góry.

Klasztor rzeczywiście ma coś z ptaka. Szerokoskrzydły, osiadły rozcapierzonymi ramionami na platformie wierzchołka, biały jak albatros — nie dał się zamordować dziejom i ludziom okrutniejszym niż historia. Powalony — wstawał i odradzał się chwalebnie, nadczasowo, niezmiennie wyniosły i piękny. Przedłużał swój żywot od wieczności, bo nawet święty Benedykt z Nursji, który przybył tu w roku 529 (gdy jeszcze wzgórze zwało się Cassinum) i który wzniósł biały monaster, nie był rodzicem, tylko kontynuatorem.

Dlaczego wybrał właśnie to miejsce? Proces wybierania miejsca pod budowlę bywa mistycznym nabożeństwem pełnym dziwnych determinacji. Psychologia wyboru miejsca. Świadomy wybór dokonywany przez człowieka, lub wybór przypadku, który ma człowieka zastąpić. Los zastępuje wówczas myśl. Gdy mocą ugody altransztadzkiej (1707) zezwolono wybudować na Śląsku sześć kościołów ewangelickich, jeden z nich powstał w Cieszynie. Kamień węgielny położono w roku 1710. Legenda mówi, że miejsce usytuowania świątyni wybrano przy pomocy kuli armatniej, wystrzelonej z samego środka rynku cieszyńskiego 24 marca 1709.

Lecz przypadek to wybór nietypowy. Człowiek zazwyczaj bierze na siebie ciężar tej odpowiedzialności i jednym ruchem palca decyduje: tutaj! Gdy dominikanie prosili Le Corbusiera, by zbudował im klasztor pod Lyonem, wielki twórca wybrał lesisty stok w Eveux i wzniósł fascynujące dzieło współczesnej architektury klasztornej — konwent Sainte-Marie-de-la-Tourette. Później tak o tym mówił: *„Przybyłem tu. Miałem mój szkicownik, jak zawsze. Nakreśliłem drogę, linię horyzontu, zorientowałem się w położeniu słońca, zlustrowałem topografię terenu. Wybrałem wreszcie miejsce, gdzie to ustawię. Dokonując takiego wyboru popelnia się akt praworządny bądź kryminalny, gdyż gestem ostatecznej decyzji gwałci się przyrodę dla wymogów kompozycji”*.

Święty Benedykt z Nursji dokonał owego aktu powodowany trzema motywami. Pierwszym była biegnąca blisko Via Casilina, która zapewniała klasztorowi komunikację ze światem. Drugim — względy obronności: klasztor powstał na trudno dostępnej skale. Trzecim — chęć zmanifestowania triumfu nowej wiary w sposób niemal symboliczny. Bogobojny mnich zastał na szczycie wzgórza pogański ołtarz Apollina i rozdeptał go tak gruntownie, że zostały tylko strzępy, jako podmurówka chrześcijańskiej kaplicy. Obok stała świątynia Apollina i Jupitera — tej nie mógł rozwalić, bo nie wymyślono wtedy prochu. Wówczas jednym ruchem kropidła zamienił budowlę antyczną w kościół Świętego Marcina z Tours, tworząc jądro najślawniejszego chrześcijańskiego klasztoru Italii. Tak oto pogańskie mury zlały się z murami nowej wiary, a Starożytność przeniknęła szczeliny kamiennych bloków powstającego konwentu i zaraziła go bakteriami niezniszczalności.

Gdy już piętra benedyktyńskiej siedziby nawarstwiły się, przyszli Longobardowie i w osiemdziesiątych latach VI wieku zburzyli klasztor. Przez ponad stulecie ruiny zarastały trawą, ale żarzący się knot nie spopielał. W roku 710 Petroniusz z Brescii odbudował monaster, dając mu wspaniałą szatę, i rozdmuchana iskra buchnęła światłem znowu. Co nie trwało zbyt długo. Sto kilkadziesiąt lat później (883) wdarli się na pięćsetdwudziestometrową górę Saraceni, zabili opata, świętego Bertariusza, i sprawili mu grobowiec z płonących gruzów. Biały klasztor palił się kolorami Feniksa — złotem i purpurą — i wstrzeliwał ku niebu nad wzgórzami czarne obłoki, podobnie jak mirrowe gniazdo ptaka będącego bohaterem legendy antycznej. A że jemu podobny — odrodził się, gdy minęło stulecie, w roku 994. Zakonnicy, którzy uciekli do Teano i do Kapui, wrócili na szczyt i zbudowali raz jeszcze kościół i opactwo, znowu piękniejsze, gdyż z gleby użyźnionej zwłokami rodzi się życie za każdym razem bardziej cudowne. Odwieczna tajemnica i reguła przetrwania — śmierć rodzi życie, martwe ciała użyźniają glebę losu, by rodziły się żywoty

nowe i potężne, i tak samo krótkotrwałe w nieskończonym łańcuchu reprodukcji.

Gdy opat Dezyderiusz (XI stulecie) budował przepyszną bazylikę, zamówił drzwi do niej w Konstantynopolu. Wyprawy krzyżowe otworzyły zachodni wzrok na wspaniałość sztuki Orientu, więc Dezyderiusz nie wahał się kierując dłoń ku Wschodowi. Mistrzowie konstantynopolitańscy przybyli na wezwanie i Monte Cassino zasłynęło jako budzący łacińską duszę z uśpiania ośrodek ruchu artystycznego. Powstała tam szkoła kształcąca niezrównanych mozaikarzy, freskarzy i miniaturzystów. Stąd, za panowania Bolesława Chrobrego, przybyli do Tyńca pierwsi benedyktyni.

Minęło kilka wieków i nieubłagany zegar śmierci wydzwonił kolejne nieszczęście. Roku 1349 nagłe trzęsienie ziemi zamieniło klasztor w gruzy. Ale rytm odrodzenia był równie nieubłagany — znowu wszczęto rekonstrukcję i szybko przywrócono monasterowi ten sam blask, pełen bajecznego koloru i przepychu. Wnętrze bazyliki znów oszalałami bogactwem najcenniejszych marmurów i najwyszukańszej ornamentyki, zaś biblioteka swym arcyksięgozbiorem ściągała uczonych całej Europy.

Płomień ów świecił blaskiem wciąż jaśniejszym, aż przyszedł rok 1944 i bitwa o Monte Cassino, zwana też bitwą o Rzym, gdyż celem aliantów było opanowanie stolicy. Szlaku z południa na północ broniły przecinające półwysep od Morza Tyrreńskiego po Adriatyk masywy Aurunci, Abruzzy i Maiella. Naturalna barykada, sięgająca wysokości dwu tysięcy ośmiuset metrów. Niemcy nie musieli tu rozbudowywać systemu fortyfikacyjnego, gdyż ta góraska reduta po prostu broniła się sama, tak jak broniłyby się Wysokie Tatry. Obsadzili ją, zatytułowali Linia Gustawa i czekali zjawienia się szaleńców, którzy spróbują samobójczej „alpinistyki”.

Jedyną furtką ku Rzymowi w tym murze była zagwożdżona przez siły niemieckie, mająca szerokość niespełna dziesięć kilometrów, a więc wąska jak strumyk krwi na skroni, dolina rzeki Liri, flankowana dziewięćsetczterdziestometrowym szczytem masywu Monte Maio i wzgórzem klasztornym. Wychowanków włoskich szkół oficerskich od niepamiętnych czasów uczono, że gardziel rozwierająca się pod Cassino jest „nie do zdobycia”. Alianci nie mieli jednak wyboru i musieli uderzyć. Kosztowało ich to sto dwadzieścia tysięcy ludzi martwych, rannych i zaginionych! Bitwa trwała pięć miesięcy.

Elewi włoskich szkół oficerskich znali też z historii wyjątek potwierdzający regułę o niemożności zdobycia gardzieli. Udało się to w VI wieku wodzowi bizantyjskiemu Belizariuszowi, lecz wówczas obrona była ogarnięta takim rozprężeniem, że praktycznie wcale jej nie było. W roku 1944

Linii Gustawa bronili znakomici żołnierze. Jądro reducy, masyw Monte Cassino, zostało rozkazem naczelnego dowódcy wojsk niemieckich w Italii, feldmarszałka Kesselringa, obsadzone przez 1 dywizję strzelców spadochronowych. Była to — bez cienia przesady — elita wojsk Hitlera. Wszyscy żołnierze tej dywizji, wybrani starannie pod względem fizycznym i wyszkoleni do perfekcji, byli fanatycznymi nazistami z zaciągu ochotniczego. Zwano ich „zielonymi diabłami”.

Pierwszy atak (5 armii amerykańskiej) na umocnienia niemieckie wokół Cassino załamał się w styczniu 1944 roku. Później już wszystkie kolejne fale szturmowe odbijały się od Linii Gustawa i spływały po zboczach kaskadami krwi, chociaż do brawurowych ataków szły świetne jednostki alianckie: amerykańskie dywizje 36 (teksaska) i 34, bataliony Rajputana i Ghurka (himalajski) z dywizji hinduskiej, bataliony Royal Essex i Royal Sussex z 4 dywizji brytyjskiej i wiele innych. Obie strony wzięły taki szal walki, jakiego Europa nie widywała często.

Z upływem miesięcy ta walka przestała być dużą bitwą drugiej wojny światowej i stała się czymś, co wyrosło ponad kontekst zdarzeń na kontynencie, ponad tę wojnę i wszystkie inne wojny, ponad walczące narody i idee, o które walczono, ponad czas. Dla „zielonych diabłów” były to germańskie Termopile i hasło „*Nie przejdą!!*” ożywiało ich, gdy mdlały ręce. Brytyjski historyk Fred Majdalany tak o nich pisał w książce „**Cassino, Portrait of a Battle**”: „*Cassino miało dla nich walor mistyczny. Umierali tu zimą, odpierając trzy ofensywy, wytrzymując bombardowania z dział i samolotów, i wciąż fascynowało ich tak, jak fascynowało Hitlera, który kazał im się utrzymać za wszelką cenę. Bronili się więc do upadłego i brali to za misję, która wykracza poza cały świat tej wojny*”.

Pechem „zielonych diabłów” był fakt, że gdy już odparli Amerykanów, Anglików, Francuzów, Kanadyjczyków, Arabów, Azjatów, Nowozelandczyków i inne nacje — rzucono przeciw nim diabłów biało-czerwonych. 11 maja o godzinie 23 rozpoczęła się akcja „*Honker*” (skwir dzikich gęsi) i do szturm ruszyli prawnukowie tych, którym przed stu trzydziestu sześciu laty, pod Somosierrą, również oznajmiono, że pozycja jest „*nie do zdobycia*” — żołnierze 2 Korpusu Polskiego. Pewien brytyjski oficer tak wówczas mówił doktorowi Majewskiemu z 3 batalionu Strzelców Karpackich: „*Twierdzicie, że zdobędziecie Monte Cassino? Powodzenia. Słowo, że będę do końca życia zdejmował kapelusz przed każdym napotkanym Polakiem, jeśli to wam się uda*”. Jeśli oficer ten żyje, jeśli jest człowiekiem honoru i jeśli nie jest mańkutom — to jego prawa ręka musi być już bardzo zmęczona uchylaniem kapelusza. Po sześciu bowiem (tylko po sześciu) dniach morderczej walki, 18

maja 1944 roku, o godzinie 10<sup>20</sup> nad ruiną klasztoru łopotała polska flaga — zawiesili ją ułani podolscy.

Gdy bitwę skończono, dowódca 5 armii amerykańskiej, generał Clark, rzekł: „*Korpus Polski dokonał rzeczy, jakiej nie potrafiliśmy dokonać my wszyscy — zdobył Monte Cassino*”, a dowódca 15 Grupy Armii, generał Alexander: „*Był to wielki dzień sławy dla Polski, kiedyście zdobyli tę warowną fortecę, którą sami Niemcy uważali za niemożliwą do zdobycia. Jeżeliby mi dano wybór między jakimikolwiek żołnierzami, których mógłbym mieć pod swoim dowództwem, wybrałbym was, Polaków*”\*. To samo mówili cesarz Napoleon, marszałek Murat, wielki książę Konstanty i tylu innych.

Piszę: „*nad ruiną klasztoru*”, gdyż wówczas klasztor już nie istniał. Przed bitwą Niemcy ewakuowali mnichów i wywieźli gros klasztornych skarbów (do dzisiaj Włosi walczą o rewindykację wielu tysięcy dzieł sztuki ukradzionych przez „nadmudzi” spod znaku swastyki), lecz klasztoru nie obsadzili. Otaczała go strefa neutralna. Mimo to 15 lutego 1944 roku alianckie Latające Fortece za pomocą pięciuset siedemdziesięciu ton bomb (dla całkowitego zburzenia miasta Coventry w roku 1940 wystarczyło Niemcom sześćset ton) zmiotły biały monaster z powierzchni ziemi. Nie będąc koniecznością — było to błędem, Niemcy bowiem obsadzili rumowisko, a ruiny są dużo lepszym szansem niż nienaruszone budowle, których mury wałę się w czasie walki na głowy obrońców. Nie będąc koniecznością — stało się to także zbrodnią, gdyż klasztor był bezcennym zabytkiem.

Wtedy właśnie płomień się zachwiał. Trzeba było podjąć decyzję o odbudowie, lecz wahano się. Nie, nie ze względu na straszliwe koszty przedsięwzięcia, lecz dla szacunku wobec zasad prawidłowego postępowania z ruinami dzieł sztuki budowlanej.

Czas patynujący dzieła człowieka rodził zabytki, zaś po upływie stuleci zabytki i świadomość, że trzeba im wydłużać życie, stworzyły nową grupę zawodową — konserwatorów zabytków. Ludzie ci przez ponad sto lat spierali się o zasady prawidłowej konserwacji. Kluczem niezgody była rekonstrukcja, a więc odbudowa monumentu, który przestał istnieć. „*Król rekonstrukcji*”, sławny Viollet-le-Duc, triumfował w XIX wieku tak długo, aż zasady, które głosił, obalili dwaj synowie Italii: Camillo Boito (1836-1914) i Gustavo Giovannoni (1873-1948). Ich teorie legły u podstaw przedwojennego prawa konserwacji zabytków — tak zwanej Karty Ateńskiej z roku 1933. Wśród jej podstawowych założeń była absolutna niedopuszczalność tworzenia sztucznej, pseudozabytkowej architektury, czyli rekonstrukcji, co potwierdziła Karta Wenecka z roku 1964.

\* — Z pamiętników gen. Andersa

Gdy po wojnie Włosi stanęli przed dylematem: odbudować klasztor taki, jakim był, a więc rekonstruować, czy też konserwować ruinę lub wznieść nad nią dzieło nowoczesne, było im ciężko podjąć decyzję, gdyż („*noblesse oblige*”) wcześniej sami wywalczyli regułę niedopuszczalności rekonstrukcji. A jednak złamali ją, zaś Boito i Giovannoni nie przewrócili się wewnątrz swych grobów, gdyż i oni musieli zrozumieć, że lata wojny zmieniły na pewien krótki okres prawa konserwatorskie. Uznano wówczas, że wyjątkowo dopuszczalna jest odbudowa będąca przywróceniem ostatniej (sprzed niedawnego zniszczenia) fazy obiektu, którego nie wymazała jeszcze pamięć żyjącego pokolenia i po którym zachowała się solidna część substancji zabytkowej, w odróżnieniu od rekonstrukcji, będącej pełno-wymiarową makietą jakiejś fazy rozwojowej od dawna nie istniejącego obiektu historycznego. Tym wyjątkowym przypadkiem były zniszczenia wojenne i konieczność podniesienia niektórych zabytków z gruzów, żeby udowodnić, iż efektem militarnego szaleństwa rozpętanego przez Hitlerizm nie może być triumf barbarzyństwa nad wielowiekowym dorobkiem kulturalnym kontynentu.

Są takie obiekty-symbole, którym nie wolno zginąć, nie tylko dla ich wartości historycznej, lecz dlatego, by nie zginęła godność człowieka; by zło nie nabrało pewności, że jest wszechmocne, i pojęło, że bomby przegrywają z wiarą i nie gaszą ogni rozświeclających mrok wędrówki ludzkiej. Są więc takie świece, które nie powinny nigdy usłyszeć syku swego gasnącego płomienia. Włosi odbudowali klasztor. Dla Monte Cassino nie ma śmierci definitywnej, kończącej feniksowy rytm przetrwania poprzez odrodzenie.

Ileż kontrowersji wzbudziła ta rekonstrukcja! Czołowy teoretyk i praktyk konserwacji we Włoszech XX wieku, Alfredo Barbacci, pisał: „*Gdy po zabytku zostaną już tylko ruiny, nie trzeba się kusić o jego odbudowanie (...) Kopia zabytku, wykonana z całkowicie nowego materiału, w żadnym wypadku nie trafi do naszych wymagań estetycznych i uczuciowych. Tak samo bez skutku moglibyśmy pocieszać rodzica oplakującego zgon syna, prezentując mu sobowtóra*”. Trudno przeczyć. Dzisiejszy klasztor to lśniąca bielą nowych kamieni, odpychająca zimnem i wysterylizowana z wszelkiego zabytkowego charakteru makietą w skali 1:1. Nie budzi tych wzruszeń, jakie rodzą antyczne kamienie. Dzisiaj. Jest to bowiem prawda o dubeltowym obliczu, i to drugie czeka na jutro. Ileż bowiem razy Monte Cassino podnosiło się z gruzów. Piękno tutaj będzie już tylko sprawą patyny. Czas — lekarz wszechmocny — zatrze połysk nowości, kamień zszarzeje i wytrze się, i wszystko wróci do normy sprzed stuleci. Trochę brudu i uroda przybytku odzyska autentyczność. Brud rodzący piękno — to jest paradoks godny Wilde’a, a zrodziło go życie.

Blisko połowy XIX wieku administrator katedry w Pizie, mniemając, iż przysporzy sobie tym wielkich zasług, zlecił pełne oczyszczenie metalową skrobaczką całego wnętrza baptysterium, pokrytego osadem wapiennym. Inicjatywa ta zwróciła filarom, sklepieniom i ścianom pierwotną biel, i zniszczyła na długie lata cudowny klimat wnętrza, kradnąc mu archaiczny charakter. Zaiste nie wszystko złoto, co się świeci.

Na szczyt, do klasztoru, prowadzi droga kręta jak spirala. Kiedyś wspinano się tą drogą pieszo lub konno, w suchym pyłe lub w błocku malującym buty. Kultura asfaltu pozwala wjechać wygodnie samochodem, i gdy się wjeżdża, ma się uczucie lotu aeroplanem. Po jednej stronie ściana zieleni, po drugiej ani skrawka, bo obok kół już przepaść, i kiedy samochód robi pętlę za pętlą, widać tylko krajobraz wirujący wokół, pasma gór, zielone doliny, miasteczka i wsie drobniutkie jak z klocków, i ludzi — ruchome czarne punkciki, bezosobowe i nierealne, coraz niżej i coraz dalej.

Takim lotem ptaka wokół wzgórza wjeżdża się na parking przed portalem, który wieńczą trzy litery: PAX. Co brzmi jak urągowisko, gdyż historia rzadko mówiła tym murom: „*Pax tecum*”, częściej zaś ofiarowywała zgliszcza. Ten napis nie stwierdza faktu, tylko wyraża nadzieję, że swąd palących się inkunabułów i huk pękającego marmuru więcej już nie wróci i że nigdy już nie będą klasztorowi potrzebne gest i wola Feniksa.

Tuż za furta, w małym sklepiku, zgrzybiały mnich sprzedaje czarno-białe widokówki. Na każdej dwa zdjęcia: zakrystia przed rokiem 1944 i po (ruiny), biblioteka przed 1944 i po (ruiny), Loggia Raju przed 1944 i po (morze ruin) i tak dalej. Straszne zestawienie. I okładka, jakaś dziwna — wąski, gęsto zadrukowany blankiecik. Rzut oka i wielkie zdziwienie. To jest pocztowy formularz z kontem bankowym wspierającym rekonstrukcję. I zachęta dla hojnych: jeden odcinek każdej wpłaty zostanie umieszczony na wieki w archiwum klasztoru. Tak zbierano fundusze dwadzieścia pięć lat temu i to trwa do dzisiaj. Nic nie ma większej wymowy od tego kawałka papieru.

Na zdjęciu międzywojennym przez arkady krużganka Bramantego widać zadrzewione zbocze sąsiedniego wzgórza. Dzisiaj z kolumnady roztacza się ten sam widok, tylko zbocze nie jest już puste. Wśród zieleni bieleje schodkowy trapez. Turysta angielski pyta przewodnika:

— Co to jest?

— To cmentarz Polskiego Korpusu.

— Taaak? Myślałem, że to lądowisko helikopterów. Nie mieli gdzie tego postawić — szpeci krajobraz!

Jak to boli, ta drwina. Jak to już blisko, żeby z gniewu zrodziło się przekleństwo! Ten Anglik jest być może synem oficera, który obiecał kłaniać się nam do śmierci za zdobycie Monte Cassino.

Wpatruję się w olbrzymi krzyż Virtuti Militari, ułożony ciemniejszymi płytami na jasnym dziedzińcu przed amfiteatrem cmentarza. Ale to tak daleko i słońce już zachodzi, że z tej odległości widać tylko mały znak, jak gdyby wisiał na piersiach żołnierza krok od ciebie.



*„Moja dzielna matka jest niewiastą posiadającą serce i rozum. Jest to osoba mężna i szlachetna. Ona wpoila mi dumę i nauczyła mnie, jak zachowywać godność przez całe życie. Jej zawdzięczam całe moje szczęście, wszystko, czego dokonałem dobrego. O Letycjo, matko moja!...”*

Napoleon

## **8. ZAULEK DORIA**

*„Gdy zabłądzisz w te kąty o wieczornej porze,  
Kiedy wnikliwa cisza nad miastem przepływa,  
To tak jakbyś się ocknął w innej czasów porze,  
Która jest twemu sercu jedynie właściwa.*

*Przeminęły stulecia, a ty wiesz, że ongi  
Tak samoś chodził tędy jak teraz, po wiekach,  
I oglądałeś w niszach te same posagi  
Z tym samym drżeniem serca, z tą łzą na powiekach”.*  
Artur Oppman, „Zaulki”

Maleńka polska wysepka w Rzymie. Jakże piękna i jaką ma fascynującą historię.

Gdy stojąc na Piazza Venezia (Placu Weneckim) odwrócimy się tyłem do białej bryły największego pomnika w Europie (pomnik Wiktora Emanuela, zwany „*oltarzem ojczyzny*”, gdyż mieści grób nieznanego żołnierza) i gdy zaczniemy iść przed siebie pod „*balkonem Mussoliniego*” wzdłuż długiej ściany Palazzo Venezia, który wybudowano z kamieni rozbieranego Koloseum — wejdziemy wprost w ciemną czeluść maleńkiego i niezmiennie chłodnego zaułka Vicolo Doria. Jest tak wąski, iż stojąc pośrodku i rozpościerając ręce ma się wrażenie, że do każdej ze ścian już tylko milimetry, i tak krótki, że często nie figuruje na mapach Wiecznego Miasta. Tkwi w nim coś fascynującego i ponurego zarazem, jeśli piękno może być ponure. Zwieńczony u wierzchołka wąziutkim pasemkiem nieba między schodzącymi się wzwyż dwoma pysznymi pałacami — stanowi dla tej architektury powietrzną dylatację pełną cienia i mroku.

Owa nie znająca słońca szczelina to zaułek Polaków. Przychodzimy na Vicolo Doria, gdy smutno i tęskno, gdy już dość włoskiego jazgotu mówionego i pisanego, gdy wewnątrz coś zaczyna zreć. Przyciskamy guzik dzwonka w wewnętrznej ścianie kamiennego portalu, obok którego widnieje tabliczka: „Polska Akademia Nauk — Biblioteka i Ośrodek Studiów w Rzymie”. Potem drapiemy się po wytartych przez pokolenia kamiennych schodkach i wtapiamy w ciszę tej enklawy polskości, w jej zabytkowe komnaty, pachnące starymi książkami i starym czasem, pełne rzeźbionych mebli i przytulne jak matki, i bierzemy do ręki polską książkę. Cień zaułka daje ukojenie ciału pieczonemu słońcem południa; a polska stacja naukowa czyni to samo z duszą. Zaułek Vicolo Doria — uliczka Polaków.

Wszystko, co ją otacza i co się z nią stapia, ma tutaj swoją tradycję wielką jak historia, swoją wagę i kamienną dumę cennej architektury.

Od strony szumnej i bogatej Via del Corso ścianą „polskiego” zaułka jest Pałac Aste-Rinuccini-Bonaparte, czterokondygnacyjna bryła, której fasadę zdobią: orzeł napoleoński z rozpostartymi skrzydłami, kamieniarka gzymsów i okien, portal wejściowy i wielki zielony balkon, wysunięty z narożnika. Ten pałac, wzniesiony (1660) przez architekta Mattia di Rossi dla rodziny d’Aste — w porównaniu z innymi „*palazzi*” Rzymu, jak chociażby Borghese, Farnese, Ruspoli czy sąsiedni Doria, jest maleńkim, skromnym „*palazzino*”,

dumnym jedynie ze swego usytuowania w centrum Wiecznego Miasta, ze szlachetnych proporcji swej architektury i ze śladów po kobiecie, która zaszczyliła niegdyś te wnętrza, przeżywając tu jesień swego życia. Tą kobietą była Letycja Bonaparte z domu Ramolino — matka cesarza. Dlatego dzisiaj mówi się po prostu: Palazzo Bonaparte, chociaż wówczas, gdy ona tu mieszkała, pałac zwał się Rinuccini.

Matka wielkiego Korsykanina kupiła ten gmach trzy lata po Waterloo, na początku roku 1818, płacąc dwadzieścia siedem tysięcy piastrów, i zamknęła się jak w klasztorze w dziewięciu przestronnych komnatach pierwszego piętra, wypełnionych dziełami Gerarda, Grosa, Isabeya, Canovy i Bartoliniego. Każde z tych dzieł ukazywało wizerunek jej dziecka lub wspomnienie jakiegoś triumfu na szlaku empirowej epopei. W przedsionku wejściowym przyziemia, u stóp schodów, znajdowała się obszerna nisza ze statuą Napoleona dłuta Antonia Canovy, wywiezioną później do Anglii i — jak na ironię losu — postawioną u stóp schodów londyńskiego Apsley House, gdzie mieści się Muzeum Wellingtona.

Na drugim piętrze znajdowały się apartamenty gościnne dla rodziny, trzecie zamieszkiwała służba — sami Korsykanie. W położonej narożnie sypialni Madame Merę zawsze stały kwiaty, biust i łóżko polowe syna, a kominek zdobiło popiersie wnuczka, króla Rzymu. Jedno okno tej komnaty otwierało się na chłodny mrok Vicolo Doria, drugie na Plac Wenecki. Siedząc i milcząc godzinami wewnątrz tego pokoju lub — gdy wieczór był ciepły — przy balustradzie narożnego balkonu, wpatrywała się zamkniętymi oczami w maleńką wyspę, leżącą na bezkresie oceanu, gdzie konał jej syn. Tak przez dwadzieścia lat.

Z jej pobytem tu wiąże się tajemnicza wizyta człowieka, którego twarz pamięta dzisiaj już tylko ciemna uliczka deptana stopami Polaków. Ściany którejs komnaty pałacu obejrzały wówczas zdarzenie niepojęte i niewytłumaczalne w świetle praw i systemów laboratoryjnych naszego racjonalnie myślącego świata. Współczesna nauka jest bezradna wobec takich zjawisk, ale czyż nauka współczesna nie jest ciągle ślepym szczenięciem?

Napoleon zmarł 5 maja 1821 roku o godzinie 5<sup>49</sup> rano w Longwood na wyspie Świętej Heleny. Wiadomość o tym dotarła z wyspy do Londynu 4 lipca, do Paryża 5 lipca, do Rzymu oficjalnie nie wcześniej niż 6 lipca. Telegraf optyczny, który wymyślił pan Chappe, działał tylko na lądzie — ocean musiały pokonać wiozące nowinę żaglowce. Lecz właśnie w dniu śmierci, 5 maja 1821 roku po południu, przed Palazzo Rinuccini stanął nieznany nikomu przybysz. Nigdy nie dowiedziano się, kim był, stąd we wszystkich późniejszych dokumentach i opracowaniach używano określenia

„nieznajomy”. Człowiek ten zaczął walić pięścią odrzwia, a gdy je rozwarło, natarczywie żądał audiencji u jej wysokości matki cesarza. Nie bez oporów dopuszczono go do niej. Wówczas kazał świadkom opuścić komnatę. Wyszli, lecz powodowani obawami nie przymknęli drzwi komnaty sąsiedniej. Intruz zbliżył się do sędziwej damy i rzekł:

— Pani, kiedy mówię te słowa, Napoleon wolny jest już od swych trosk i swego bólu. Jest szczęśliwy.

Po czym wyszarpnął spod ubrania krucyfiks i zaczął krzyczeć w ekstazie, z twarzą Savonaroli i z oczami błyszczącymi jak płomień:

— Wasza wysokość, proszę ucałować Odkupiciela i Zbawcę pani ukochanego syna...

Później zapewnił, że Mme Bonaparte zobaczy jeszcze Napoleona, który przybędzie wyzwolić Europę po wielu, wielu latach, pełnych krwi i ognia pustoszącego kontynent, „*by wypełnić wolę Króla Królów!!!*”.

Następnie skłonił się bez słowa, wyszedł i zniknął w zaułku Doria — w „polskim” zaułku. Nikt go już więcej nie ujrzał, a jego słowa zrozumiano dopiero dwa miesiące później. Świadectwa naocznych świadków (szambelana Colonna i damy do towarzystwa, Madame Mellini, a także odźwiernego i lokaja) nie pozwalają kwestionować autentyczności wyżej opisanego sceny.

Jakim cudem intruz wiedział o śmierci Napoleona już tego samego dnia, kiedy nastąpiła, będąc tak daleko, tysiące kilometrów od Świętej Heleny? W pierwszej połowie XX wieku, gdy spirytyzm i okultyzm oraz wszelka wiedza tajemna święciły triumf, łatwo znalazłoby się wytłumaczenie. W trzeciej ćwierci naszego stulecia, gdy naukowy racjonalizm skompromitował wszelką magię i doświadczenia pozazmysłowe — wyśmiano by tę odpowiedź i uczyniono by wszystko dla podważenia wiarygodności relacji. Dzisiaj, kiedy najpoważniejsze instytuty globu prowadzą serio eksperymenty z mediami telepatycznymi i gdy brak tłumaczenia tylu zjawisk nauczył sawantów skromności — nikt już nie ośmieli się drwić. Sami, ze swą niemowlęcą wiedzą, jesteśmy godni drwiny, a świat naszych zmysłów jest ciągle mroczny jak maleńki zaułek przy Piazza Venezia.

Dwa miesiące po wizycie tajemniczego medium stara kobieta, z której łona wyszedł „*bóg wojny*”, zrozumiała, o czym mówił nieznajomy. Przeczowała już, że nie skończy się na tej śmierci: „*Oni wszyscy wymrą — mówiła — a ja zostanę sama i będę ich oplakiwać. Moim przeznaczeniem było urodzić i pogrzebać ich wszystkich. Moim udziałem jest ból i płacz*”. Zgadła. Później śmierć zabierała jej kolejne dzieci, a ona żyła wciąż, wpatrzona w wycharowane ręką Davida popiersie syna i w jego połowe łóżko, które ustawiła przy oknie. Przez okno było widać dalekie wierzchołki Kapitolu i słońce, które

nie mogło już malować na tej twarzy uśmiechu. Rzymianie, którzy mijali Palazzo Rinuccini, przyśpieszali kroku i przerywali rozmowy. Niepisane, lecz powszechnie szanowane prawo gwarantowało temu miejscu ciszę i spokój.

Gdy w końcu stycznia 1823 roku do Rzymu przybył, składając oficjalną wizytę, jeden z największych ukoronowanych łajdaków epoki, wróg jej syna i morderca męża jej córki Karoliny, Murata — Ferdynand I, po śmierci Murata król Obojga Sycylii — rozkazano iluminować całe Corso i Plac Wenecki, bez żadnego wyjątku. Wszystkie okna na trasie przejazdu miały być oświetlone „*a giorno*”. Madame Merę została powiadomiona (wysłał do niej specjalnego kuriera kardynał Consalvi). Odpowiedziała jednym zdaniem:

— Powiedz kardynałowi-ministrowi, że gdyby osobnik, dla którego przygotowuje się fetę, zamordował mu członka najbliższej rodziny — jego eminencja nie rozpałałby świec, by go honorować.

Wieczorem w dniu przybycia Ferdynanda, gdy Rzym jaśniał potokami światła z tysięcy okien — Pałac Rinuccini był jedynym gmachem czarnym jak grobowiec. Cudzoziemcom, którzy idąc przez plac pytali, kto mieszka w tym posepnym budynku, odpowiadało szeptem: „*La madre di Napoleone... Povera!*”.

„*Biedna!*” — wszyscy rzymianie, wiedzeni jakąś dziwną powszechną intuicją i uczuciem, kochali tę kobietę i współczuli jej.

Wielki bard francuski, Beranger, pisał:

*„La noble dame, en son palais de Rome,  
Aime a filer, car bien jeune, autrefois,  
Elle filait, en allaitant cet homme,  
Qui depuis lentoura de reines et de rois...”*

Nie można tego przetłumaczyć na polski tak, by zostało poezją, gdyż — jak rzekł Eliot — „*poezja jest czymś, co ginie dzięki przekładom*”. Znaczy to po prostu:

*„Szlachetna dama w swym rzymskim pałacu  
lubiła prząść, jak wtedy, gdy będąc młodą,  
przędła i karmiła człowieka,  
który później otoczył ją królowymi i królami...”*

A.D. 1836 przedza jej życia, w którym była chwila szczęścia i morze smutku, dobiegła końca. Skromna tablica wewnątrz pałacu wspomina jej pobyt. Ileż legend krąży wciąż wokół tego budynku, który mimo swych

barokowych form tak znakomicie harmonizuje ze średniowieczno-renesansową surowością Pałacu Weneckiego.

Drugą ścianę zaułka tworzy Palazzo Doria-Gavotti — duma barokowej architektury Rzymu. Jest to kompleks budowli rozciągający się na olbrzymiej przestrzeni, od Via del Corso do Via del Plebiscito i aż do placów Collegio Romano i Grazioli. Teraz ma późnobarokowy kształt, lecz jego historia zaczęła się już w roku 1435 na gruzach klasztoru San Ciriaco i modelowana była przez takich twórców jak Antonio Grandę, Piętro da Cortona, Bramante, Gabriele Valvassori, Paolo Ameli i Buisiri-Vici. Często zmieniał właścicieli (kolejno: diakonat przy Santa Maria in Via Lata, kardynał Fazio Sartorio, Francesco Maria della Rovere, rodzina Aldobrandinich i rodzina Doriów-Pamphylii). Tutaj w dobie Empiru (Stylu Pierwszego Cesarstwa, ergo Stylu Napoleona Wielkiego) mieszkał gubernator francuski, pan de Miollis. Dzisiaj część komnat należy do prywatnych właścicieli, zaś reszta to muzeum, gdzie mieści się słynna galeria Doriów z dziełami Velazqueza, Caravaggia, Carracciego, Guercina i innych. Dalszych dwanaście izb to polska stacja naukowa z biblioteką — polska wysepka w mieście, ku któremu prowadzą wszystkie drogi. Ściśle: Vicolo Doria numer 2.

Taka ambasada naszej kultury była konieczna odkąd przedstawiciele polskiej myśli trafili do Rzymu. Czepiel i Ursinus w XV wieku, Bzowski (Bzovius) w XVII, Albertrandi w XVIII, Weysenhoff, Orpiszewski, Jarzembski i dziesiątki innych, którzy budowali polsko-włoską łączność duchową. Spotężniała ona tak, że nawet polski hymn, pisany na ziemi włoskiej, w pałacu biskupim w Reggio Emilia, zawiera nazwę tego kraju. Hymn zresztą doczekał się wielu włoskich przekładów, z których chyba najlepszy był dziełem świętego kompozytora Arrigo Boito, syna Włocha i Polki. Oto fragment. Brzmi dziwnie, lecz wzrusza:

*„La Polonia non è morta  
finche noi viviamo  
d'un guerrier l'eroica scorta  
vigili attendiamo.*

*Su, vien Dombrowski,  
vien con armi e la fortuna,  
nostro guido è la Polonia,  
libera e una”.*

W XIX wieku rzymską wysepką Polaków była istniejąca od XVIII stulecia Antico Caffè Greco, znajdująca się przy Via dei Condotti. Siadywali tu:

Mickiewicz, który miał swój ulubiony kącik wewnątrz jednej z komnat i którego olejny portret wisi na ścianie, Słowacki, Norwid, Krasiński i wielu innych. Dzisiaj Antico Caffè Greco, chociaż przetrwała w kształcie — jak słyszałem — historycznym, nie może już być wysepką Polaków, gdyż jest tak ekskluzywna i droga, że Polak raz tylko (dla „zaliczenia”) może sobie „fundnąć” kawę w jej luksusowych salkach.

Źródłem oficjalnej rzymskiej stacji naukowej Polaków będzie dopiero inicjatywa tzw. *Expeditio Romana* Polskiej Akademii Umiejętności, która po latach tułaczki założyła swą placówkę (1921) w hospicjum polskim przy kościele Świętego Stanisława Biskupa (ulica Botteghe Oscure). Wytworzył się wtedy sprzyjający klimat, Włosi nazywali Polskę „*Niobe slava*” („*Słowiańska Niobe*”) i admirowali nasze dążenia do wolności tudzież do godnego reprezentowania polskiej kultury narodowej. Jednak już w roku 1933 mury hospicjum zaczęły się rysować pod ciężarem wielotysięcznego księgozbioru, którego załączkiem była prywatna biblioteka Józefa Michałowskiego. W roku 1939 przeniesiono stację o kilka ledwie kroków dalej, do pobliskiego pałacu Doriów.

Dzisiaj, gdy Polak wchodzi w zacisze tego wnętrza i będąc tak daleko swego kraju oddycha najczystszą polskością, ciężko sobie uzmysłwić, przed jakim trudem stanęła niegdyś garstka zapaleńców, członków *Expeditio Romana*, tudzież ich następców, zmagających się z furą barier i z armią ludzi takich, jak potężny Austriak Sickl, utrudniający tworzenie polskiej wyspy w Wiecznym Mieście. Ta walka kilku przeciw tłumnej sile złego miała romantyczną desperację, jaka dzisiaj ostała się już tylko w filmach — w „**Siedmiu wspaniałych**” w „**Działach Navarony**” czy w „**Zawodowcach**”. Karkołomne to porównanie, lecz szczerze i rzetelnie oddające skalę.

Czytelniku, jeśli kiedyś trafisz do Rzymu (o co nietrudno, zważywszy kierunek wszystkich dróg świata) i będziesz się czuł daleko i samotnie — wstąp w chłodny cień zaułka Doria, stań przed spekanym portalem i naciśnij metalowy guzik dzwonka. Będziesz mi wdzięczny.

Ktoś powiedział kiedyś, że my mamy dwie ojczyzny, Polskę i Italię. Ten ktoś miał rację.

*„Jest rzeczą zachwycającą, że w wielkości każdego z geniuszy znajduje się zawsze ziarno szaleństwa”.*

Jean-Baptiste Moliere  
„Lekarz mimo woli”.

## **9. KALEKIE MADONNY**

*„Chrystus Michała Anioła nie jest martwy, lecz śpi, i wrażenie to przywołuje myśl o chwale Zmartwychwstania, tak jak Madonna trzymająca Go na kolanach wydaje się cudem młodości. W efekcie «Pieta» Michała Anioła wprawia nas raczej w zachwyt niż smutek”.*

Michae Levey, „Wczesny Renesans”.



Pamiętam ten letni dzień, gdy Rzym zatrzęsł się z przerażenia, ze wstydu, z palącego gniewu. Byłem wtedy w mieście i biegłem wśród innych ku Świętemu Piotrowi, by zobaczyć kalekie arcydzieło. Madonna nie miała lewej ręki i nozdrzy, jej lewe oko dostało cios żelazem i oślepiło. Stałem z wieloma ludźmi i milczałem jak oni. Było tak cicho, że tylko błyski fleszów profanowały martwość wnętrza, w którym zawisł ból. Potem usunięto tłum na zewnątrz i oddano rzeźbę lekarzom kamienia. Konserwatorzy mieli stać się okulistami i chirurgami.

Wandalizm — to jest rozbić bibelot, pokroić odpustową makatkę i rzucić w ścianę czeskim kryształem. Ale zrobić tak samo z arcydziełem sztuki — to już nie jest wandalizm, to jest zbrodnia. Jeśli i wówczas mówimy: „*wandal*” — wypowiadamy żaloszny eufemizm.

Twory ludzkiego geniuszu padają ofiarą tak jak ludzie i czasami rany można leczyć, a innym razem już nie. Powody są różne: fanatyzm, zawiść, chęć rozgłosu, bezmyślna złośliwość, czy nawet pobożność. W Sienie szponiaste palce dewotów zdrapały z trzynastowiecznych „*panneaux*” namalowane postacie demonów. W uśmiech Mony Lisy ciśnięto kamieniem. A teraz „**Pietà**” Michała Anioła.

Jak przy każdej zbrodni, okolicznością łagodzącą bywa niepoczytalność. Człowiek, który zmasakrował „**Pietę**”, był szaleńcem, a więc jednym z nas. Człowiek, który ją stworzył, był geniuszem, a więc także szaleńcem, jeno innego, najrzadszego i najcenniejszego pokroju.

Michelangelo Buonarroti urodził się w roku 1475 w Caprese, nad ciemną rzeczką tej samej nazwy, wijącą się wśród arezzańskich dolin i gór. Matka oddała go zaraz żonie kamieniarza, mieszkańca Settignano, więc sztukę ożywiania marmuru wyssał niewątpliwie z mlekiem. Jako dwudziestotrzylatek podpisał umowę na wykonanie „**Piety**” dla kościoła Świętego Piotra w Rzymie. Było wielu kandydatów do tego chlubnego zadania, lecz wybrano młodzika, co można tłumaczyć ręką losu bądź Opatrzności, gdyż wszelkie tłumaczenia racjonalistyczne chybają. Młodzik był zamknięty w sobie, gwałtowny, nietowarzyski i mściwy, ale był też dumny i znał swą wartość, więc gdy formułowano akt zlecenia, uśmiechem demonstrującym całkowitą pewność siebie wsparł adnotację, którą zamieścił jego świadek przy spisaniu kontraktu, Jacopo Galii; dopisek ten mówił, iż młodzian stworzy dzieło, „*jakiego żaden inny mistrz nie dałby rady wykonać*”. Zarozumiałość

głupca jest bezczelnością, lecz zarozumiałość geniusza jest święta, pojęcie skromności bowiem jest dzieckiem miernot.

Trzy lata (1497-1500) walił młotkiem i dłutem bryłę kamienia i rzeczywiście wyczarował coś, czego nikt inny nie umiałby zrobić — dokonał rewolucji rzeźbiarskiej. Jak pierwszy w historii tematu nie zagrał patosem i rozsadzającą dzieło boleścią. Jego Madonna nie miała smętnych, wykrzywionych cierpieniem rysów. Nakreślony z martwego modelu Chrystus, zbiedzony i bezwładny, leżał w poprzek na udach i na łonie młodej wysokiej kobiety spowitej miękką szatą i urzekająco pięknej. Młodość Madonny i starość Jej Syna pozornie zaprzeczały macierzyństwu, ale gdy Rzym zbiegł się, by podziwiać dzieło, i gdy wytknięto twórcy, że dał Matkę Bożą zbyt młodą i zbyt urodziwą, on rzekł: „*Czyż nie wiecie, że kobiety cnotliwe zachowują większą świeżość niż nieskromne? Ta Kobieta nie odczuwała żądzy i poczęła za sprawą Bożą, Jej Syn natomiast podlegał wszystkiemu, co ludzkie, prócz grzechu, i te zrobiło go starym!*”. Równie wspaniale jak rzeźbić Michał Anioł potrafił uzasadnić religijnie swoje gusta estetyczne. Wyrażone kapitalną anatomią misterium narodzin mężczyzny z łona kobiety tudzież fatum śmierci — objawiło się tu genialnie.

Niespełna pół tysiąclecia później do kaplicy w bazylice Świętego Piotra zbliżył się trzydziestotrzyletni geolog australijski węgierskiego pochodzenia, Laszlo Toth. Przez nikogo nie zatrzymywany, sforsował balustradę ołtarza, wyjął młotek i zaczął bić nim Matkę Bożą, krzycząc: „*Jestem Jezus! Jestem Jezus Chrystus!!*”. Uważając się za Syna Bożego nie uczynił krzywdy ciału Jezusa, całą swą furię skupiając na Madonnie, rozszalały przeciw jej kobiecości i pięknu, pozbawiony zdolności odróżniania wizerunku od rzeczywistości jaką wizerunek symbolizuje. Użył tego samego narzędzia, co Michał Anioł. Straszna jest uniwersalność przedmiotów — nóż zabija i kraje chleb, siekiera daje opał i rozszczepia czaszkę, obcegi wyrywają gwoździe, lecz i paznokcie. Młotek w dłoni geniusza rodzi piękno, a użyty przez szaleńca kaleczy je i zabija.

Ciężkie ciosy spadały wielokrotnie i pierwsza poddała się lewa ręka Madonny, odłupana aż do łokcia, później fałdy materii, półprzezroczyta powieka lewego oka... Kawałki marmuru pryskały na boki, lecz twarz kobiety nie przestawała być piękna i smutnie zamyślona. Szaleniec, widząc to, dostał zupełnej furii i tłukł już tylko twarz. Piętnaście kolejnych uderzeń! Jedno z nich odłupało dolną część nosa i Michał Anioł jęknął w swym grobie. Rzeźbiąc twarze — najwytrwalej pieścił właśnie nosy; to był kompleks, który wywołało u niego pięścią. Szlifując nosy swych figur myślał zawsze o własnym i zaciskał zęby z wściekłości. Kiedyś zazdrosny rywal, nędzny rysownik Torrigiano,

uderzył go w twarz tak silnie, że — jak się później przechwalał Celliniemu — „*zmiądzzył chrząstkę niby opłatek*”. Gdy Michelangelo odzyskał przytomność, już do końca życia każde zwierciadło pokazywało mu wieczne zniekształcenie rysów. Chyba żałował, że jego nozdrza nie mają struktury granitu. Jednak kamienna chrząstka Madonny również pękła niby opłatek. To kwestia narzędzia, którym czyni się krzywdę — żelazo jest postęmem wobec pięści. Tyle że ludzkie ciało nie zawsze można przywrócić do pierwotnego stanu, a kamień można restaurować.

Gdy szaleńca odciągnięto od „**Piety**”, kalectwo Matki Boskiej wyglądało strasznie. Konserwatorzy przysięgli, że zwrócą jej dawną urodę, i dotrzymali słowa. Specjalna grupa ekspertów z watykańskiego muzeum sztuki, wykorzystując wszelkie zdobycze nauki i techniki, odrestaurowała — pod kierunkiem dyrektora muzeum, profesora Diocleziana Redig de Camposa — najwspanialsze być może dzieło, jakie człowiek kiedykolwiek wyrzeźbił w marmurze „*carrara*”. Praca benedyktyńska! Przez siedem miesięcy ludzie ci byli jednocześnie florenckimi jubilerami i marsylskimi galernikami. Krytykowano ich, że popełniają fałszerstwo reprodukcją nie istniejące fragmenty i zacierając ślady rekonstrukcji. W tej krytyce jest jakaś racja, lecz gdy stajemy przed alternatywą: pozostawić arcydzieło rzeźby kalekie, czy uzupełnić, wyraźnie różnicując nowe elementy — coś wewnątrz nas krzyczy: nie!

Wobec tego „*nie!*” z głębi serca, kwestią marginalną jest już fakt, iż w roku 1964, przy okazji transportu „**Piety**” do Nowego Jorku, stwierdzono rentgenem, że lewa ręka Madonny była uprzednio zniszczona w XVIII wieku i następnie odtworzona (zresztą wadliwie) przez nieznanego rzeźbiarza, zatem tłukąc lewą rękę Toth nie zniszczy! oryginału, tylko kopię. Równie marginalne jest, że wskutek hałasu, jaki wywołała ta wiadomość, S. Lavin przeprowadził szczegółowe badania i obalił sensacyjną hipotezę na łamach „**The Art Bulletin**” (marzec 1966). Co nas to wszystko obchodzi? Chcemy mieć ją piękną jak kiedyś.

Więc zwrócono ją nam piękną jak przed zniszczeniem. Nie — „piękniejszą”! Wykapano ją w roztworze wody utlenionej i biały marmur nabrał ciepłych, różowawych tonów.

A później wetknięto ją za szybę pancerną i obiecano zrobić to samo ze wszystkimi rzeźbami Bazyliki. Od tej pory „**Pietà**” będzie już schowana za szkłem i będzie w tej klatce bardzo daleka i tajemnicza. Szyba, która nie przeszkodzi penetracji wzrokowej — przetnie ową ledwie dostrzegalną i u każdego widza subiektywną humanistyczną nić łączącą dzieło z odbiorcą, ten

fluid, przy pomocy którego patrzący człowiek oddziałuje na rzeźbę, a rzeźba na człowieka.

Dla ludzi klatka jest przekleństwem i kresem wolności. Dla dzieł sztuki również, lecz dzisiaj staje się ona jedynym ich bezpiecznym azylem. Staje się kolejną parszywą regułą otaczającej nas rzeczywistości. Klatki, bunkry i pancerze dla arcydzieł stają się warunkiem „*sine qua non*” muzeów we współczesnym świecie, który pełen jest Laszlo Tothów.

Na ziemi włoskiej olbrzymia liczba bezcennych dzieł sztuki znajduje się w zasięgu ręki każdego przechodnia. Dzieł tych nikt nie pilnuje i nawet masakra watykańskiej „**Piety**” nic tu nie zmieniła. Zaledwie tydzień później pewien rzymski dziennikarz urządził sprawdzian: z młotkiem w ręku rzucił się na inne arcydzieło i dłuższy czas markował uderzenia. Nikt mu nie przeszkodził, ba, nikt tego nie spostrzegł! Zmęczonemu reporterowi nie zostało nic innego, jak przerwać „dzieło zniszczenia”, wrócić do redakcji i trzasnąć artykuł, który wywołał kolejny wstrząs.

Fundusze, jakie rząd włoski daje na ochronę spuścizny kulturalnej, są komiczne. Brak pracowników jest tak dotkliwy, że nie można nawet udostępnić zwiedzającym całego Forum Romanum! Nad artystycznym dziedzictwem Włoch czuwa 3210 ludzi (wobec potrzebnych 8 tysięcy strażników) oraz 95 archeologów, 92 historyków sztuki, 107 architektów i 58 techników, podczas gdy samo nowojorskie Metropolitan Museum zatrudnia 180 wykwalifikowanych pracowników (dane tyczą połowy 1972 roku). W wywiadzie dla rzymskiego „**Daily American**” (18-19 lipca 1971) na jedno z pytań odpowiedziałem: „*Włosi bardziej dbają o turystów niż o zabytki, które turystom prezentują!*”. Gdy wróciłem rok później — nic nie uległo poprawie: Koloseum nadal drażni opłakanym stanem, a kolumnady Świętego Piotra są zasypane tak, że trudno przejść blisko bez zatykania nosa. Obwieszane dolarami i kamerami panie w pobalzakowskim wieku, przybyłe z Teksasu i znad Renu, wciąż rządzą Rzymem każdej niedzieli — niech im będzie na zdrowie, ale niech część forsy, którą zostawiają u stóp pomników kultury, idzie dla ratowania monumentów!

Między tym, co zrobił Buonarroti, a tym, co zrobił Toth, jest jakaś ledwo uchwytna więź. Pełna paradoksów i kontrastów, ale przecież jest. Dostrzegłem ją i zbudowałem dzięki niej kolejną wyspę mojej zadumy nad losem ludzi i dzieł.

Tylko dwa razy w historii skradano się do „**Piety**” u Świętego Piotra z tajemnym zamiarem i z młotkiem. Po raz drugi uczynił to szaleniec, by zamordować piękno; po raz pierwszy twórca, by zabić ludzą niepamięć. Obaj chcieli rozślawić swe nazwiska. Gdyż, co brzmi dziwnie, nie wystarczyło

kreowanie arcydzieła, by Michał Anioł mógł cieszyć się sławą twórcy od początku XVI wieku. Jego imię szybko zniknęło w blaskomiotnym cieniu dzieła i niebawem dowiedział się, że cudzoziemcy przypisują „**Pietę**” jakiemuś „*mediolańskiemu rzeźbiarzowi*”. Wówczas szarpnął go płomień ambicji. Poszedł do kaplicy i przez jedną noc, w blasku jednej świecy, wyrył na rzeźbie swoją godność. Nie na cokole, lecz na przepasce biegnącej skroś szaty Matki Boskiej, jakby chciał właśnie Madonnę uwięzić dla siebie. Toth również myślał tylko o Madonnie.

Średniowieczny artysta bardzo rzadko podpisywał dzieło, a już rzeźbę prawie nigdy, dlatego przy tworzeniu Michał Anioł nie myślał o sygnaturze. Jego późniejszy gest był symboliczny — mistrzowie Renesansu, w przyпыływie zrozumienia swej wielkości, uczynili z sygnatury i z autoportretu (a więc z autoreklamy) regułę. Zaś tak brutalne podpisanie się, jakiego dokonał Buonarroti, miało dać pewność, że nikt mu już nie ukradnie autorstwa tej rzeźby. Tesamo — jak zaświadcza Arystoteles — uczynił geniusz Antyku, Fidiasz, wykonując posąg Ateny na Akropolu: w środku jej tarczy dał własną podobiznę, którą łączył z całością sekretne urządzenie tego rodzaju, że gdyby ktoś chciał usunąć autoportret, musiałby rozwalić całą rzeźbę. Wróćmy jednak ku więzi Toth — Buonarroti.

Wyszczerbiając „**Pietę**” watykańską szaleniec upodobnił ją do innej „**Piety**”, którą rzeźbił Michelangelo, zwanej dzisiaj „**Rondanini**”, od pałacu, gdzie się pierwotnie znajdowała. Twórca miał wtedy za sobą prawie wszystko: freski Kaplicy Sykstyńskiej, „**Dawida**” i Kaplicę Medyce-uszów, i osiemdziesiąt dziewięć przeżytych lat. Gaś już i ręka odmawiała mu posłuszeństwa — pisał z najwyższym trudem. Ale ta ręka nie przestawała być ręką mistrza; nie mogąc utrzymać pióra, dzierżyła mocno młotek i dłuto były lżejsze, gdyż nie były dlań martwymi narzędziami, tylko członkami organizmu, biologicznym przedłużeniem! kończyn. Mozolnie kreował w żółtym marmurze stojącą postać Bogurodzicy, z której ramion wyslizguje się bezwładne ciało Syna. To było dzieło-pożegnanie. 12 lutego 1564 roku stał od świtu do wieczora i rzeźbił, 14 lutego zasnął, 18 lutego odszedł. Zostawił dwie postacie ledwo wydobyte z kamienia, zarysowane ledwie, o fakturze pełnej śladów uderzeń narzędziami, chropowatej i nierównej. „**Pieta Rondanini**” jest dzisiaj perłą Pinakoteki mediolańskiego Castello Sforzesco i na tych, co jeszcze nie wiedzą, że Michał Anioł nie zdążył jej ukończyć, sprawia wrażenie jakby ktoś poobtlukiwał ją młotkiem. Tak jak Laszlo Toth „**Pietę**” watykańską.

I wreszcie to najbardziej niepojęte, dziwny przypadek czy może szyderstwo przeznaczenia. Dwa razy w historii furiał zmasakrował młotkiem „**Pietę**” Michała Anioła. Drugim był Toth, a pierwszym... Michał Anioł

Buonarroti! Ta „**Pietà**” miała zdobić jego grobowiec. Cztery olbrzymie figury stały wokół trumny: Chrystus zdjęty z krzyża i podtrzymywany przez Bogurodnicę, którą wspierają Nikodem i Maria Magdalena. Okryty szerokim kapturem Nikodem miał rysy twórcy — pierwszy i ostatni raz Buonarroti wydobyl z kamienia swą twarz. Rzeźbił tę grupę kując kapitel gigantycznej kolumny starożytnej długo, wiele lat, w odosobnieniu, prawie w tajemnicy. Tylko Vasari i jeszcze jeden człowiek widzieli go raz przy tej pracy. Ten drugi pisze: *„Nie wygląda na silnego, a przez kwadrans ociosał więcej twardego marmuru niż mogliby to zrobić trzech młodzi kamieniarze przez cztery godziny. Bil z taką pasją, Że myślałem, iż bryła rozleci się. Za każdym uderzeniem odrąbywał kamienia na cztery palce, ale tak blisko kreślonej przez siebie linii, że przy każdym uderzeniu groziło niebezpieczeństwo zepsucia wszystkiego”*. I wreszcie stało się: w rzeźbie ukazała się rysa wewnętrzna, zniekształcająca jedną z głów. Wówczas półboga Renesansu ogarnął gniew, przed którym gięli się książęta i papieże. Chwycił młot i zaczął masakrować swe dzieło z furją — bił tak, że sypały się iskry, aż wreszcie „**Pietà**” rozleciała się na kawałki, które pozbierano później, złączono i ustawione w katedrze florenckiej. Toż, gdy unosił i opuszczał młot, bijąc twarz Madonny, miał takie same oczy, nieprzytomne i wściekłe. Czyż obaj nie byli szaleńcami?

Ależ tak, Michał Anioł był obłąkany! Gdyby nie był szaleńcem — czy miałoby sens zajmowanie się nim? Człowiek, który wegetuje w normalności, w anonimowym tłumie — rozmyje się w kosmosie wyjałowionym konwulsjami mózgu i przeminie bez śladu. Niewykluczone, że pierwszy lepszy wariat, który uciekł ze szpitala dla psychicznie chorych, ma więcej prawd do powiedzenia niż encyklopedie. Duże umysły zawsze ocierają się o obłąd.

Nawet esteta musi się zgodzić, że szaleństwo artysty to wzniosłość. Obaj więc byli szaleńcami — twórca i niszczyciel. Tylko ich furie różniły się ogromem geniuszu Buonarrotiego. Lecz poza tym — ileż analogii kryje się w ich działaniu wobec „**Piety**”. Przez przypadek?

Historia to nie pojęcie retoryczne — to chimeryczna pani, raz okrutna, a raz wyrozumiała, najczęściej zaś tajemnicza i przekorna, zonglująca losami dzieł i ludzi tak zawile, że się układają w nieprzeniknione sploty, w pointy i paradoksy, które zwykliśmy nazywać przypadkami bądź prawidłowościami, zależnie od tego, czy je rozumiemy, czy nie. Wcale się nie zdziwię, gdy kiedyś ktoś udowodni, że istotą każdego, chociażby najbardziej przypadkowego z pozoru wydarzenia są tylko prawidłowości. I nie będzie to wcale przeczyć słowom Fenelona, iż *„całe nasze życie jest łańcuchem przypadków”*, bo właśnie przypadek jest prawidłowością.

*„Księżno Paulino, jesteś zaiste najpiękniejszą kobietą świata. Będziesz najwspanialszym ornamentem mego dworu”.*

**Napoleon**

## **10. PÓLNAGA KRÓLEWNA Z MARMURU**

*„Wielu rzeczy można było odmówić siostrze Napoleona, lecz nie temperamentu. Tym, być może, przejawiał się ich geniusz. W cudownym przeznaczeniu swego brata widziały niezrównaną sposobność zaspokajania głodu miłości — było przecież do dyspozycji tylu oficerów i żołnierzy”.*

**General Thiebault, „Pamiętniki”**

Dzieła wpatzonego w Starożytność Michelangela porównywano z rzeźbami antycznymi, które stanowiły wówczas probierz piękna. Gdy trzysta lat później nastąpiło kolejne zmartwychwstanie klasycyzmu, sięgnięto raz jeszcze po ten probierz, choć wydawało się, że nikt już nie doścignie kunsztu Fidiasza i Buonarrotiego. Lecz taki człowiek znalazł się. Rzeźbił genialnie, więc znowu równać zaczęto dzieło twórcy ery nowożytnej z arcydziełami Starożytności. To on właśnie sprawił, że jeszcze raz u Włochów, po tym, czym hipnotyzował mnie Michał Anioł, doznałem równie silnego wzruszenia widokiem piękna zaklętego w modelowanym dłutem marmurze. Człowiek ten zwał się Antonio Canova.

Na moje pierwsze z nim spotkanie maszerowałem ekskluzywną rzymską Via Veneto, a dalej parkowymi alejami Villa Borghese, wzdłuż ścian uformowanych ze wspaniałych dębów, orzechów i pinii. Te ostatnie, dzięki piaszczystemu podłożu, przywołują nadwiślańskie sosnowe klimaty. Aleję główną zamyka Casino Borghese — rezydencja wybudowana w latach 1605-1613 przez Holendra Vasanzio dla kardynała Scipione Borghese, bratanka papieża Pawła V. Kardynał był mecenasem sztuki, toteż do końca swego życia zapełniał sztuką komnaty pałacyku. W roku 1782 Marc' Antonio Borghese dokonał odnowienia rezydencji i podzielił ją na dwie części — Muzeum i Galerię, a przy pracach tych uczestniczył polski malarz Tadeusz Koniecz, zwany Taddeo Polacco. W roku 1891 przeniesiono tam arcydzieła malarstwa z rzymskiego Palazzo Borghese, zaś dwanaście lat później całość kupił rząd włoski i Villa Borghese została udostępniona turystom.

Jest rzeczą charakterystyczną, iż większość muzeów świata ma swoje „godło”, dzieło będące kolekcji eksponatem najszlachetniejszym — ołtarzem danej świątyni sztuki. Przykładowo: Luwr — to „**Mona Lisa**” Leonarda, Museo Correr w Wenecji — to „**Kurtyzany**” Carpaccia, a Galeria Akademii — to „**La Tempesta**” Giorgione'a. W Villa Borghese takim symbolem-perłą kolekcji jest posąg Pauliny Borghese-Bonaparte, siostry Napoleona, zwanej „*piękną Pauletta*”. Uchodziła za najpiękniejszą, obok pani Recamier, kobietę epoki, a jej łóżko „zwiedził” cały ówczesny męski „*monde*” Europy, nie wyłączając naszego księcia Pepi. Był wśród nich i Canova, lecz ten nie tylko kochał. Canova uwiecznił ją w kamieniu, tworząc najszlachetniejszą rzeźbę neoklasycystyczną. Większość turystów, którzy ściągają z całego świata do Villa Borghese, pragnie przyjrzeć się marmurowemu ciału i rysom siostry



mozarza. Muzeum i Galeria zawierają prace Rafaela, Rubensa, Cranacha, Perugina, Tintoretta, Correggia, Tycjana i van Dycka, lecz głównym wabikiem jest marmurowe arcydzieło Canovy tudzież legenda, która oplotła ten marmur i tę kobietę.

Była jednym z ośmiorga dzieci korsykańskiego adwokata Karola Buonaparte. To nazwisko, zamienione później na Bonaparte (tak jak korsykańską Paolettę zastąpiło sfran-cuszczone Pauletta), otworzyło wkrótce licznemu rodzeństwu pierwsze salony starego kontynentu. Nieco wcześniej niższy od swych siostr Napolione musiał rzucić Europę na kolana, ale rzucanie nie trwało długo i mała Korsykanka rychło zaznała rozkoszy balowania w pałacach.

Przedwcześnie dojrzała szatynka o białomatowej cerze, ślicznych oczach i wspaniałym ciele bardzo prędko zapragnęła królować w męskich sercach i czyniła to triumfalnie aż ćwierć wieku. Jedną z nielicznych klęsk Napoleona był fakt, że mimo nieustannych wysiłków nigdy nie udało mu się okiełznać południowego temperamentu siostry. Rymopis Arnault pisał po spotkaniu z Paulina: „*Jest ona kompozycją perfekcji fizycznej i dziwacznych wartości moralnych*”. Dwuznaczność zakończenia tej frazy była uzasadniona, lecz równie prawdziwe były słowa Maxima de Villemarest: „*W jej delikatnej zalotności kryło się coś, sam nie wiem co — coś nierealnego*”. Dzieje życia tej kobiety to jeden wielki, barwny festiwal miłości.

W roku 1793 Bonapartowie musieli opuścić Korsykę z przyczyn politycznych i wynieśli się do Marsylii. Wiele lat później, gdy pod skrzydłami Burbonów antybonapartyści obrzucali dogorywającego na Świętej Helenie „*boga wojny*” najwymyślniejszymi kalumniami, Anglik Lewis Goldsmith zelektryzował opinię publiczną wiadomością, iż przyciśnięta biedą Letycja Bonaparte prowadziła w Marsylii dom publiczny, którego pensjonariuszkami były jej własne córki. Sława posagowej moralności matki cesarza była już wówczas zbyt mocno ugruntowana, by ktokolwiek wierzył tym idiotyzmom, co jednak nie znaczy, że konduita Pauliny w Marsylii była bez zarzutu. Po kilku przelotnych miłostkach związała się z czterdziestojednoletnim lowelasem, zblazowanym i rozpustnym „*Maratem złotej młodzieży rewolucyjnej*”, Freronem — miłością pełną korsykańskiej namiętności i wyznań gorących jak ogień: „*77 amo sempre apassionatissimante, per sempre ti amo!*”. Madame Letycja miała tego wreszcie dosyć, więc prosiła syna: *Mój kochany Buonaparte, pomóż mi usunąć tę nową przeszkodę*”. Napoleon miał zwyczaj usuwania przeszkód radykalnie — w początkach roku 1797 Freron otrzymał kopniaka, a kilka miesięcy później zbyt gorąca jak na gust przerażonej rodziny siedemnastolatka została „*dla świętego spokoju*”

poślubiona towarzyszowi zwycięskich bojów jej brata, dwudziestopięcioletniemu Emanuelowi Leclercowi. Leclerc bez wątpienia słyszał o Freronie, lecz oszołomiony urodą dziewczyny wierzył chyba, iż Pauletta jako żona zapomni o panięskich szaleństwach. Czyją to matką jest nadzieja?...

Kiedy pani Leclerc święci w paryskich salonach triumfy sercowe na miarę zwycięstw brata podczas kampanii włoskiej i obdarza naiwnego męża coraz to nową kiścią rogów, Napoleon sięga (1799) po władzę. Tego historycznego dnia, 18 Brumaire'a, Pauletta znajdowała się w teatrze, gdy nagle pewien aktor krzyknął ze sceny: „*Obywatele! Rewolucja w Saint-Cloud! General Bonaparte uniknął sztyletu deputowanego Arena i jego współpracowników!*”. Wewnątrz loży rozległ się przeraźliwy krzyk — Paulina na wieść o niebezpieczeństwie, które groziło bratu, dostała szoku nerwowego. Nie był to atak sztucznej hysterii — ona, jak nikt inny spośród rodzeństwa, rzeczywiście kochała Napoleona. On zaś, który wyzłocił braci i siostry, powkładał im korony i pokrajał Europę, by ich poobdzielać, on, któremu płacili czarną niewdzięcznością, wiecznie spisujący i nadąsani, ów genialny psycholog, który oceniał ludzi jednym spojrzeniem — osądził surowo te miernoty mające apetyt piranii i noszące takie samo nazwisko, lecz nie umiał przestać ich kochać i ulegać im. W oceanie jego pobłażliwości roztapiały się również kaprysy Pauliny, jedynej wśród rodzeństwa obdarzonej przez naturę sercem czułym nie tylko dla kochanków, ale i wobec ludzkiej niedoli, zdolnością dużych poświęceń i autentyczną szczerością, której nie potrafił zabić nawet jej żywiołowy erotyzm, balansujący blisko granicy nimfomanii.

Walczący o konduite siostry z uporem i skutecznością Don Kichota, Napoleon mianował Leclerca w roku 1801 szefem wyprawy na San Domingo i warcząc: „*Kobieta winna być cieniem męża i dzielić jego los!*” — wskazał Paulinie Antyle. Gdy jej małżonek, zwany na wyspach „*blond-Bonaparte*”, gromił zbuntowanych Murzynów, ona święciła pod palmami nowe triumfy, nie czyniąc różnic między kanonierem a markizem, i udowadniając tym samym, że jej stałość do niestałości jest rafa, o którą muszą się rozbić umoralniające zakusy braciszka. Lecz błogosławiony spokój tropików prysnął jak mydlana bańka, kiedy w sukurs rebeliantom przyszła żółta febra — „*vomito negro*”. Nie można jej było rozstrzelać ani zakłuć bagnetem. Wśród tysięcy ofiar znalazł się także „*śliczny smarkacz*” Pauliny (tak zwała męża).

Paulina płacze, lecz nie przestaje być królową wyspy. Napoleon pisał jej w liście: „*Bądź godna swej pozycji!*” — jest godna. Gdy hordy nieprzyjaciół obiegły Cap i świta chciała ją zmusić do schronienia się na statek, Pauletta cisnęła z furją: „*Boicie się wszyscy, co? Ja nie. Jestem siostrą generała*

*Bonaparte!*”. Wkrótce opuściła to piekło i pierwszego dnia roku 1803 znalazła się z powrotem na ziemi francuskiej.

W Paryżu szereg jej starych i nowych wielbicieli sprawił, że rodzinę znowu ogarnęła panika. Jedyńm ratunkiem mogło być kolejne zamążpójście, toteż gdy nad Sekwanę przybył dwudziestoosmioletni brunet o antracytowych żrenicach, potomek jednej z najznakomitszych rodzin Europy, bogaty jak nabab książę Kamil Borghese, rozpoczęła się delikatna „*cambinazione*” dla uchwycenia tej fortuny i tego nazwiska. Sukces osiągnięto łatwo, don Camillo bowiem rozkochał się w Paulinie szaleńczo i nawet starał się przyspieszyć ślub. Salony ironizowały: „*Nareszcie jest prawdziwa księżna w rodzinie Bonaparte*”. Salony nie wiedziały, że wkrótce rodzina Bonaparte przykryje Europę swym cieniem, który tłumy monarchów będą całować klęcząc.

W roku 1806 Napoleon — już cesarz i największy mocarz kontynentu — ofiarował małżonkom Borghese mikroskopijne księstwo Guastalla, w efekcie czego między bratem a siostrą wywiązała się kapitalna rozmowa:

— Cóż to jest ta Guastalla, mój dobry braciszku?

— To miejscowość i zamek w Parmie.

— Aaa! Miejscowość i zamek! A moje siostry mają państwa i ministrów! I co ja tam będę robić?!

— Co chcesz.

— Co chcę?! Napolione, wy drapię ci oczy, jeśli nie zaczniesz mnie lepiej traktować! A mój biedny Camillo, czy dla niego też nic nie zrobisz?

— Przecież to kretyn.

— Oczywiście, ale co to ma do rzeczy?!

Na otarcie łez cesarz dwa lata później mianował „*biednego Camilla*” gubernatorem Piemontu, lecz Paulina nie wytrzymała długo we Włoszech, pośród adorujących ją zniewieściałych minstreli, i uciekła do Paryża, by móc korowód swych kochanków uzupełnić o kilku żołnierzy brata. Dziwna rzecz — rekrutowali się oni głównie ze sztabu marszałka Berthiera, toteż w armii nazywano ich „*mazgaje Berthiera*”. Jednemu spośród tych „*mazgajów*”, szefowi szwadronu huzarów, de Canouville’owi, Pauletta nieopatrznie podarowała wspaniały kołnierz sobolowy otrzymany od Napoleona, który z kolei otrzymał go w darze od cara Aleksandra I. Podczas jakiejś rewii koń wystrojonego tym kołnierzem Canouville’a złamał szyk, zwracając uwagę cesarza. Ten natychmiast poznał fatalne sobole, zrozumiał wszystko i wpadł we wściekłość:

— Berthier!!! Co robią w twoim sztabie takie s.....ny jak ten, gdy na polach grmią działa?!

Kilka dni później Canouville mógł już słuchać grzmotu dział (i to z bliskiej odległości) po drugiej stronie Pirenejów. Również do Hiszpanii został odesłany inny „mazgaj *Berthiera*”, kapitan dragonów, de Septeuil. Tam kula urwała mu nogę w bitwie pod Fuentes. Księżna na wieść o tym westchnęła: „*To fatalne, znowu o jednego tancerza mniej*”. Do Hiszpanii wyekspediował Napoleon także jej szambelana (salony zwały go „szambelanem łóżkowym”) Forbina tudzież wielu innych bawidamków. Ta walka z wiatrakami skończyła się jeszcze jednym Waterloo.

W latach 1810-1814 między rodzeństwem trwała wojna, Paulina bowiem ośmieliła się publicznie znieważać cesarzową Marię Ludwikę, przez co dostała zakaz wstępu na dwór. Swą kobiecą intuicją pierwsza wyczuła, że Austriaczka to manekin bez charakteru, tyle samo podły, co głupi. Napoleon zrozumiał ów fakt dopiero wówczas, gdy druga żona opuściła go w nieszczęściu. Zresztą któż go wówczas nie rzucił, od marszałków począwszy, a na mameluku Rustamie skończywszy? Wszyscy — tylko nie Paulina. Kilka dni przed bitwą pod Lipskiem (1813) wręczyła mu trzysta tysięcy franków i swą najcenniejszą biżuterię (identycznie postąpiła przed Waterloo), a gdy uwięziono go na Elbie, przyjechała tam, by dzielić jego osamotnienie.

Napoleon, po triumfalnym powrocie z Elby do Paryża, znalazł w papierach dworaków Ludwika XVIII opis romansu między sobą a... swoją siostrą. Ta plugawa historyjka była opatrzona napisem: „*Do druku*”, wszystkie bowiem wymysły paszkwilantów (jedna z większych kanalii epoki, wspomniany już Lewis Goldsmith, zarzucił Napoleonowi między innymi... sodomie!) fabrykowano w jednym celu: dla unicestwienia rodzącej się wówczas i coraz potężniejszej legendy napoleońskiej. Trzeba było koniecznie opluć i zohydzić cesarza, by imię jego przestało elektryzować ludy jak imię świętego.

Na Świętą Helenę nie zezwolono Paulinie wyjechać. Ostatnie lata życia spędziła w Italii, przeżywając śmierć ukochanego brata. Zmarła w Villa Strozzi pod Florencją, mając czterdzieści pięć lat (9 czerwca 1825), na raka. Przy śmiertelnym łożu znajdowali się tylko: jeden spośród braci (Hieronim) i księżę małżonek, z którym pogodziła się po długim okresie separacji i któremu skłamała tuż przed śmiercią w podzięce za jego notoryczną tolerancję i dobroć: „*Nigdy nie kochałam nikogo prócz ciebie!*”. Chwilę później poprosiła o lustro, patrzyła w nie długo i wyszeptwała: „*Gdy umrę, zasłońcie mi twarz i błagam, oszczędźcie mi autopsji*”.

Tej ostatniej woli nie udało się wypełnić — codziennie tłumy ludzi oglądają jej twarz i jej anatomię w Villa Borghese. Paulina jako Wenera Zwycięska leży z głową wspartą na prawej ręce i z jabłkiem trzymanym lewą dłonią, półnaga, pełna wdzięku. W jej twarzy dłuto artysty zakłęto na wieki

piękno, w jej oczach — kosmos miłosnego wtajemniczenia, w wygiętym ciele — lenistwo nasycenia, a w jabłku — pożądanie (za czasów starożytnych i według mitologii greckiej jabłko stanowiło symbol pożądania i „medal” dla zwycięskich piękności). Jest tu i owa „*perfekcja fizyczna*” Arnaulta, i „*delikatna zalotność*”, którą wspominał Villemarest. Detale: łożo, pościel, ornamenty, poduszki i modna fryzura są czysto empirowe, dzięki czemu rzeczywistość i antyczny ideał przenikają się wzajemnie. Tworzona parę lat (1805-1808) rzeźba była tak udana, że pięćdziesięcioletni Canova, który przy pracy zakochał się w modelce, po skończeniu roboty wyznał, iż boi się zakochać w swym dziele.

Przeciwnie do pięknych, brzydkie kobiety wstydzą się swej nagości i dlatego kostium jednocześnie na plaży nigdy nie rodzi się ze skromności, zawsze z ułomności bądź ze starości, która rzadko bywa powabna. Gdy zgorzszona dama dworu zapytała Paulinę: „*Jak mogła pani pozować nago?!*”, ta wzruszyła ramionami: „*Och, przecież pracownia była ogrzewana*”.

*„...wtedy przychodzą krytycy i filozofowie, aby przesłanie artysty wytłumaczyć. Największym wrogiem sztuki jest opinia zbiorowa, w każdym ze swych licznych przejawów”.*

Herbert Read, „Sztuka i człowiek”

## **11. BIAŁY ARCHIPELAG**

*„Uprzytomniłem sobie, że na tę białą płaszczyznę od setek tysięcy lat spoglądały tylko gwiazdy... Co robię tutaj ja, żywy, wśród tych nieskazitelnych marmurów? Ja, podległy zniszczeniu, ja, którego ciało ulegnie rozkładowi, co robię tutaj, w krainie wieczności?”.*

Antoine de Saint-Exupéry  
„Ziemia, ojczyzna ludzi”

Moje spotkanie z Canovą to spotkanie z Neoklasycyzmem, stylem (czy raczej kierunkiem myślenia i przenikania tej myśli w dzieła) najbardziej chyba kontrowersyjnym ze wszystkich, jakie wyhodowała nasza cywilizacja do połowy XIX wieku. Czując podziw dla jego płodów, a nakarmiony lekturami pełnymi zjadliwych opinii, całym tym wydymaniem warg przez krytyków sztuki — szukałem go na tej ziemi. Szukałem jego źródeł, buntów, miłości i cierpień, które go zrodziły.

Był rewolucją. Zadał cios rokokowym „*fêtes galantes*” i „*fêtes champêtres*”, czyli dworskim i sielankowym scenom flirtów, tych w pościeli buduarów i na łonie natury, ociekających hedonizmem i rozpustą. Zmiotł lukrowane do niestrawności rokokowe „*esprit*” i „*charme*”, i wzniósł tamę nieustającemu balowi złotej młodzieży arystokratycznej, rozwalającej się po płótnach wzorem bogów i bogiń. Ten cios, który był nokautem dla perfumowanego buduaru terroryzującego sztukę, zadali zupełnie od siebie niezależnie trzech tytani, w jednym i tym samym czasie, w ciągu sześciu zaledwie lat, od roku 1783 do 1789. David namalował „**Przysięgę Horacjuszy**”, Ledoux zaprojektował słynne rogatki paryskie, a Canova wykonał model pomnika grobowego papieża Klemensa XIV. Te trzy arcydzieła, wolne od skłębionych draperii i nadmiaru ornamentyki, demonstrowały spartańską prostotę i szlachetny monumentalizm. To był początek — sztuka europejska pokłoniła się raz jeszcze Starożytności.

Oni sami zwali swą twórczość „*stylem prawdziwym*”. Nazwa „*Neoklasycyzm*” została wynaleziona (jako termin pejoratywny) wiele lat później, w połowie XIX wieku, przez krytyków sztuki i sawantów, dla których wskrzeszenie Antyku oznaczało plagiat, pełen bezosobowego zimna i artystycznej martwoty. To oni przezwali park arcydzieł Canovy „*erotyczną zamarzalnią*”. Nie pokochali tych marmurów, a ja drzę, gdy je widzę. Może mają słuszość, a ja nie mam, lecz stoimy na przeciwległych biegunach w sanktuarium wchłaniania sztuki — więc jaki możemy toczyć dialog?

Woluminami swych uczonych dywagacji zaszczepili tę nienawiść i wzgardę całym pokoleniom, wmówili im, że Paulina w Villa Borghese to marmurowa bryła lodu. Bohater powieści Alejo Carpentiera „**Królestwo z tego świata**”, czarny Soliman, który na San Domingo był masażystą Pauletty, przebywając dużo później w Rzymie odwiedza nocą jedną z pokojówek w Pałacu Borghese i znajduje tam marmurowy wizerunek swej byłej pani:

„W głębi tego niewielkiego gabinetu była tylko jedna statua. Młoda kobieta, zupełnie naga, wyciągnięta na łóżku, zdawała się ofiarowywać komuś jabłko. Walcząc z działaniem wina i usiłując odzyskać trzeźwość spojrzenia, Soliman chwiejnym krokiem zbliżył się do posągu. Zaskoczenie ochłodziło trochę winne opary. Znał tę twarz, a także to ciało, cała postać wydała mu się znajoma. Macał marmur niespokojnie, tak jakby węch i wzrok zespoliły się z dotykiem. Objął dłońmi piersi. Jedną ręką przesunął okrągłym ruchem po brzuchu, zatrzymując mały palec w otworze pępka. Głaskał lekko wygięcie grzbietu, jakby chciał obrócić posąg. Jego palce szukały krągłości bioder, miękkości tydki, jędrności piersi. Ta podróż rąk odświeżyła mu pamięć, przynosząc obrazy z bardzo daleka. Znał niegdyś, w innych czasach, dotyk tego ciała. Takim samym kolistym ruchem rozcierał tę kostkę u nóg, unieruchomioną bólem któregoś dnia po zwichnięciu. Materia była wówczas inna, lecz kształty te same (...) I nagle, poruszony imperatywnym przypomnieniem fizycznym, Soliman zaczął wykonywać gesty masażysty, wzdłuż linii ud i bioder, rozcierając plecy ruchem z góry na dół, wymacując dużym palcem mięśnie, uderzając dłonią tu i tam. Nagle jednak chłód marmuru, przenikając do palców, ściskając je obcęgami śmierci, unieruchomił go wpół krzyku. Zakreśliło mu się w głowie. Ten posąg powleczonej żółtym blaskiem latarni był trupem Pauliny Bonaparte. Trupem zeszywniałym przed chwilą, przed chwilą pozbawionym pulsu i spojrzenia, trupem, który można by jeszcze przywrócić do życia. Straszliwym głosem, jakby coś rozdzierało mu się w piersiach, Murzyn zaczął krzyczeć, rzucać wezwania obiegające echem sale Pałacu Borghese. I wyglądał w tej chwili tak dziko, tak mocno uderzały jego pięty o sufit kaplicy na dole, wydobywając z niej dźwięki bębna, że przerażona służąca uciekła schodami w dół, zostawiając Solimana oko w oko z Wenus Canovy”<sup>\*</sup>.

Przekonali nawet Carpentiera, że ten marmur to „trup pozbawiony pulsu”, i takim widzieli cały Neoklasycyzm, gdy ja widzę w kamiennej Paulinie nieśmiertelną Ewę czekającą z jabłkiem na Erosa. Jeden spośród mych rzymskich przyjaciół, zachodnioniemiecki historyk sztuki Georg Kempter, całe dwie słoneczne godziny w parku Villa Borghese przekonywał mnie, że jestem ślepy i że siłą mej karmionej empiriową legendą wyobraźni ożywiłam sopel lodu.

Któż to go upewnił, że świat, którego dotykamy opuszkami palców, jest bardziej realny niż ten, który tworzą serce i wyobraźnia? I że oczy zamknięte widzą mniej od rozwartych szeroko? Jego nauczyciele wsączyli mu pod powiekę atropinę nienawiści do Neoklasycyzmu — więc jaki może być, psiakrew, dialog między nami?

\* — Tłumaczenie Kaliny Wojciechowskiej.



Dziwne to wszystko. Bo przecież czytałem u Venturiego i u innych o tym, że pod koniec życia Canova, zobaczywszy w Londynie greckie arcydzieła z Partenonu, przeżył dramat, sądząc, iż zmarnował talent, bo cały czas szedł za błędnymi wskazaniem wskrzesiciela Antyku, Winckelmanna. Doskonałość sztuki greckiej, a nawet sztuki wszystkich czasów, Winckelmann znajdował w kilku rzeźbach, które wcale nie były greckimi oryginałami, i zaraził pokolenia kultem takiej właśnie Starożytności. Więc dlaczego dalej chylę czoło przed Canovą? Może dlatego, że nie uwierzyłem w brednie o zadreczaniu się z powodu „*zmarnowanego talentu*”. Kto udowodni, iż tragedia Canovy nie była po prostu rozpaczą, że inni wcześniej rzeźbili równie fenomenalnie?

Wciąż jednak dziwnie niepojęte jest to wszystko. Bo przecież moja Canoviańska wyspa, którą znalazłem nieco na północ od Padwy i Wenecji, w małym Possagno, rodzinnym mieście Canovy, winna była przekonać mnie do ich sceptycyzmu i lekceważenia. Ta wyspa to najczystsza i najdosłowniejsza Arktyka rzeźby, biały archipelag Canovy — gipsoteka. A czymże innym jest gipsoteka, jak nie martwym śladem myśli twórczej? Dlaczegoż więc nie odarła mnie z fascynacji?

Roku 1835 brat Canovy, biskup Jan Sartori Canova, zaczął sprowadzać do domu, gdzie urodził się Antonio, gipsowe modele jego dzieł, pozostawione w rzymskim studio artysty. Tak narodziła się gipsoteka Possagno, druga gipsoteka Europy (swoją ma w Kopenhadze północny rywal Canovy — Thorvaldsen). Canova nie żył już wówczas od trzynastu lat.

Dzisiaj, gdy wchodzi się do majestatycznego wnętrza, ze wszystkich jego zakątków, spod ścian i z naroży, patrzą martwe oczy gipsowych figur. Przedziwne sąsiedztwa. Papież spogląda gipsowymi oczami na odkryte biusty i łona. Gołe ciała kobiet, przezroczyście białe, stają się nierealne i niezdolne do budzenia pożądania. W okresie Neoklasycyzmu golizna, związana ze sztuką tak silnie jak i w Starożytności, nabrała znaczenia symbolicznego. I tak jak w sztuce antycznej — piękna i agresywna, udzielała modelom więcej godności niż bogate szaty, które pono „*nie zdobią człowieka*”.

Przeraźliwa, totalna biel. Białe są mury i białe są rzeźby, i wszystko to razem tworzy przedziwną polarną pantomimę, pełną ciszy, dostojeństwa i snu. Biały Herkules zastygł w ruchu pełnym straszliwego gniewu i prężenia mięśni, trzy białe Gracje tulą się pieśczośliwie, biała Letycja, matka cesarza, spoczywa niedbale w fotelu, pogodnie się uśmiechając. Najlżejszy cień staje się tu czarny jak noc i mocno rysuje kontrasty. Biała mgła ciszy spowija figury mityczne i figury empiryczne jak jedną wielką rodzinę, która nie rozmnaża się już, lecz nigdy nie traci swych lat, swej młodości lub podeszłego wieku — czas tu stanął i zrobił się biały jak wszystko. Czuję zimno — biel tych ciał, niby

wykutych z lodu lub ulepionych na japońskim konkursie śnieżnej rzeźby, obniża temperaturę.

Niesamowite wrażenie wywiera ten śnieżny tłum. Furtki pamięci rozwierają się, pokazując jakieś zdjęcia, jakieś koszmarne obrazy z wypraw antarktycznych. Scott i jego ludzie, gdy milcząca śmierć dopadła ich u bieguna, zastygli tak samo, tak samo zbieleli i musieli wyglądać podobnie. I jeszcze coś straszniejszego. Gdy niedawno (1972) rozbił się w Andach urugwajski samolot, grupa rozbitków przez siedemdziesiąt dwa dni długie jak stulecia wegetowała na śniegu, zjadając trupy swych towarzyszy — by przeżyć. Jeden wykonał fotografię, która obiegała cały świat: wśród białych szczytów gór siedzą skuleni, patrząc z rozpaczliwą nadzieją w przestrzeń, skąd wciąż nie nadchodzi pomoc. Biali niczym gipsowe statuy, oślepli, nienawidzący samych siebie i wszechświata. Gdy ratunek wreszcie przyszedł i gdy znowu wprowadzono ich do salonu cywilizacji, ich spowiednicy nie potępili kanibalizmu, a ludzkość poczuła się wobec nich jakby winna i mała. Lecz to już nie mogło ich uwolnić od tego, co zamknęli w sobie kiedy praktykowali gehennę. Stali się kapłanami bolesnego wtajemniczenia, które innym ludziom będzie obce na wieki. Gdy do jednego z nich, młodego Roya Harleya, podszedł dziennikarz, chłopak spojrział mu w oczy i powiedział: *„Jaki może być dialog między mną a człowiekiem, który martwi się zwyżką cen benzyny lub tym, gdzie spędzić Sylwestra?”*. Właśnie.

Biała Canoviańska wyspa gipsu w Possagno wywarła na mnie większe wrażenie niż dziesiątki ożywionych słońcem arcydzieł z żywego carraryjskiego marmuru, miotających blaski wzdłuż i wszerz włoskiego buta. Pochyliłem głowę przed Canovą.

Dla Polaków nie rzeźbił, chociaż był proszony (1812) o dwie kariatydy do zaprojektowanego przez Aignera pomnika Napoleona, który miał zdobić ścianę Sali Senatorskiej Zamku Królewskiego w Warszawie. Lecz Canova nie miał czasu bądź chęci (kariatydy te zrobił później Thorvaldsen, ale nad Wisłę nigdy nie dotarły — spłonęły w, zamku Christiariborg). Jedno dzieło Canovy zawitało wszakże do Polski, i to na długo — szkoda, że nie na zawsze. To **„Perseusz”**, którego wędrówka, prowadząca sarmackim szlakiem, wydaje się przedłużeniem mitu.

Podczas zwycięskiej kampanii roku 1797 generał Bonaparte zawarł z państwem papieskim traktat w Tolentino, na mocy którego wiele bezcennych dzieł sztuki opuściło Watykan i wywędrowało do Paryża. Była wśród nich jedna z cudownych rzeźb starożytnych: **„Apollo Belwederski”**. W roku 1801 Canova machnął, na wzór wywiezionego arcydzieła, statwę Perseusza trzymającego jedną ręką miecz, drugą zaś ścięty łeb Meduzy. **„Gazeta**

**Warszawska**” pisała (czerwiec 1801) o nowym arcydziele: „*Wszyscy są tego zdania, że ta robota obok najpiękniejszych starożytności zabytków umieszczona być może*”. „**Perseusza**” postawiono w Belwederze Watykańskim na cokole opuszczonym przez „**Apolla**”. Tutaj wywoływał powszechny zachwyt, tylko sam twórca nie był kontent, gdyż rzeźba miała kilka skaz psujących fakturę marmuru. W końcu, za zgodą Piusa VII, Canova wykonał replikę, którą ustawiono na cokole, zaś „skażonego” syna Zeusa i Danae wziął do swojej pracowni.

W roku 1816, po upadku Pierwszego Cesarstwa, większość wywiezionych do Paryża dzieł rewindykowano i „**Apollo**” wrócił na swoje miejsce do Watykanu. Canova, jako zaufany człowiek papieża, osobiście nadzorował transport wielu skarbów sztuki. Czynił to z urzędu, gdyż Pius VII dał mu wielce zaszczytny tytuł Ispettore Generale delie Belle Arti (Naczelnego Inspektora Sztuk Pięknych), wskrzeszając tym samym funkcję, jaką w roku 1515 obdarzył Rafaela Leon X, dając mu tytuł Commisario delie Antichita di Roma (Komisarza Starożytności Rzymskich). Ochroną dzieł sztuki kierowali niegdyś wielcy artyści, dzisiaj czynią to urzędnicy biurowi, nie zawsze wielcy.

Gdy „**Apollo**” dotarł do Rzymu, „**Perseusz**” ustąpił mu miejsca — przeniesiono go do sąsiedniej niszy w Belwederze, gdzie stoi dzisiaj. Podczas tej przeprowadzki jego pierwowzór (już od dziesięciu lat) znajdował się nad Wisłą.

W roku 1804 przybyli do Rzymu Waleria i Jan Feliks Tarnowscy. Pani Tarnowska, ujrzawszy „**Perseusza**” belwederskiego, pisała z zachwytem na kartach dziennika: „*To jest dzieło Fidiasza naszego wieku*”, a kiedy dowiedziała się, że w pracowni Canovy stoi kopia posągu, zaczęła błagać artystę, by ją sprzedał. Twórca zgodził się, aczkolwiek nie bez oporów, i przed rokiem 1809 wypłacono mu ratami umówione trzy tysiące dukatów. W roku 1806 rzeźbę zawieziono morzem do Odessy, skąd wołami ciągnięto ją do Horochowa. Do siedziby Tarnowskich w Dzikowie nigdy jednak nie przybyła. Gdy pod jej olbrzymim ciężarem zaczęły pękać mury pałacu horochowskiego, Tarnowscy wywieźli ją do Wilanowa, będącego własnością Potockich. Dziedzicem rzeźby był Juliusz Tarnowski, a gdy zginął w Powstaniu Styczniowym, „**Perseusz**” stał się własnością czworga wnuków Jana i Walerii Tarnowskich. Jeden z nich, Jan Tarnowski, pan Dzikowa, sprzedał posąg około roku 1870 wiedeńskiej firmie handlu dziełami sztuki „C. J. Wawra”. Za należną mu czwartą część sumy uzyskanej ze sprzedaży profesor Uniwersytetu Jagiellońskiego, Stanisław Tarnowski, nabył od mającego w Paryżu kłopoty finansowe syna Adama Mickiewicza rękopis „**Pana Tadeusza**”. Powieziony z

Wiednia do Salzburga „Perseusz” długo jeszcze przebywał na terenie Austrii. Dopiero w roku 1967 zakupiło go nowojorskie Metropolitan Museum of Art.

Jaka szkoda, że wielkie dzieło Canovy nie zostało u nas. Wciąż trwają wokół tej kwestii mniej lub bardziej otwarte polemiki — roku 1969 starli się a propos tej sprawy (na łamach polskiej prasy) Artur Tarnowski i profesor Stanisław Lorentz. Kontemplując w Watykanie dumnego „Perseusza” i przypominając sobie jego polską odyseję, trudno nie westchnąć. Prawem właściciela jest uczynić z własnością, co zapragnie — żal, że nie wszystkich właścicieli mądrością jest dewiza Napoleona: *„Pieniądze wydaje się szybko, dzieła sztuki zdobią nasze siedziby wiecznie”*.

Antonio Canova tak często pracował dla Napoleonidów, że chociaż nie posiadał nigdy tego tytułu, zwać by go można nadwornym rzeźbiarzem Napoleona. Rzeźbił małych i dużych Bonapartych z równą pasją, której obojętne były rangi, przymioty i wady, i zawsze z tym samym kunsztem. Wielkie dzieła unieśmiertniają małych ludzi — tak Canova unieśmiertnił Paulinę Borghese, a da Vinci żonę włoskiego patrycjusza. Lecz gdy model przerasta dzieło sztuki, staje się rzecz odwrotna. Brat Pauliny, Napoleon, unieśmiertniał swą wielkością portrety i rzeźby, którymi go „fotografowano”, nie zawsze przecież dzieła rąk genialnych. Canova wyrzeźbił jego popiersie, a następnie wykonał (1811) wspaniałą statwę brązową dla uwielbiających Korsykanina mieszkańców Mediolanu, przedstawiając gołego cesarza w antycznej pozie apollińskiej. Oryginał hołdowałem na dziedzińcu mediolańskiej Brery, marmurową kopię wewnątrz londyńskiego Apsley House (Muzeum Wellingtona), a gipsowy model w białym tłumie gipsoteki Possagno.

Bóg wojny o ciele Apolla budzi wśród patrzących zdziwienie i uśmieszek: *„Ach, ci artyści, schlebiający swym bożkom!”* — powszechnie bowiem wiadomo, że cesarz był niskiego wzrostu, nie jest zaś znany fakt, że proporcje ciała cesarza były tak cudowne, iż sam David widząc rozebranego Napoleona wydał okrzyk niekłamanego zachwytu. Czyż nie dowodzi to, że król, gdy jest nagi, może być bardziej strojny niż w gronostajach, bardziej, niż tego chciał Andersen?

*„Sukces jest zawsze dzieckiem zuchwałości”.*  
Voltaire, „Katyliina”

## **12. OPOWIEŚĆ O „NEAPOLITAŃSKIM WERSALU”, O SYNU KARCZMARZA, I O TYM, JAK SIĘ UMIERA NA STOJĄCO**

*„Niech ten wielki tytuł, wryty na mym grobie,  
Pokazuje przyszłości, że go szanowałem”.*  
Pierre Corneille, „Sertorius”

Nagi Bonaparte, szef golasów zapelniających Possagno, był właśnie tym cudotwórcą, który odziewał nagich w gronostaje z mistrzostwem niezrównanym. Wszystkich tych synów bednarzy i kramarzy, kontrabandzistów i chłopców okrętowych, całą tę przedrewolucyjną hołotę, dzielną szaleńczo, pozbawioną skrupułów i głodną świata — wydzwignął do godności marszałków, a później książąt i królów, i rozdał im Europę, piędź po piędzi, pałac po pałacu. Jeden z najpiękniejszych pałaców włoskich — „*neapolitański Wersal*” w Casercie — dostał Murat.

Joachim Murat był synem oberżysty, małym, zasmarkanym hultajem, pętającym się między wsią rodzinną La Bastide a szkółką w sąsiednim Cahors. Gdy urósł, ojciec wysłał go do seminarium duchownego w Tuluzie, lecz Joachim, ledwie otrzymał pierwsze święcenia, został ich pozbawiony i wyrzucony „*na zbity łeb*” za romans z piękną Tuluzanką i pojedynek o nią. Wobec tego szukał szczęścia w armii. Był wystarczająco przystojny, żeby wszystkie kobiety, od pomywaczek do hrabin, miały ku niemu słabość, oraz wystarczająco sprawny i postawny, żeby bez większych ceregieli zostać członkiem (1787) maszerującego właśnie przez Tuluzę 12 pułku strzelców konnych. Miał wówczas równo dwadzieścia lat i do końca życia nie zsiadł już z wierzchowca, prócz krótkich antraktów, kiedy jadł, spał i kochał.

Każdy „*homo sapiens*”, bez względu na wiek i płeć, wyczekuje swego magicznego dnia. Czasami całe życie. Murat czekał niespełna osiem lat. Jak w biblijnym cyklu: siedem pierwszych było chudych, a ów złoty dzień przyszedł roku ósmego — dokładnie 1795. Murat zresztą złamał swą szablą rytmiczność cyklu i przedłużył okres weny, mnożąc siedem przez trzy, aż do lat dwudziestu jeden, to jest do samego prawie grobu. Złotym dniem naszego kawalerzysty był sławny 13 Vendemiaire’a (5 października 1795), co niekoniecznie oznacza, że trzynastka była szczęśliwą liczbą Murata, październik szczęśliwym miesiącem, a końcówka pięć szczęśliwą datą, rozstrzelany bowiem został 13 października 1815 roku. Lecz zostawmy magię cyfr i wróćmy do owego dnia...

Nocą z 12 na 13 Vendemiaire’a, gdy paryscy reakcyjniści szykowali atak na Konwent, nie ulegało wątpliwości, że zwycięstwo będzie należało do tego, kto zawładnie parkiem artyleryjskim w Sablons. Przed dowodzącymi wojskami Konwentu młodym generałem Bonaparte stanął równie młody kapitan kawalerii Murat i obiecał sprowadzić te działa. Przeciwnicy ruszyli prawie równocześnie, lecz po pięciogodzinnym szaleńczym wyścigu Murat pierwszy dopadł dział, zawładnął nimi i sprowadził je do Paryża. Gdy nastał dzień,

Bonapartemu nie pozostało już nic innego jak zwyczajnie rozstrzelać kartaczami atakujące tłumy rebeliantów.

Bonaparte i Murat wykorzystali swą szansę — ich kariery nabrały od tego dnia zawrotnego przyspieszenia. Generał stał się cesarzem, a syn karczmarza kolejno: pułkownikiem, generałem, szwagrem Napoleona, marszałkiem, wielkim admirałem, wielkim księciem Bergu i Kliwii, i wreszcie królem Neapolu. Wszystkie te tytuły przewyższał jeszcze jeden, pierwszorzędny, choć nieformalny — króla kawalerii Empiru. Morderczymi atakami na dziesiątki paszcz artyleryjskich nieprzyjaciela Murat miał zwyczaj komenderować uzbrojony w... złotą laskę, a gdy pod Pruską Hławą (1807) pierwszy raz zawisło nad cesarzem widmo klęski, poprowadził po lodzie największą szarżę świata (dziewięćdziesiąt szwadronów konnicy) i ocalił Wielką Armię. W ten sposób, brawurą i gaskońską bezczelnością, wykuwał sobie sławę najwspanialszego z „*les beaux sabreurs*” (pięknych rębaczy) epoki.

Do „*neapolitańskiego Wersalu*” wprowadził się mając czterdzieści jeden lat.

Pałac królewski w Casercie, perle kampanijskiej ziemi, dwadzieścia dwa kilometry na północ od Neapolu, zawdzięcza swe istnienie władcy Królestwa Obojga Sycylii, Karolowi III de Bourbon, i talentowi neapolitańskiego architekta Ludwika Vanvitellego. Budowę rozpoczęto A.D. 1752 i to jak pompatycznie! Gdy rankiem 20 stycznia Karol III wraz z małżonką umiejscawiał w fundamentach za pomocą srebrnej kielni kamień węgielny i marmurową kasetę ze złotymi i srebrnymi medalionami, ambasadorowie, dygnitarze i zgromadzone tłumy mogli oglądać naturalnej wielkości plan pałacu — tworzyły go ustawione wzdłuż obrysu szeregi królewskich wojsk. W ćwierć wieku Vanvitelli, jego syn Karol, Marcelli Fontona, Franciszek Collecini i szef ogrodników, Piotr Bernosconi, wybudowali przepyszny klasycystyczny pałac o tysiącu siedmiuset czterdziestu dwu oknach oświetlających tysiąc dwieście komnat, tudzież gigantyczny park pełen wodospadów i rzeźb, arcydzieło italskiej architektury ogrodowej.

Cieszyli się nim Burboni zaledwie pół wieku, bowiem w latach 1803-1804 mieli pecha, wsiadając do niewłaściwego pociągu, którego skład stanowiły państwa antyna-poleońskiej koalicji. Pociąg wykoleił się pod Austerlitz i Napoleon jednym dekretem przegnał ich precz, oddając Neapol swemu bratu Józefowi, a gdy ten zasiadł na tronie Hiszpanii (1808) — pierwszemu jeźdźcowi epoki, Muratowi. Do dzisiaj empirowe gabinety (głównie sypialnia) Murata w Casercie czarują swym pięknem, a ich zdjęcia goszczą we wszystkich albumach tyjących sztuki użytkowej Pierwszego Cesarstwa.

Empirowy (dzięki wyposażeniu wewnątrz przede wszystkim) casertański apartament Joachima to pięć komnat wypełnionych głównie meblami sprowadzonymi z pobliskiej Villa Reale (Portica). W dwóch przedpokojach śpią na ścianach liczne konterfekty członków rodziny cesarza i sławnych figur epoki, między innymi Lucjana Bonaparte (Rolland 1811), Józefa Bonaparte (anonimowy), matki Napoleona Letycji (Martin 1801), marszałka Massény (Wicar 1808) i Murata (Schmidt 1814). W pierwszym z tych antyszambrów pod pięknymi freskami plafonowymi (Hill i Cammarano) wisi anonimowe płótno „**Murat wizytujący przytułek w Neapolu**”. Obok niego zatrzymałem się dłużej.

Władcy wizytujący przytułki, szpitale, sierocińce, lazarety. Władcy popisujący się swym humanitaryzmem. Murat nie był inny, gdyż w tamtej epoce takie malowidła były równie „obowiązkowe” jak we wszystkich innych do dzisiaj, kiedy zastąpiły je fałszywe zdjęcia. Bezwstydni apologetci cesarza uwielbiali prezentować go farbami „*wśród chorych*”, „*pomiędzy cierpiącymi*” etc. Śmiał się z tego (choć rzeczywiście często odwiedzał szpitale, sprawdzając ich poziom i stan) — lecz nam nie wolno się śmiać. Komuś, kto zechce wykipić obraz typu „**Napoleon wśród chorych**”, trzeba przedtem przypomnieć, że to właśnie Bonaparte zainicjował lecznictwo pediatryczne. Z jego rozkazu założono (1802) pierwszy specjalistyczny szpital dziecięcy — paryski L’Hôpital des Enfants Malades. W innych krajach Europy takie placówki powstały dopiero kilkadziesiąt lat później: w Petersburgu (1837), Wiedniu (1839), Lwowie (1854), Krakowie (1876) i w Warszawie (1878).

Warto więc pamiętać ten fakt i warto się zastanowić. Potem już można kpić — jeśli komuś przyjdzie chęć.

Sypialnia Murata to najczęściej zwiedzana sala pałacu. Nic dziwnego, jest to bowiem encyklopedyczny przykład empierowego wyposażenia wewnątrz. Dwie komody (na nich brązowe figurki Murata i Napoleona), biurko, łóżce i szafeczki — wszystko mahoniowe i bogato zdobione brązami, w czystym stylu Cesarstwa. Krzesła noszące inicjały Joachima na tapicerce — to połączone drewno. Z plafonu Fondiego i Bisogniego zwisają — identycznie jak w obydwu przedpokojach — pyszne żyrandole, wyrób niemiecki. Dwie ostatnie komnaty apartamentu Murata prawie zupełnie pozbawione są elementów empierowych. Jest ich natomiast sporo w innych apartamentach pałacu, choćby w sypialni Ferdynanda II, lecz te wnętrza nie cieszą się już tak dużą popularnością — brakuje tam ducha złotego kawalerzysty.

Empire nie doczekał się zbyt dużego uznania historyków sztuki. Określono jego twory jako akademickie, niezręczne, martwe kopie Antyku, często przesadnie komplikowane, napuszone i ciężkie, bez siły wyrazu, wdzięku i



elegancji sztuki starożytnej. Jest w tym sporo racji i nie mniej przesady, gdyż styl Cesarstwa prócz nędznych wydał dzieła urzekająco piękne i dzisiaj opinie wielu koneserów nie bardzo są zgodne ze zdaniem książkowych autorytetów. Ekstremizm naukowych krytyk bywa czasami nie mniej akademicki od akademizmu zarzucanego Empirowi.

Polacy, chociaż nie wyróżniający Empiru jako stylu, kochają jego czas. Wielkie Księstwo Warszawskie — siedmioletni promień słońca w czarnej dobie niewoli, która trwała prawie półtora wieku. Przez te siedem lat nie nas bito, tylko myśmy bili, wskrzeszając husarską legendę — wystarczy, by empirowe sentymenty przetrwały nad Wisłą aż do dzisiaj.

W mojej wędrówce korytarzami i komnatami casertańskiej wyspy jest jakaś pogoń za duchem tego kolorowego jeźdźca, który marzył o koronie Piastów, tak jak my marzyliśmy, by mu ją dać. Kochaliśmy Murata, a on kochał nas. Przede wszystkim nasze kobiety — bo najpiękniejsze, potem naszą jazdę — bo najbitniejsza, a może odwrotnie, któż go wie? Gdy pod Ostrownem (1812) Rosjanie zepchnęli piechotę francuską w wąski jar, i gdy sytuacja Francuzów stała się krytyczna, Murat wybrał do szarzy polskich ułanów, a wskazując kierunek krzyknął tylko jedno słowo:

„Dzieciii!!...”. „Dzieci” w mgnieniu oka złamały nieprzyjacielowi kręgosłup.

Nie wszystkim wiadomo, że Murat, nim dostał tron Neapolu, był blisko otrzymania korony polskiej. Gdy 28 listopada 1806 roku wjeżdżał na czele swej kawalerii do wyzwolonej z rąk pruskich Warszawy, spotkało go entuzjastyczne przyjęcie ze strony tłumnie zgromadzonych warszawiaków. Naprzeciw wyjechał mu książę Józef Ponia-towski, witali go serdecznymi mowami Jan Małachowski i inni reprezentanci stolicy. W końcu, gdy przemówił do Murata sławny szewc, pułkownik Jan Kiliński, zdarzyła się rzecz niesłychana. Kiliński nie znał francuskiego, zaś Murat nie rozumiał ani słowa z tego, co po polsku mówił były towarzysz Kościuszki. Gdy oznajmiono to Kilińskiemu, ten urwał w pół słowa, po czym z zaiste „szewskim” zapalem krzyknął na całe gardło: „*Salve Rex Poloniae!*”. Zgromadzone tłumy powtórzyły okrzyk tysięcznym echem, a Murat słysząc to aż pokraśniał z dumy i uklonił się Kilińskiemu w prawdziwą wdzięcznością.

Zamieszkał w pałacu Potockich przy Krakowskim Przedmieściu, gdzie gospodarze udostępnili mu cały parter, i od pierwszej chwili zaczął kokietować Sarmatów. Swą garderobę wzbogacił o polski płaszcz do konnej jazdy i solidne futro, a zbiór nakryć głowy uzupełnił kilkoma polskimi czapkami. Kolejną okazję do czarowania Polaków (Polki były dostatecznie oczarowane wyglądem i prezencją Murata) dał szwagrowi cesarskiemu wielki bal karnawałowy,

urządzony przezeń 22 stycznia 1807 roku we wnętrzach pałacu Potockich. Na balu, który zaszczycił sam cesarz molestujący już Walewską, Murat popisował się swą wirtuozerią tancerza, nosząc galowy strój udekorowany trójkolorową kitą. Jak pisała we wspomnieniach Anna

Potocka: „*Polacy chętnie byliby ozdobili koroną tę pełną chwały kitę*”. Wreszcie sam Poniatowski, rozmawiając z Muratem (ze względu na identyczność temperamentów ci dwaj bardzo się lubili), zaproponował Joachimowi rolę pretendenta do polskiej korony. Murat chętnie więc pozował na władcę tego „*królestwa błota*”, jak przezywali Polskę Francuzi. Ostentacyjnie robił porównania między sobą a innym żołnierzem, który wstąpił na tron polski, Janem Sobieskim, i nieustannie kazał sobie opowiadać historię jego elekcji. Toteż gdy Bonaparte rozwiął wreszcie te wielkie nadzieje — Murat i kochający go Sarmaci przeżyli bolesne rozczarowanie.

Murat pocieszył się wkrótce królestwem Neapolu, a pałac w Casercie był bez wątpienia bardziej bogaty i obszerniejszy niż Zamek Królewski w Warszawie. Cieszył Casertą krócej niż uprzednio Burboni — tylko siedem lat, ostatnich tłustych lat w dwudziestoletnim cyklu powodzenia karczmarszego syna. Dla wypędzonych właścicieli pałacu (panujących „*z woli Bożej*”, a nie z łaski Korsykanina) był zawsze tylko synem karczmarza, cuchnącym żołnierką i przesyconymi potem buciarami, nie domytym i rozwalającym się bezprawnie na atłasach i dywanach ich Wersalu. Choćby się kąpał w mleku i odziewał w brabanckie koronki — dla nich był chamem i niczym więcej.

Dopadli go wreszcie, karczmarczyka z koroną na głowie, w roku 1815, już po Waterloo, i wytoczyli mu sprawiedliwy proces mocą następującego dekretu:

„*Art. 1 — Generał Murat będzie sądzony przez komisji wojskową w składzie, który ustali minister wojny.*

*Art. 2 — Skazańcowi przysługuje najwyżej pół godziny na postugę religijną*”.

Artykuł drugi tego ukazania stanowi świetny precedens hitlerowskich sądów doraźnych.

Sąd wojskowy formowało ośmiu oficerów: Fasielo, Scalfaro, Natali, Lanzetta, Camilli, de Venge, Martellari i Froio — wszyscy otrzymali swe stopnie, nie licząc innych dobrodziejstw, od Murata. Każdy mógł zrezygnować z udziału w ohydnej parodii procesu kosztem utraty stanowiska i trzech miesięcy aresztu — jakże niska cena za uratowanie honoru! Nie uczynił tego żaden.

Naonczas Burboni w całej Europie chcieli radykalnie wykończyć ludzysymbole epoki napoleońskiej, mszcząc lata upokorzeń. Dwa miesiące po

„procesie” Murata dobiegała kresu identyczna farsa sądowa w Paryżu. Gdy nocą z 6 na 7 grudnia 1815 roku Izba Parów Francji odpowiadała w jawnym głosowaniu na pytanie: „*Czy marszałek Ney winien jest zbrodni stanu?*” — stu sześćdziesięciu (spośród stu sześćdziesięciu jeden) płaszcących się przed Ludwikiem XVIII dostojników odpowiedziało twierdząco, ferując tym śmierć bohatera narodowego Francji, który kilkadziesiąt lat wykrwawiał się dla swej ojczyzny na polach bitew od Ciudad Rodrigo po Borodino, i którego zwano „*najwaleczniejszym z walecznych*”. I tutaj wielu z tych ludzi zawdzięczało skazanemu swoje znaczenie i majątek. Lecz znalazł się jeden sprawiedliwy w tej Sodomie, człowiek, który nie zawdzięczał Neyowi nic i nie darzył specjalną sympatią Bonapartystów, lecz który swym rodzicom zawdzięczał szacunek dla własnej godności. Człowiek ten podniósł się z fotela i głośno rzekł: „*Non!*”. Był to młody arystokrata, książę de Broglie. Tym słowem chciał obronić syna bednarza, którego uznał za co najmniej równego sobie.

Murat, syn karczmarza, nie miał takiego szczęścia — wśród jego sędziów nie było prawdziwych arystokratów, chociaż w żyłach niektórych płynęła błękitna krew. To jeden z wielu dowodów, że nikt się nie rodzi arystokratą. Trzeba na to zasłużyć przynajmniej jednym słowem.

Syn karczmarza potrafił się zachować jak urodzony monarcha. Skazano go bez jego udziału (bez jego obecności przed sądem), a prokuratorowi, który chciał go przesłuchiwać w celi, rzucił pogardliwie: „*To nie są moi sędziowie, to moi podwładni. Hańbiłoby mnie stawać przed tak nędznym trybunałem. Jestem Joachim, król Obojga Sycylii. Precz!*”. W tym momencie stał się królem rzeczywiście, te słowa były wobec historii jego mową tronową, a wyrok, który zapadł, stał się świętym aktem koronacyjnym. Los bywa złośliwy — to nie Napoleon swym gestem, lecz Burboni swą podłością ukoronowali Murata wobec Boga i wobec prawa.

Ostatnie chwile dwóch sławnych marszałków napoleońskich, rozstrzelanych w odstępnie dwóch miesięcy w Pizzo i w Paryżu, były tak identyczne, że czytając dokumenty historyczne zaznaje się niepokoj i budzą się kolejne refleksje nad tajemniczymi zbieżnościami losów i zdarzeń rozdzielonych czasem i przestrzenią. Nie tylko okoliczności były takie same — w tym nie ma nic specjalnie dziwnego — lecz te same gesty i nawet te same słowa! Jakby się umówili lub jakby zamordowany wcześniej Murat podpowiadał Neyowi, co ma robić i mówić. Obaj nie dali sobie zawiązać oczu. Joachim do podchodzącego z chustą oficera rzekł: „*Zbyt często patrzyłem śmierci w oczy, bym miał się jej bać!*”, a Michał Ney: „*Czyż pan nie wie, że żołnierz nie boi się śmierci?*”. Joachim sam komenderował plutonem egzekucyjnym. Ustawił go i rozkazał: „*Oszczędźcie twarz, mierzcie w serce!*”.

Był 13 października 1815 roku. Ney, rozstrzeliwany 7 grudnia 1815 roku, krzyknął do żołnierzy: „*Towarzysze, prosto w serce!*”.

Gdy już na mocy swego legitymistycznego przywileju popełniania łajdactw i zbrodni Burboni wymazali Murata z życia, zapragnęli jeszcze wymazać go z historii i z legendy. Szaleńcy. Przez lata całe mścili się zaciekle, a on ciągle jawił się większy i większy, wstawał z grobu i świecił w oczy junacką, romantyczną sławą. Chcieli go zniszczyć, ale jak można zabić trupa — zabija się tylko raz.

Gdy A.D. 1839 w olbrzymiej sali tronowej pałacu umieszczano na architrawie czterdzieści cztery medaliony z wizerunkami królów Neapolu, od Ruggiera Normana do Ferdynanda II — pominięto Murata, by uczynić zemstę rozkoszą władców. Nie dość na tym. Wcześniej jeszcze Burboni kazali zamalować w sali Aleksandra Wielkiego dwa freski napoleońskie: „**Kapitulację Capri**” Schmidta i „**Bitwę pod Iławą**” Suhrlandta. On jednak nie dał się zamalować — musieli przegrać.

Burboni neapolitańscy. Któż dzisiaj o nich pamięta? Murat zaś jest legendą, wspaniałą, heroiczną, wiecznie błyszczącą. Stał się władcą mojej casertańskiej empirowej wyspy, która utwierdziła mnie w przekonaniu, iż naprawdę „*ten się śmieje, kto się śmieje ostatni*”. Choćby ów śmiech miał się nawet rozlec po wielu, wielu latach. Wszystko to tylko problem czasu i umiejętności doczekania. Ludzie będą przez ten czas umierać, lecz narody nie. Cierpliwości — trawa z czasem zamienia się w mleko.

*„Ludzie nader rzadko potrafią być całkiem źli albo całkiem dobrzy”.*

Niccoló Machiavelli, „Rozważania”

## **13. MAFIOSO**

*„Nim uda się nam poznać człowieka, znamy wyłącznie jego słowa. Chcąc nie chcąc musimy je przyjmować za dobrą monetę, czekając, aż sprawdzi je czyn”.*

Madame de Sevigne w liście do hrabiego de Grignan, 1670

Tuż obok Caserty leży nad rzeką Volturno Kapua. Sześć tygodni mieszkałem tam i poznałem ją całą, od pustych fos renesansowych fortyfikacji, gdzie teraz chłopcy grają w piłkę, do szczytów starych dzwonnicy. Kapua jest martwa, lecz nie tak, jak Cività di Bagnoregio, ale tak, jak wiele tych przedziwnych miasteczek południa, zastygłych, sennych, zamyślonych nad wspaniałą przeszłością, która minęła i która nie wraca. Czas wymiółł gwar wielkiego życia z tych ulic i placów, zwolnił rytm i rozplótł pajęczynę letargu, w którym słychać czasami dźwięk neapolitańskiej piosenki. Chociaż to dopiero równoleżnik Neapolu, jesteśmy już na Południu, jakże obcym Północy, pełnej przemysłowego warkotu, huku maszyn i widoku robotników pędzących ku fabrycznym stanowiskom. W leniwych miasteczkach południa jak nigdzie indziej wyjaskrawia się podział na biednych, nie wiadomo co robiących przez cały słoneczny dzień, i na bogatych, noszących garnitury i białe koszule — na plebs śpiewający piosenki i na patrycjat, który zaprasza Beethovena, choć go nie rozumie i nie czuje.

Koncert symfoniczny w kościele Świętego Eligiusza, którego trawertynowa fasada należy do ciekawszych frontonów włoskiego Settecenta (XVIII wiek). Sprowadzona z Neapolu sławna orkiestra Alessandro Scarlattiego pod dyrekcją Pradelli rozsiadła się w chórze i wokół ołtarza. W nawie rozparli się wszyscy „*onorevoli*” tego miasta ze swymi matronami, kochankami, bachorami i sąsiadami, wszyscy godni zaproszeń drukowanych prześlicznie, a zdobionych herbem miasta i podpisem syndyka. Biedni pozostali na zewnątrz ze swymi piosenkami.

Pierwsze ruchy rąk dyrygenta i pierwsze dźwięki zaczynają miotać płomieniami świec. A może to wiatr przeciskający się od strony wejścia? Żółte refleksy światła ślizgają się na nieruchomych twarzach, wywołując złudzenia ruchu warg i powiek. Wagner — „**Idylla Zygryda**”; później „**Nokturn**” Martucciego, bardzo odpowiedni, na zewnątrz bowiem już noc, a tu półmrok, z którym bezradnie walczą świece. I wreszcie „**Czwarta symfonia**” Beethovena uderza o mury, o kolumny, sklepienia, rzeźby i pawimenty, jakby chciała je rozerwać, zburzyć, porysować. Płomyki szaleją, naśladowując ruchy dłoni dyrygenta. „**Czwarta**”. Nie tak sławna jak „**Eroica**” czy „**Pastoralna**”, lecz również piękna. A w tej mrocznej nawie, malowanej migotliwymi światełkami — cudowna, urzekająca niczym bajka opowiadana nocą, przy zgaszonej lampie.

Twarze. Senne, wypiełgnowane, bezmyślne — nic nie rozumiejące. Drukowane zaproszenia i jutrzejsza wzmianka na łamach gazety, i to, że można pokazać nowy garnitur lub kobietę, suknię i cenniejszą kolie, i poczuć się lepszym, dostojniejszym, wywyższonym, i jeszcze stroić miny miłośnika Beethovena — to wszystko było ważniejsze. Jestem im wdzięczny, że urządzili ten cudowny koncert w świątyni i że uhonorowali mnie zaproszeniem, ale gdy patrzę jak już znudzeni wzajemnymi ukłonami, uśmiechami, poszeptywaniem na ucho, całym tym spektaklem komplementów i frazesów, a potem uśpieni muzyką, której nie rozumieją i nie kochają — jak marzą, by się to już skończyło, jak sapia, chrząkają, wiercą się niecierpliwie — wtedy nienawidzę ich.

Gdyby tak można było popędzić to wyfraczone stado trzysta metrów dalej, do wegetującego nad rzeką klasztorne kościoła Świętej Katarzyny. Wewnątrz jedna ruina — gruzy, pył, śmierdzące brudy. Nie wiem, kiedy go opuszczono. Po sąsiedzku stał kilkaset lat forteczny magazyn amunicji, więc może bano się wybuchu. Prochownia dawno opustoszała i sama się rozpada, ale tej świątyni nikt już nie chce. Ginąca architektura gra swój koncert, rozpaczliwy i śmietniskowy, bardziej wstrząsający niż dźwięki Beethovena, ale tego oni nie słyszą, nie chcą słyszeć.

Nocne koncerty we włoskich kościołach to jest coś pięknego niewyobrażalnie — by odczuć, trzeba to przeżyć. W Rzymie, w jednym z kościołów blisko Forum Romanum (nie pamiętam już, ale był to chyba Santa Francesca Romana), takie koncerty odbywają się regularnie i wówczas architektura razem z muzyką i półmrokiem wyczarowują klimat nieziemski. Przychodzi młodzież, ta krawatowa i ta hippy — siadają na posadzce, na zwiniętych rulonach dywanów, przykucają w niszach i trzymając głowę między kolanami wsłuchują się, karmią się melodią. Pamiętam taki koncert smyczkowego kwartetu Reista z Berna — grali Haydna, Schuberta i bodajże Honeggera na zakończenie. I długo, długo bisowali. Wyszliśmy późno w nocy i wokół Koloseum wisiały już gwiazdy.

Również na Sycylii dane mi było słuchać cudownej muzyki wewnątrz świątyni, razem z niezwykłym „cicerone”, ale to już część zupełnie innej bajki, niewiele mającej wspólnego z muzyką. Jechałem do Palermo południową trasą, wzdłuż morza, i po noclegu w Agrigento, niedaleko za Montallegro zepsuł mi się wóz. Szef stacji AGIP-u oświadczył mi, że naprawa potrwa przynajmniej dobę, a ja nie mogłem czekać. Zdecydowałem się więc wsiąść do autobusu. Zabrałem z samochodu walizkę, aparat fotograficzny i książkę o wykopaliskach, leżącą na tylnym siedzeniu. I wówczas usłyszałem pytanie:

— Jest pan archeologiem?

— Nie. Dlaczego pan pyta?

— Bo zwykli turyści nie wożą tak fachowych opracowań — przyjrzał się bliżej okładce — a do tego angielskich, sprzed pierwszej wojny.

— Jestem architektem i historykiem sztuki.

— No tak, mogłem się domyślić... Jeśli pan nie ma nic przeciwko temu, chętnie podwiozę pana do Palermo, właśnie tam jadę.

— Będę wdzięczny, spieszy mi się.

— Nie będzie za co. Będę miał okazję porozmawiać o tym, co nas interesuje. Lubię wędrować samotnie, ale jeszcze bardziej lubię dyskutować o sztuce. Z kobietami rozmawia się tylko o tym, w co je ubrać, a z mężczyznami — jak je rozebrać. Dlatego nigdy nie biorę autostopowiczów. Już po minucie częstują papierosem i zaczynają opowiadać kawały, a później do końca o dziwkach...

— Nie lubi pan kobiet?

— Wprost przeciwnie, uwielbiam, ale gdy są ze mną same. Rozmawiać wolę o sztuce. Jestem archeologiem.

— Dla kogo pan pracuje?

— Jak to dla kogo? Dla siebie.

— Miałem na myśli instytut, uczelnię czy coś takiego. Przecież...

— Nie, nic z tych rzeczy. Jestem niezależnym archeologiem.

W tym momencie skończono poić benzyną bak jego alfy-romeo i ruszyliśmy.

Był młody, nie przekroczył jeszcze czterdziestki, lecz falujące, starannie ułożone włosy gęsto patynowała elegancka siwizna. Miał twarz brązową i pooraną bruzdami jak stary marynarz, a dłonie o tej samej fakturze. Ciemnych okularów nie zdjął nawet wtedy, gdy rozpadał się deszcz i gdy zaczęły rytmicznie pracować wycieraczki. Nie rozumiałem jego ostatnich słów. Co miało oznaczać „*niezależny archeolog*”?

— Co oznacza „*niezależny archeolog*”?

— Po prostu jestem niezależny. Kiedyś, gdy skończyłem uczelnię, pracowałem w Rzymie dla ekipy rządowej. Zarabiałem grosze, jak każdy archeolog. Moja dziewczyna nie chciała tak żyć i znalazła sobie adwokację, który zarabiał chyba więcej niż dwadzieścia razy tyle co ja. Wtedy zmałdrzałem. Spotkałem kumpla, który kopał sam... Od tej pory nie kopię już dla nikogo, sam sprzedaję wszystko, co znajdę. Gdyby nie to, szedłbym teraz piechotą, a nie jechał alfą.

— Przyznam się, że nie bardzo to rozumiem.

— Nie ma tu nic wielkiego do rozumienia. Mam pięciu chłopców, teraz czterech, bo jeden zachorował. Kopiemy nocą. Płacę im procent od ceny, jaką



uzyskam za obiekt. Nie sprzedaję na oślep, nie jestem straganiarzem. Mam swoich stałych klientów w USA, Szwajcarii i RFN. Czasami długo czekam, nim uzgodnię wszystkie szczegóły i transport. Z tym ostatnim jest najgorzej. Grecką boginię półtorametrowej wysokości przechowywałem rok, zanim udało się ją wywieźć.

Mówił zwięźle, raczej relacjonował beznamiętnie, nie modulując głosu, i nie odwracał oczu od sieczonej strumieniami deszczu szyby. Dopiero wtedy zauważyłem, że jeszcze ani razu się nie uśmiechnął. Miał kamienną twarz, jakby naprawdę rysowaną dłutem.

— Postępuje pan wbrew prawu, to zwykła kradzież.

Nie zrobiło to na nim większego wrażenia, nawet nie podniósł głosu.

— Nie, przyjacielu. Ja nie wynoszę obrazów z kościołów.

— Nie widzę różnicy.

— To znaczy, że jest pan ślepy. Nie kradnę, ja tylko wydobywam z ziemi to, co tam zostawili moi przodkowie. I dzięki temu żyję jak człowiek, a nie jak nędzarz. Poznałem biedę i nienawidzę jej. Doprawdy, przyjacielu, znam takie tereny Kampanii i tu na Sycylii, że gdziekolwiek zagłębi się palec w ziemię, tam się napotka etruską statuetkę albo grecką broszę.

— Mówił pan, że kocha pan sztukę!

— Bo ją kocham, bardziej niż jakąkolwiek babę.

— Ale dla pieniędzy ogołaca pan swój kraj z arcydzieł. Przypuszczam, że jest pan już bogaty, ale nie skończył pan tego procederu.

— To prawda. Kiedyś robiłem to jedynie dla pieniędzy, teraz już tylko dla sportu. No i rzadziej. Zna pan to uczucie, kiedy ziemia odsłoni coś cennego, by to zwrócić. Nigdy nie polowałem, ale coś takiego musi czuć myśliwy kiedy trafi.

— Jest pan Włochem i okrada pan swój kraj.

— Ustaliliśmy już, że nie okradam, więc trzymajmy się właściwego słownictwa. I nie jestem ani Włochem, choć urodziłem się tutaj, ani Europejczykiem, ani Azjata, przyjacielu. Jestem obywatelem świata. To nie ja ustalałem granice, nie ja praktykowałem i znosiłem niewolnictwo, nie ja dzieliłem i łączyłem narody i rasy, i nie ja wymyśliłem nazwy państw, bariery dla ludzi i różne religie. Wszystko to jest ohydne. Niby jesteśmy braćmi, lecz gazujemy się po Auschwitzach i obrzucamy bombami w imię tych bezwstydných kresek na mapie, które urągają człowieczeństwu. Wszyscy pochodzimy od jednej małpy, stworzonej przez jednego Boga. Dokąd sięgamy pamięcią, istnieją granice, więc uwierzyliśmy, że istniały zawsze. Ale to nie jest prawda i pan o tym wie. Później wymyśliliśmy bohaterstwo w obronie

granic. Co za nonsens — bronić można tylko ludzkiej godności, bronić granic — to bronić fałszu. Pan zna te wszystkie...

— Ja znam, ale pan nie! — przerwałem gwałtownie.

— Taaak? A czegoż nie znam, jeśli łaska?

— Historii, i to świeżej. Mój ojciec bronił w 1939 tych kresek, na które pan pluje! Być może z filozoficznego, więcej, z humanistycznego punktu widzenia ma pan jakąś rację, ale to jest racja futurologiczna. A mój ojciec, broniąc w roku 1939 granic Polski, bronił swej godności. Naszej godności. Pańskiej też!

Długą chwilę milczał, tak że słyszałem tylko pisk zepsutej wycieraczki i bębnienie kropel deszczu. Potem zaczął mówić:

— Pan mnie źle zrozumiał. Walka przeciwko agresorowi jest oczywistą koniecznością, tym bardziej, gdy narodowi grozi eksterminacja. Nie to miałem na myśli. Chodziło mi o to, że nie powinno być granic między ludźmi, nie powinno być dzielenia wzdłuż i wszerz, nie powinno być ataków i obron. Wiem, że to utopijne... na razie. Czy pan słyszał o takim mieście, które budują wyznawcy Aurobindo w Indiach, niedaleko Pondichery?

— Auroville.

— Właśnie. Zjechali się z całego świata, mają różne kolory skóry i chcą żyć wspólnie, w nowym systemie, nie... jak by to nazwać...

— W nowym Układzie.

— Tak! Chcą zbudować społeczeństwo wolne od kłamstwa, nienawiści, łajdactwa i od podziału na lepszych i gorszych. Wszyscy będą lepsi, gdyż celem, który dał im Aurobindo, jest głębsza ewolucja człowieka, doskonałość ciała i umysłu. Pan wierzy, że im się uda?

— Nie.

— Dlaczego nie?

— Bo są ludźmi i są otoczeni przez ludzi. Chrystus też dał ludziom szansę, której nie wykorzystali. Ulepszać ciało i zmysły jest łatwo, każdy joga to potrafi. Zreformować Układ jest trudno. Trzeba byłoby przedtem zniszczyć go. To się może udać wnukom ich wnuków, jeśli wszystkie kolejne generacje będą w tym duchu wychowywane. Ci z Auroville prędzej bądź później podzielą się na kasty, z „lepszych” wyodrębnią się „najlepsi”, i miasto stanie się identycznym piekłem jak każdy ludzki ul. Nie wierzę w takie rewolucje. Pozornie wywracają Układ, a naprawdę dają tylko chwilę sekciarskiego złudzenia. To jest czkawka historii, co pokolenie to samo, lot Ikara. Pan tego nie wie?

Znowu długo milczał.

— Wiem. Dlatego nie pojechałem tam, chociaż ciągnęło mnie tyle razy. Ale powtarzam panu — nie istnieją dla mnie granice, nie uznaję ich. Nie

sprzedaję niczego bestiom, lecz ludziom, identycznym jak pan i ja, tylko że bogatszym od naszych tak zwanych „*mecenasów sztuki*”, a więc mogącym tej sztuce zapewnić właściwą opiekę i konserwację. Czynię to właśnie przez miłość do sztuki, i nic mnie nie obchodzi, czy mi pan wierzy, czy nie. Gdybyśmy oddali Amerykanom administrację naszych prac wykopaliskowych i konserwatorskich, to na tym półwyspie przetrwałoby tysiąc razy więcej zabytków niż przetrwa do roku 2000. Niedawno telewizja pokazywała wizytę jakiegoś męża stanu w Białym Domu i kamera prześliznęła się po etruskiej statuetce, która tam stoi. Miałem najszczerzą satysfakcję, bo to właśnie ja dwa lata temu sprzedałem tę figurkę do USA.

Milczałem.

— Czy pan zrozumiał, przyjacielu?

— Tak.

— Czy wierzy mi pan?

— Nie.

— To pańska sprawa.

— A czy pan by uwierzył, gdyby nieznajomy zaczął się panu zwierzać z przestępstwa? To zbyt wielkie ryzyko.

— Żadne.

— Nie boi się pan władz?

— Tu, na wyspie, władza to my.

— My, to znaczy kto?

Nie odpowiedział.

— I nie boi się pan, że mógłbym pana zadenuncjować? Mógłbym choćby pójść na policję.

Wtedy odwrócił do mnie twarz i pierwszy raz się uśmiechnął — dziwnym, martwym skurczem — pokazując dwa rzędy nieskazitelnie białego uzębienia.

— Nie myśl o tym, przyjacielu. Źle byś zrobił. Źle dla siebie.

Nie było w jego tonie groźby, raczej pobłażliwość, ale czułem się tak, jakby mnie uderzono kijem. Chwilę później dodał:

— Nie warto być dzisiaj delatorem, nie przynosi to zysku, a tylko kłopoty i niesmak.

Mądrze uderzył. Delatorstwo — donosicielstwo, które za czasów cesarza Tyberiusza stało się obowiązkiem usankcjonowanym przez prawo i bardzo opłacalnym. To nie prostytutka, jak się powszechnie głosi, lecz właśnie ono było najstarszym zawodem świata. Tacyt pisał o ludziach zwanych „*delatores*”: „*Największy łotr mógł lżyć i zohydzać ludzi uczciwych, jeśli tylko obraz cesarza wziął do ręki. Obawiano się nawet niewolników i wyzwolenców. Nagrody donosicieli były nie mniej nienawistne jak ich zbrodnie: jedni wśród*

*nich, niby łupu dopadłszy urzędów kapłańskich i konsulatów, inni, zdobywszy stanowiska prokuratorów i wpływy na dworze, mącili i obalali wszystko, siejąc grozę i nienawiść*". Dopiero Trajan poskromił delatorów i ukrócił haniebny proceder.

Teraz ten człowiek błysnął mi przed oczami godłem nikczemnictwa, bym się zawstydził własnych myśli.

Przejaśniało się wolno. Minęliśmy Menfi, gdy nagle skręcił z szosy w lewo, ku morzu, mówiąc:

—Pokażę panu coś, co może odmieni wyroki, które feruje pan tak łatwo.

Po kilku chwilach dotarliśmy do Selinunte, greckiej kolonii założonej w roku 625 przed Chrystusem i zburzonej rękami Kartagińczyków niecałe czterysta lat później. Stanęliśmy pod wielokolumnową świątynią dorycką, imponującą i piękną, lecz przecież jedną wśród wielu takich samych antycznych świątyń tej ziemi. Zapytałem, co tu jest aż tak niezwykle. Wówczas pokazał mi zdjęcie, na którym widniał stos gruzów, kawałki kolumn i belek ułożone w bezładną kupę, przypominającą wielki kopiec ter-mitów.

—To ta sama świątynia Hery przed laty. Śmietnik, gruzowisko. Z tych leżących na stosie fragmentów zrekomponowano prawie całą świątynię. Zwrócono jej majestat sprzed dwóch i pół tysiąca lat. Inaczej mówiąc: ożywiono trupa. Byłem wśród inicjatorów tej akcji i są w tych kamieniach moje pieniądze. Zabieram je tej ziemi, ale czasami i zwracam. Ja naprawdę kocham sztukę.

Była to najpiękniejsza anastyloza, jaką widziałem we Włoszech. Termin anastyloza — czyli składanie, rekonstruowanie zabytku z tych samych oryginalnych fragmentów, z których się składał przed zawaleniem — pochodzi od greckiego „*anastilosis*” (wznoszenie), utworzonego przez dwa pierwiastki: „*ana*” (do góry) i „*stilos*” (słup, kolumna). Widziałem już anastylozy w Rzymie, Ostii, Pompejach, Herkulańum, Paestum i Weronie, a na Sycylii, przed kilkoma ledwo godzinami, w Agrygencie. Ale żadnej nie zachwyciła mnie równie mocno jak ta świątynia sklejona na nowo z własnych kości. To było rzeczywiście niezwykle, tak jak niezwykle był ten człowiek. Potępiałem go, a przecież zaczynałem rozumieć. Budził gniew, to prawda, ale budził i szacunek. Zło i dobro miesza się w każdym z nas, tak jak mądrość i głupota. Kłębi się to wszystko niczym w diabelskim kotle i modeluje nasze wnętrza. Nie ma przed tym ucieczki.

Do Palermo zajechaliśmy wieczorem. Po kolacji wziął mnie na koncert organowy do kościoła. Zasłuchałem bez reszty i zatopiłem we własnym świecie. Ostatni akord wyrwał mnie z tego oczarowania i wówczas spostrzegłem, że krzesło obok mnie jest puste. Nie zobaczyłem go już nigdy.

*„Pragnienie nieśmiertelności jest najsilniejszym z pragnień”.*

Olivier Patru, „Mowa obrończa”

## **14. CIEŃ ARCYMAGA**

*„Nasza wiedza i wrażliwość naszych zmysłów są śmiesznie małe. Drzemią w nas jakieś jeszcze nie odkryte, a przeczuwane zaledwie zmysły, wrażliwości i moce, które, gdy się rozwiną, pozwolą nam oglądać tysiące objawów, wobec których jesteśmy na razie ślepi. Wówczas granice wiedzy rozszerzą się ogromnie”.*

Aleksander Cagliostro

Palermo, antyczna baza kartagińska, którą Rzymianie opanowali w roku 253 przed Chrystusem, jest dzisiaj bazą nieśmiertelnej mafii, której Rzym nie umie okiełznać mimo wieloletnich wysiłków. Miasto jest cudownie położone wewnątrz górskiego teatru zwanego Conca d'Oro (Złota Muszla); jego podstawę obmywają fale morza.

W Palermo nie sprzeniewierzyłem się sobie. Każda z mych zaczarowanych wysp nosi pierwiastek bądź cały kosmos sekretu. Ta również.

Palermo nasycone jest architekturą i sztuką doby Arabów i Normanów, pałacami, kościołami, placami, ulicami, kamieniami i ziarnami piasku starszymi niż najstarsze budowle. Zwiedzałem to wszystko, uciekałem od czterdziestoparostopniowego słońca w chłód narteksów, krużganków, portyków i komnat, i wdychałem piękno, jakie winienem wdychać zgodnie z ustaleniami wszystkowiedzących **„Przewodników po Palermo”** i **„Guides de Sicile”**. Ale najdłużej szukałem pewnego człowieka, który nigdy nie przestał fascynować, niepokoić i drażnić umysłów ludzkich, i który do dzisiaj uchodzi za jedną z najbardziej tajemniczych postaci, jakie pojawiły się kiedykolwiek na Ziemi. Deptałem uliczki starej dzielnicy Kalsa, pytając: czy znacie Józefa Balsamo? Przewiercałem oczy spowitych w czarne chusty kobiet, które siedziały na progach domów, i mój wzrok pytał: czy słyszałyście o Józefie Balsamo? Mury i twarze kobiet, podobne do siebie, omszałe i spękane — milczały.

Wszystko, co dziś wiemy o tym człowieku, jest niepewne, skąpane mgłą tajemnicy, hipotetyczne. Zafascynowany jego postacią Goethe, który żądał: *„Światła, więcej światła!”*, uparł się, iż rozświetli ów mrok. W tym celu wybrał się do stolicy Sycylii, i później, z zadziwiającym jak na twórcę **„Cierpień młodego Wertera”** racjonalnym sceptycyzmem, odmalował konterfekt hrabiego Aleksandra Cagliostro, posługując się czarną paletą. To właśnie on wykrył, iż Cagliostro nazywał się Józef Balsamo i był urodzonym w Palermo roku 1743 synem miejscowego kupca, a następnie mnichem, felczerem, lekarzem, złodziejem i fałszerzem, wreszcie zaś arcymagiem, któremu pomagała bałamucić naiwnych żona, piękna córka szmuklerza, Lorenza Feliciani (vel Seraphina Felicchiani). Według Goethego — gdy Cagliostro został wtrącony w Palermo do więzienia za kradzież sześćdziesięciu uncji złota i sfalszowanie dokumentów dotyczących dóbr ziemskich, Lorenza uwiodła syna jednego z wielkich książąt sycylijskich i sprawiła, że ogłupiały

młodzian poturbował prezydenta palestry i wymusił uwolnienie szarlatana. Tyle Goethe. Lecz sto lat z okładem później ulegający tej samej fascynacji doktor Marc Haven, wybitny Cagliostrolog, nazwał odkrycia poety, które zdążyły już skamienieć w encyklopediach, poetyczną bajką i stwierdził, że nie wiemy nic, bo nie mamy żadnych wiarygodnych dowodów.

A więc kim był? Sycylińczykiem czy portugalskim Żydem? Synem bogacza z Cypru czy bratem samobójcy Zannowich, zwanego księciem Albanii? A może, jak sam twierdził, naturalnym synem Wielkiego Mistrza Zakonu Maltańskiego, Emanuela del Pinto, i księżniczki Trebizondy? Ta ostatnia wersja była niegdyś na ustach całej Francji, a mimo to poselstwo Malty w Paryżu nigdy jej nie zdementowało. Sam Cagliostro, choć ją stworzył, szybko się jej wyparł, twierdząc z całą powagą, że narodził się przed Potopem i że jest nieśmiertelny. Pewnego dnia, gdy towarzyszyło mu duże grono osób, zapytał swego sługę:

— Czy byłeś przy mnie na uczcie w Kanie Galilejskiej razem z Jezusem Chrystusem?

— Nie, jaśnie panie — odparł służący — gdyż służę ci zaledwie tysiąc pięćset lat.

Przemierzył nieomal całą Europę, część Afryki i Azji. Był w Grecji, Egipcie, Arabii, Persji, Niemczech, Anglii, Francji, Portugalii, Rosji i w Polsce, na Malcie i na Rodos. Na Malcie uczony Althotas zapoznał go z tajnikami chemii, a w Niemczech szarlatan Schröder, zwany później „niemieckim Cagliostrem”, nauczył wielu trików magicznych. „*Hrabia Cagliostro*” to nie był jedyny tytuł jedyne nazwisko, których ten człowiek bezprawnie używał. Przedstawiał się też jako hrabia Fenix, hrabia Harat, markiz d’Anna, markiz Pellegrini, bądź po prostu Tischio, Melina lub Belmonte. Epatował współczesnych wskrzeszaniem umarłych, przywoływaniem duchów, leczeniem nieuleczalnie chorych, zmiękczeniem marmuru, powiększaniem brylantów, transmutacją nędznych metali w złoto i innymi czarnoksięskimi praktykami. Całe życie szukał drzewa żywota, eliksiru młodości i sekretu kamienia filozoficznego (wszystko to należało do żelaznego repertuaru ówczesnych kabalistów i alchemików). Wielu ludziom przepowiadał ich losy, w co można wątpić, lecz nie należy wątpić, iż przepowiedział zburzenie Bastylji (zrobił to A.D. 1786, wobec wielu świątków, za pomocą medium, dziewczynki imieniem Pupilla). Rewolucję bowiem wyprorokowali również Chamfort, Cazotte, Voltaire, Rousseau i inni, którzy nie pretendowali do miana jasnowidzów.

Będąc najznakomitszym ze sławnych „*chevaliers d’industrie*” epoki (Saint-Germain, Casanova i inni), był także znaczącym masonem.

Wolnomularstwo ogarnięte zostało wtedy, szczególnie w swych stopniach wyższych (rózokrzyżowcy), manią nauk tajemnych i przeżywało erę hossy. Oblicza się, że w latach 1740-1790 istniało na świecie sto trzydzieści siedem tysięcy loż masonskich z przeszło dwudziestu milionami członków. Awanturnik typu Cagliostro nie mógł pozostać wobec takiej siły obojętnym. Już w roku 1770 wstąpił do różokrzyżowców, a później nawiązywał coraz szersze kontakty z różnymi odłamami masonerii. Po śmierci arcymaga wolnomularze XIX i XX wieku wypierali się go twierdząc, iż wcisnął się w ich szeregi samozwańczo; lecz kiedy żył, wszystkie loże europejskie, które wizytował, przyjmowały go z wielkimi honorami.

Chcąc realizować swoje marzenie o zreformowaniu i zjednoczeniu pozbawionej jednolitego przywództwa duchowego masonerii, „*oczyszczeniu jej i rzuceniu ku światłu*”, powołał Cagliostro — jako bazę wyjściową do osiągnięcia celu — wolnomularstwo według własnego rytu. Źródłem stał się dlań znaleziony w Londynie rękopis Georgesa Costona, ujawniający magiczne i okultystyczne tajemnice starożytnego Egiptu. Swoją masonerię nazwał hrabia Egipską i mianował się jej Wielkim Koptem. Według opracowanego przezeń kodeksu — celem Masonerii Egipskiej było „*fizyczne i moralne odrodzenie człowieka, tak, by powrócił on do stanu sprzed grzechu pierworodnego*” Odrodzenie fizyczne dawał kamień filozoficzny i drzewc akacji, mające siłę rajskiego drzewa żywota, zaś odrodzenie moralne sprawiał pentagram przywracający niewinność anielską. Te wielkie tajemnice, które objawili Elias i Enoch, przechowane zostały dzięki mędrcom egipskim. Warto dodać, iż Cagliostro zrewolucjonizował masonerię, wprowadzając tam kobiety, którym było to wcześniej wzbronione. Utworzył mianowicie żeńską lożę (Izis) Masonerii Egipskiej, której Wielką Mistrznią została oczywiście jego żona (jako Serafina-królowa Saby).

Po założeniu pierwszej loży egipskiej w Mitawie (1779) Wielki Kopt udał się do Petersburga, gdzie nawiązał stosunki z Wielkim Mistrzem wolnomularstwa rosyjskiego, Jełaginem. Kilka miesięcy później musiał jednak opuścić stolicę Rosji traktem warszawskim. Dla dwóch przyczyn: faworyt Potemkin zbyt gorąco, jak na gust zazdrosnej carycy, kontemplował małżonkę „*cudotwórcy*”, w rezultacie czego Cagliostrowie otrzymali rozkaz wyjazdu z Petersburga. To primo. A secundo — hrabia był już od dawna molestowany o przyjazd nad Wisłę przez podskarbiego wielkiego koronnego, Adama Ponińskiego, masona, jurgieltnika znanego powszechnie (i to nie tylko w Polsce) z wyjątkowej nikczemności, wreszcie notorycznego złodzieja grosza publicznego i prywatnego. Poniński przeżywał wówczas kryzys finansowy i śnił, że cudotwórca wyprodukuje mu swą retortą dużo złota.



Cagliostro, przybywając do Warszawy w glorii genialnego alchemika, trafił na wyjątkowo podatny grunt. Groźba bankructwa kazała niektórym możnym Sarmatom-masonom szukać alchemicznego ratunku, tym bardziej, że przez granicę wciąż napływały sensacyjne wieści o wyprodukowaniu złota z byle czego. Dmuchawy podsycaly ogień w „*athanorach*” (piecach alchemicznych), wspomniane wieści cudzoziemskie podsycaly marzenia, i tak kręciło się to zwariowane kółko, zahaczając regularnie o dwór królewski. Tylko że nawet retorty szczególnie biegłych — Kortuma, Holzhausera, de Salverte’a, Kazimierza Poniatowskiego, Moszyńskiego i innych — nie chciały okazać się złotodajne. Właśnie wtedy na salonach Warszawy zjawił się Cagliostro.

Poniński umieścił pana hrabiego i jego wzbudzającą powszechny zachwyty małżonkę w pałacu przy ulicy Wierzbowej, gdzie Cagliostro dokonał kilku reklamowych demonstracji swej „*nadprzyrodzonej*” siły. Jego popisowym numerem był seans z „*gołębicą*”, którą mogła być wyłącznie osoba nieskazitelnie czystych obyczajów, a więc tylko dziecko. Wprowadzone przez maga w trans medium (ośmioletnia córeczka służącej Francuzki) bezbłędnie opisywało nieznane sobie miejsce, które uprzednio hrabia udostępnił widzom. Jeszcze bardziej zdumiał widzów fenomen „*rematerializacji*”. Kartkę z podpisami obecnych Cagliostro spalił na ich oczach, a później otworzył trzymany przez „*gołębicę*” i zamknięty kabalistycznymi pieczęciami pakiet, w którym leżała ta sama kartka. Nie wszyscy obserwujący te „*cuda*” goście drapali nerwowo paznokciami poręczę foteli. Na ustach jednego z nich cały czas tkwił sceptyczny, lekko drwiący uśmiešek. Ale też był to jedyny w komnacie, prócz Cagliostrowa, „*wtajemniczony*” — Wielki Mistrz masonerii polskiej i najwybitniejszy alchemik Rzeczypospolitej, hrabia Fryderyk August Moszyński, który wybornie znał tajniki podobnych seansów i wiedział, że trik z „*rematerializacją*” umie wykonać każdy zręczny iluzjonista.

Zasadniczym celem wizyty nie były jednak seanse czarnoksiężskie, lecz produkcja złota. 7 czerwca 1780 roku mistrz przystąpił więc do pracy, dysponując specjalnie dlań urządzonym laboratorium na Woli. Przez sześć tygodni umieszczony wewnątrz jaja alchemicznego merkuriusz (rtęć), posypywany tajemniczym czerwonym proszkiem z „*pierre lumineuse*”, miał ulec transmutacji w srebro, a następnie w złoto. Poniński dał Cagliostrowi do pomocy (lub raczej do kontroli) Moszyńskiego, co wywołało wielkie rozdrażnienie cudotwórcy. Przybysz nie lubił, by mu patrzono na ręce, a Moszyński patrzył pilnie, zbyt pilnie. Wkrótce też zaczęły się między nimi awantury. Moszyński znalazł w jaju alchemicznym Cagliostrowa... bobkowy liść. Wielki Kopt wściekł się i pierwszym niepowodzeniem obarczył kontrolera,

zwąc go „*świętokradczym potworem*”. Gdy wreszcie etap srebrny zakończył się sukcesem i gdy miano rozpocząć złoty finał, przypadkiem wyszło na jaw, że srebro znalezione wewnątrz jaja zostało uprzednio... zakupione przez Cagliostro w Warszawie, a mercuriusz, dzięki któremu miało powstać, leży wraz z tygłem w zaroślach ogrodowych. 26 czerwca Wielki Kopt opuścił pałacyk na Woli, a kolejnego dnia (również cichaczem) Warszawę, pędząc ku zachodniej granicy\*. Łup wywoził niezgorszy — liczono, że było tego osiem do dziesięciu tysięcy dukatów. Triumfujący Moszyński zaś wydał (1786, anonimowo, po francusku) broszurę zatytułowaną „**Cagliostro zdemaskowany w Warszawie**”. Tylko że ten sam Moszyński, ulegając jakiejś przedziwnej, quasi-masochistycznej fascynacji, jeździł wzdłuż i wszerz Europy za Cagliostrem, tropiąc go, szkalując i ubóstwiając jednocześnie. Niepojęte są meandry ludzkiej psychiki, w której nienawiść staje się miłością i vice versa.

Kilka kolejnych lat po przygodzie nadwiślańskiej to okres głównych sukcesów maga. Strasburg, Lyon, Paryż — wszędzie brylował w najlepszych towarzystwach, otoczony woalem tajemniczości i hołdami wielbicieli. Fortuna jest wszakże kurtyzana i dla niego nie było wyjątku od tej reguły. Wskutek intryg fałszywej hrabiny La Motte-Valois i kardynała de Rohan wplątał się w przesławną „*afere naszyjnika królowej*” i został wtrącony wraz z małżonką do Bastylji. Rozsierdzoną opinię publiczną udało mu się co prawda kupić niezwykle inteligentnym i pełnym humoru memoriałem obronnym, tak iż po kilku miesiącach więzienia sąd zwrócił mu wolność, lecz nakazano mu bezwzględne opuszczenie Paryża. Wyjechał do Anglii; w Calais żegnały go entuzjastycznie tysiące ludzi.

Roku 1789 Wielki Kopt przybył do Rzymu, by swoją Masonerię Egipską złożyć u stóp papieża (jej rytuał zapożyczony był częściowo z obrządków kościelnych) i tym sposobem nadać jej światowy rozgłos. W Wiecznym Mieście dopadła go Inkwizycja. Oskarżony o praktyki iluministyczne i kacerstwo został po torturach skazany na śmierć. W kwietniu roku 1791 Cagliostrowi, klęczącemu przed papieżem i mającemu głowę przykrytą czarnym płótnem, odczytano wyrok, który Pius VI zamienił łaskawie na dożywotnie więzienie (Lorenzę osadzono dożywotnio w klasztorze).

Ta moja wyspa, jak i kilka innych pośród italskiej ziemi, jest, niby most, rozpięta między dwoma przyczółkami. Pierwszym było Palermo — drugim

\* — Istnieje także inna, bardziej anegdotyczna wersja przyczyny, dla której Cagliostro musiał zmykać z Polski. Henryk hr. Rzewuski pisał o tym: „*JW. Humiecka, miecznikowa wielka koronna, była z liczby najgorliwszych jego stronnicek. Że miała czerwoności szpeczące szlachetne rysy jej twarzy, udała się więc do Cagliostro, który rozpoczął jej leczenie. Ten swojemi maściami tak jej twarz skancerował, że do ludzi nie była podobna, skutkiem czego opuściła Warszawę, gdzie się pokazać nie mogła i ukryła się w dobrach jakie posiadała na Podolu, przeklinając oszusta, który tajemnie zniknął z Warszawy, bojąc się sromotnej kary z rąk krewnych JW. miecznikowej*”.

San Leo. Gdy wróciłem przez Sycylię na cholewkę włoskiego buta, nie zapomniałem o Cagliostro i dwa miesiące później wyniuchałem go znowu w Marchii, w prowincji Pesaro-Urbino. Rozsiadła się tam, na południowy zachód od San Marino, górzysta kraina Montefeltro, której jądro tworzy górskie warownia San Leo. Niewiele jest we Włoszech miejsc równie demonicznych, jak owa skała, przez jej drapieżne piękno i przez ponurą legendę, której monarchą uczyniono Cagliostra.

Jechałem tam autobusem, który wspinał się szosą wśród wzgórz sapiąc niby zmęczony rumak, aż wreszcie dotarł do San Leo. Dwa krańce skały różnią się wysokością. Na biegunie niższym spoczywa małe miasteczko San Leo, którego historia tonie w mroku sięgającym panowania tutaj Gotów i które kolejno nosiło nazwy: Montefeltro, Feltria, San Leone di Monte Feratro (XII wiek), Monte Feliciano i San Leo. Dzisiaj starzeje się tu ledwie trzystu mieszkańców i kilka cennych zabytków, w tym katedra o romańskiej bryle i gotyckim wnętrzu. Drugi biegun, na wyniesionym aż sześćset trzydzieści dziewięć metrów nad poziom morza cyplu, stanowi forteca San Leo, zbudowana w średniowieczu, a następnie powiększona z rozkazu Federiga da Montefeltro przez fortyfikacyjnego geniusza Renesansu, Francesca di Giorgio Martiniego, który dał jej między innymi dwie piękne, połączone anulem basteje („*torrioni*”).

Należała do głównych twierdz Italii, a Machiavelli pisał o niej, iż jest dziełem sztuki. Była nim rzeczywiście. Czarną legendą obrosła, gdy papieżstwo uczyniło z niej więzienie. Lud tutejszy szeptał w swym dziwnym narzeczu: „*Un soi Pépa, un soi Dé — un soi Fort d’San Lé*”, co znaczy: „*Jeden jest papież, jeden jest Bóg i jedna jest forteca San Leo*”.

Wewnątrz murów obronnych stoi rezydencja zamkowa. Turysta może obejrzeć dwie niewielkie kolekcje broni oraz mikroskopijną pinakotekę, zawierającą „**Christo Morto**” ze szkoły Mantegni. Inny „**Martwy Chrystus**” Mantegni zrodził później moją wyspę w Mediolanie, lecz tam, w San Leo, interesował mnie tylko Cagliostro. Schodami, pod gotyckim łukiem, wszedłem do najstarszej części fortecy, na mały dziedziniec. W skrzydle zamkowym po lewej stronie dziedzińca znajdują się dwie cele. Ta, gdzie siedział Orsini, była mi obojętna. Ta Cagliostro — nie.

Jest mała i zimna, i dlatego nazwano ją „*pozzetto*” — studzienką. W tej studni fałszywy hrabia Aleksander Cagliostro przeżył z wyroku papieża cztery lata, cztery miesiące i cztery dni. Rytm zaiste kabalistyczny. Rankiem 26 sierpnia 1795 roku człowiek, który twierdził że jest nieśmiertelny („*Jestem ten, który jestem*”) — przestał być. Rzekomo pochowano go w szczerym polu, obok fortecy, bez asysty księdza.

Oficjalnie Cagliostro zmarł na atak apopleksji, lecz doktor Haven twierdzi, iż został on zamordowany rękami siepaczy Inkwizycji, co nie jest wykluczone. Legenda rozpowszechniana przez wyznawców Wielkiego Kopta mówiła, że wyprosił u władz więziennych spowiednika, po czym udusił księdza, czmychnął dzięki jego sutannie (lub balonem masońskim) i osiadł w Ameryce. Gdy 7 grudnia 1797 roku wojska legionowe generała Dąbrowskiego zdobyły San Leo wskutek dwugodzinnego szturm, generał miał podobno pytać o Cagliostra. Oficer Drzewiecki zwiedził wówczas celę maga i opisał to w swych pamiętnikach. Na ścianach pełno było niezrozumiałych dlań rysunków kabalistycznych, zapewne również przebity strzałą wąż z jabłkiem w pysku, zwieńczony cyfrą tajemną — znak Cagliostra.

Tego tajemniczego człowieka historiografia uznała szarlatanem. Czy słusznie? Częściowo. Pewne jego popisy (na przykład alchemiczne) były niewątpliwie szarlatanerią, inne (na przykład leczenie rękami, czyli „*healerstwo*”, tudzież wprowadzanie mediów w trans) wypływały z jego zdolności biologicznych (terapeutycznych) i hipnotycznych. Aczkolwiek nawet z alchemią sprawa nie jest przesądzona. Prawie dwa stulecia uważano, iż sławne „cuda” Cagliostra czy Saint-Germaina, polegające na zwiększaniu objętości kamieni szlachetnych (Saint-Germain tak zwiększył diament Ludwika XV, że kamień ten stał się dwa razy więcej wart) — to wysokiej klasy kuglarstwo. Tymczasem w ostatniej ćwierci XX stulecia naukowcom brytyjskim z Oxfordu udało się powiększyć diamenty, bombardując je atomami węgla...

Cagliostro był też prawdopodobnie znakomitym medium telepatycznym. Dzisiaj wiemy już, że mózg ludzki wysyła różnego rodzaju fale. Wiemy również, że człowiek wciąż jeszcze nie potrafi kompleksowo wykorzystywać całego swego mózgu, nie potrafi na przykład pracować każdą półkulą mózgu oddzielnie w tym samym czasie. Współczesna neurofizjologia ustaliła, że wykorzystujemy zaledwie kilka procent naszych komórek mózgowych, co Cagliostro doskonale wiedział przed dwustu laty (vide motto). Neurofizjologowie przypuszczają, że jednym z wyjątków był Napoleon, który pewne działania umysłowe realizował symultanicznie (m.in. dyktował kilka listów naraz), co świadczy, że prawdopodobnie półkule jego mózgu funkcjonowały niezależnie jedna od drugiej. Współczesny encefalograf wodząc, iż nie znamy jeszcze wszystkich tajników i możliwości komórek przykrytych hełmem czaszki — dowodzi jednocześnie, że szydzenie z Cagliostra to złośliwość mizernego chowu.

*„Zadaniem architekta jest tworzenie pięknych budowli. To wszystko”.*

**Philip Johnson**

## **15. ŚWIĄTYNIA AUTOSTRADY SŁOŃCA**

*„Oryginalne dzieła architektury, noszące wyraźne piętno indywidualności, stały się dzisiaj co najmniej taką samą rzadkością jak kunsztowne wyroby rzemiosła kowalskiego”.*

**Hans Nerth**

Wioska Autostrada del Sole, najdłuższy europejski szlak bezkolizyjnego ruchu kołowego, to jedna spośród piękniejszych inwestycji tego typu na świecie. Tylko nieliczne autostrady po obu stronach Atlantyku wytrzymują konkurencję z tą królową kamiennych rzek, która przecięła wzdłuż but Italii, łącząc Tarvisio na granicy austriackiej i wybrzeże Cieśniny Messyńskiej. Kosztowało to drogo, bardzo drogo — w pieniądzach, w życiu polityczno-społecznym (transparenty demonstrantów: „*Budujcie szpitale i domy starców, a nie autostrady!*”) i w ludziach. Rzeka, która z rykiem drąży sobie nowe koryto, zawsze pochłania żywoty ludzkie. Włoski monopolista budowy dróg, towarzystwo „Autostrade”, uczyniło dużo, by zapewnić bezpieczeństwo pracującym przy realizacji przedsięwzięcia, nie obyło się jednak bez wypadków. W czasie lania betonowej wstęgi skroś dolin (dziesiątki kolosalnych wiaduktów) i gór (tunele, tunele) zginęło wielu robotników i członków ekipy technicznej, być może zbyt wielu... To budzi zdziwienie, prawda?

Gdy zimą 1812 stu polskich i francuskich saperów generała Eble, stojąc po piersi w wodzie, wśród płynącej kry, uratowało szczątki Wielkiej Armii przerzucając dzięki kilkunastogodzinnej harówce dwa mosty przez Berezynę — osiemdziesięciu ośmiu spośród nich, wraz z dowódcą, zapłaciło za ten heroizm życiem, i to było normalne, gdyż była zima i była wojna. Ale gdy w XX wieku, w czasie błogosławionego pokoju, dziesiątki robotników giną przy przerzucaniu mostów między słonecznymi wzgórzami — to już nie jest normalne. I zaraz cisną się natrętnie porównania — huraganu wojny z burzą postępu technicznego, czołgu ze spychaczem. Gdzie jest różnica? Ja wiem — te porównania mają kształt prymitywny, a pytania czuć demagogią. Jednak to nie żonglerka pustym słowem jest ich matką, ale łzy kobiet, które straciły mężów i kochanków na tym szlaku. Lepiej więc nie wydawać sądu o słowach, gdy są to słowa z epitafiów. (Przyszłych historyków na pewno zdziwi lub wręcz zaszokuje fakt, iż dzisiejszymi pokoleniami wstrząsnęły miliony ofiar dwu wojen światowych, zaś miliony ofiar samochodu nie wywarły żadnego wrażenia).

W hołdzie tym, co oddali swoje życie Autostradzie Słońca, Towarzystwo „Autostrade” wybudowało pomnik. Miał to być wielki pomnik, większy niż te, które dawano żołnierzom, gdyż cena życia ludzkiego w czasie pokoju zwiększa się niepomniernie. I tak wyrosła na brzegu autostrady, pod Florencją, świątynia-

pomnik: Kościół Autostrady Słońca (Chiesa dell'Autostrada del Sole). Zobaczyć go, znaczy zrozumieć, że jest drugim, po Corbusierowskiej kaplicy w Ronchamp, najwspanialszym współczesnym dziełem europejskiej architektury sakralnej. Jako symbol religijnego budownictwa naszych czasów przetrwa wieki, być może nawet te, które nie zachowają już śladu po ostatnim kamieniu.

Znają ten kościół specjaliści, lecz turyści et consortes nie mają o nim pojęcia. To nie znaczy, że go nie widzą. Widzą go wszyscy, gdyż jadąc do Florencji nie można nie przejechać obok, a który folderowy tramp omija Florencję? Ale nie chcą się z nim poznać, ma bowiem jedną odpychającą skazę: jest nowy, całkiem nowy. Nie jest „zabytkiem”, a żujące gumę stada wałą do Italii, by oglądać zabytki, a zabytków jest tu takie mrowie, że życia nie starczy, by na każdym wyryć imię i serce ze strzałą, więc czy jest sens ryc w kamieniu nowym? Uczynią to wnuki naszych wnuków, gdy ten kamień pokryje patyna.

To jednak jest zabytek, wbrew głupocie i wbrew prawom czasu. Włosi wielkie dzieła sztuki określają mianem „*monumento*” (pomnik), bez względu na to, czy mają one tysiąc lat, czy tysiąc dni. Jest to wielka prawda. Zasadnicza różnica między budownictwem a malarstwem, rzeźbą, literaturą i muzyką nie leży w trójwymiarowości, parametrach czy środkach wyrazu, lecz w tym, że nigdy nie czeka ono latami na odkrycie. Sztuka budowania nie zna Modiglianich i Norwidów — piękno Partenonu, Tadź Mahalu, gotyckich katedr i pałacu wilanowskiego nie zostało dostrzeżone po stuleciach; architektura otrzymuje laur bez zwłoki, od własnej generacji, lub nie otrzymuje go nigdy, i reguła ta jest tak silna, że nie istnieją nawet przysłowiowe wyjątki, które mogłyby ją potwierdzić. W momencie, gdy laur ten otrzyma — automatycznie staje się zabytkiem, bo wbrew twierdzeniu wszystkich encyklopedii świata *z a b y t e k* to nie znaczy piękny i sędziwy, lecz po prostu piękny, tak piękny, że trzeba go chronić dla przyszłych generacji jak największą świętość. Według tej reguły Chiesa dell' Autostrada del Sole jest jednym z najpiękniejszych zabytków Włoch. Żal mi tych, co jadąc ku Florencji nie wyhamowali u brzegu tej wyspy.

O projekt nowej świątyni towarzystwo „Autostrade” zwróciło się do wielkiego mistrza architektury europejskiej, Michelucciego, autora głośnych dzieł z epoki faszystów i znakomitych kościołów w Lardello (1956) i Yillagio Belvedere (1969). Giovanni Michelucci, urodzony roku 1891 w Pistoii, mimo podeszłego wieku nigdy nie przestał być „*enfant terrible*” włoskiej architektury. Było to jednak dziecko genialne. Gdy A.D. 1965 (już po realizacji Kościoła Autostrady), w Bolonii, na pierwszym Narodowym Kongresie

Architektury Sakralnej inicjator zjazdu, kardynał Lercaro, rzekł: „*Trzeba mieć cudowną elastyczność i twórczą «wieczną młodość», by tworzyć dzieła nowoczesne, a zarazem niosące pełen ładunek dobrych tradycji akceptowanych przez społeczeństwo*” — podczas dyskusji, która nastąpiła później, Michelucci wykrzyknął: „*Kto z was ma tyle wiary i siły, by zburzyć mury historyczne naszych miast dla postawienia tam nowych katedr?!*”. Zwariowany Futurysta? Człowiek ten i jego słowa dalekie są od stereotypu, i tak samo dalekie od przeciętności są jego dzieła. Mimo swego wieku — może tylko on jeden wśród Włochów zachował ową wieczną młodość, pozwalającą tworzyć nowe świątynie nie obciążone sterylnością duchową i charakterystycznym uniformizmem współczesnej architektury kultowej, a jednocześnie w pełnym tego słowa znaczeniu nowoczesne i piękne.

Dla architekta propozycja budowy kościoła należącego do królowej dróg jest tym samym, czym dla aktora byłaby propozycja zagrania roli Hamleta w londyńskim przedstawieniu uświetniającym obchody rocznicy Szekspirowskiej. Umysły wielu twórców pali bowiem nie gasnący płomień marzenia o realizacji obiektu należącego do kręgu budownictwa, jakie można nazwać *architekturą szlaku*. Michelucciemu dano szansę budowy symbolu tej architektury na szlaku bardzo sławnym.

Cóż to jest — zapyta ktoś — owa *architektura szlaku*? Po czym się ją rozpoznaje — po lokalizacji, funkcji, konstrukcji, wystroju, lub może po czymś innym? Odpowiedź na te pytania brzmi: rozpoznaje się ją po znamionach ruchu, który jest zawarty w każdym wyżej wymienionym elemencie. *Architektura szlaku* jest jedną ze starszych, być może najstarszą architekturą świata. Człowiek pierwotny, przenosząc się z miejsca do miejsca, albo wybierał sobie dla noclegu jaskinię, albo — gdy groty nie znalazł — budował szałas przy pomocy gałęzi lub skór. Te szalasy to były pierwsze obiekty *architektury szlaku*, która jest budownictwem nawleczonym na trasy ludzkich wędrówek. Niegdyś na drogi, pustynie, bezkresne stepy i łąki, puszcze i skalne wąwozy, a dzisiaj na lśniące szaro-czarne wstęgi szos i autostrad.

Wielkie, męczące odyseje naszych przodków, pielgrzymki ludzkiego mrowia w poszukiwaniu nowych ziem — wszystkie te gigantyczne przenosiny człowieka stymulowały zjawisko *architektury szlaku*, nierozłącznie związanej z ruchem, dynamiką i komunikacją. Wozy taborowe Cyganów i wozy wędrownych grup komedianckich lub cyrkowych były klasycznymi przykładami ruchomej, mobilnej wersji tej architektury, gdyż służąc poruszającemu się człowiekowi same miały zdolność poruszania się. Kamienna i ceglana *architektura szlaku* również służy trampowi, lecz



sama nie może drgnąć. Jej przenośność ma charakter niematerialny, a w postaci zmaterializowanej przejawia się lokalizacją obiektu przy wstęgach komunikacyjnych i jego funkcją, ściśle dopasowaną do lokalizacji. W tym układzie obiektem architektury szlaku były niegdyś: karczma przydrożna, zajazd i kapliczka obok ścieżki polnej, dzisiaj zaś jest to choćby motel, a także stacja benzynowa, stacja obsługi samochodów i kościół wybudowany z myślą nie tylko o miejscowych wiernych, lecz i o przejeżdżających. Ideał osiągnięty jest tutaj wówczas, gdy komunikacyjnej lokalizacji i funkcji towarzyszą: forma zewnętrzna (bryła) i konstrukcja charakterystyczne dla struktur służących wędrówce, takich jak choćby namiot.

Architektura szlaku. Dążenie ku bezkresnym rubieżom, pęd przed siebie i ludzka tułaczka, dynamiczny ruch nitkami wędrownych szlaków, i mrok, kiedy się śpi pod dachem odwiecznej struktury mieszkalnej biblijnych Nomadów, Indian, ludów azjatyckich i pasterzy — pod namiotem? Namiot — wspaniały symbol szlaku, a zarazem symbol mieszkania ludzkości na szlaku życia. Le Corbusier przykrył kaplicę w Ronchamp łodzią symbolizującą Arkę Noego czy też łódź Piotrową. Michelucci wybrał namiot, tylko bowiem dynamizm jego formy mógł harmonijnie współgrać z dynamizmem samochodu i samego szlaku. I artysta zaprojektował piętujące się formy namiotowe, dając im potężną dynamikę — ruch przestrzeni. Dopiero po nim Amerykanie i Kanadyjczycy uświęcili kształt namiotu w budownictwie religijnym za pomocą setek realizacji.

Towarzystwo „Autostrade”, finansując budowę tej świątyni, chciało wzniesić pomnik ofiarom autostrady i stworzyć wierzącym automobilistom możliwość rozmowy z Bogiem na szlaku. Michelucci zaś postanowił, że siłą swego gestu artystycznego wyrażonego strukturą zatrzyma tu każdego kierowcę, choćby ten wierzył w diabła. Nie mogło się to udać, gdyż są ludzie, którym piękno nie zdejmuje nogi z pedału, lecz zatrzymał przynajmniej tych, którzy wierzą w nadrzędną wartość sztuki i którzy podzielają zdanie Chateaubrianda: „*Nie daję się olśnić statkami parowymi i koleją żelazną — wszystko to nie jest cywilizacja*”.

Znaczenia i urody Kościoła Autostrady nie wolno rozpatrywać jako „*sztuki dla sztuki*”, czyli jako wartości estetycznej samej dla siebie, lecz jako genialny przykład jednego spośród dwóch nurtów, które w powojennym ćwierćwieczu zdominowały europejską i światową architekturę sakralną. Te dwa nurty to chłodny racjonalizm podporządkowany funkcji oraz nurt lirycznej rzeźbiarstwa i stopienia architektury z przyrodą. Wielkim atutem drugiego kierunku była przesławna kaplica w Ronchamp, zawierająca niesamowity wprost ładunek twórczej poezji i plastyki. Stała się ona symbolem

romantycznych poszukiwań w budownictwie i całkowicie zasługiwała na miano „użytkowej rzeźby”. Drugim arcydziełem o znamionach rzeźbiarskiego symbolu jest „sakralny namiot” Michelucciego.

Realizacja „namiotu” trwała blisko trzy lata; w kwietniu roku 1964 został oddany do użytku. Tak skompletowano nową stację autostrady Firenze-Nord, składającą się — prócz kościoła — z motelu, biurowca tudzież innych obiektów, od których dzieło Michelucciego przegrodzone jest wstęgą szosy i strefą zieleni. Z daleka, z autostrady, najłatwiej jest dostrzec symbolikę tej struktury. Wówczas niskie ściany boczne (wapienia „fiordoro” dostarczyły kamieniołomy San Giuliano w Pizie) wydają się tylko cokołem wielkich płaszczyzn namiotu, szturmujących niebo swymi nieortodoksyjnymi formami.

Liczące kilka tysięcy metrów kwadratowych wewnątrz „namiotu” jest żywe, bo gra w nim całą siłą oddziaływania form strukturalnych szkielet konstrukcji, wywleczony przed wzrok widza, wydarty jak bebechy ze ścian i piękny dzięki samym proporcjom i kształtom. Słupy, belki, podciąg i wsporniki z białego cementu sardyńskiego czarują chropowatą, niefałszowaną nagością swej żelbetowej faktury, miotając się — takie jest pierwsze wrażenie — w konwulsjach, w przedziwnych splotach narzuconych im ręką inżyniera Lambertiniego (doradcy Michelucciego od konstrukcji), by za chwilę ujawnić wspaniałą logikę systemu konstrukcyjnego, metodę tego szaleństwa. Precyzyjnie odlewane filary, sprawiające momentami wrażenie stolarki, są tu niezbędne niby wigwamowe drzewca splecione u szczytu. Miękkie załamania betonu wyglądają tak, jakby kształtował je cios siekiery — złudzenie, że mamy do czynienia z drewnem, nadaje temu wewnątrz więcej ciepła.

Wnętrze Kościoła Autostrady to małe „miasteczko” pełne podziałów na duże i mniejsze przestrzenie. Obok dominujących: jednej nawy (zaprojektowano ją na planie krzyża), narteksu i baptysterium z prowadzącą doń galerią, istnieją tu drobne „komórki przestrzenne”. Rezultatem jest elastyczność, wolność wyboru dla człowieka zagłębiającego się między mury. Architektura pomoże mu tutaj odnaleźć wspólnotę ludzką, ale w razie potrzeby da mu także możliwość znalezienia samotni, własnego, izolowanego kąta do kontemplacji. Liczne poziomy, galerie, przejścia, załamania murów sprawiają, iż cała struktura drga, znajduje się w ciągłym napięciu i ruchu, nie jednocześnie nie tracąc z majestatycznego spokoju. By zrozumieć harmonię tych pozornych przeciwieństw, trzeba wejść do wnętrza. Dynamiczną przestrzeń Michelucci przykrył dynamiczną „płachtą namiotu” — oto konsekwencja twórcza.

Wchodząc przez brązowe wrota Fazziniego znajdujemy we wnętrzu kościoła dzieła sztuki idealnie zharmonizowane z architekturą. Świątynia ta

jest pierwszorzędnym przykładem właściwej współpracy architekta i plastyków w tworzeniu urzekającego klimatu sakralnego. Wyboru artystów dekorujących obiekt dokonał Międzynarodowy Instytut Sztuki Liturgicznej. Michelucci znalazł z nimi wspólny język — ot i wszystko.

Długi narteks krojony jest pięcioma poprzecznymi ściankami, na których znajdują się płaskorzeźby Greca i Crocettięgo. Wyobrażają one świętych patronów dziesięciu głównych miast, przez które biegł „szlak słońca” w momencie budowy świątyni — Ambrożego (Mediolan), Justyny (Piacenza), Hilarego (Parma), Crisanta i Daria (Reggio Emilia), Geminiana (Modena), Petroniusza (Bologna), Piotra i Pawła (Rzym), Silvera (Frosinone), Michała Archanioła (Caserta) i Januarego (Neapol).

Nad głównym ołtarzem zwraca uwagę kapitalny witraż Marcello Avenalego (ze świętym Janem Chrzcicielem) rozstrzeliwujący promienie słońca ku marmurowym płytom posadzki i dalej dzięki refleksom. Płaskorzeźby (Venturi i Biggi), brązy (Pirrone), mozaiki (Montarini) i wielki krucyfik Vivarellego — są najwyższej klasy, lecz nie one produkują apogeum wstrząsającej zadumy. Nad małym ołtarzem kaplicy balkonowej wisi na ścianie serce, rzeźba Angelo Bianciniego. Ale nie serce-laurkowy symbol, w formie trójkąta z dwoma zaokrągleniami, lecz prawdziwe serce ludzkie — soczysty, dwuczłonowy mięsień, pompa krwi i miłosierdzia. To prawda, że najbardziej genialne wynalazki charakteryzują się prostotą — Biancini zrozumiał, iż salonowe serduszko jest jak wiersz salonowy, barwny, lecz pusty, a wizerunek naturalnego serca to dramat Szekspira przykuwający zmysły, duszę i sumienie — nie ma w nim fałszu upiększenia, jest tylko ból. Dla tego ołtarza kamienne serce Bianciniego jest krucyfiksem.

Inne czarowne klimaty, dla mnie romańskie, odnalazłem w rotundowym baptysterium, gdzie chrzcielnica — jedna bryła szwedzkiego granitu — przykryta jest pokrywą zdobioną płaskorzeźbami Manfriniego. Te średniowieczne nastroje, które Michelucci wzbudza z łatwością znamionującą rękę wielkiego artysty, współtworzą romantyzm jego nowoczesnej struktury. Prawdziwa architektura jest rzeźbiarstwem.

Michelucci nie uznaje stereotypów — to już mówiłem. Oto kolejny dowód: dzwonnica, po włosku „*campanila*”. Tutaj nawet Włosi winni pisać ów wyraz w cudzysłowie, gdyż dzwonnica Kościoła Autostrady jest zaprzeczeniem typowej włoskiej „*campanili*”, tego charakterystycznego pionu kłującego chmury. Dzwonnica Michelucciego to wysunięte poziomo tuż nad ziemią betonowe wsporniki, między którymi wiszą dzwony.

Żegnaj moją zaczarowaną wyspę na Autostradzie Słońca. Będąc dzisiaj przykładem awangardowej wirtuozerii budowlanej XX wieku — kiedyś stanie

się dla historyków sztuki tym, czym obecnie jest dla nas bazylika San Marco w Wenecji, kaplica pałacowa w Akwizgranie, Hagia Sophia w Konstantynopolu, kościół Świętego Michała w Hildesheim i inne arcydzieła, które jak cenna biżuteria zdobiły rozwój cywilizacji ludzkiej. Porównałem z klejnotami — może niesłusznie. Lepiej mówić: kamienie, proste kamienie, tyle że milowe.

*„Nie wystarczy być uczciwym, aby żyć na tym świecie”.*

Alexandre Dumas-ojciec  
„Hrabia Monte Christo”

## **16. BERGAMSKI KONFESJONAŁ**

*„Szczerość płynąca z serca pokazuje nas jacy jesteśmy. Szczerość to umiłowanie prawdy, to wstręt do przybierania masek, to chęć odpokutowania swych grzechów i pomniejszenia ich przez wyznanie”.*

François de la Rochefoucauld „Rozmyślenia”

Z Toskanii nić Autostrady Słońca snuje się ku północy i dosięga Lombardii. Tam, u stóp Alp Bergamskich, rozsiadło się na wzgórzach malownicze Bergamo, które uchodzi za jedno ze starszych miast północnych Włoch — powstało kilka wieków wcześniej niż Rzym. W krwawym mikserze dziejów przechodziło z rąk do rąk tyle razy, ile razy można uderzyć piłkę podczas meczu tenisa. Władali nim Etruskowie, Gallowie, Rzymianie, Alaryk i Attyła, Ostrogoci, Longobardzi, Węgrzy, cesarze niemieccy i frankońscy, Gibelinowie i Gwelfowie, długo wenecka „*królowa Adriatyku*”, a potem Francuzi, Austriacy i chyba sam diabeł jeszcze. Panująca ze skalistego wzgórza nad Nowym wyspa Starego Bergamo pełna jest zabytków niby ciasne muzeum, które nie mając magazynów musi upchnąć wszystkie swoje skarby w nielicznych salach. Tłok arcydzieł.

Jeśli miasta posiadają płeć, to Bergamo jest kobietą. Jest kobietą jak każda strojną i kapryśną, a tak urodziwą, że szminka reklamy byłaby tu zbyteczna. Jej ciało to duży prostokątny plac — Piazza Vecchia; i tuż nad nim, przedzielona tylko wąziutkim portykiem, szyja — Plac Katedralny; i wreszcie głowa — bazylika Santa Maria Maggiore. Gdy widzisz na mapie plan centrum starego miasta, ów kształt kokietuje cię tak sugestywnie, że nie pozostawia żadnych wątpliwości.

Każda kobieta, nawet ta, co gardzi różem i pudrem, pragnie biżuterii. Szyję bergamskiej piękności zdobi przepyszna kolia, pełna cennych kamieni, które szlifowały pokolenia mężczyzn. Zatacza dwa łuki od strony twarzy i spada w kierunku Piazza Vecchia. Piazza Vecchia — Plac Stary. Cóż za nietakt — ta bezwstydną nazwa. Ciała kobiet przegrywają z zegarem, lecz one same nie mają wieku, są młode, póki chcą być młodymi, a kiedyż nie chcą? Ich szyje nie starzeją się, bo kiedy skóra utraci fakturę atlasu, przykrywa ją blask diamentów albo śnieżna biel koronki, lub też najszlachetniejsza — lniana chusta.

A kolia? Kolią jest królewski płot wokół Placu Katedralnego, którego sztachety to: Palazzo della Ragione (stary ratusz, zwany też Starym Pałacem), jego wieża ze średniowiecznym zegarem, maleńkie baptysterium, elewacja bazyliki, katedra i renesansowa perła Bergamo — Kaplica Colleoni. Ta ostatnia jest brylantem najcenniejszym i najmisterniej opracowanym — jest zapinką kolii.

Kaplicą jest z nazwy i obecnej funkcji — niegdyś było to mauzoleum, które zbudował sobie głośny kondotier bergamski w służbie Republiki

Weneckiej. Szczególnie urzeka wykwintna fasada z polichromowanych marmurów o kolorach tęczy. Nie przeładowana dekoracją, sprawia wszakże wrażenie odwrotne, jakby eksplodowała przepychem, gejzerem ornamentów, medalionów, statuetek i arabesk, umiejętnie zharmonizowanych i fascynujących zegarmistrzowską precyzją wykonania. Colleoni nie doczekał finału budowy — jeszcze roku 1476, w rok po śmierci fundatora, prace prowadzone przez znakomitego rzeźbiarza i architekta Amadeo wciąż trwały. Nie był to przypadek, była to prawidłowość losu. Budować sobie katafalk za życia znaczy prowokować białą panią do żniwa. Śmierć nadbiegła nie dbając o skończenie królewskiego „*castrum doloris*”.

Moja bergamska wyspa pełna jest kobiecych detali, miękkich i ciepłych jak zapach drewna. Drewniany konfesjonał świątyni Santa Maria Maggiore, najpiękniejszy ze wszystkich, jakie gdziekolwiek widziałem. Fantoni wyczarował w roku 1704 to arcydzieło, z którym żadna inna barokowa czy rokokowa spowiednica nie ośmieli się równać. Król konfesjonałów późnego (prawie już rokokowego) Baroku — jak to dumnie brzmi i jak pompatycznie — tak go nazwałem, bo takim dla mnie zostanie.

Późny Barok, pełen amorków, zastygłej winorośli i gwiazdkowego przepychu, jest stylem kobiecym (choć mniej kobiecym niż dojrzałe Rokoko) — dla wielu niepoważnym. Dama, która kokietuje zbyt natarczywie, budzi drwinę. Ileż drwin spłynęło już po roślinnie miękkich liniach barokowo-rokokowej sztuki, tak dalekiej od szlachetności Romańszczyzny i smukłości Gotyku. Późny Barok jest bowiem tylko wtedy piękny naprawdę, gdy podobny wykwintnej elegantce, strojny szatą bogatą, lecz gustowną i zdobioną ze smakiem, jaki daje tylko instynkt kobiety. Cechy męskie zabijają ów rokokowy Barok. Z dużą ilością biżuterii suknia może być olśniewająca, lecz garnitur staje się wulgarny niby tors pokryty nadmiarem tatuażu. Rokoko jest męską kurtyzaną.

Niełatwo oderwać wzrok od konfesjonału Fantoniego. Spowiedź to nie tylko znaczy otwierać duszę przed kapłanem-pośrednikiem, gdyż otworzyć ją można przed Bogiem w samotności, w lesie, który jest najpiękniejszą katedrą. Spowiedź — to złamać własny wstyd i pokazać człowiekowi noszącemu sutannę swój intymny brud. Jakże łatwo schować do kieszeni własną, oblepioną drobnymi świństewkami wredność, i bić się w piersi po kryjomu, a jak trudno przemóc się i wywlec wszystko na wierzch wobec bliźniego.

Oscar Wilde pisał („**De profundis**”): „*Najwznioślejszą chwilą człowieka — nie mam co do tego żadnej wątpliwości — jest ta chwila, gdy klęka on, bije się w piersi i wyznaje wszystkie grzechy swojego żywota*”. Lecz czy spowiedź jest dowodem autentycznej szczerości? (Wilde pisał „**De profundis**” wewnątrz

celi, złamany i upokorzony.) Czy tylko potrzebą, aktem wiary lub rozpacz, imperatywami, które ze szczerością mają niewiele wspólnego? Czy łatwiej jest szeptać prawdę o sobie w zaciszu konfesjonału, czy krzyczeć prawdę o bliźnim bliźniemu w twarz? Zwłaszcza gdy ów bliźni jest twym zwierzchnikiem.

Szczerość wobec samego siebie to obowiązek, rodzaj dyscypliny wewnętrznej, o której Gabriel d'Annunzio mówił, iż jest „*najwyższą cnotą człowieka wolnego*”.

Szczerość bywa luksusem, który czasami fundują sobie prominenci Układu, by zademonstrować swą majestatyczną wyższość nad tłumem i nad moralnością — to jest ten pierwszy przypadek. Hitler w roku 1933 całkowicie szczerze ryczał do słuchaczy, zapowiadając zerwanie nazistów z „*mieszczańską moralnością*”: „*Nie mamy potrzeby identyfikować się z mieszczańskimi wyobrażeniami o honorze i reputacji!!*”. Nie identyfikowali się, robiąc różne rzeczy, między innymi gazując ludzi. To była właśnie ta prominencka „*szczerłość*”, o której mówił bohater napisanej przez Ghańczyka Armaha powieści „**The Beautiful are not yet bom**” („**Piękni jeszcze się nie urodzili**”), skromny urzędnik kolejowy, prowadzący uczciwe życie wbrew własnemu przekonaniu, iż „*uczciwość jest przywilejem błaznów i tchórzy*”.

W wypadku drugim mamy człowieka z tłumy. Dla niego szczerość nie jest gestem — na tak kosztowne gesty nie stać go (David de Brueys pisał: „*Jakże łatwo być uczciwym i szczerym będąc bogatym. Nędzarzowi przychodzi to dużo trudniej*”). Gdy raz zdobędzie się na uczciwość w słowie lub czynie — jest to desperacja. Gdy uczyni to po raz drugi — jest to akt odwagi, za którą dostaje się baty od konserwatorów Układu. Trzecim razem jest to już kosztowna nierozwaga. Jeśli spróbuje czwartego razu w tej grze, stado uzna go za głupca, odseparuje towarzysko od „*rozsądnych*” i wlepi mu jako karę samotność. Jeśli i to nie nakłoni go do „*poprawy*” — staje się społecznym samobójcą. Przegrał. Bez względu na to, czy otwarł się bądź odważył wobec zwierzchnika, żony, przyjaciela, czy podwładnego. Społeczeństwo czasami wybacza zbrodniarzom, lecz nigdy marzycielom i idealistom. Może więc rację miał ów robotnik z kreowanej przez innego twórcę afrykańskiego, Senegalczyka Ousmane, sztuki „**Le mandat**”, który doszedł do przekonania, że w świecie pełnym wilków „*uczciwość jest występkiem*”?

Fakt, że znasz szczerych, którym się udało, nic nie zmienia. Każda reguła ma wyjątki — bez nich reguły przestałyby obowiązywać. W każdej grze zdarzają się fuksy — bez nich gra przestałaby być atrakcyjna. Jeśli zaryzykujesz szczerość, stworzysz dziewięćdziesiąt dziewięć procent szans na to, że przegrasz. Ale staniesz wśród tych, dzięki którym warto żyć.



Jedynym — oprócz ciebie samego — człowiekiem, wobec którego możesz być bezkarnie szczery, jest spowiednik. Lecz jaką wartość ma szczerość, gdy nie grozi za nią smagnięcie? Taką, jak atak na bagnety wówczas, gdy atakujący wiedzą, że nieprzyjaciel będzie strzelał papierowymi kulami. Dlatego nie boimy się klękać przed konfesjonałem. Odchodzimy od niego ze szczerym postanowieniem zwalczania nowych pokus, a wiadomo, że „*najprostszy sposób zwalczania pokusy to ulec jej*” (Tristan Bernard). No właśnie. Tak się to wszystko kręci od setek lat. „*E pur si muove!*”

Wolałbym, aby ten mebel Fantoniego był mniej piękny. Klęcząc w nim mógłbym zapomnieć o wszystkim właśnie wtedy, gdy trzeba wszystko dobyć z dna pamięci, i chłonałbym jego arcyszukę promieniującą ze zwojów splecionych płaskorzeźb. Jakieś amorki, herby, symbole, grona

winne. I liście — najbardziej uniwersalne parawany. Z równą łatwością można nimi przesłonić impotencję płciową, jak i bezbrzeżną głupotę. Fakt, że w pierwszym przypadku używamy figowych, a w drugim laurowych — jest bez znaczenia.

Podchodzę bliżej konfesjonału Fantoniego. Teraz bawią się wewnątrz dwie nastoletnie Niemki, lub może Austriaczki, rozszechotane tłumionym chichotem. Jedna siedzi i słucha, a druga „spowiada się”. Jakiś starszy mężczyzna przerywa zabawę i wyprasza panienki. Dostaje za to złe spojrzenie młodych oczu. Kobiety i konfesjonał Fantoniego, feminizm i Barok, tajemnica w tajemnicy. Madame de Longueville napisała amantowi: „*Odchodzę właśnie od konfesjonału. Spędziłam tu trzy kwadransy i miałam przyjemność mówić wyłącznie o tobie*”.

Mężczyźni rzadziej chodzą do konfesjonału, lecz gdy już to czynią — traktują spowiedź inaczej. Może przez brak egzaltacji. Myślę o zwykłych ludziach — prominenci wymykają się wszelkim uogólnieniom ze względu na gesty, na które stać ich częściej niż szaraków. Prawa dla wielkich zawsze były wyjątkowe, dawniej i dzisiaj. Spowiednik hetmana Branickiego, po rytualnej „skrusze” magnata, ośmieli się zapytać: „*Jakież jeszcze wielmożny hetman grzechy przeciw Bogu popełnić raczył?*” — to jest przykład z przedwczoraj, wczoraj, dzisiaj i zapewne z jutra.

Mój archipelag bergamski, jego feminizmy, konfesjonał Fantoniego, moje refleksje i dumania — wszystko to zamknięte jest bastionowym murem, cennym jak wszystkie fortyfikacje. Domy mieszkalne budowaliśmy przed tysiącami lat i budujemy dzisiaj, kościoły i teatry powstawały od wieków i wciąż powstają, stadiony służyły ludziom w starożytności i służą obecnie. Wszystkie generalne pod względem funkcji typy budownictwa przetrwały stulecia i są wciąż żywe, wciąż ewoluują — umarły tylko fortyfikacje.

Skończyliśmy je budować, chyba na zawsze. Dziwne to, bo przecież wojny mają się świetnie. Lecz wojny, tak jak i walczący ludzie, przywdziewały w historii coraz lżejszy rynsztunek. Kiedyś nosiły ciężkie pancerze fortyfikacji, teraz zaś starczą im lekkie uniformy z drutu kolczastego, niewygodne zaś kamienne „zbroje” powędrowały do tego samego muzealnego lamusa, gdzie wiszą na manekinach żelazne zbroje rycerzy.

Plan fortyfikacji bergamskich to rysunek serca, tak wyraźny i regularny jak serce laurki imieninowej. Dziwny kaprys natury ofiarował skale kształt symbolu miłości, a Paolo Berlendis i Piętro Ragnola prowadzili w XVI wieku linię fortyfikacji po obrysie zboczy — stąd serce. Złośliwym paradoksem życia jest fakt, że dla wzniesienia tych „sercowych” fortyfikacji trzeba było wyburzyć osiemset budynków i kościoły, m.in. katedrę Świętego Aleksandra, patrona miasta, który poniósł tu męczeńską śmierć w roku 278. Uczyniono to bez cienia litości, z oczami ślepyimi na bezdomne dzieci, z uszami głuchymi na zawrodozenie wypędzonych matek i przekleństwa starców — bez odrobiny serca. Architektura militarna była panią tamtych czasów — panią okrutną. Cztery tysiące ludzi kładło kamień na kamieniu przez trzydzieści osiem lat, aż w roku 1599 mury zawisły nad fosami, rysując wiernie kształt serca. Szatańska drwina.

Wolę już całą kobiecość Bergamo od jednego jedyne go męskiego akcentu zamkniętego wewnątrz serca wspomnianych umocnień, na samym jego skraju. Prawe wybrzuszenie serca to bastion Świętego Augustyna, a w nim średnio-wieczny, pełen arcydzieł kościół pod wezwaniem tegoż świętego. Jeden tylko dzień trwało zamienianie owego kościoła na koszary funkcjonujące potem sto sześćdziesiąt lat! Gdy tu dotarłem, zrozumiałem, że nie rozumiem nic i że wiele jeszcze czarnych korepetycji otrzymam we Włoszech.

Kościół Świętego Augustyna był częścią klasztoru pobudowanego w XIII wieku. Spłonął w roku 1404 i trzydzieści osiem lat później podniesiono go ze zgliszcz, dając faszerowaną Romańszczyzną Gotyk, ku chwale świętych Filipa i Jakuba i ku potrzebie konwentu. Tutaj pisał swój „Lexicon” brat Ambroży da Caleppio, a Filip Foresti i Renato Calvi snuli swoje historie. Luter zatrzymał się tutaj pielgrzymując do Rzymu. Zatrzymywali się i inni, podziwiali dzieła sztuki, którymi czas i ludzie wytapetowali przybytek. Jednonawowe wnętrze kościoła chroniło malowidła (które tworzyli: Talpino, Lotto, Olmo, Vivarini i Previtali), reliefowe tła i kamienne nagrobki, misternie modelowane.

W roku 1797 weszli do świątyni Austriacy i orzekli, że świetnie nadaje się na koszary. To, co zawadzało lub było cenne, poszło precz lub zostało sprzedane, reszta wystroju dostąpiła łaski wdychania smrodu wojny. Wprawdzie Francuzi podczas kampanii moskiewskiej zamieniali cerkwie ns

stajnie, lecz tylko wyjątkowo, gdy inne okoliczne ściany spalone były przez wrogów. Gubernator Roztopczyn zamienił w popiół pół Moskwy i własny dom, a ruiny pokrył przekleństwami; zaszokowany Bonaparte widząc tę orgię płomieni, szeptał: „*Co za ludzie! To są Scytowie!*”. Mieli do wyboru — posłanie na śniegu lub wewnątrz cerkwi, nie mieli więc żadnego wyboru. Wenecjanie obudowali w Starym Barze potężną basteją kościółek z X wieku, czyniąc go dożywotnio forteczną kazamatą — ale to było czterysta lat temu. W Bergamo splugawiono świątynię, gdy ludzkość najadła się już Odrodzenia i Oświecenia, i utrzymano ten stan do roku 1958.

Dzięki całemu stuleciu koszarowemu (XIX w.) zabytkowe wnętrze sięgnęło prawie granicy zniszczenia, lecz nie przekroczyło jej. Liczyło na mądrość stulecia XX, ale ten zafundował sobie dwie dziarskie wojny, więc koszary były potrzebne i trwały do roku 1958, a granica została przekroczona. Czy pamiętacie „**Świątokradztwo**” Grottgera? Karabiny wsparte o krucyfiks, ładownice na piersiach Chrystusa, a u stóp bęben z kartami do gry i pusta butelka. Może to nie tak było w Bergamo, ale tak pracuje wyobraźnia.

Kościół Świętego Augustyna miał jednak szczęście, bo pozwolono mu żyć. Nie wszystkie relikty Średniowiecza spotyka tak duża łaska. Pewnej nocy kilka ciężarówek zajechało pod trzynastowieczny kościółek stojący na kosztownej parceli w samym środku Salerno. Kierowcy przymocowali łańcuchy do kruchych ścian i cofnęli wozy. Budynek zwyczajnie się zawalił. Wywołało to łagodny protest biskupa Salerno, lecz protesty wkrótce uciszono, gdyż parcela, gdzie można teraz oglądać brzydki nowoczesny budynek, była warta niemałą sumkę na otarcie łez. Tymczasem w Bergamo coś przetrwało u Świętego Augustyna: szlachetny fronton gotycki, drewniany plafon z malowanymi na belkach figurami, które pamiętają Colleonego, i resztki starych fresków.

Jaką funkcję pełni sześćsetletnia nawa teraz, gdy już odeszli żołnierze? W Polsce mówilibyśmy, że remizy strażackiej. Wszelkie zebrania, imprezy i lokalne fety znajdują tu przystań. Jak trzeba kupą pod dach, to do Świętego Augustyna, w stareńkie gnijące mury. Żeby było przyzwoiciej, wepchnięto tu także międzynarodowy festiwal sztuki filmowej, więc oczy mędrków mogą podziwiać ruchome obrazy z ekranu kryjącego martwe obrazy na płaszczyźnie ściany. Freski, które wrosły niegdyś w ten mur, a dzisiaj są już przezroczyste jak cienie, nie budzą niczyjej litości — mogą konać i niech je piekło pochłonie. Koszt jednego filmu mógłby przywrócić im życie, lecz to jest myśl obłąkana.

Spóźniłem się na festiwal, więc trafiłem na zwykły seans i gdy Clint Eastwood, heros „**Dirty Harry**”, strzelał z ekranu, czułem, że te pociski trafiają cienie fresków. Kiedyś w Wenecji oglądałem mecz koszykówki na parkiecie ustawionym wewnątrz sali klasztoru Miłosierdzia. Mur dźwigał

zakaz „*Palenie wzbronione*” (bo dym szkodzi sportowcom), a piłka ciągle uderzała renesansowe rzeźby i szesnastowieczne freski, łaknące odrobiny ludzkiego miłosierdzia — to było to samo. Kościół Świętego Augustyna liczy sobie ponad pół tysiąca lat. W iluż krajach kontynentu uznano by go za skarb narodowy!

Jeszcze nie rozumiem, więc pytam. I oto wyjaśnienia udziela mi człowiek, który skończył Akademię i długo już para się ratowaniem ginącej sztuki; więc niby nie różnimy się niczym w miłości ku niej, a przecież różnimy się wszystkim, gdyż on jest Włochem. Mówi autentycznie zdziwiony:

—Mój panie, byłoby dobrze, gdybyśmy zdążyli pomóc wszystkim zabytkom, a pan się martwi o obiekt sprzed kilkuset lat?! Takich młodych kościołów i pałaców mamy tu tyle, że aby je prawidłowo chronić, należałoby przekwalifikować na konserwatorów wszystkich Włochów, nie wyłączając karmiących matek. Skąd pan przyjechał?

—Z Polski.

—Aaa... rozumiem.

Ja też już rozumiem.

Gdy Piastowie wznosili na przełomie tysiącleci kaplicę Ostrowia Legnickiego, której przyziemie jest perłą naszych zabytków — tufowe, świetnie do dzisiaj zachowane mury etruskiego Necropolis w Orvieto liczyły sobie ponad półtora tysiąclecia, a kamienie Koloseum oglądały panoramę Rzymu już tysiąc lat. Cennych kamieni ma Italia tyle, ile jest gwiazd na niebie, i mnóstwo ich wymaga ratunku. Tak brzmi odpowiedź.

*„Odkrywając perspektywę optyczną Renesans odkrył również perspektywę historii, świadomy, jak wielkie znaczenie tkwi w zostawianiu potomności artystycznych monumentów”.*

Michael Levey, „Wczesny Renesans”

## **17. „CZAS JEST ARCHITEKTEM — CZŁOWIEK TYLKO MURARZEM”**

*„Wielkie budowle — jak wielkie góry — są dziełem wieków. Każda fala czasu nanosi swój muł, każde plemię układa swoją część gmachu, każda jednostka przynosi swój kamień. Czas jest architektem — człowiek tylko murarzem”.*

Victor Hugo, „Katedra Maryi Panny w Paryżu”

Ile z tej bogatej spuścizny po stuleciach, które minęły, zawdzięcza Italia wielkim mecenasom sztuki — książętom i hrabiom, władcom republik i klanów rodowych, którzy w jednej ręce trzymali na przemian miecz, bat i berło a w drugiej złoto i kontrakty dla artystów? Bardzo dużo lecz zapewne mniej niż się powszechnie przypuszcza. Dopiero około drugiej połowy XX wieku udało się historykom stwierdzić, że Lorenzo il Magnifico (Wawrzyniec Wspaniały) swą sławę hojnego i światłego mecenasa, promującego sztukę Renesansu, zawdzięczał w większym stopniu reklamie produkowanej później przez Medyce-uszów niż własnej kulturze i szczodroblewości.

Jakże mało wciąż — wbrew pozorom — wiemy o samym Renesansie, o tym przedziwnym nurcie europejskiej cywilizacji, który był tak śmiały, że sam się ochrzcił, nie czekając (jak czekały Gotyk, Barok i Neoklasycyzm) aż się pokolenia zmiłują i dadzą mu nazwę, i który postawił Naturę na tak wysoki piedestał, że „*doprowadził ją niemal do rzucenia wyzwania chrześcijaństwu*” (Michael Levey). Renesans zazwyczaj kojarzy się nam ze sztuką, lecz sztuka była jedynie kamykiem, i to nie głównym, renesansowej mozaiki, którą tworzyły potężne ruchy umysłowe, filozofia, nauka, literatura, muzyka etc. Renesans jako styl artystyczny, jeśli w ogóle można go nazywać stylem (osobiście wolę: kierunek), był ledwie barwną okładką wielostronnego zjawiska Renesansu. Tak to rozumiem.

Po zdetronizowaniu Lorenza II Magnifico (1449-1492) już tylko jeden wielki patron sztuki wydaje mi się godny korony w krainie renesansowego mecenatu: Federigo II da Montefeltro (1422-1482). Ten książę Renesansu był prawdziwie dzielnym żołnierzem, prawdziwie mądrym władcą, prawdziwie liberalnym mecenasem sztuk i nauk, i prawdziwym człowiekiem. Kiedyś powiedział do Vespasiana da Bisticci, że każdy, kto rządzi, powinien być ludzki — „*essere umano*”. On był ludzki, gdyż w nim były i „*umanita*” (człowieczeństwo), i „*lo spirito*” (duch). Vespasiano, który zebrał dla swego pana przepyszną bibliotekę, pisał o nim później z zachwytem, powtarzając nieustannie: „*Tanta umanita*”.

Jakie mamy dowody, że Vespasiano się nie mylił bądź nie koloryzował? Choćby granitową, mądrą twarz Federiga na portrecie pędzla Piera della Francesca, przyjaciela księcia. Piero della Francesca był geniuszem, więc to malowidło było niewątpliwie lustrem, w którym profil Federiga odbił się i zastygł na wieki. Stojąc przed dyptykiem, którego częścią jest ta twarz, a który

znajduje się we florenckiej Galerii Uffizi, wierzyłem Bisticciemu. A jeśli powiecie, że żadne lustro, choćby stworzyła je ręka mistrza, nie odbija duszy człowieka, i zażądacie innych dowodów? Zwyciężywszy w bitwie pod Volterra Federigo mógł, jak każdy triumfator, żądać od zwyciężonych złota, klejnotów, koni i hołdów. Zażądał iluminowanego rękopisu Biblii po hebrajsku. Reszta była pyłem niegodnym uwagi. Jakich więcej dowodów trzeba?

Stolicą Federiga da Montefeltro było Urbino, które Montefeltrowie dzierżyli od XIII wieku. Federigo okazał się chlubą rodziny, miasta i Italii. Założył tam swój dwór, którego wytworna, przesiąknięta humanizmem atmosfera promieniowała na całą Europę, kształtowała umysły i szlifowała takich gigantów jak Rafael, mający to szczęście, że się urodził w Urbino. Castiglione zrobił ten boski dwór tłem swego „*Il Cortegiano*”, dzieła, które Polacy znają dzięki szesnastowiecznej wersji Łukasza Górnickiego („*Dworzanin*”). Kolebką dworu Federiga da Montefeltro i epicentrum wspomnianego promieniowania był Pałac Książęcy — Palazzo Ducale.

Wszedłem do miasta przez bramę w bastionowych murach, jak pielgrzym z tamtej epoki — czyż nim zresztą nie byłem? Minąłem „*Monumento a Raffaello*”, a później ulicą Rafaela, obok jego domu rodzinnego, przez Plac Republiki i ulicę Garibaldiego (we Włoszech nie ma miasta bez ulicy lub placu o tej nazwie) zawędrowałem do pałacu Budowali go dla Federiga między innymi Luciano da Laurana i Francesco di Giorgio Martini. Montefeltro, dumny i chcący dorównać Medyceuszom, żądał arcydzieła, bogatego nie tylko przepychem, lecz i poziomem artystycznym, który umiał ocenić bezbłędnie, gdyż znał się na architekturze nie gorzej niż ci, którym płacił za budowanie. I oni dali mu arcydzieło skończone, tworząc (w drugiej połowie XV wieku) rzecz „*raczej boską niż ludzką*”.

Vasari pisał o tym pałacu, że jest tak piękny i tak mądrze zbudowany jak żaden pałac do jego czasów. Minęło kilkaset lat i nic się nie zmieniło — Palazzo Ducale w Urbino jest wciąż jednym z cudów naszego kontynentu. Nie wiem, czym trzeba się tu bardziej zachwycić: rytmem piętrowych arkad frontonu, flankowanych ostro zwieńczonymi basztami, pełnym gracji spotykanej tylko w najdumniejszych rezydencjach, portalami i kłatkami schodowymi z których każda jest osobnym dziełem sztuki, komnatami wśród których jest fascynujące „*studiolo*” Federiga, przesławnym wykuszem (królem wykuszków), czy dziełem Laurany — dziedzińcem wdzięcznym jak włoska „*canzona*”, otoczonym delikatnymi arkadami, które dźwigają kamienną listę wojennych sukcesów fundatora, zakończoną stwierdzeniem, iż jego pokojowe cnoty (wspaniałomyślność, liberalizm i religijność) były nie mniejsze. Dubeltowy ideał tego człowieka (żołnierza i humanisty) został zawarty w ar-

chitekturze. Jest ona równie „*militare*”, jak i „*umana*”. Ideał tamtych czasów w formie najpełniejszej — w człowieku i w jego domu.

Jeśli Montefeltro był królem mecenasów młodziutkiego Renesansu, to na taki sam tytuł wśród mecenasów późnego Gotyku, a więc tylko trochę wcześniej, zasługuje Gian Galeazzo Visconti, ojciec kolejnej z moich wysp zaczarowanych, której nie da się umiejscowić na mapie, lecz w dziwnej tajemnicy włoskiego przejścia od Gotyku do Renesansu, w tym potężnym geście mistrzów architektury tudzież ich mocarnych mecenasów. Dwa przykłady owej tajemnicy, jak dwa bieguny tego samego świata, to Mediolan i pobliska Certosa di Pavia.

Gian Galeazzo Visconti, hrabia Virtù (1351-1402), miał głowę pełną zamierzeń przerastających historię. Ale też i sam przerastał swą epokę wściekłą dumą, ambicją, sprężystością rządów i gestem, który był gestem mocarza. Roił wielkie plany, a miastom swoim dał potęgę i dobrobyt, i nasycił je pięknem architektury jak troskliwy ogrodnik zdobiący swój ogród rzadkimi kwiatami. Nieomal jednocześnie zaczęto z jego rozkazów budowę klasztoru w Pawii i katedry w Mediolanie — obydwie dzieła miały być gotyckie. Pierwsze, po dwustu latach nieustannych prac, stało się świetnym przykładem włoskiego Renesansu, drugie zaś budowano dłużej niż cztery stulecia i ukończono na początku XIX wieku w tym samym Gotyku, w jakim zaczęto, tworząc najwspanialszą katedrę gotycką Italii. Dlaczego tak się stało?

Bardziej niż osławiona uroda tych dwóch arcydzieł sztuki muratorsko-dekpratorskiej zainteresowała mnie wędrówka tropem tajemnicy. A z poszukiwania odpowiedzi na pytanie zrodziła się moja wyspa o dwóch różnych biegunach piękna.

Prace w pobliżu Pawii rozpoczęto A.D. 1396 według projektu Bernarda Wenecjanina i Krzysztofa da Conigo. Conigo, Jan Solari i Guiniforte Solari wzniesli wokół narysu łacińskiego krzyża mury, tworząc trójnawową bryłę utrzymaną w charakterze romańskich katedr Lombardii.

Zaczęte Gotykiem dzieło szybko zmieniło charakter, gdyż ludzie, którzy je wznosili, odczuwali wyraźną niechęć do Gotyku i do form klasycznych, a tęsknotę za Romańszczyzną. Nie naginani przez nikogo, mając wolność wyboru i decyzji, poszukiwali nowych form — tak rodził się lombardzki Renesans. Ukoronowali rzecz następcy: Giovanni Jacopo Dolcebuono, dwaj Montegazzi, Giovanni Antonio Amadeo (Omodeo), Benedetto Brioschi, Christophoro Lombardo i Galeazzo Alessi, tworząc przepiękną fasadę, skończone arcydzieło włoskiego Renesansu. Oryginalność tej pełnej rzeźb i polichromii ściany dekoracyjnej jest czymś absolutnie bezprecedensowym w dziejach architektury. Roziskrzona płaszczyzna jest tak bogata, że trudno ją



zsyntetyzować wzrokowo nawet specjaliście. I, co ważniejsze, cała ta ornamentacja (głównie inkrustowany marmur), kładziona prawie sto lat, za zmieniających się prądów twórczych, ma jeden generalny rys: służy nie udekorowaniu architektury, lecz jest celem samym dla siebie, tworzy kompozycję rzeźbiarską niejednolitą, lecz integralną pod względem twórczego zamysłu.

Zupełnie inaczej toczyły się losy katedry w Mediolanie, której budowę rozpoczęto tylko dziesięć lat wcześniej (1386). Pięcionawową świątynię stawiano forsownie i dekorowano marmurem z Candoglia do niespełna połowy XV wieku, a następnie przez całe Quattrocento Gotykiem Flamboyant — stylem tym katedra będzie konsekwentnie realizowana aż do XIX stulecia. Tutaj właśnie ta konsekwencja jest bezprecedensowa w dziejach budownictwa. Za Renesansu tempo prac słabnie, a nasilają się inicjatywy projektowe. „*Il Duomo*” (Katedra) będzie stale pieczołowanym dzieckiem Mediolanu, który nie szczędzi grosza na swą prestiżową inwestycję. Prawie wszyscy architekci mediolańscy tego czasu pracują w cieniu gotyckiej struktury katedry, co sprawia, że Odrodzenie nie wtargnie do miasta falą godną stolicy Lombardii. Wspomniani twórcy (z wyjątkiem Pellegriniego) tak wielbią świątynię-giganta, że zostają ślepi na nowe prądy ogarniające zwycięsko Italię.

A.D. 1570 prace zostają energicznie wznowione pod kierunkiem największego mistrza późnego Renesansu Włoch, Pellegriniego (Tibaldi Pelegrino, 1527-1597), który jako jedyny nie uległ czarowi Gotyku mediolańskiej katedry i starał się wprowadzać elementy renesansowe w sędziwej już wersji tego stylu, oscylującej ku sztuce Baroku. Jego następcy (Buzzi, Richini, Soave), przywrócili jednak Gotyk, a prace wlokły się aż do roku 1805. Wówczas jeden gest Napoleona dał budowie niebywałe tempo. Przez siedem lat (1807-1813) Pollak, Zanoia i świetny Karol Amati ukończyli fasadę jako ostatni element giganta, oczywiście w Gotyku, tym sprzed ponad czterystu lat.

A więc co sprawiło, że losy dwóch budowli, rozpoczętych tą samą ręką, o tym samym czasie i tym samym stylem, potoczyły się tak odmiennie? Czy istota tej tajemnicy leży w odwiecznym problemie wolności tworzenia? Czy ci z Mediolanu ją mieli? Pellegrini, który swym późnorenesansowym buntem chciał rozerwać łańcuch gotyckiej kontynuacji, przegrał — powrócono do Gotyku. Byłżeby to dowód presji — presji tych, którzy władają, finansują i żądają? Mistrz tworzący akt swej kochanki może go przemaalować dziesięciokrotnie lub podrzeć na strzępy. Artysta pracujący z łaski patrycjatu wielkiego Mediolanu i przez Mediolan karmiony — musiał słuchać. Fundatorzy obwieszani złotymi insygniami mediolańskiej rady nie mieli po-

jęcia o stylach, mieli za to pojęcie o randze decyzji władz grodu. Zmiana rozporządzenia ubliżyłaby godności władzy, wywołałaby drwiny motłochu. Rozpoczęto w Gotyku, płacono za Gotyk, płacono zań od początku, a teraz miałoby się dla zachcianki panów artystów, którym imponują nowinki, przekreślić wmurowane w katedrę fundusze?! Artyści nie są od rządzenia, lecz od wykonywania poleceń! Władza, szczególnie władza dziedziczna, stanowi raz i nie myli się nigdy! Czy tak myśleli?

A może chodziło o coś zupełnie innego? O wierność, zwykłą ludzką wierność dla pierwotnego twórczego zamysłu, silniejszego niż zmiany stylów i prądów w budownictwie? A jeśli wierność — to znaczy miłość ku dziełu! Czyż miłość można ganić? Przez cztery wieki kontynuowano budowlę po gotycku, chociaż style przychodziły i odchodziły jak fale morza. Ukochali Gotyk, któż tedy burknie im: głupcy!, nie narażając się na wzgardę za niezrozumienie uczucia?

A więc jak było? Nie wiem. Losy wielkich dzieł są niczym losy ludzi, pełne tajemnic i niezgłębionych posunięć, i przez to właśnie są takie piękne i wzruszające. Zresztą, czy w ogóle można znaleźć definitywną odpowiedź? Czy znaki zapytania, przeciwko którym kierujemy swój wysiłek, nie mają kształtu Cervantesowskich wiatraków? Empedokles powiedział: „*Wszystko jest tajemnicą, niczego nie da się ustalić bezsprzecznie*”.

Dzisiaj, gdy obchodzi się katedrę wokół, i gdy później wchłania nas majestatyczny las pięćdziesięciu ośmiu kolumn wnętrza, trudno nawet policzyć rzeźbiarskie figury, które zdobią budowlę — jest ich łącznie 4225! Nieporównanie wygląda to nocą, gdy na mur fasady pada światło z wielkich reklam przeciwległej pierzei placu. Tylko neonowa studnia londyńskiego Piccadilly Circus jest równie gęsto haftowana kolorowym światłem. Wielkie czerwone, zielone, żółte, niebieskie i białe napisy (Candy, Monti, Nuova Córa, Accutran i dziesiątki innych) wstrzeliwiają różnobarwne smugi i cienie w kamienny detal. Cóż za przedziwna symbioza — reklama konfekcji jako źródło swoistego „*son et lumière*” dla arcydzieła Gotyku.

Kwietniową nocą arcybiskup Mediolanu odprawia tu wielkanocną mszę. O północy na kamiennym pawimencie placu katedralnego zaczyna płonąć wielkie ognisko, inicjując ceremonię święcenia ognia. Później już wewnątrz katedry — święcenie wody. Plac, milczący pod stopami tłumu, kontemplującego urzekające misterium, pamięta inną uroczystość sprzed lat, tak wielką, że nie tylko Italia, lecz cała Europa słuchała jej odgłosów z biciem serca. Dzień wcześniej byłem w Monza i widziałem koronę, najstarszą zapewne wśród istniejących dzisiaj, główną aktorkę tamtej fety.

Monza to miasteczko nad rzeką Lambro, bliźnięćko Mediolanu, około dwudziestu kilometrów ku północy. Jest żywym muzeum bezcennych relikwów sztuki (a któreż miasto Italii nie jest?), głównie średniowiecznej, lecz sławę swą zawdzięcza tylko wyścigom samochodowym (Formuła 1) i niewielkiej opasce z metalu, złożonej w skarbcu marmurowej katedry czternastowiecznej. Żelazna korona Longobardów — ileż rzeczy widziała, na iluż dostojnych czaszkach, łysych i gęsto owłosionych, spoczywała przez wieki? Gdyby mogła mówić... Wbrew nazwie jest szczerozłota, emaliowana i wysadzana drogimi kamieniami, i tylko wewnątrz ma wmontowaną cienką obrączkę żelazną, która, jak głoszą legendy, ukuta została z gwoźdźcia od krzyża Chrystusowego. Artyści bizantyjscy zrobili ją na rozkaz księżniczki bawarskiej, Teodolindy, dla jej drugiego męża, longobardzkiego władcy Agilulfa, który koronował się żelazno-złotym kółkiem jako król Lombardii (590). Później Teodolinda wybudowała w Monza bazylikę Świętego Jana Chrzciciela i złożyła w tam koronę. Odtąd każdy, kto koronował się królem Włoch, wypożyczał żelazną koronę ze świętego depozytu. Czynili to między innymi: Karol Wielki (774), Fryderyk III Habsburg (1452) i Karol V (1530). Aż wreszcie, roku 1805, wyjęto ją dla Napoleona.

Istnieje jakaś przedziwna więź między tą koroną a powstawaniem Il Duomo di Milano. Gian Galeazzo Visconti, który zainicjował budowę katedry, całe życie daremnie marzył o koronie zjednoczonych Włoch; Napoleonowi, który budowę tę doprowadził po czterech wiekach do finału, udało się to, czego nie osiągnął Visconti — włożył żelazną koronę jako król Włoch. Meandry historii, meandry losów ludzi, ich dzieł, zamiarów i spełnień, wieczna, święta niespodzianka.

Gdy Włosi ofiarowali cesarzowi Francuzów tron Italii, zdecydowano, że koronacja będzie w Mediolanie, zgodnie ze starym zwyczajem cesarzy niemieckich, którzy w Rzymie odbierali koronę Zachodu, a w Mediolanie koronę Włoch. 8 maja 1805 roku Napoleon Bonaparte wjeżdżał do Mediolanu. Witał go huk dział i dźwięk dzwonów oraz potężne wiwaty tysięcznych tłumów. Włosi na ogół łatwo ulegają wrażeniom hucznych ceremonii, ale to, co można było zaobserwować w momencie pojawienia się karety z cesarzową Józefiną i z Napoleonem, nie miało precedensu. Mediolan szalał ze szczęścia na widok „*boga wojny*”. Ten zaś, otoczony gromadą dygnitarzy i duchowieństwa, skierował pierwsze kroki do katedry, gdzie uklęknął na chwilę.

Pamiętnego dnia, 26 maja 1805 roku (zanotowano, że pogoda była lepsza niż w dniu koronacji paryskiej), cesarz i jego małżonka przeszli z pałacu, gdzie rezydowali, do pobliskiej katedry specjalnie skonstruowaną galerią, której

parkiet wyłożono cennymi dywanami. Józefina zasiadła na fotelu, a Bonaparte wstąpił na stopnie ołtarza. W kulminacyjnym momencie fantastycznej ceremonii, mającej nie znaną Włochom skalę, a skąpanej przepyszną oprawą, którą projektował sławny malarz Appiani — arcybiskup Caprara pobłogosławił żelazną koronę, zaś Napoleon zdjął ją z ołtarza i włożył sobie na głowę, mówiąc: „*Dio me l’ha data, guai a chi la toccherà!*” („*Bóg mi ją dał, biada temu, kto jej dotknie!*”). Później słowa te stały się dewizą włoskiego Orderu Żelaznej Korony.

Korona znowu wróciła do Monza. Chciałbym wiedzieć, czy kiedyś jeszcze raz odbędzie drogę do katedry w Mediolanie. Wydaje się to nonsensowne, fakt, ale czyż historia, która rzekomo lubi się powtarzać, nie urealniła już grubych nonsensów? Przewidywać przyszłość to tak, jak nurkować na środku oceanu — umrzesz nim dosięgniesz dna. Gdyby za Tyberiusza jakiś prorok przepowiedział koniec potęgi Imperium Rzymskiego w ciągu zaledwie dwóch, trzech stuleci — uznano by, że jest niespełna rozumu. Gdyby ktoś krakał Napoleonowi dzień po Austerlitz — odesłano by kraczącego do zakładu dla umysłowo chorych w Charenton. Nie ma wiecznych imperiów i nie trzeba tu proroctw — trzeba tylko cierpliwości. Nasze stulecia i tysiąclecia to mikroskopijny okres mutacji w liczącej sobie miliony lat historii człowieka i jego przewidywać. „*Panta rhei!*” — święte słowa, Heraklicie. Historia drwi z wróżb, pewników, z tego, co „*niemożliwe*”. Nie ma politycznych jasnowidzów. Są tylko panny Lenormand.

Neonowa noc nad placem katedralnym. Jak cicho. Snują się cienie Viscontiego i Napoleona. Często wspominam Korsykanina wędrując po włoskim archipelagu. Ale też jego ślady spotyka się tu na każdym kroku, a za nimi ciągną długim szeregiem widma żołnierzy z Mazur, Wielkopolski i Galicji, którzy pod jego sztandarami defilowali przed fasadą II Duomo di Milano, co udokumentował swym rysunkiem adiutant generała Dąbrowskiego, Eliasz Tremo. Właśnie tu, w lombardzkiej ziemi, „*dał nam przykład Bonaparte*”... Noc. Wiatr przynosi melodię mazurka. To tutaj, pod katedrą.

*„Największa boleść — to boleść  
w milczeniu”.*

Joachim du Bellay

## **18. KRAJOBRAZY BÓLU I UŚMIECH SALOME**

*„Ona wyszedłszy rzekła matce swojej:  
O co mam prosić? Ta zaś odrzekła:  
O głowę Jana Chrzciciela”.*

Ewangelia według św. Marka  
w przekładzie Jakuba Wujka

Moja kolejna wyspa w archipelagu ziemi lombardzkiej to mediolańska Brera, a ściślej — środek maleńkiej salki, z którego można kontemplować dwa malowidła.

Pinakoteka Brera jest jak Sezam. Nasycona arcydziełami Rafaela, Carpaccia, Tintoretta, Lotta, Tiepola i innych, którym w żyłach płynęła krew geniuszu. Lecz znowu pojawia się wątek sławy reklamowanej tak głośno i tak natarczywie, że aż to męczy, nudzi i zubożnia. Tamte arcydzieła można minąć spojrzawszy i pokłoniwszy się nisko, ale jak minąć te dwa bez afektacji? Ja nie umiałem. Równie sławne, są jednak silniejsze, pętają zmysły i nogi, przykuwając na długo i zmuszając do myślenia o życiu, które rodzi taką sztukę, i o śmierci...

Oba noszą tytuł „**Martwy Chrystus**” — jeden Mantegni, drugi Belliniego. Czemu zatrzymują się tu rozsądni i głupi, i wszyscy szukają tyłu odpowiedzi? I jakież to mędrzec powiesił je tu, naprzeciwko siebie, przewidując, że będą jak dwa skrzydła tej samej bramy — zatrzymają w małej komnatce każdego, nawet tych, których nie wzruszył swą filozofią i biegłością Piero delia Francesca; ni słodką łagodnością i soczystą barwą Rafael.

Andrea Mantegna (1431-1506) z Padwy, północnowłoski wyraziciel ciagot antycznych, malarz, grafik, archeolog i zbieracz, który pysznie łączył powagę i twardość form klasycyzujących, paragotycką sztywność i bajkową przestrzeń. Kilka jego dzieł to bezcenne klejnoty włoskiego Renesansu.

„**Cristo Morto**” — leżący na marach Zbawiciel, a przy nim twarze oplakujących Go kobiet (alternatywny tytuł: „**Oplakiwanie Chrystusa**”), twarze ukształtowane wedle wzoru antycznych posępnych masek, tragicznych i skamieniałych w rzeźbiarskim skurczu. Historycy nie mogą uzgodnić daty powstania (hipotetyczny rozrzut jest wielki, między 1457 a 1503!) — ja bym widział lata 1467/1480, plasując raczej we wczesnym mantuańskim okresie twórczości Mantegni, pełnym już twardego realizmu i brawurowej perspektywy (której Mantegna będzie zwolennikiem zawsze). A jakież to niesamowita tutaj perspektywa! Czyż ktoś inny wtedy odważyłby się malować Chrystusa leżącego, patrząc od strony przedziurawionych gwoździami stóp tak, iż wzrok znajduje się prawie na wysokości wyszarpanych w skórze otworów? Uzyskuje się wówczas straszliwy skrót perspektywiczny, dający zaglądać zmarłemu do nozdrzy. To jest perspektywa ludzkiego ciała podobna

perspektywie ulicy, którą malarz tworzyłby leżąc na bruku. I dlatego jest taka okrutna. Zwiemy ją „*zabią perspektywą*”.

Jeśli wspomniana perspektywa śmierci jest najbardziej wstrząsająca (moim zdaniem) w dziejach malarstwa, to przecież identyczną rangę osiąga koloryt dzieła Mantegni — arcykoloryt śmierci. Ponure barwy, którymi żonglował El Greco i które uchodzą za wzór śmiertelnego kolorytu w malarstwie, są przy tych tutaj jarmarczne, bliższe komiksowi Disneya niż śmierci. Ten trupi, jakby gnijący róż Ten brunatnoszary beż o odcieniu zielonkawoniebieskim, a może coś zupełnie innego, trudno go bowiem sprecyzować — nie mógł być uzyskany zwykłą farbą, to farba zgonu. Skąd Mantegna zaczerpnął ją dla swej palety? Ileż tajemnic mają moje wyspy zaczarowane...

Vis a vis, na przeciwległej ścianie, „**Martwy Chrystus, Najświętsza Maryja Panna i święty Jan**” (1467/71). Giovanni Bellini (1430-1516), jakże daleki od twardości i heroizmu Mantegni. I jakże mu bliski — sąsiedztwem w Brerze, w umysłach koneserów i w życiu (Mantegna był jego nauczycielem i mężem jego siostry). To, co najłatwiej dostrzegalne u Belliniego, arcykapłana sztuki weneckiej Renesansu — ba, założyciela całej paruwiekowej Szkoły Weneckiej malarstwa — to nastrój ciszy, skupienia i spokoju rozsiany wokół jego figur, milcząca kontemplacja, której akompaniuje muzyczność palety.

Właściwie tak jest i tutaj. Martwy Chrystus stoi podtrzymywany z obu stron (przez Matkę i świętego Jana Ewangelistę), ręce ma zielonkawę, niezrównanie bezwładne, o przepysznej konstrukcji i rysunku każdej żyły. Najświętsza Panna wspiera Jego opadającą twarz własnym policzkiem, wpatrzona mądrymi oczami i nie zważająca, że kolce cierniowej korony ranią jej skronie. Za to święty Jan odwrócił twarz w drugą stronę, oczy ma rozszerzone półprzytomnie i rozwarte usta. I on tutaj jest najciekawszy, najbardziej wstrząsający...

Cała grupa demonstruje charakterystyczny Bellinowski spokój i statyczność; twarze nawet nie bolesne, to tylko sytuacja jest straszna, śmierć, a twarze nie: ich skóra gładka na policzkach, nie ściągnięta żadnym grymasem, ni bólu, ni rozpaczy.

Tajemnica tkwi w twarzy świętego Jana. Rozpacz, tę najpotworniejszą, tę na granicy obłędu, gdy chce się gryźć ścianę zębami, można dwojako przedstawić: szaleństwem pomarszczonych rysów, ustami skrzywionymi w skurczu męki, gdy wyszczerzone dziąsła drgają od płaczu, a z gardła dobywa się zwierzęcy ryk, gdy palce załamują się jak szpony... Ale można inaczej. Są takie granice rozpaczy, takie krańce bólu serca, że ciało nie ma już siły miotać się w męce i odmawia posłuszeństwa, reakcja nabiera łagodnego tempa zwolnionej taśmy filmowej, usta rozwierają się lekko niby we śnie i ze strun

głosowych dobywa się długi, przeciągły jęk-skowyt o tym samym natężeniu i wysokości, który jak głos syreny leci w przestrzeń połykaną przez otwarte, a nie widzące oczy, w wieczność, nieprzerwanie, dalej i dalej, nie mając końca...

Takim ciągłym zawodzeniem wypluwał swą rozpacz torturowany starzec na filmie „**Bitwa o Algier**”. Jeden z bardziej kontrowersyjnych reżyserów ostatnich lat, amerykański Indianin Sam Peckinpah, w zakończeniu swego szokującego wiwisekcją okrucieństwa filmu „**Wild Bunch**” („**Dzika banda**”) ukazał to jeszcze lepiej — śmiertelnie ranny desperado konając stoi jak posąg na rozkraczonych nogach, z głową odrzuconą do tyłu, jedną ręką trzymając się za serce, a drugą nie zwalniając spustu ckm-u koszącego falę atakujących nieprzyjaciół. Wzrok wbity w niebo, nie widzący, i z rozwartych po raz ostatni ust wydobywa się długi, przeciągły krzyk o wiecznie tym samym tonie, jednonutowa pieśń bólu, odbijana echem po górach, ścinająca krew. Święty Jan Belliniego ma spokojne rysy i tylko usta otwarte bezgłośnie, ale widząc tę pozornie kamienną twarz słyszy się ów krzyk śmiertelnej rozpaczycy pędzący w daleki krajobraz weneckiego mistrza, krzyk zastygły na wieczność jak ciała Pompejańczyków, których unicestwiła płonąca lawa i których odlewy włożono do szklanych muzealnych gablot.

„**Cristo Morto**” Belliniego rzadko jest wymieniany wśród jego największych arcydzieł. Ale ci, którzy wizytują Brerę, zatrzymują się przy nim najdłużej — to krzyk, który odbija się o mury Pinakoteki, każe im stanąć i słuchać. Któryż z ludzi nigdy nie krzyknął tak w głębi zbolącej duszy?

Georges Braque powiedział: „*Nauka uspokaja. Sztuka jest, by denerwować*”.

Kiedyś inne malowidło z twarzą innego Jana poruszyło mnie równie mocno i nawet nie dlatego, że głowa świętego Chrzyciciela była tam pozbawiona tułowia, ale przez sąsiedztwo drugiej twarzy, kobiecej. Gdzie i kiedy? Wędrując korytarzami Brery staram się penetrować dżunglę minionych przeżyć, aż wreszcie trafiam do sali, gdzie wisi „**Madonna wśród róż**” Luiniego i furtka pamięci otwiera się raptownie, jak czarodziejskie wrota na dźwięk magicznego hasła. Hasłem jest właśnie Luini, który zawraca mnie ku swej „**Salome**”, ku tej kobiecie, dla której ścięto głowę świętego Jana. Znalazłem ją we florenckiej Galerii Uffizi i tam lustrowałem jej twarz,

Dziesiątki mistrzów szukało modelki, by pokazać to oblicze przy ściętej głowie proroka. Łukasz z Leydy, Dürer, Tycjan, Carlo Dolci, Filippo Lippi, Gustaw Klimt, Aubrey Beardsley, Regnault, Bocklin, Lenbach, Kramskoj i tylu innych. Na obrazie Lippiego tańczy jako Salome jego kochanka, eks-mniszka Lukrecja Buti, ze spuszczoneymi oczami, skromniutka, z gracją niewymownie przyzwoitą. Salome Tycjana to jego rodzona córka, replika znanego portretu



pięknej dziewczyny patrzącej ku nam i unoszącej wysoko misę (tym razem unosi misę nie z owocami, lecz z głową świętego Jana). Albo te włoskie dziewczyny Donatella, w którego twórczości tak często, wręcz obsesyjnie pojawia się motyw męskiej głowy ściętej przez kobietę — w płaskorzeźbie „**Uczta Heroda**” (1421-27) na chrzcielnicy baptysterium katedry sieneńskiej i we florenckiej rzeźbie „**Judyta**” (1455) na placu przed Palazzo Vecchio. Ale tylko Luini wybrał jako modelkę... Giocondę.

Bernardino Luini (zmarły 1532) — o jego życiu wiemy dużo mniej niż o losach dwóch poprzednich mistrzów, których spotkałem na wyspie Brera. Jego sztukę odkryto dopiero w XIX wieku i wówczas uznano go za świetnego malarza Renesansu lombardzkiego. Później znowu o nim zapomniano, ale jego obrazy zdobiły już sławne galerie i teraz przypominają się same widzom, którzy wierzą nie tylko w malarzy z albumów Flammariona. Prawidłowa kompozycja, bogaty i ciepły koloryt, i mocny wyraz — to Luini. I jeszcze cień niedomówienia, ślad tajemnicy — to także on. Wzorem Leonarda.

Artysta, który kocha tajemnicę — szuka jej, trawi ją wewnątrz swej duszy, a z duszy przenosi na płótno. Ręka jest mniej wrażliwa, lecz ślad na płótnie pozostaje. Luini szukał tajemnicy Salome, malował ją parokrotnie i nie był pierwszym, nie był też ostatnim. Ta kobieta omotała więcej twórczych umysłów niż Kleopatra, Messalina i Lukrecja Borgia razem wzięte. Malarzom nie dali się wyprzedzić kochankowie pióra. Pierwszym był Izydor z Pelusium, który w V wieku dopisał jej imię: Salome, ewangeliści bowiem nie wymienili żadnego imienia. A potem tłumy twórców, m.in. Flandryjczyk Nivardus, Gutzkow, Mallarme, Heyse, Gellert, Ryszard Strauss, Oscar Wilde, Flaubert, Bainville, Heine, Sudermann, Held i Kasproicz.

Historycy ustalili, że jądro opowieści świętego Marka jest prawdziwe. Syn Heroda Wielkiego, Herod Antypas, wziął sobie za żonę małżonkę własnego brata Filipa, Herodiadę, a potworność tę piętnował publicznie prorok-asceta, uwielbiany przez lud Jan Chrzciciel. Zelżona królowa sprawiła, że wtrącono go do lochu. Gdy Herod obchodził swe urodziny, wielką fetę uświetniła tańcem córka Herodiady i Filipa. *„A gdy weszła córka owej Herodiady i tańczyła, i spodobała się Herodowi i wespół siedzącym, rzekł król do dziewczęcia: Proś mnie, o co chcesz, a dam tobie. I przysiągł jej: O cokolwiek prosić będziesz, dam ci, choćby połowę królestwa mego. Ona wyszedłszy rzekła matce swojej: O co mam prosić? Ta zaś odrzekła: O głowę Jana Chrzciciela. A gdy weszła zaraz z pośpiechem do króla, prosiła, mówiąc: Chcę, abyś mi natychmiast dał na misie głowę Jana Chrzciciela. I zasmucił się król; dla przysięgi i dla wespół siedzących nie chciał jej zasmucić, ale posławszy kata, rozkazał przynieść*

*głowę jego na misie. I ściął go w więzieniu, i przyniósł głowę jego na misie, i oddał ją dziewczynie, a dziewczyna oddała ją matce swojej”\**

U Luiniego kat, zbir szczerzący drapieżne zęby, wrzuca głowę świętego do misy, którą trzyma Salome. Salomeo-log Hugo Daffner pisał, iż martwa twarz świętego Jana to na płótnie Bernardina Luini wymuskane oblicze jakiegoś ówczesnego (początek XVI wieku) „*Holendra-tułacza*”, bohatera salonów, wabiącego spojrzenia dam. To prawda — ta twarz jest martwa, także artystycznie. Ale Daffner przeoczył, że nie jest ona ważna dla Luiniego w najmniejszym stopniu — ważna jest dlań tylko Salome. Cudownie piękna, o skórze delikatnej, z twarzą odwróconą od krwawego widoku i ze spuszczonej oczami, dziewicza. Być może dał jej Luini rysy, które ma Salome wyryta na staro-judejskiej monecie — są bardzo podobne. Ta twarz jest spłoniona jak twarz dziewczyny, która pierwszy raz usłyszała ohydne przekleństwo lub wyznanie miłosne, a po wargach błąka się uśmiech — uśmiech Giocondy. Trudno tego nie zauważyć — jeśli zna się arcydzieło z Luwru. I trudno się dziwić — Luini był uczniem Leonarda. Nie kradł swemu mistrzowi tego uśmiechu, w którym kryją się wszystkie tajemnice kobiet, a więc wszystkie tajemnice ludzkości — on go tylko pożyczył dla swojej bogini, pragnąc dorównać mistrzowi. Uśmiech Salome — tak jak uśmiech Mony Lisy — przerósł sztukę, skupia bowiem zbrodnię i niewinność. I może ból, strach albo... drwinę.

Jaką tajemnicę zna, z czego drwi owa kobieta, tak u Luiniego niewinna, tak daleka od secesyjnej Salome-demonia Austriaka Klimta? Czy z tego, że czterysta lat po swojej śmierci dostała imię, którego nigdy nie nosiła? A może z tego, że później dziesiątki mędrków parających się piórem kazały jej kochać na przemian własnego ojczyma i świętego Jana, że według jednych mściła się na proroku, bo ją odtrącił, a według innych prosiła o jego głowę dla przypodobania się Herodowi? A może to jest radość, iż żaden jej portrecista nic o niej nie wie i nic nie rozumie, gdyż była kobietą, więc mężczyzna nie pojmie jej nigdy?

Kobiety zabierają życie mężom, gachom, synom, braciom, obcym mężczyznom, podwładnym i poddanym — z różnych przyczyn. Dla utrzymania moresu w państwie lub dla kaprysu — to władczynie. Za zranioną miłość własną — to zdradzone kochanki, którymi władczynie bywają również. I wreszcie dla idei — to Judyta trzymająca głowę Holofernesa, lub kobieta z filmu Arrabala „**Viva la muerte**”, która wydała własnego męża siepaczom, traktując to jako karę za przekonania grożące — w jej mniemaniu —

---

\* — Ewangelia według świętego Marka w przekładzie Jakuba Wujka

zniszczeniem wszystkiego, co było jej drogie: ojczyzny, Kościoła, rodziny. Pewien recenzent pisał o niej:

*„Paradoks i problem tej kobiety polega na tym, że jest ona niemal w całości pragnieniem działania w imię «wyższej racji», chęcią czynienia dobra i tylko dobra, za wszelką cenę, jest kwintesencją nienawiści do zła i obrzydzenia grzechem, jest takim porażeniem świadomości przez samą możliwość zepsucia, którego najgłębszym powołaniem staje się wytepienie owego grzechu (...) Zważmy bowiem, że z perspektywy tej kobiety czyn jej nie jest bynajmniej zdradą, wiarołomstwem, podłością czy zbrodnią. Nie wypływa ze słabości czy upadku charakteru, z motywów niskich i podłych, ze złej czy znieprawionej woli. Gdyby tak było — mielibyśmy do czynienia z jeszcze jedną wersją opisu ludzkiego śmietniska historii, ale nie byłoby problemu i nie byłoby wielkiego dzieła. Nie, film Arrabala i postać w nim tej szalonej kobiety, która — chcemy tego czy nie — osiąga wymiary bohaterów antycznej tragedii, są zupełnie z innego wymiaru”.*

Czy prośba Salome ma również wymiar rodem z tragedii antycznej? Czy była przekonana, że eliminując chrześcijanina, eliminuje zagrożenie wszystkiego tego, co było jej drogie? Czy był to tylko wstrętny kaprys, głupota, pusta dziewczęca nienawiść? A może wyłącznie posłuszeństwo wobec matki? Nie wiemy — właśnie dlatego ona się śmieje. Nie do nas — z nas! Rozszyfrowywać tajemnicę tego uśmiechu to próbować szybem przebitym skroś Ziemi dotrzeć do słońca schowanego po drugiej stronie globu — napotkasz tę samą niemożność i złotą tarczę wiszącą na niebie tak samo wysoko, uciekającą za horyzont i nieosiągalną.

Wreszcie — czy ma znaczenie jaką prawdę kryją usta Salome? Czymże jest prawda? Oscar Wilde powiedział: *„W religii — po prostu opinią przekazaną przez tradycję. W nauce — najnowszym odkryciem. W sztuce — ostatnim naszym usposobieniem”.* Zgadza się z Wilde’em, który chyba rozumiał kobiety, bo ich nie kochał, i który napisał **„Salome”** po francusku specjalnie dla Sary Bernhardt. Treść tego dzieła lekceważy prawdę historyczną, ale przed ołtarzem sztuki jest to bez znaczenia. *„Najwyższym stopniem rozwoju kłamstwa jest kłamstwo w sztuce. Sanktuarium sztuki będzie niedostępne tym, którzy Piękna nie kochają bardziej od Prawdy”* — pisał Lord Paradox. U krańca jego dramatu córka Herodiady całuje głowę proroka. *„Zabijcie tę kobietę!”* — woła osłupiały Herod Antypas. Żołnierze ciężkimi puklerzami przywalają Salome i duszą ją.

Jakże słabi byli ci żołdacy i jak lekkie były ich tarcze, skoro odebrały tylko życie, a nie zmiażdżyły tego uśmiechu, który przetrwał stulecia. Gdybym mógł go zdusić — zrobiłbym to, lecz gdzie znaleźć tarczę potężniejszą od kunsztu

renesansowych mistrzów? Można zabić złą kobietę, lecz nigdy przewrotnej kobiecości, reprodukowanej milionami egzemplarzy w każdym pokoleniu, kuszącej zniewalającej. To jest ten wieczny uśmiech królowych życia. Gdyby nie fakt, że bez niego życie stałoby się filmem biało-czarnym — przysięgłbym, że nikt nie jest bardziej godny nagrody Nobla niż mędrzec, który wynajdzie sposób zamienienia kobiety z powrotem w żebro.

*„Przyszłość można zobaczyć w rzeczach, które minęły”.*

Retrou

## **19. NÓŻ LEONARDA**

*„Biedna ludzkość!...  
Co ją pędzi na straszne rozdroża,  
Co ją gwałtem z łąk kwiecistych spycha  
Pod ostrze noża?”.*

Adam Asnyk

Jeden z tych, których kocham najbardziej, Antoine de Saint-Exupéry, pisał: „*Tajemnica jest elementem wszechświata*”. A Maria Dąbrowska wtórowała mu: „*Tajemnica, tajemnica, w którą spowite są, mimo ciągłych «odcyfrowań», wszystkie nasze kroki, gesty, uczucia, myśli na tej ziemi*”.

Leonardo da Vinci, belfer Luiniego, pojął cudownie, że istotą wszystkiego, co wiemy, jest tajemnica, nie wiemy bowiem nic. A gdy to pojął — namalował dłoń i nóż.

Droga, którą przebył, by dotrzeć do tej klingi, musiała być długa jak marsz przez pustynię. Nigdy żadna kobieta nie wywarła na niego wpływu i nie zepsuła tego marszu. Zaiste musiał wiedzieć, wzorem ludzi Wschodu, że „*wielka myśl to jest bachmat, a kobieta to postronek, który mu pęta nogi*”. Żył głębią intelektu, nie uczuć. Był przez to wiecznym samotnikiem i uważano go za coś w rodzaju Fausta. „*Gdy jesteś sam, należysz wyłącznie do siebie*” — te jego słowa brzmią niczym credo. Do końca życia snuła się wokół niego jakaś mgła niesamowitości mrożąca otoczenie. „*Tylko w samotności jesteś w towarzystwie*” — mawiał Tyberiusz.

Noce sam na sam z własnym mózgiem, pełnym myśli kłębiących się i nieprzytomnych, kłusujących minioną codzienność i skierowanych ku przyszłemu. Widzę go, jak siedzi trzymając głowę rozcapierzonymi dłońmi, jak odpycha od siebie ten nóż, jak wierzy jeszcze w skrzydła, które dadzą mu zgwałcić martwość własnego ciała i wzlecieć wysoko. Wierzył, że bliżej chmur pojmie jakąś cząstkę więcej, że gdy spojrzy na Ziemię z przestworzy, wchłonie ją silniej. Chciał zostać ptakiem.

Romain Rolland wołał: „*Jedna tylko istnieje rozkosz — tworzenia*” („*joie de créer*”). Dla Leonarda tworzenie było szukaniem, nie, odkrywaniem raczej, drażnieniem za pomocą mózgu. To dopiero dawało mu rozkosz. Będąc człowiekiem Renesansu, był już obywatelem przyszłości. Słyszał mowy Saint-Justa i surmy Napoleona, siedział w gondoli braci Montgolfierów i pił wino z braćmi Wright, potem spierał się z Einsteinem o jakieś równanie. Produkował wynalazki łatwiej niż inni słowa. Jego ukochanym dzieckiem był ornitopter — wielkie nietoperzopodobne skrzydła, mające napęd ręczny i nożny. Kilkaset lat później zrobiono (według dziesiątków szkiców Leonarda) model owej maszyny latającej, i gdy teraz patrzę na tego martwego ptaka, coś mi ścisza gardło. Oryginał nie przetrwał nawet jednego lotu.

Mało wiemy o jego lotach, ale już po śmierci Leonarda w zapiskach Girolamo Cardana, syna jego przyjaciela, znalazł się passus: „*Da Vinci usiłował latać i spotkało go niepowodzenie*”. A może chodziło nie o samego Leonarda, tylko o jego pomocnika Astro? Mitologia mówi, że gdy

6 października 1499 roku król francuski Ludwik XII wjeżdżał triumfalnie do Mediolanu, orszak prowadziły dwa anioły ze złotymi ruchomymi skrzydłami da Vinci. Astro, chcąc uświetnić ceremonię, wydobyl metalowe prototypy tych skrzydeł, przytwierdził je sobie u ramion i skoczył z wysokiego dachu. Spadł i pokaleczył się okropnie. Jeśli to prawda, to jakże ciężko pokaleczyła się wówczas Dedalowska dusza Leonarda! Dwa miesiące później opuścił Mediolan i wyjechał do Florencji. Zostawił za sobą tajemniczy nóż w niczyjej dłoni. Wróci do niego po siedmiu latach.

Te skrzydła, które przegrały, miały być jedną spośród dróg odnajdywania prawdy i wszechwiedzy. Drugą była nauka. Jeszcze inną sztuka. Prędko uświadomił sobie, że artysta, który nie zgłębi tajemnic przyrody, będzie tylko lokajem sztuki, kochankiem nigdy. Dlatego dużo czasu poświęcał badaniom naukowym: aerostatycznym, hydraulicznym, meteorologicznym, matematycznym, fizycznym, chemicznym, przyrodniczym, geologicznym, anatomicznym i wszelakim innym. Rozpierało go Arystotelesowskie silne pragnienie zgłębienia tajników Natury. Całe życie obserwował ją i badał gorliwie przez pryzmat intelektu, lekceważąc nacisk tradycji i dogmatów. Wiedza klasyczna i Starożytność mało go interesowały — ku poznaniu prawdy zmierzał rzucając pytania i robiąc służące odpowiedziom eksperymenty. Pytania, na które brakowało tylu odpowiedzi. Tak więc: „*Art et Science*”.

Kiedy używał pędzla, było to też empiryzmem — malując szukał dalej, wciąż szukał. Gdy znajdował klucz do rozwiązania problemu lub gdy odkrył jakąś część tajemnicy, kontynuowanie dzieła przestawało go interesować. Stąd większość malowideł Leonarda jest niedokończona. „Stawanie się” było dlań stokroć ważniejsze od finału, ukończenie dzieła nie mogło być celem, tylko granicą procesu poznawczego. Gdy znalazł, rzucał pędzle, a gdy nie mógł dojrzeć dna, którego szukał, kończył mniej lub bardziej pieczołowicie, lecz zostawiał symbol wiecznej tajemnicy. Dwa spośród nielicznych arcydzieł, które prawie całkiem zamalował, to „**Gioconda**” i „**Ostatnia Wieczerza**”. „**Giocondzie**” zostawił uśmiech, „**Wieczerzy**” — tajemniczy nóż.

Prawie w każdym ukończonym dziele Leonarda kryje się znak zapytania. Jeden lub kilka. W „**Madonnie wśród skał**” (1483-86) mgliste tło i postacie, i całe znaczenie jest tajemnicze. Anioł tutaj — to nieomal sfinks. O „**Monie Lisie**” nie wiemy nic — o jej tajemniczym uśmiechu, o tym, czy będąc modelką była w ciąży, jak twierdzi na podstawie swych badań londyński

lekarz, Kenneth Keele, i w ogóle kim była (istnieje parę hipotez). „**Święty Jan**” Leonarda trzyma dzisiaj ręką wzniesioną ku niebu krzyż, ale ten krzyż został domalowany później. W wersji pierwotnej święty Jan wskazywał ku górze dłonią z wyciągniętym palcem — gestem quasi-lekceważącym, nieomal bluźnierczym. Takim samym, choć poziomym gestem i identyczną dłonią wskazuje coś niewiadomego anioł-sfinks („**Madonna wśród skał**”), a między wargami błąka mu się cień niepokojącego uśmiechu, który boję się nazwać innym przymiotnikiem. I wreszcie ten mediolański nóż.

W roku 1494, z rozkazu księcia Mediolanu, Lodovica il Moro, architekt Guiniforte Solari buduje refektarz przy mediolańskim klasztorze Santa Maria delie Grazie. Rok później Donato Montorfano zamalowuje południową ścianę prostokątnej sali, tworząc „**Ukrzyżowanie**”. Północna ściana jest pusta i czeka na Leonarda, który wcześniej zaoferował księciu swe usługi głośnym listem, cytowanym dzisiaj z wielkim upodobaniem. A.D. 1495, lub może 1496, da Vinci zaczyna malować, ale nie przerywając pracy nad „*machiną latającą*”. Ornitopter i „**Ostatnia wieczerza**”. Skrzydła i nóż. Symultanicznie. W tym się zawiera cały Leonardo da Vinci.

Idea malowania ostatniego posiłku Chrystusa i Jego Apostołów kiełkowała u Leonarda już dawno, jeszcze na terenie Florencji, gdzie pracował dla Sforzy. Wykonał dziesiątki szkiców detali, gołe postacie w ruchu, w dyskusji, w geście miękkim i gniewnym, i przygotował płaszczyznę muru podkładem z żywicy, gipsu i kleju. Później malował kilka lat, lecz gdy tylko skończył — malowidło zaczęło się kruszyć, łuszczyć, tracić kolor, słowem parszywieć, z czym bezskutecznie walczone całe wieki przy użyciu różnych technik konserwatorskich. Fresk bowiem jest trwały, gdy tworzone go regulaminowo, farbą wodną na mokrym tynku. Tymczasem Leonardo nie chciał pospieszać zgłębiania pędzlem nieziemskiej psychologii Ostatniej Wieczerzy, zrobił więc eksperyment, niestety chybiony: stworzył „fresk” farbą olejną, nie mając pojęcia, że wodorotlenek wapnia z zaprawy zmydla i rozkłada oleje, a wilgoć bardzo temu służy.

Akcję „**Ostatniej Wieczerzy**” umieścił w przyćmionym świetle zmierzchu — tę porę dnia kochał szczególnie, gdyż właśnie wtedy tajemnice wszechświata wypełniają ze swych nor, by zmaterializować się jako gwiazdy, oddalone i niepojęte. „*Pełne światło niszczy formę, czyni ją płaską* — pisał na kartach swego notatnika. — *Rzeczy od powietrza ciemniejsze rozjaśniają się w dali, te zaś, które są jaśniejsze niż powietrze, przyciemniają się, gdy są daleko*”. Łowił więc dla siebie krótki czas między dniem a wieczorem, odnajdując światło, które z obu tych pór doby bierze po trochu. W takim półmroku, przy długim, gęsto zastawionym stole, siedzi Chrystus ze swymi



uczniami. Jako tło mają okna i przymglony pejzaż-kosmos. Rozprawiają i gestykulują wargami i dłońmi rozpalonymi lub spokojnymi, głośni i cisi. Z Chrystusem jest ich trzynastu, więc powinni mieć dwadzieścia sześć rąk. Chociaż wszystkich dłoni nie widać, widać kierunki ruchu rąk i wówczas okazuje się, że dłoni jest dwadzieścia siedem — o jedną za dużo! Dwudziesta siódma trzyma nóż.

Ta dłoń dzierżąca nóż wyłania się zza pleców Judasza, między Andrzejem i Piotrem, po lewej stronie kadru. Ostrze skierowane ku górze nie mogłoby kroić chleba — ten uchwyt wskazuje na gotowość do zadania ciosu, na groźbę lub przestrozę. Czyj to uchwyt? Nóż znajduje się blisko dłoni Piotra, lecz gdyby uzbrojona prawica miała być Piotrową, takie wykręcenie przegubu złamałoby mu kość. Kąt nachylenia i ruch prawego ramienia tudzież łokcia Piotra wykluczają, by to on mógł trzymać nóż. Jego ręka nie mogła się przekręcić spiralnie, gdyż nie była gumowa. Nie jest to także dłoń Andrzeja lub Judasza, gdyż żaden z nich nie był trójreęczny. Czyjaż więc?

Wbijam wzrok w klingę i w palce zaciśnięte na rękojeści. Jakże trudno otwiera się najdziwniejsza spośród moich wysp włoskiego archipelagu! Czas wspomagany eksperymentatorskim błędem Leonarda był okrutny dla fresku — malowidło nie przypomina kolorowych „**Ostatnich Wieczerzy**”, które wiszą na ścianach tyłu mieszkań i które można kupić w każdym rozmiarze, wszędzie, jak Italia długa i szeroka. Ale dziwnym zrzędzeniem losu ten fragment jest nieźle zachowany, bez wielu wykruszeń i przemalowań. I mimo, że Leonardo, przeciwnie do malarzy wczesnego Renesansu, unikał ostrych konturów, a zacierał brzeg każdego kształtu modelując bryły miękkim cieniem — ten nóż i ta dłoń są, jakby wskutek przekory, ostre i wyraźne. I jeszcze coś. Na stole leżą miski pełne jada, kawałki chleba i owoce, cały jest zastawiony potrawami, lecz nie ma na nim ani jednego noża! Jedyne, który istnieje w całym panoramicznym kadrze „**Ostatniej Wieczerzy**”, to ostrze trzymane tajemniczą dłonią. Lustrowali „**Wieczerzę**” Parini, Goethe, Napoleon i Manzoni — niemożliwe, by przeoczyli tę klingę. Dałbym wiele, by poznać ich myśli o niej.

Czy artysta i tu zrobił błąd? Nie dostrzegł, zapomniał zamalować lub już nie mógł wskutek specyficznej natury fresku? Wolne żarty, mówimy o da Vincim. On wiele tych dłoni, które wyczarował farbą na ścianie, szkicował uprzednio wnikliwie na pergaminie — perłą kolekcji królewskiej zamku Windsor są dzisiaj studia dłoni świętego Jana czy świętego Tomasza. Więc celowo? A jeśli celowo, to co chciał tym powiedzieć, co przekazać, z kogo zadrwić lub kogo skarżyć? Nikt już nie odpowie na te pytania.

Może to jest nóż przeznaczenia zawieszony nad tajemnicą wszechświata, który kiedyś ją rozetnie, lecz sam wybierze moment. Może. Makuszyński,

który w swoich zwiewnych bajkach zawarł więcej prawdy niż mieszczą całe księgozbiory uczonych traktatów, włożył do ust Egipcjanina mówiącego o swoim przodku takie słowa: „...mózg jego znalazł wszystkie mądrości świata, zaś serce jego było wielkie, dlatego jego Bóg zabił, aby się nie wywyższył i nie ujrzał tej tajemnicy, przez którą Bóg jest Bogiem — gdyby ją był znalazł, wtedy by nie było różnicy między człowiekiem a Allachem, który jest panem tajemnicy i zabija nią jak nożem”. Właśnie.

Jest w tym przesłaniu coś teatralnego. Leonardo uwielbiał takie inscenizacje. Wśród najwcześniejszych jego malowideł była pełna tajemnicy i grozy „**Meduza**” — mitologiczny stwór, którego kształty sam wymyślił, a raczej podpatrzył i skompilował badając prawdziwe gady i owady. Później ustawił tę swoją „*invenzione*” w pustym, ciemnym pokoju, którego nagie ściany dublowały efekt dramatyczny, i zaprosił ojca. Ten wszedł i natychmiast cofnął się przerażony. To nie tylko gęba maskary wyrzuciła go za drzwi, ale cała atmosfera milczącego spektaklu.

Ojciec był pierwszym królikiem doświadczalnym przy badaniu reakcji psychologicznych. Potem już Leonardo nie wahał się i w wielu dziełach zostawiał to „coś”, co miało budzić pytanie/ strach, szok. Przewidział, że tajemnica, której on sam nie pokonał, długo jeszcze będzie niezwyknięta. I zasygnalizował nam to, lecz mową kodowaną — jego przesłania to renesansowy szyfr z zaświatów, skąpany w przyćmionym, przedwiecznym świetle. Bawi się chyba widząc nasze zdumione twarze, tak jak ucieszyło go wystraszenie ojca.

Da Vinci już wtedy odkrył, że dlatego tylu rzeczy nie sposób pojąć, tylu zjawiskom dorabia się na przemian tłumaczenia mistyczne i scjentyczne, że tajemnica życia, wszechświata, wszystkiego, jest ciągle jak studnia wielocembrowinowa, z prawdą przy samym dnie, a myśmy jeszcze nie sforsowali pierwszej cembrowiny. Maeterlinck wyczuwał to zastanawiając się nad pięknem wewnętrznym: „*W miarę jak człowiek schodzi w dół po stopniach życia, wdziera się także w tajemnicę większej masy smutku i bezsiły (...) Świadomość nieświadomego, w którym żyjemy, nadaje życiu naszemu wielkość i znaczenie, jakiego nie miałoby nigdy, gdybyśmy się wyczerpywali w tym, co znamy lub gdybyśmy, nie przyjrzawszy się, sądzili, że to, co wiemy, jest o wiele ważniejsze od tego, czego nie wiemy*”<sup>\*</sup>.

Da Vinci, który klękał przed nauką, mając ją za jedyny świder pozwalający wkręcać się w dno prawdy, musiał wreszcie zrozumieć jej bezsilność wobec tajemnicy. Mocarne skrzydła, które tak skwapliwie przypinamy wiedzy współczesnej — czyż nie są podobne skrzydłom Leonarda, na których

\* — Tłumaczenie Stanisława Womela.

pokaleczył się Astro? Jakże słabymi mechanizmami są oczy, mózgi i szkiełka władców laboratoriów i jakże często zawodzą, przegrywając w walce z niepojętym. Oto dwadzieścia dwa lata temu psychoanalityk Immanuel Velikowsky prawie wyłącznie na podstawie badań ksiąg biblijnych i starych dokumentów sformułował w książce „**Worlds in colision**” hipotezę, iż około cztery tysiące lat temu nastąpiła katastrofa kosmiczna, dzięki której planeta Wenus narodziła się z Jowisza. Velikowsky twierdził, iż:

◆ System słoneczny ukształtował się ostatecznie dopiero przed tysiącami, a nie, jak sądzą astronomowie, przed miliardami lat.

◆ Rozwój istot żywych na Ziemi determinowały głównie mutacje zachodzące w czasie kosmicznych katastrof, a nie powolna, trwająca miliony lat ewolucja.

Ta osobliwa teoria, przecząca ustaleniom naukowym, wywołała morze kpin, wzgardy i oburzenia ze strony gwiazdorów niemal wszystkich dyscyplin naukowych, z astronomami na czele. Słynny chemik Harold Urey wyśmiał produkt Velikowsky’ego, Harlow Shapley, wówczas koryfeusz amerykańskiej astronomii, przezwiał autora „**Kolizji światów**” „jednym z najbardziej czytanych szarlatanów”, jego kolega zaś, Dean, powiedział o książce krótko: „*Kłamstwa, nic tylko kłamstwa*”.

I oto dwadzieścia lat później stary, zmęczony człowiek doczekał się triumfu. Chociaż jego hipoteza o narodzinach systemu słonecznego jest raczej nie do obrony, podróże kosmiczne zaczęły udowadniać kolejne szczegółowe punkty jego rozumowania, także te, które współczesna nauka uznała za bzdury. Przykładem jest twierdzenie Velikowsky’ego o bardzo ciężkiej atmosferze Wenus. Śmiano się z tego, ale przestano się śmiać w roku 1966, kiedy radziecka sonda kosmiczna „Wenera 3” została zgnieciona podczas zbliżania się do Wenus przez dziewięćdziesięciopięciokrotnie cięższą od ziemskiej atmosferę tej planety. Okazało się również, iż rzeczywiście:

- ◆ Jowisz wysyła silne fale radiowe.
- ◆ Słońce ma silne pole elektryczne.
- ◆ Planeta Wenus ma temperaturę kilkuset stopni Celsjusza.
- ◆ Powierzchnia Marsa jest spękana i porysowana.
- ◆ Kamienie księżycowe wykazują pierwotny magnetyzm.

Jedno spośród tych twierdzeń (fale radiowe Jowisza) krytykował sam wielki Albert Einstein, lecz zmienił zdanie, gdy na początku 1955 roku zaszokowani astronomowie Carnegie Institution poinformowali o odebraniu silnych sygnałów radiowych płynących z Jowisza. Dziewięć dni później Einstein umarł, a na jego biurku znaleziono otwarty egzemplarz „**Kolizji światów**”.

Velikovsky nie używał super-maszyn i super-laboratoriów współczesności. Wszystko, co odkrył, wydedukował ze starożytnych źródeł, dostępnych od setek lat. Najznakomitsze uczelnie świata zebrzą dziś u niego o wykłady, lecz dalej nikt nie jest w stanie pojąć, jakim cudem ów człowiek, nie będący ani chemikiem, ani fizykiem, ani astronomem, ujawnia tajemnice wszechświata lustrując wykruszone hieroglify i zżółkłe pergaminy. Bo czyż to obok podziwu nie budzi lęku? Lawrence Durrell pisał w swoim „**Kwartecie aleksandryjskim**”: „*Prawdziwą poezją naszej epoki i jej najbardziej płodnym poematem jest tajemnica, która zaczyna się i kończy niewiadomą*”.

Większość ludzi, gdy ich spytać o to, gdzie chcieliby się przenieść, gdyby wolno im było raz skorzystać z wehikułu czasu, w przeszłość czy w przyszłość, wybiera jednak to drugie. Czyż nie dlatego, że noszą natrętne marzenie, by dotknąć większej liczby odpowiedzi i poznać kolejną część tajemnicy i prawdy z nieskończonego serialu życia? Ja — wybieram krok wstecz, by zapytać Leonarda o ten nóż.

*„Partir c’est mourir un peu”*. Lecz moje pożegnanie nie oznacza śmierci moich zaczarowanych wysp. Wędrówka nimi nie ma końca i pewnie go nie znajdzie, gdzież bowiem jest kres fascynacji? Miłość karmiona wspomnieniami bywa silniejsza od właśnie przeżywanej.

# Spis treści

1. DZIEWCZĘTA Z ŁÓDECZKĄ .....	17
2. POZŁACANE SYMBOLE KLĘSKI .....	26
3. I L P A L I O .....	35
4. GLADIATORZY UKŁADU .....	42
5. BŁOGOSŁAWIONA CISZA MONASTERÓW .....	50
6. MIASTA UMIERAJĄ JAK BOGOWIE .....	57
7. KAMIENNY FENIKS NA MONTE CASSINO .....	64
8. ZAULEK DORIA .....	73
9. KALEKIE MADONNY .....	80
10. PÓLNAGA KRÓLEWNA Z MARMURU .....	87
11. BIAŁY ARCHIPELAG .....	94
12. OPOWIEŚĆ O „NEAPOLITAŃSKIM WERSALU”, O SYNU KARCZMARZA, I O TYM, JAK SIĘ UMIERA NA STOJĄCO .....	101
13. MAFIOSO .....	109
14. CIEŃ ARCYMAGA .....	117
15. ŚWIĄTYNIA AUTOSTRADY SŁOŃCA .....	125
16. BERGAMSKI KONFESJONAŁ .....	133
17. „CZAS JEST ARCHITEKTEM — CZŁOWIEK TYLKO MURARZEM” .....	141
18. KRAJOBRAZY BÓLU I UŚMIECH SALOME .....	149
19. NÓŻ LEONARDA .....	157
Spis treści .....	166