



Dariusz Czaja  
*Gdzieś dalej, gdzie indziej*





Dariusz Czaja

# Gdzieś dalej, gdzie indziej

wydawnictwo  zarne

Wołowiec 2012

Projekt okładki AGNIESZKA PASIERSKA / PRACOWNIA PAPIERÓWKA  
Fotografia Autora © by KINGA ŁOZIŃSKA  
Fotografia na okładce oraz fotografie w środku tomu © by DARIUSZ CZAJA  
Copyright © by DARIUSZ CZAJA, 2010

Redakcja MAŁGORZATA PASICKA  
Projekt typograficzny i redakcja techniczna ROBERT OLEŚ / D2D.PL  
Korekty ANNA REWILAK i MAGDALENA KĘDZIERSKA / D2D.PL  
Skład MAGDALENA KĘDZIERSKA / D2D.PL

ISBN 978-83-7536-380-7

Cena 32,00 zł

1.

Tylko naiwni wierzą jeszcze, że tak naprawdę podróżujemy jedynie wtedy, gdy fizycznie przemieszczamy się w geograficznej przestrzeni. A więc wtedy, gdy rozbudzone zmysły upewniają nas o realności chwili. Kiedy właściwe czasowi podróżnemu natężenie uwagi skrapla żywe doświadczenie w doznania o dużym stopniu intensywności. Kiedy wczepieni mocno w czas teraźniejszy oswajamy dla siebie inny, nieznan nam wcześniej fragment świata. Tymczasem rzecz jest dużo subtelniejszej natury. Podróż, choć da się ją bez wątpienia kartograficznie obrysować i precyzyjnie zaznaczyć w kalendarzu, wykracza poza *tempus praesens* rzeczywistej wędrówki. I to, by tak rzec, w obie strony.

Każda podróż zaczyna się przecież od oczekiwania, od jakiejś wizji tego, co chcemy zobaczyć, co poznać chcemy. Przygotowując się do wyjazdu, przenosimy się zatem do jakiegoś egzotycznego „tam”, mimo że nogi nasze wciąż tkwią w oswojonym „tu”. Studiowanie opisów, tekstów, komentarzy związanych z miejscem, do którego się wybieramy, oglądanie zdjęć, a zwłaszcza porywające jazdy palcem po mapie (tak, mapy, mapy nade wszystko!), to nic innego jak kreślenie figur w czasie przyszłym. Znamy

takich, co nigdzie nie wyjechali, ale są tak zaprawieni w ćwiczeniach wyobraźni, że zdaje im się, iż byli niemal wszędzie. I trudno powiedzieć, czy jakoś tam racji nie mają.

No więc było się gdzieś tam w tych Włoszech...

I się wróciło. Bo w końcu kiedyś, wcześniej czy później, zawsze się wraca. I już podarte mapy się na miejsce wstawiło. Torby, walizki, plecaki z niechęcią się rozpakowało. Brudy z odrazą się do pralki wrzuciło. Nazajutrz do roboty z przymusu się poszło. Ale to nie znaczy, że problemu, przed którym stawia nas podróż, już nie ma. Że nagle gdzieś przepadł. A ów problem to nazwanie tego, co się zdarzyło, opowiedzenie sobie nieodległego jeszcze w czasie doświadczenia. Obrysowanie go słowem. Bo podróż, by nabrała kształtów, by zaczęła realnie znaczyć, musi zostać – w ten czy inny sposób – opowiedziana.

Otóż właśnie: podróż antycypowana ma, jako swój rewers, podróż wspomnianą. I myślę, że ta właściwa podróż zaczyna się (zaczyna po raz trzeci!) właśnie po powrocie do domu. Bo w istocie to dopiero teraz, po przyjeździe, tak naprawdę trzeba ją rozpocząć. Rozpocząć od nowa. Inaczej: teraz dopiero trzeba uruchomić pracę podróży, prawdziwą pracę n a d podróżą. I nie ma w tym stwierdzeniu nic paradoksalnego ani dziwnego. Dzieje się tak z prostej przyczyny: w trakcie podróży jesteśmy za blisko wszystkiego. Za blisko świata, co przed nami, i za blisko samych siebie. A rozumienie zawsze jest funkcją dystansu.

Zrozumieć, co się nam przydarzyło. Wbrew pozorom nie jest to niekłopotliwe zajęcie. Już na samym początku

pojawiają się schody. Co pamiętam? I jak pamiętam? Dlaczego to właśnie, a nie co innego? Co w tej podróży było ważne, a co drugorzędne?

Parę lat temu przygotowaliśmy w redakcji „Kontekstów” numer na temat pamięci; rzecz dotyczyła różnych jej wymiarów (z zapomnieniem włącznie). Zaprosiliśmy do rozmowy Ryszarda Kapuścińskiego. Mówił o wielu kwestiach. O sile kreatywnej pamięci, o tym jak pamięć nas stwarza i buduje. Ale też i o brzemieniu pamięci, o jej niszczyielskiej funkcji. Wspominając swoje reporterskie podróże, zrobił przy okazji krótki wypad na temat roli, jaką w jego pracy odgrywała pamięć. W pewnym momencie przypomniał radę, której Maksym Gorki udzielił młodemu Paustowskiemu. Powiedział mu mianowicie, by ten poszedł w Rosję, pracował, obserwował uważnie, zbierał doświadczenia, ale niczego nie zapisywał. I by dopiero po powrocie do domu spisał to, co widział. A dlaczego dopiero *post factum*? Ano dlatego, że – zgodnie z sugestią Gorkiego – pamięć i tak przechowa to, co naprawdę było dla niego ważne, jeśli zaś coś przepadnie, znaczy to, że nie było warte zapamiętania.

Idąc tym tropem, zadałem sobie zniechęcające pytanie: co istotnego pozostało w mojej pamięci z parokrotnych, dłuższych i krótszych, wypadów do Włoch? Co ja sam intencjonalnie zapamiętałem, czy może raczej, co moja pamięć zechciała – bez mojej wiedzy i zgody – dla mnie przechować? Oto zaledwie kilka obrazków wybranych na chybił trafił z pokąźniejszego archiwum. Pomijam dokładną chronologię i okoliczności wydarzeń, wchodzę od razu w środek czasu przeszłego dokonanego.

Pamiętam...

Był już późny wieczór, może godzina do północy. Pora jak najbardziej właściwa. Najwłaściwsza. Przechodziłem po raz któryś tego dnia koło weneckiego Santa Maria dei Miracoli. Za dnia kościół przypomina szkatułkę z kości słońskiej. Teraz świecił w ciemności. Najpierw usłyszałem dźwięki. Znajome. Tak, to bez wątpienia było *Vespro*... Bezwiednie przyspieszyłem kroku. Chwilę później, za zakrętem zobaczyłem półotwarte drzwi. Sączące się z nich mętne światło oświetlało płyty chodnika. Woda chlupotała miarowo w pobliskim kanale, głuchy stukot obcasów oddalał się w ciemności. Było właśnie tak, jak miało być. Uchyliłem drzwi, na których przyklejona była kartka. Ktoś ręcznie napisał: Klub Muzyki Klasycznej. W środku – żywej duszy. Kilka stolików, parę rozstawionych bezładnie krzeseł i wygnieciona kanapa. Jakaś parodia baru z kilkoma częściowo opróżnionymi butelkami i baterią szklanek. Nieduże wnętrze wyglądało jak nieużywane, lekko zapuszczone atelier. Albo jak filmowa dekoracja.

Chłopak pojawił się znikąd. Jakby na nas czekał. Nie zdziwiła go późna wizyta nieznajomych, od razu zaproponował wino, jakąś przekąskę. Kieliszki miały na sobie cienką warstwę kurzu, herbatniki pamiętały jeśli nie Monteverdiego, to Verdiego na pewno. Bez zbędnych wstępów zaczęliśmy rozmawiać. O muzyce weneckiej, bo o czym tu gadać w takim miejscu, z takimi dźwiękami w tle. Nigdy wcześniej nie miałem tak dojmującego



poczucia zapadania się w czasie. Fizycznego nieomal osuwania się w przeszłość. Umówiliśmy się na jutro, ale jutro się nie zdarzyło, już nie pamiętam z jakich powodów. Wysyłałem tam później znajomych, ale nikt nic nie znalazł. Sam, parę lat później, poszedłem w to miejsce raz jeszcze. Ale były tam już tylko zamknięte na głucho drzwi. I żadnej kartki. Do dzisiaj nie jestem pewien, czy tego wszystkiego nie wymyśliłem. Fatamorgana? W tym miejscu to całkiem możliwe. Ale te twarde herbatniki...

Pamiętam...

Puste godziny, nic nieznaczące zdarzenia, ogłupiający banał codzienności. Nuda podróży. Smutek podróży. Kto o tym napisze? Kto się do tego przyzna? Kto strząśnie z siebie krępujący imperatyw estetycznej delektacji i opowie o tych chwilach, w których podczas podróży nic się ciekawego nie dzieje? A powinno się dziać, po coś jednak człowiek opuszcza dom... Do Venosy, śladem księcia madrygalistów, przyjechałem w sobotę, solidnie wymęczony po tygodniowym tułaniu się po Apulii autobusem. Niedzielę robię sobie wolną. Maria Teresa i Francesco, prowadzący niewielki hotelik „L’Oraziano”, w którym śpię, jadą dzisiaj do rodziny, mam więc rządzić się sam. Wałęsam się bez celu po mieście, odwiedzam sklep z winami, upewniając się, że na szlachetniejsze płyny brakuje pieniędzy, na murze cmentarnym czytam klepsydry, później idę w stronę potężnych ruin opactwa św. Trójcy. Dłuższy popas w wysokiej trawie, z widokiem na kamienny pejzaż.

Późne popołudnie, z braku lepszego pomysłu instaluję się naprzeciwko zamku. Siadam w podcieniach. Oparty o mur, z pasją antropologa światów niedalekich, przy-

glądam się zwyczajom ludności miejscowej. Na nogach dżinsy drugiej świeżości. Stopy bose, ułożone na brzegu chodnika. Raczej brudne. Sandaalki obok. Popijam tanie wino z kartonu, na nic droższego mnie już nie stać. Patrzę, ale nic nie widzę. Nie dlatego, że wino, ale dlatego, że nie chcę. Może lekkie zmęczenie. W oddali mury zamkowe i tylko te obce nogi, które przechodzą koło mnie w obie strony. Nie ma wczoraj, nie ma jutra. Nic mnie teraz nie obchodzi Gesualdo da Venosa, zamek ani jego muzealna zawartość. Istnieje tylko ta chwila, a w tej chwili jest mi dobrze. Biorę jeszcze jeden łyk. W pewnym momencie tuż nade mną pochylają się dwie zatroskane twarze panów, którzy, jak podpowiada mi intuicja, zmierzają właśnie do pobliskiego parku w celu spożycia. „Sei povero, si?” Jesteś biedakiem, prawda? Wybucham nerwowym śmiechem, odchodzą szybko. Od tamtego czasu nie przestaję myśleć, co też mnie tak bardzo rozśmieszyło.

Pamiętam...

Jest samo południe, późny wrzesień. Rynek w umbryjskiej Bevagni. To tam święty Franciszek wygłosił kazanie do ptaków. Ale teraz nie o świętego i nie o ptaki nam idzie. Teraz idzie o to, że nie ma się gdzie schować. Bo główny plac w Bevagni jest niemal cały utopiony w słonecznym żarze. Gęstniejąca pustka, powietrze, które można ciąć nożem, i tylko ten jeden miejscowy, upewniający o realności zdarzenia. Tyle pamiętam i pamiętał będę zawsze. I jeszcze to zdjęcie, które przywołuję, ilekroć myślę o tamtej chwili i tamtym skwarze...

Na pierwszym planie kanciasty spłachetek cienia. Prowadzi wzrok do fasady katedry. W półkolistym portalu

ledwie widoczna twarz anioła o rysach wyjedzonych przez czas i słońce. Wyżej, po prawej stronie, równoważące kompozycję triforium. Na lewo od drzwi stoi na ziemi czerwony plastikowy kubeł. O ścianę opiera się kij, chyba od szczotki. W trójkącie ostrego światła mężczyzna z wiklinową miotłą w rękach. Uchwycony w momencie zamaszystego ruchu. Ma nieco przykrótkie zielone spodnie i szarą koszulkę, która opina wydatny brzuch. Siwa głowa podąża za ruchem rąk. Oczy wpatrzone w kamienne prostokąty. Za nim jego brat – cień.

Zdjęcie nie jest dobre. Jak zwykle na fotografiach robionych bez użycia filtra, fragment zacieniony jest za ciemny, przestrzeń w świetle – za jasna. Pierwszy plan jest wyraźny, dalszy – trochę nieostry. Ale to nic nie szkodzi. Może tym lepiej... Nie mam w domu innej fotografii, w której by tak mocno, fizycznie wręcz, obecny był czas. Nie ten znany najbardziej, uciekający z prędkością sekundnika. Ale ten, który czasem zastyga pod naszym spojrzeniem. Na zdjęciu, tak to czuję, czas istnieje w jakimś nieopisanym stężeniu. Utrwalony został moment, w którym przesypujące się w klepsydrze ziarenko piasku zatrzymuje się w najwęższym jej miejscu. Na mgnienie.

3.

Przywołuję te kadry z włoskich podróży z dwóch głównie powodów.

Po pierwsze: by powiedzieć, że bez tych subiektywnych domieszek, podróży, choćby najlepiej przygotowana, będzie jedynie powielaniem przewodnikowych schematów.

Albo recytowaniem – niechby nawet najpiękniejszych – książkowych opisów. Książkowych, a więc nie naszych. Nie idzie rzecz jasna o to, by porzucać mądrych przewodników, by silić się na oryginalność. Raczej o to, by idąc po śladach (jeśli takie są), zaufać także własnemu oku. Nie uganiać się wciąż – także i we Włoszech! – za „zabytkami”, za „miejscami malowniczymi”, za tą całą nędzą bedekerowych błyskotek. Czasem wystarczy po prostu gdzieś usiąść, zatrzymać się, poczekać. Być otwartym na niespodziankę, dać się zaskoczyć. Podróż, by była czymś więcej niż przemieszczaniem się w przestrzeni, musi być doświadczeniem. Moim doświadczeniem. I to w mocnym sensie tego słowa. Takim więc, które – jak łacińskie *experientia*, ale i polskie „doświadczenie” – obejmuje wystawienie się na próbę, i które zawsze będzie się wiązać z ryzykiem: nierozumienia, banału, rozczarowania. Ale nade wszystko chodzi o taki rodzaj doświadczenia, bez którego nie możesz, nie chcesz się już obejść.

Po drugie: wszystkie te wywołane z pamięci opowieści, mimo że tak różne, w istocie dotyczą jednego. Mówią o tej kruchej materii, z której tak naprawdę jesteśmy zrobieni. O czasie. „Einmal ist keinmal” – powiada jeden z bohaterów *Niežnośnej lekkości bytu*. A pobrzmiewa w tej frazie i erotyczne niezaspokojenie i – na wskroś nowoczesna – religia kolekcjonera wrażeń. Otóż, całkiem przeciwnie do tego refrenu, zdaje mi się, że jeden raz to ten najważniejszy raz. Bo jeden właśnie. Nie było go wcześniej, nie będzie go później. Przydarzająca się w tym właśnie momencie konfiguracja okoliczności, w chwili takiej, jak teraz, zdarza się raz jeden. Tylko raz. Tylko

jeden raz! Może jest tak, jak prawią nam różni mądrale, że wszystko już było. W porządku: ale mnie przy tym nie było, a to, że teraz, tu, w tym czasie, w tym miejscu jestem, zmienia wszystko. I to radykalnie. Dla mnie zmienia. I kiedy wmyśleć się głębiej w to „tylko raz”, w tę osobliwą świecką mantrę, dłużej niż zwykle poobracać ją w palcach, to z czasem okaże się, że ta trywialna formuła traci ową nieznośną lekkość czerstwego banału, zwykle jej przypisywaną.

Bo przecież tak naprawdę tylko obrazy i zdarzenia mające intensywność doświadczeń podróźnych wypełniają przestrzeń naszej pamięci. Nie mamy niczego innego niż tylko te nacięcia w materii czasu. Nic nie jest bardziej nasze, nic bardziej nie utwierdza nas w tajemnej idiomatyce pojedynczego istnienia. Reszta jest złudzeniem. Albo bajką rozumu, który mozolnie składa te cząstki osobliwe w nieustannie rozpadającą się opowieść. Składa je po to, by nie zapaść się w nicość.

4.

Podróż włoska dzisiaj to coś między udręką i ekstazą. Udręka jest bardzo realna – no bo ileż można. Bo jakże tu z o b a c z y ć na nowo i oryginalnie coś, co zostało już setki razy na wszelkie możliwe sposoby prześwietlone, sfotografowane i opisane; jak w tym potężnym chórze odnaleźć swój własny głos. Ekstaza jest tylko potencjalna – no bo ileż można. Bo hektary zapisanych stron, wagony zdjęć, wszystkie te wytarte do bólu klisze myślowe i wizualne dają zaledwie słabą obietnicę olśnienia.

Szale są w permanentnej nierównowadze, ale poszukiwaczy nieuchwytnego wciąż nie brakuje.

Jednym z nużących banałów odnoszących się do włoskich podróży jest ten mówiący, że wszystko już było. Że w tamtej rzeczywistości nie ma już nic do odkrycia, że w swych zachwytach świecimy jedynie światłem odbitym, że za każdym tekstem stoi inny, już napisany tekst, że każda fotografia powtarza tylko ujęcia poprzedników, a fakt, że o tym nie wiemy, w niczym nas nie tłumaczy.

Ale to oczywista nieprawda. Jeden tylko przykład z ostatniego czasu: porywająca książka Predraga Matvejevicia *Inna Wenecja*. Przykład jest wyjątkowo trafny. Wenecja, powtarzano nam do znudzenia, została już do szczytu zatupana, a nadmiar słownych i fotograficznych reprezentacji skutecznie pokrył tandetną politurą żywe, realne miasto. Nie ma już nawet jak porządnie umrzeć w Wenecji, bo ona sama nie żyje. Książka dowodzi jednak czego innego. W narracji Matvejevicia trup ożył. Ale żeby tej operacji dokonać, potrzebne było przenikliwe oko, no i wsparty wiedzą pomysł. Podróże kształcą, ale kształconych. Trzeba było diametralnie zmienić optykę: odejść te kilkadziesiąt metrów od San Marco, przyjrzeć się dokładniej murom, by wypatrzeć żyjące na ich ciele liczne roślinki, spojrzeć z filologiczną czułością na nazwy weneckich chlebów albo wypłynąć na lagunę, by odnaleźć wyspę, gdzie umierają mewy. Po lekturze książki Matvejevicia t o samo już nigdy nie będzie t a k i e samo. I szczęśliwie od tej pory w Wenecji nie będziemy musieli już tylko umierać. Ta książka świadczy dowodnie, że wciąż wszystko jeszcze przed nami...

5.

Roland Barthes zostawił nam piękny esej o włoskim doświadczeniu Stendhala. Rozbiera w nim na części pierwsze fascynacje pisarza wszystkim, co włoskie. Pi-  
sze o dwóch odmiennych portretach Włoch, które moż-  
na odnaleźć w jego pismach, analizuje detalicznie różni-  
cę i napięcie istniejące między zapisem dziennikowym  
a kłamstwem powieściowym. Ale dla nas najważniejszy  
jest rozpoczynający ten esej akapit:

Kilka tygodni temu odbyłem krótką podróż do Włoch. Wieczorem na dworcu w Mediolanie było zimno, ciemno, brudno. Ruszył pociąg, na każdym wagonie wisiała wielka żółta tablica z napisem *Milano-Lecce*. Zacząłem marzyć: wsiąść do tego pociągu, podróżo-  
wać całą noc i następnego ranka znaleźć się w dalekim mieście, pełnym światła, słodyczy, spokoju. Tak przy-  
najmniej marzyłem i mało istotne, gdzie jest rzeczy-  
wiście Lecce, którego nigdy nie poznałem. Parodiując Stendhala, mógłbym zawołać: „Więc ujrzę piękne Włochy! Jakież ja jestem szalony w moim wieku!”. Gdyż piękne Włochy są zawsze gdzieś dalej, gdzie indziej.





1.

Poranny chłód, pierwszy autobus cicho, jak zjawa, wyłania się zza zakrętu. Przystanek w Sannicandro. Wsiadamy, większość pasażerów przysypia. Do szóstej jeszcze pół godziny. Noc wciąż przegryza się z dniem, za chwilę fiołkowy prześwit znad Lesiny zacznie ostrożnie rozmywać mrok. W przezroczystym powietrzu robi się miejsce, które powoli zapełniają niepewne jeszcze kształty. Poprzedniego dnia, wczesnym wieczorem, przyłówek Gargano odsłaniał się jako zwarty, ciemniejący kontynent. Wyrastał niespodziewanie z nudnej równiny, a miodowe światło, osiadając na skalnych ścianach, nadawało mu jakąś hieratyczną dostojność. Teraz, o świcie, zdawał się jeszcze bardziej nieprzystępny.

Wjeżdżamy do wnętrza góry. Wrażenie wnikania do środka jakiegoś osobnego żywego organizmu. I może w tym odczuciu jest coś więcej niż tylko grzech naiwnej antropomorfizacji. W radiu ujada głos spikera, przerywany co pewien czas piosenkami, wszystkie są o tym samym, szereg wariacji na ten sam temat: jest on i ona, *amore, cielo, mare, arcobaleno*, teraz nie jest dobrze, ale kiedyś będzie lepiej. Droga dość szybko zaczyna prowadzić w górę. Po obu jej stronach doliny pogrążone wciąż w sennej

ciemności. Wyłaniający się z jaśniejszego tła Gargano odsłania się niechętnie. Obcość tego świata ma niemal fizyczną konsystencję. Jadąc do San Marco in Lamis, mijamy tylko ślady ludzkich siedzib. Na kamienistych wzgórzach co jakiś czas pojawiają się resztki porzuconych gospodarstw: ruina czegoś, co kiedyś pewnie było szopą, dom z porwanym dachem i oknami bez szyb, zdziczałe gaje oliwne. Tylko kamienne umocnienia podtrzymujące terasy przetrwały użytkowników niemal nienaruszone. Fiolet daje ostatecznie za wygraną, nad Gargano wstaje dzień.

W pewnym chasydzkim opowiadaniu rabin Mendel chwalił się przed swoim nauczycielem, rabinem Elimelech, że wieczorem zwykł widzieć anioła, który zajmuje się zwijaniem światła przed nadchodzącym mrokiem, a znowu nad ranem widzi anioła, który zwija mrok, by dać miejsce światłu. Tak, potwierdził nauczyciel, widywałem takie obrazki w młodości, później już się takich rzeczy nie widuje...

W San Giovanni Rotondo koniec jazdy. Choć wcześnie rano, przedmieścia zastawione autobusami, sznur ludzi udających się do sanktuarium. Żegnam się z przygodnym towarzyszem podróży, Włochem, który przyjechał tu w odwiedziny do ojca Pio. Czekam tu na kolejny autobus. Chłopak jest zdziwiony, nie bardzo rozumie, jaki może być inny cel podróży na Gargano. Mówię mu o niedalekim Monte Sant'Angelo, o świętym Michale, ale patrzy na mnie z wyraźnym zakłopotaniem. Pytajniki w jego oczach zdają się mówić jedno: ale o co chodzi? Teraz już szybki zjazd do Manfredonii, a za chwilę przed oczami wyrasta ośmiusetmetrowa Góra.

Autobus pnie się po zboczu, ale wykonuje tylko ruchy horyzontalne. To nie są zwykłe górskie serpenty. Droga składa się tylko z zakosów. Cały czas trzymamy kąt ostry i lekko, ale jednak wznosimy się. Teraz atakujemy lewą burtą, a za chwilę prawą. I w lewo, i jeszcze raz w prawo. Uciekająca w dół Zatoka Manfredońska z każdą minutą odsłania się inaczej. Powietrze pomnożone przez odległość wciąż zmienia barwę i fakturę wodnej tafli. Jazda przypomina chwilami wizytę w lunaparku. Coś w rodzaju obowiązkowej gry wstępnej, po odbyciu której na szczycie ma czekać na nas nagroda w postaci zjazdu w dół na łąb na szyję. Krew pulsuje w skroniach, kilkusetmetrowe przewyższenie robi swoje. I kiedy wydaje się już, że kierowca musiał gdzieś wysiąść po drodze i ta zabawa się raczej nie skończy, wreszcie pojawiają się pierwsze zarysy domostw.

Właśnie zrywa się mocny wiatr. Zaczyna się drobny deszcz. Monte Sant'Angelo wyłania się z chmur w granatowej poświacie. Na wprost, przesłonięty cienką zasłoną deszczu, las cieni, Foresta Umbra.

2.

Pytałem różnych znajomych. Ale nikt nic nie wiedział. O normandzkim Mont St. Michel mówili wszyscy. Rzymski Zamek Świętego Anioła wspomniało parę osób. O apulijskim Monte Sant'Angelo nikt nie miał żadnego pojęcia. A rozmawiamy przecież o miejscu pierwszego na chrześcijańskim Zachodzie objawienia świętego Michała Archanioła! O jednym z tych cudownych

początków, tak brzemiennych w późniejsze wydarzenia; o punkcie zero, z którego promieniować miała później intensywna obecność Archanioła w chrześcijańskim świecie.

Wiedzę o istnieniu apulijskiego miasteczka zawdzięczam w gruncie rzeczy jednemu autorowi. Gdyby nie Ferdynand Gregorovius, pewnie do dzisiaj trwałbym w nieprzystojnej ciemności. Z Gregoroviušem to zresztą dość dziwna sprawa i trochę wstyd się teraz publicznie do tego przyznawać. Jego *Wędrówki po Włoszech* czytałem – a może raczej: usiłowałem czytać – wiele lat temu. Ten urodzony w mazurskim Neidenburg (dzisiaj Nidzicy) dziewiętnastowieczny historyk, autor między innymi monumentalnej historii średniowiecznego Rzymu, nie wzbudzał wtedy dużej namiętności. Jeśli miłość znaczy wyłączość, to gdy chodzi o włoskie opowieści, ta zarezerwowana była dla uwodzącej frazy Pawła Muratowa. Gregorovius zdawał mi się wówczas zagrzebanym w papierach, nudnym pracownikiem archiwum. Archiwista – to nie brzmiało dobrze. Pruski archiwista – to już w ogóle nie brzmiało. Jego opisy czytało się źle. Kolejne strony wypchane nad miarę imionami własnymi, erudycja historyczna skutecznie zabijająca żywe doświadczenie.

Tak mi się wtedy wydawało, i ten prostacki czarno-biały schemat długo tłumaczył mi rzeczywistość. Aż po latach, przed wyprawą na Południe, sięgnąłem jeszcze raz do *Wędrówek po Włoszech*, do drugiego tomu, zawierającego opisy peregrynacji od Neapolu po Sycylię. I mnie zatkało.

Porywający, namiętny rozdział o Castel del Monte, zamku Fryderyka II; wnikliwy historycznie, niestroniący przy tym od obrazków z ulicy tekst na temat Lucery; złośliwe uwagi o manii przemianowywania ulic, które znajdziemy w portrecie Manfredonii... No i jeszcze to nieprawdopodobne ostatnie zdanie opowieści o Neapolu i okolicach, w którym Gregorovius niespodziewanie objawia niebywałe poczucie humoru:

Mógłbym jeszcze wiele powiedzieć o Ravello, zwłaszcza o starej katedrze, zbudowanej w jedenastym stuleciu na polecenie Niccolò Ruffuli, w której można oglądać osobliwą dekorację mozaikową ambony i stare drzwi brązowe oraz ampuły z krwią świętego Pantaleona, również upłynniającą się jak krew świętego Januara, ale dość już, nie należy bowiem zbyt wiele oglądać, ani zbyt wiele opowiadać.

Gregorovius powrócił. I to w jakiej formie! Jego relacja z podróży do Monte Sant'Angelo jest porywającym kolażem historycznej erudycji i niezasłaniającym się uprawianą profesją prywatnym wyznaniem wiary.

3.

Święty Michał, kiedy już zdążył objawić się parokrotnie na bizantyjskim Wschodzie, niespodziewanie, pod koniec V wieku, przeniósł się bardziej na zachód. W roku 493 objawił się na przylądku Garganus. Relacja Gregoroviusa o tym zdarzeniu jest precyzyjna:

W Sipontum, dzisiejszej Manfredonii, żył pewien bogaty mąż imieniem Garganus, którego stada pasły się na przyłądku. Pewnego dnia zaginął mu piękny byk. Szukał go wraz ze swoimi pasterzami we wszystkich wawozach górskich, aż wreszcie znalazł u wylotu groty. Rozzłoszczony długim, żmudnym szukaniem chciał go zabić, ale wypuszczona strzała odwróciła lot i zraniła strzelca. O cudzie tym powiadomiono biskupa Wawrzyńca w Sipontum, ten zaś zarządził trzydniowy post. W trzecim dniu pokuty, 8 maja (493), ukazał mu się Archanioł i obwieścił, że sam poświęcił grootę, która ma odtąd stać się miejscem kultu jego, Archanioła, i innych aniołów. Objawił się ociągającemu się biskupowi jeszcze kilka razy, aż ów w końcu zebrał się na odwagę i razem z innymi wiernymi wkroczył do owej groty budzącej groty, zwłaszcza że Archanioł ukazał się już mieszkańcom Sipontum jako wybawca w bitwie z poganami, którzy nękali ich miasto. Gdy chrześcijanie weszli do owej jaskini, zastali ją rozjarzoną światłem niebiańskim, przeobrażoną rękami anielskimi w kaplicę, z ołtarzem u skalnej ściany nakrytym purpurą. Wawrzyniec wybudował u wylotu groty kościół i 29 września 493 roku, za zgodą papieża Gelazego, poświęcił ten przybytek jako świątynię pod wezwaniem świętego Michała Archanioła.

Te dwie daty chrześcijaństwo będzie wiązać z aniołami. Do dzisiaj Kościół katolicki 8 maja obchodzi uroczystość objawienia się Archanioła na przyłądku Gargano, 29 września natomiast stał się świętem wszystkich aniołów, ze szczególnym uwzględnieniem trzech archaniołów.

Jeśli nawet datowanie w tej historii jest nieco fantazyjne, nie ulega wątpliwości, że opowieść o objawieniu się świętego Michała na przylądku Gargano powstała wtedy, kiedy południowe Włochy opanowane były przez Bizancjum. Kult świętego Michała przywędrował właśnie stamtąd, gdzie istniał już szereg świątyń sławiących jego imię. Najsłynniejszym miejscem jego objawienia na Wschodzie było miasto Colossae we Frygii, w średniowieczu znane jako Chone. O związku z Bizancjum świadczy również osoba legendarnego biskupa Wawrzyńca, o którym powiadano, że jest krewnym cesarza Zenona. Wiele wskazuje na to, że nowa świątynia pod wezwaniem Archanioła Michała zastąpiła istniejące już na tym miejscu świątynie pogańskie. Strabon wspomina o sanktuariach związanych z wieszczaniem. Inne źródła mówią o obecności na Gargano wyznawców kultu Mitry.

Nowo wzniesiona kaplica odegrała ogromną rolę w rozpowszechnieniu na Zachodzie nie tylko kultu świętego Michała, ale aniołów w ogóle. Zapewne już w VI stuleciu szereg świątyń we Francji, Hiszpanii, i Niemczech otrzymał wezwanie świętego Michała. Sanktuaria na wzgórzach czy w jaskiniach, w których czczono lokalne bóstwa, zamieniły się w obiekty kultu świętego Michała. W samym Rzymie, już pod koniec VI wieku, Archanioł zaistniał spektakularnie. W roku 590 zaraza pustoszyła Rzym i papież Grzegorz Wielki poprowadził pielgrzymkę do świętego Piotra w intencji ocalenia miasta. W pewnej chwili nad grobowcem Hadriana ukazał się Archanioł. Jak powiada legenda, na znak łaski Bożej schował miecz ognisty do pochwy, po czym zaraza wygasła. Na szczycie

mauzoleum wybudowano kaplicę ku jego czci. Od tego momentu zwane jest ono Zamkiem Świętego Anioła. Jego posąg trwa tam do dzisiaj.

Kaplica na Gargano była matką założycielką innych świątyń. Kościoły pod wezwaniem świętego Michała Archanioła powstały w Rawennie, w Pawii, by dotrzeć aż na zachodni kraniec Europy, do Avranches w Normandii, gdzie w 710 roku poświęcona została kaplica, znana jako Mont Saint-Michel. Z czasem, w zachodniej wyobraźni Garganus normandzki miał stać się słynniejszy od apulijskiego.

Tak czy inaczej, Archanioł Michał kontynuował swoją misję, o której mowa w tekście Apokalipsy: walkę ze smokiem starodawnym, choć smok ten różne miał przyjmować formy.

4.

Monte Sant'Angelo spada w dwie przepaści. Na południe ku Zatoce Manfredońskiej, na północ w stronę serca przylądka Gargano – bukowych i dębowych drzew Foresta Umbra. Miasteczko na anielskiej górze jest niedużych rozmiarów. Można je obejść w kilkadziesiąt minut. Pnące się po zboczach domy są ciasno poupychane na sobie. Miejscowi architekci biegle opanowali oszalałą ekonomię budowania osiedli na wzgórzach – zmieścić jak najwięcej domów na jak najmniejszej powierzchni gruntu. W najstarszej części miasta wszystkie ściany pomalowane są na biało. Zachodzące słońce odbija się od nich jak od ekranu. Trzeba mrużyć oczy.



Dziś jest 29 września i całe miasto przygotowuje się do popołudniowej procesji. W nielicznych hotelach wszystkie miejsca zajęte. W prowadzonym przez michaelitów tanim domu pielgrzymy – pełno. Rozmowa z miłą panią w recepcji. Walczę. Biorę najpierw na plecak, później na litość, na koniec już brutalnie: na miłosierdzie chrześcijańskie. Wszystko na nic. Wychodzę na główny deptak miasta, by pozbierać myśli i zasięgnąć języka. Stojąca w drzwiach sklepu z winami ekspedientka przygląda mi się długo, wreszcie wypala: „Deutschland?”. Później już po polsku – jest spod Lublina – radzi, żebym spróbował w hotelu Mikael naprzeciwko świątyni, naturalnie najdroższym w mieście. Pokój jest, ale obiadu dzisiaj nie będzie.

Do procesji jeszcze trochę czasu, zjadam szybkie *tramezzino*. Wokół sklepu mnóstwo papierków po przekąskach. Z najbliższych drzwi wypada na mnie, ze straszным wzrokiem, kobieta w fartuchu, krzycząc: „Deutschland?!”. I nie wiem, czy jest tą identyfikacją przerażona, czy idąc za podszeptem stereotypu liczy może, że to wszystko posprzątam. Naprzeciwko wystawa sklepu masarskiego. W oknie święty obrazek, a tuż obok dynda powieszony za tylne kończyny świeżo chyba oskórowany królik. Do folii, w którą jest zawinięty, wolno ścieka krew.

Gęstniejący przed sanktuarium tłum świadczy o tym, że nie będzie łatwo dostać się do grotty. Do środka wpuszczone są co jakiś czas tylko nieduże grupy. Po godzinie udaje mi się wejść wraz z pielgrzymami z pobliskiego Vieste. A więc najpierw przedsiónek, później kilkakrotnie zakręcające schody, stopniujące napięcie. Wreszcie

przeszkłone atrium, w którym zimno. Jak gdyby po to, by jeszcze wyraźniej zaznaczyć granicę między świeckim i świętym. Gdy wchodzimy do grotty, temperatura gwałtownie się zmienia. Choć Basilica Celeste jest kamienna, w środku jest gorąco. Niewysokie pomieszczenie z porowatym sklepieniem, drewniane ławki, na ołtarzu w szklanej gablocie marmurowa figura świętego Michała. Słysząc słowa Litanii do świętego Michała. Lista jego przymiotów jest długa: *salute dei malati, guida degli erranti, liberatore dai pericoli, vincitore di demoni...* Pielgrzymi śpiewem witają się z aniołem: „Saluto San Michele, Arcangelo Celeste”.

Punktualnie o siedemnastej, w asyście dzwonów, spod sanktuarium rusza procesja ku czci świętego Michała Archanioła. Porządek jest ustalony zawczasu. Idzie *tout le monde*. Oczywiście apulijski. Bo tutejsze święto, przy całym uniwersalizmie postaci Archanioła, ma wyraźny stempel lokalności. Dzieci na początku. Później konfraternie z najbliższej okolicy, idzie całe Gargano, idą pielgrzymi z Vieste, z San Marco in Lamis, z Peschici. Łopocą sztandary, złoto mieni się w gasnącym słońcu. Teraz orkiestra. Mężczyzna, z tubą większą od niego, prawie na mnie wchodzi, odczytuję czerwony napis na ściankach dzwonu: Città di Manfredonia. Mistrz ognia, który – jak ktoś dumnie zapewnia – przyjechał aż z San Severo (parędziesiąt kilometrów stąd), daje porywający spektakl *fuochi*. Po każdym wystrzale na okolicznych drzewach milkną ptaki.

Najważniejszym uczestnikiem pochodu jest figura Michała Archanioła. Wyrzeźbiony przez Sansovina anioł

jest swojski i ciepły. Może tylko lekki uśmiech zdradza jego zaświatowe pochodzenie. W długiej sukience, ze spadającymi na ramiona lokami, przypomina raczej cnotliwego ministranta aniżeli groźny bicz Boży. Złote skrzydła przydają mu jasełkowego wyglądu. Nie wygląda na to, by nadawały się do lotu. Co prawda w dłoni dzierży miecz, ale to jakby przez czyjeś niedopatrzenie. Na łańcuszku trzyma smoka starodawnego o pysku mały. Bestia wygląda na ujarzmioną.

Kilkaset kilometrów na północ od świętej groty, w zamku Duino, nad tym samym Adriatykiem, który obmywa półwysep Gargano, pisał Rainer Maria Rilke: „Straszliwy jest każdy anioł”. Ale ta nowina jakby się tu jeszcze nie przebiła. Tutejszy anioł budzi zaufanie, jest ziemski i krąży w nim krew. Ruszamy, mężczyźni dźwigają marmurową figurę, a tuż przed nią postępuje dostojnie żywy Archanioł. Ma może z dziesięć lat, złoconą zbroję i miecz z tektury. Ale nawet uzbrojony po zęby, dalej pozostaje ikoną niewinności. Korona na głowie upodabnia go do królewskiego dziecka.

Tłum rozpoczyna marsz dookoła miasta. Sześć przystanków po drodze. Modlitwy i litanie do świętego Michała przeplatane są pieśniami. Właśnie słychać pierwszą zwrotkę najsłynniejszej chyba miejscowej pieśni ku czci Archanioła:

O glorioso Arcangelo  
Proteggi in questa via  
La nostra compagnia  
Che vien piangente a Te.

Refren podejmują wszyscy:

Siam Pellegrini  
Siamo tuoi devoti  
S.Michele Arcangelo  
Prega per noi.

„Jesteśmy pielgrzymami, jesteśmy twoimi wyznawcami, święty Michale Archaniele módl się za nami...”

Zwykle nie chodzę na procesje, toteż nie mam wielu okazji, by przekonać się, że rzeczywiście w rytualnym pochodzie kumuluje się jakaś dziwna moc. A płynie ona z wewnętrznego rytmu przemieszczającej się wspólnoty. Może szczególnie odczuwa się jej działanie kiedy – tak jak tu, w Monte Sant’Angelo – idzie się wraz z ludźmi wąskimi ulicami średniowiecznego miasta. W tych przestrzeniach, sprawiających wrażenie zamkniętych, powolny ruch procesji nabiera szczególnego dostojenstwa. Wszystkich obecnych, pielgrzymów i widzów, wciąga w swój krąg. (Jak to było u Miłosza? „Naturalnie, jestem sceptyczny, ale razem śpiewam, / pokonując w ten sposób przeciwieństwo / pomiędzy prywatną religią i religią obrzędu”).

Gerardus van der Leeuw, wielki holenderski religioznawca, procesję wywodził od wcześniejszej formy tańca kultowego. W pięknym eseju, w którym erudycja idzie o lepsze z wrażliwością, pisał, że procesja, podobne jak taniec, jest elementarną manifestacją życiowej energii:

Procesja u wszystkich ludów jest czymś w rodzaju społecznej mobilizacji: wszyscy zdrowi ludzie gromadzą się i pokazują w określonym porządku każdemu,

kto tylko ma ochotę popatrzeć. Szczególnie w procesji odnajdujemy utajoną świadomość rytmicznego podłoża życia: gdy przychodzi określony moment, wówczas uczestnicy procesji nie biegną na łeb na szyję jeden przez drugiego, lecz zbierają się w ściśle ustalonym, konwencjonalnym porządku. Szczególne miejsce zajmuje w tym wszystkim procesja okrężna. Jest ona magicznym kołem, owym „zakłętyim kręgiem”, który pozwala okrążającym zdobyć władzę nad określonym przedmiotem, czy to w zamiarze szkodenia mu czy też objęcia go opieką.

Zwykliśmy czasem pytać – z troską albo trwogą – czy w tego rodzaju obrzędach wspólnotowych jest jeszcze dzisiaj pełnia przeżycia, czy są to już tylko wydrążone formy przywołujące pamięć niegdysiejszej świetności. Czy dzisiejsza procesja to tylko martwy skansen marioetek poruszanych sznurkami tradycji, czy forma żywa? Nie wiem jak gdzie indziej, ale w Monte Sant’Angelo wątpliwości te okazują się całkiem puste w środku. I jeśli nawet nie do końca wiadomo, co jest istotną treścią tego przeżycia (kto jest tak mądry, by nam to metodycznie wyłożyć?), to niezbędność tego corocznego spektaklu jest tu faktem. Spróbujcie tym wszystkim ludziom powiedzieć, że w przyszłym roku procesja się nie odbędzie! Co było – ma trwać, mówi ten korowód, a siła, z jaką to zaświadcza, nie pozwala wątpić w prawdziwość tego przekonania. W tym pochodzie ze śpiewem i chorągwiemi nie ma nic z dewocyjnej ostentacji, nic z ducha religijnego tryumfalizmu. Jest natomiast coś swojskiego,

naturalnego i zwykłego. Jest spokojna pewność, że dawne gesty są po to, by je powtarzać. Że jest tak, jak ma być. I że będzie tak, jak jest.

I coś jeszcze: rytualna procesja przez miasto to nie jest żaden „folklor religijny”, jeśli za tym protekcyjnym wyrażeniem miałyby kryć się myśli o zwietrzałej i przestarzałej formie, nielicującej z duchem nowoczesności. Że nie licuje – to pewne. Ale że odpowiada na jakieś realne potrzeby, które w żaden inny sposób nie mogą zostać zaspokojone – to także pewne. Jaki jest sens trwania tego rodzaju zachowań? Po co to wszystko? – takie pytania zadaje sobie umysł sceptyczny. Nie sądzę, by można było znaleźć na nie dobre, to znaczy jednoznaczne i ostateczne odpowiedzi. Chyba że uznamy hałaśliwą narrację o „bogu urojonym” za jedynie obowiązujący dogmat (co za ironia!) współczesności. Wiele jednak wskazuje na to, że przestrzeń znaczeniowa słowa „wierzyć” jest zbyt niejasna i zbyt rozległa, by można było ją zamknąć w prostych formułach.

Około ósmej procesja zbliża się pod kościół, zataczając koło. Jest już ciemno. Sznur kolorowych świateł wskazuje drogę. Ostatnie spojrzenie na marmurową figurę, która znika w drzwiach sanktuarium. Ostatnie flesze. I długie oklaski.

5.

Relacja Gregoroviusa z jego podróży na Górę Świętego Anioła w ogóle nie sprawia wrażenia archeologicznego znaleziska. Jest wciąż żywa i poruszająca. To nie jest

nostalgiczny kawałek o tym, jak to się drzewiej podróżowało. Ta opowieść jest i dzisiaj tak zajmująca dlatego, że jej autor nie opowiada tylko o tym, gdzie był i co widział, ale ma do tego świata żywy, emocjonalny stosunek. Ale może szczególnie jest ciekawa z jednego powodu: niezdecydowania. Otóż w lekturze tekst robi wrażenie materii pozszywanej z różnych, nie całkiem pasujących do siebie kawałków. Jakby każda pozytywna teza, wcześniej czy później, musiała nadziać się na kontrujące ją zdanie.

Nie sposób nie zauważyć, że Gregorovius jest prawdziwie przejęty swoim bohaterem, mówi o swoim przywiązaniu do skrzydlatej postaci. Wspomina swoją wieloletnią rzymską zażyłość z Archaniołem:

Byłem [...] zawsze wielkim czcicielem tego dobrego ducha. Przez czternaście lat widziałem go codziennie unoszącego się przed oknami mojego mieszkania wysoko, nad zamkiem Świętego Anioła i nad Rzymem, na lśniących złotem skrzydłach spiżowych i chowającego do pochwy swój szeroki miecz cherubina. Teraz odwiedzam go na jego górze Garganus, jak tego od dawna pragnąłem. Nie mogę mu ofiarować złotej korony, poświęcam mu wszakże te stronicie jako ofiarę pielgrzymią.

Ale w istocie Gregorovius jakby nie mógł się zdecydować, co ma sądzić o świętym Michale, jakby nie mógł dobrać odpowiedniej tonacji do opisu swojego bohatera. Nie może się zdecydować, ale jakże jest w tym szczerzy! Nie wierzy przecież w realne istnienie świętego Michała, ale pielgrzymuje na jego górę; podziwia co prawda

Archanioła, ale zgoła nie za to, za co wielbi go religijna tradycja. Gregorovius, spadkobierca ideałów rewolucji francuskiej, gorący orędownik oświeceniowego racjonalizmu i wyznawca postępu, najpierw ironizuje nieco na temat zasług Michała, by chwilę później widzieć go już w jednym szeregu z czcicielami rozumu, wolności i tolerancji. Jakby Settembrini *avant la lettre* przybył na Gargano i gaworzył o zabobonie, który wkrótce zostanie przewyciężony przez światło rozumu:

Szosa, prowadzona pod górę zboczem, jest wytyczona tak śmiało, a przy tym tak dogodnie, jak bywają tylko drogi prowadzące przez przełęcz górskie Szwajcarii. Pnie się ona zakosami po śnieżnobiałych ścianach skalnych, a wzdłuż niej biegną druty telegrafu. Widok ich jaskrawo kontrastuje z tajemniczym światem pielgrzymim tego odludnego, górskiego przylądka i z jego tysiącletnią historią. Czyż te proste urządzenia, te szpetne tyki i rozpięte na nich druty żelazne nie są cudem cywilizacji ludzkiej większym i bardziej zadziwiającym niż wszystkie legendarne dzieła świętego Michała? Ale nie ściągajmy na siebie gniewu niebiańskiego bohatera, który pokonał Węża ciemności. Owe druty są przecież również wprzęgnięte w służbę jasności. Duchy światła wolności i pokoju biegną po nich w obie strony jak niewidzialne błyskawice. Może gdzieś w dalekiej przyszłości nastąpi taki dzień, kiedy cherub znów pojawi się nad ludzkością i unosząc się w przestworzach, schowa miecz do pochwy: wówczas zostaną pokonane ciemności, a na tym padole nie będą się toczyć wojny o kilka większych piędzi ziemi, o zbroczone krwią purpurowe strzępy władzy i o bańki mydlane ziemskiej sławy.



Może najbardziej przejmujący w relacji Gregoroviusa jest fragment, w którym pisze on o tajemnicy długiego trwania. Zastanawia się, jak to możliwe, że przy tyłu zwrotach, które zaszły na scenie europejskiej w ostatnich stuleciach, po tyłu zmianach historycznych dekoracji, kult świętego Michała na górze apulijskiej trwa nadal. A zdziwienie tym jest większe, że mówimy przecież – twierdzi Gregorovius – o bycie nierzeczywistym, zjawie powołanej do życia siłą ludzkiej wyobraźni. Jak to możliwe, by ten, kto nie istnieje, zaistniał tak mocno? Jak to się dzieje, że bajka, zmyślenie, fikcja mogą przemienić się w opowieść prawdziwą?

Gdy uprzytomniłem sobie, że ten kult istoty zmyślonej czy też kukły trwa w grocie nieprzerwanie już od trzy-nastu stuleci i, co więcej, że jego semicki rodowód sięgający czasów przed powstaniem chrześcijaństwa ginie w pomroce dalekich tysiącleci, odczułem głęboki wstrząs. [...] Mimo marsowego rynsztunku święty Michał jest raczej uosobieniem dziecięcości, jak zresztą wszyscy aniołowie. Cały kult ten ma zresztą charakter dziecięco-kukielkowy. Misteria w grocie Garganus nie mają w sobie nic, co by przejmowało przerażeniem lub grozą. To tylko fantastyczna baśń, jak owe baśnie o zamku króla Artura, o śpiącej królownie, o górze Wener-y i o wzgórzu Kyffhäuser, ale przeniesiona na wyżyny ideału religijnego. Modlący się tu wierni nie wydawali się też przejęci jakimiś posępnymi wrażeniami. [...] Sądzę, że wszyscy ci pielgrzymi nie wyobrażają sobie pod postacią tego skrzydatego archanioła nic innego, jak tylko życzliwą istotę niebiańską, orędownika i obrońcę,

po prostu ducha opiekuńczego. Stoi u tronu Pana Boga, a jego siedliskiem jest światło. Czymże jest ta mroczna grotka? Według dziecięcej wiary pielgrzyma jest symbolem Ziemi albo świata ludzkiego, na który padł promień światła z Nieba. Ale nie w pełnym grozy mroku katakumb. Lecz w napowietrznych obszarach szuka myśl pątnika owego geniusza i dostrzega w nim tylko radosny obraz piękna i powabu, któremu obce jest wszelkie wyobrażenie szpetoty, męczeństwa, śmierci.

Entuzjazm wciąż przełamany jest przez sceptycyzm, fascynacja przez wątpienie. Michał Archanioł i Śpiąca Królowna w jednym stoją domku. Gregorovius jakby nie mógł przeskoczyć ściany wzniesionej przez krytyczny rozum. Zagadką musi pozostać, skąd on tyle wie o „dziecięcej wierze” pielgrzyma. Zagadką jeszcze większą jest to, dlaczego ta wiara z natury swojej ma być właśnie taka – dziecięca. Ale właśnie w tym sceptycznym dystansie wobec postaci Niebiańskiego Archanioła jakże bliski jest on wyobraźni współczesnej. Monte Sant’Angelo jest wyjątkowo dobrym miejscem do tego, by zapytać samych siebie, czy Anioł jest dla nas czymś więcej niż tylko widmem o niepewnej egzystencji albo w najlepszym razie poetycką figurą. Jest wdzięczną kukiełką czy postacią wprawiającą w święte drzenie? Te pytania stają tutaj na ostrzu świetlistego miecza.

Gregorovius, kończąc swój tekst, pisze o przemianach postaci świętego Michała. Anioł zostaje wprzęgnięty w historię uwalniania się ludzkości spod zwałów krępującej ją tradycji religijnej. Choć może lepiej byłoby powiedzieć: kościelnej. Gregorovius, nieuleczalny antyklerykał,

niestrudzony pogromca ziemskiej władzy papieżstwa, i tu daje upust swojej niechęci do wszelkich form ideologicznej perswazji:

Widok tego geniusza skłania pielgrzymów do uczuć łagodnych, które nie wiążąc się z jakimiś określonymi dogmatami ani z przyjętymi w kościele obrzędami, rozplývają się w pojęciach ogólnych. Zanikły bowiem wyobrażenia, które w średniowieczu ukształtowało o świętym Michale rycerstwo, upatrując w nim rycerza niebiańskiego i bojownika w walce z niewiernymi i innymi wrogami kościoła. Jedynie tendencyjna propaganda we Francji uczyniła z tego Archanioła marszałka odwetu za niebywałą klęskę tego kraju i papieżstwa w roku 1870. [...] Co zaś się tyczy włoskiego Archanioła na górze Garganus, można być pewnym, że nie dojdzie nigdy swojego dzieciennego miecza przeciw Wiktorowi Emanuelowi. Nie da się go sfanatyzować dla celów legitymizmu i jezuickiej propagandy. Don Carlos i Henryk v niewiele mogą się po nim spodziewać. Nie wyciągnął swojej szpady z pochwy dla ratowania *dominium temporale*, kiedy Włosi wtargnęli do zamku Świętego Anioła.

Gregorovius wyraźnie broni swojego bohatera przed próbami zawłaszczenia jego wizerunku przez rozmaite wiary i ideologie. Święty Michał jawi się tu jako niezależny orędownik pokoju, rozjemca, postać niepodatna na żadne próby zmuszenia go do walki. Dziwna to i radykalna odmiana, zważywszy, że przez stulecia był przecież dumą niemieckiego rycerstwa. Powiewał na bojowych sztandarach i wzywany był w modlitwach żołnierzy.

6.

Jeszcze jedna kwestia nie daje mi spokoju. Mówiąc o świętym Michale, z reguły łączymy go z tradycją chrześcijańską, zapominając o tym, że postać ta źródłowo miała wielkie znaczenie w tradycji żydowskiej. Księga Daniela nie pozostawia w tej mierze wątpliwości. Mówi się przecież o Michale jako o księciu żydowskiego narodu (Dn 10, 13), a w kontekście eschatologicznym (12, 1–4) nazywany jest on jego wielkim opiekunem.

Gdzie podziała się dzisiaj pamięć o tym w myśleniu chrześcijańskim? Co się stało z pamięcią o żydowskim Mikaelu? Mikaelu, którego hebrajskie imię, sformułowane w osobliwej formie pytającej, brzmi: „Któż jest jak Bóg?”

W swojej książce o aniołach, a ściślej może: o ich nieobecności we współczesnej duchowości i negatywnych konsekwencjach tego stanu rzeczy, niemiecki biblista Alfred Läßle wraca do tego wątku w dość zaskakującym kontekście. Śledzi on mianowicie niezwykle wielostronną obecność świętego Michała w historii Niemiec. Pokazuje jego istotny związek z chwałą teutońskiego oręża. W podsumowaniu swoich wywodów podejmuje sygnalizowany przed chwilą wątek, łącząc go z wątkiem niemieckim:

Jest to rzadka, mało znana, więcej: paradoksalna wręcz równoległość – Archanioł Michał jest anielskim księciem narodu Izraela, a jednocześnie anielskim księciem i stróżem narodu niemieckiego. Czyżby Michał podjął się tylko ograniczonego czasowo zadania względem Świętego Cesarstwa Rzymskiego Narodu Niemieckiego (800–1806)? Dlaczego wspólny

patron narodu żydowskiego i niemieckiego nie zapobiegł okrucieństwu kacetu w Auschwitz?

Trudno jeszcze ochłonać po tym szokującym zestawieniu, kiedy Läßple, kontynuując wątek wojenny Michałowej epopei, zauważa i podkreśla zastanawiającą zbieżność dat:

Zarówno z punktu widzenia religii, jak i polityki warto zastanowić się nad faktem, że kapitulacja Niemiec, kończąca zmagania drugiej wojny światowej, została podpisana 8 maja 1945 roku. Zamknęła się karta historii spływająca krwią i łzami.

Czy to tylko przypadek, że dokładnie w dniu podpisania kapitulacji w kalendarzu liturgicznym zapisano święto objawienia się Archanioła Michała na Monte Sant'Angelo w roku 492? Czy Archanioł Michał, od stuleci Anioł Stróż narodu niemieckiego, schował wreszcie do pochwy miecz wojny – na znak pokoju, opamiętania, powrotu do Boga, wolności i godności człowieka? Czy ten „upadek” nie jest przypadkiem znakiem łaski, jakim dzięki wstawienictwu archanioła miłosierny Bóg obdarował potomków „świętego cesarstwa narodu niemieckiego”?

O co tu dokładnie chodzi? Czy to wplecenie w świecką historię świętych znaków nie wydaje się nazbyt ryzykowne i nazbyt łatwe? Bądźmy poważni: Läßple nie jest numerologiem wypełniającym swoimi komentarzami kolorowe pisma. Jest poważnym badaczem, teologiem i biblistą, autorem wielu książek egzegetycznych. Jeśli dobrze rozumiem ten fragment, stara się on jedynie pokazać, że w biegu historii bywają i takie cezury, których sens nie

tłumaczy wyłącznie analiza czysto politycznych układów. Inaczej: że oprócz tego, co historycy zdołają naniżyć na przyczynowo-skutkowy sznurek, oprócz mniej lub bardziej precyzyjnie dających się zrekonstruować procesów, istnieje taka materia zdarzeń, która jest odporna na zakusy *ratio*. Ten porządek zwykliśmy nazywać metahistorią.

7.

Pierwsi handlarze zaczynają już zwijać swój dobytek. Kończy się święto ku czci San Michele. Przed snem jeszcze raz obchodzę Monte Sant'Angelo. Mur okalający miasto od strony zatoki. Wieczorem spotykają się tu wszyscy, którzy powinni się spotkać. Panny przechadzają się pod rękę wzdłuż muru wedle nieśmiertelnej reguły: przyplływ – odpływ. Kawalerowie zachowują się głośno. Pokrzykują, śmieją się nerwowo. Usiłują być, ale tak naprawdę są tylko dodatkiem do oczu.

Naraz niewysoki mężczyzna prosi do tańca kobietę. Obydwoje siwowłosi, niemłodzi. Jego okulary są z grubego szkła. Jej fryzura należy do czasu przeszłego. Pierwsze takty, pierwsze kroki. Obrót za obrotem, długa kraciasta spódnica faluje. W ich oszczędnych ruchach jest jakaś niedzisiejsza elegancja. Przenośny magnetofon stojący na murku przygrywa do tańca. Z głośników leci jakiś melodyjny włoski pop. Mimo swoich lat poruszają się zwinnie, jakby ten taniec wykonywali nieraz. W dole perlą się światła Manfredonii. Atramentowa zatoka powoli

upodobnia się do koloru nieba, wymazując horyzont. Tańcząca para tworzy wokół siebie jakiś osobny kosmos. Zatopieni w sobie, zdają się nie dostrzegać nikogo. Ta intymność zawstydzia innych. Od reszty oddziela ich niewidzialna szyba. W tym, co robią, nie ma nic z ostentacji, wygląda to na zwykłą, rutynową czynność. Być może powtarzaną tu co wieczór. Trudno uciec od myśli, że to nie oni są tu osobliwością, ale cały świat wokół nich, że ich rytualny taniec odbywał się tu zawsze, jakby na przekór zmiennej materii rzeczywistości. Jakby po to, by zaznaczyć, że w tym utkany z czasu świecie, coś naprawdę jest.

Cała ta scena ma dla mnie jeszcze inny sens: poświadczają mianowicie wagę tej prostej prawdy, że Fellini, wymyślając niektóre sceny swoich filmów, był jednak realistą.

Przed powrotem do hotelu próbuję jeszcze sprawdzić, co to za muzyka. Z okładki kasety spogląda na mnie uśmiechnięta twarz piosenkarza Gianniego Celeste. Spośród innych muzyków, których kasety leżą rozrzucone w nieładzie, uwagę zwraca artysta nazywający się Nino d'Angelo. To musi być prawdą, bo tego nie da się wymyślić. Teraz już mogę iść spać. Tancerzy zostawiam w dobrych rękach.





1.

Już nie pamiętam dzisiaj, czego zazdrościłem mu bardziej. Czy tego, że oglądał ów świat kilkadziesiąt lat wcześniej, kiedy – jak mi się wydawało – wszystko istniało mocniej i realniej, a do zobaczenia było znacznie więcej, czy też raczej tempa, w którym podróżował. Niezapomniana jest ta podróż listopadowa drogą prowadzącą z Poggibonsi do San Gimignano. Jest dość chłodno, pierwsze chmury pojawiają się na niebie. Lekka dwukółka wiezie pisarza do miasta wież.

Sen zimowy ogarnął już pola. Z winnic opadły ostatnie liście, w oliwnych gajach zebrano już późne plony. Wszystko opustoszało; życie wiejskie schroniło się za opłotki, do spichrzów pełnych zboża, do loszków z winem i oliwą, do obszernych izb, gdzie płonął wielki ogień. A jedynym śladem owego życia był słup dymu unoszący się z komina, niewyraźne skrzywienie dobiegające zza zamkniętych wrót i zapach młodego wina, sączący się z okien niskich murowanych piwnic.

Parę zdań, a już tam jesteśmy, już się lepiej mościmy w fo-  
telu, chcemy słuchać tej bajki, chociaż jej koniec dobrze znamy.

Ale teraz bardziej interesuje mnie pojazd niż przestrzeń. Ta dwukółka. Lekki wehikuł, z którego świat widać wyjątkowo dobrze. Niby narzeka autor, że pędzą, że umykają spiesznie przed nadciągającą zimą, ale przecież nie przeszkodzi mu to zauważyć kilku pieszych na swojej drodze czy dostrzec z bliska wozów załadowanych beczkami wina. Cóż to za kosmiczne prędkości były! Owszem, to nie jest świat widziany oczami piechura. Szybkość poruszania się podróżnika jest tu nieco większa, ale przecież nie na tyle duża, by oczy ślizgały się tylko po powierzchni zdarzeń, by umykały im kolor i faktura oglądanych rzeczy.

Wielbimy Pawła Muratowa za bystrość oka i stereoskopową głębię widzenia. Za historyczną erudycję i za pióro przypominające często malarski pędzel. Ale mało kto chyba, pisząc o *Obrazach Włoch*, zwracał uwagę na sposób podróżowania autora. A przecież to okoliczność znacząca. Nie trzeba nikogo specjalnie przekonywać, że inaczej świat zjawia się przed nami oglądany z perspektywy samochodu, inaczej zaś – z punktu widzenia pojazdu posuwającego się stępą czy kłusem. W tym drugim przypadku do trzech wymiarów przestrzennych dochodzą dwa inne, o niebagatelnej randze poznawczej: czas i zapach. Przyroda, która obserwowana przez samochodowe okno zmienia się często w rozmazany kadr, tu nie tylko pozwala zobaczyć się z bliska i niemal dotknąć, ale odsłania się w wyraźniejszym kształcie. Obrazy kreślone przez Muratowa są dla nas tak wciągające dlatego, że angażują inne zmysły: nie tylko oko znajduje się w stanie nieustającego poruszenia, ale także smak i węch są

intensywnie pobudzane. One to dobudowują, dookreślają istotne parametry charakteryzowanej w tekście przestrzeni.

To właśnie te sensualne ingrediencje tak mocno angażują czytelnika, to one uwierzytelniają realizm opisywanego miejsca. Wydaje się, że inność charakteryzowanej przez pisarza włoskiej rzeczywistości bierze się nie tylko z historycznego oddalenia, z bolesnego odczucia naszego nieprzystawania do tamtego, minionego czasu. Świat oglądany jego oczami uchwycony jest w przeddzień wielkiego przyspieszenia. Koło czasu obraca się jeszcze spokojnie, krew płynie wolniej. Ma się dojmujące poczucie, że w takiej przestrzeni jest więcej powietrza; oko widzi w niej więcej i może swobodniej szybować. To wszystko prawda. Ale warto też pamiętać, że niespieszny czas podróży, swobodny rytm przemieszczania się, odegrał w widzeniu Muratowa rolę istotną.

2.

Wyruszyli z Neapolu, pora była jesienna. Przed nimi góry, pokryte białym pyłem drogi, a cel podróży daleki. Opuścili nadmorskie miasto, by kilkaset kilometrów dalej znaleźć się nad innym morzem. Najpierw więc Wąwozy Kaudyńskie, dalej kraina Samnium z Benewentem, ważnym węzłem komunikacyjnym i miejscem klęski Manfreda. Wciąż na wschód. Jeszcze miasteczko o złowieszczej nazwie Volturara i wreszcie ostrożny zjazd po drodze pełnej zakrętów, które zdają się nie mieć końca. „I oto tryumf podróżnych: przed nimi nowy widnokrąg, ścielące się,

jedna za drugą, szare i żółte niezmierzone równiny, jasne punkty dalekich wiosek, wstęgi dróg. Inne powietrze, inny wiatr owiewa nam twarze oddechem Adriatyku”. Morza jeszcze nie widać, ale przed oczami rysuje się równina Tavoliere, a gdzieś osobno, ponad płaski pejzaż wyrasta grzebień Gargano. Jak forpoczta nieznanego.

Tak rozpoczyna się niezwykła podróż Muratowa do Apulii, podróż, której nie znajdziecie w *Obrazach Włoch*. To zupełnie osobny korpus tekstowy, całość tej relacji opublikowano w roku 1925 w *Sowriemiennych zapiskach*, w tomie dwudziestym piątym. Absolutnie kongenialne tłumaczenie Pawła Hertza i tu pozwala odczuć smak pisarstwa Muratowa, tę jego rozpoznawalną kadencję, ten osobny i niepodrabialny rytm zdań, znany tak dobrze z dwóch wydanych u nas grubych tomów. Opowieść szybko i bez trudu zagarnia czytelnika, można nawet odnieść wrażenie, że jego notatki apulijskie zostały napisane od razu po polsku. I to się chyba nazywa zwycięstwo tłumacza...

Nie wiem, czy ktokolwiek z wiernych czytelników włoskiego opus Muratowa zauważył w tym dziele pewien brak. Przypomnijmy. W pierwszym tomie mamy fragmenty włoskiej jazdy obowiązkowej: Wenecja, Toskania i Rzym, rzecz napisana w latach 1910–1911. W tomie drugim udajemy się do Lacjum, odwiedzamy Sycylię i Neapol, a później, nieoczekiwanie, gwałtowny zwrot na północ: umbryjska Perugia, Parma i Mediolan, a na samym końcu, jak solidny akord wieńczący tę wielogłosową fugę, melancholijna (słysząc już strzały w Sarajewie) koda wenecka.

Coś zgubiliśmy po drodze, jakichś obrazków wyraźnie brak w tej układance. Rzut oka na mapę (albo szybki ruch kartograficzną wyobraźnią) i zagadka wyjaśnia się łatwo. Brak rzecz jasna fragmentów południowych. Ani rozdziału, ani akapitu o Basilicacie, Kalabrii i Apulii; Sycylia także nie doczekała się żadnego, skromnego nawet komentarza. A to, że najpewniej mało kto z czytelników ów brak odczuł, zdaje mi się wielce symptomatyczne. Bo w świadomości zbiorowej wspomniane krainy to przecież już nie Włochy, to jakaś przestrzeń drugiej kategorii, Włochy świecące światłem odbitym od szlachetniejszych i bardziej zasobnych w arcydzieła prowincji. A to w nich właśnie, jak wciąż wierzymy, zmaterializowała się prawdziwa esencja włoskiego doświadczenia.

Trudno nawet się dziwić. I dzisiaj dla wielu przybyszów z Północy Włochy kończą się w okolicach Neapolu. Podążając od tego punktu na wschód, można by wyznaczyć granicę, limes, za którym już tylko nieokrzesanie i barbaria. Na południe od tej linii napotykamy więc solidną wyblakłą plamę, która nabiera żywych kolorów dopiero gdy przekroczyć Cieśninę Messyńską. A w tej przestrzeni „pomiędzy” nie ma nic. Jest tak, jak gdyby nikt tu nigdy nie mieszkał. Jak gdyby cywilizacja i sztuka zatrzymały się gwałtownie na wspomnianej granicy, tak jak Chrystus z powieści Carla Leviego, który zatrzymał się w Eboli, w lukańskiej dziurze, bo już dalej się nie dało iść, bo dalej była tylko nicość i zgrzytanie zębów.

Trudno powiedzieć, jaka była geneza apulijskiej wyprawy Muratowa. Czy chodziło tylko o zobaczenie miejsc wcześniej niewidzianych, czy też był to wynik świadomej decyzji, by pojechać w te południowe ostępy z zamiarem napisania tekstu, który następnie będzie można włączyć do istniejącej już włoskiej Xięgi? Zwykła u podróżnika ciekawość, czy też pragnienie uzupełnienia białych plam we własnej książce? Nie wiem, dość powiedzieć, że ta podróż jest wyraźnie inna od wcześniejszych włoskich eskapad Muratowa. To już nie tylko wyrafinowane opisy architektury i obrazów, nie tylko fachowe komentarze historyczne, znane z dzieła głównego. Tutaj ma się wrażenie, że również i przyroda pojawia się niemal na tych samych prawach. Ale przede wszystkim jedno rzuca się szczególnie w oczy: notatki z Apulii to portret włoskiej prowincji wykonany w ruchu. To bardziej ruchome obrazy niż pojedyncze kadry. Bardziej przesuwały się przed naszymi oczami film niż statyczna fotografia.

Zapiski apulijskie Muratowa to w istocie dzienniki motocyklowe. Świat jest już po potopie (pierwszym, drugi nadejdzie dopiero), nasz podróżnik także zmienia się. Zastępuje konną dwukółkę nowszym wehikułem czasu. Jadą we trójkę: na siodelku więc kierujący pojazdem, a w dwuosobowej przyczepie znajdzie się miejsce dla pisarza i malarza. O „prowadzącym”, jak go nazywa autor, i o samym malarzu nie dowiemy się wiele, nie poznamy nawet ich imion. Jedynie od czasu do czasu pojawią się ich portrety skreślone paroma pociągnięciami

pióra: zobaczymy więc malarza pracującego intensywnie przy swoim szkicowniku, a prowadzącego w roli mechanika, który stara się doprowadzić szwankującą maszynę do formy. Kiedy próbuję sobie wyobrazić tę motocyklową ekipę, cała trójka jawi mi się nieco jak bohaterowie przedwojennych fotografii Lartigue'a: na głowach czapki pilotki, szerokie okulary na oczach, skórzane kurtki, rąbek szalika poddający się swobodnie pędowi powietrza...

Trudno tego nie zauważyć: motocykl wyraźnie Muratowa fascynuje. Fragmenty mu poświęcone nie są tylko dodatkiem do opisów zwiedzanych miejsc, czuć w nich niemal dziecięcy entuzjazm dla nowego sposobu przemierzania się, jest w nich także pochwała solidnego sprzętu. Ale i coś jeszcze: motocykl jako emanacja nowych czasów. Mijając na grzbiecie Le Murge sławne apulijskie *trulli* („starodawne jak ta ziemia, świadkowie wszystkich bez wyjątku zmieniających się tu cywilizacji”), Muratow dostrzega surrealistyczną spotkania z ultranowoczesnym amerykańskim motocyklem. Trwanie i zmienność, czas zamrożony w architektonicznej formie i ostatni krzyk technologii.

W drodze na Południe przemierza Muratow strefy biedy i zacofania, a i docelowa kraina, po której podróżuje, niewiele od nich odstaje. Trudno się tedy dziwić, że motocykl wzbudza nieustającą ciekawość spotykanych po drodze ludzi: „Kiedy oglądaliśmy fasadę podziwu godnej katedry, może najniezwykleszej ze wszystkich katedr apulijskich, wokół motocykla zgromadziła się cała ludność Ruvo”.

Podróż motocyklem w apulijskim ukropie to nie lada wyzwanie. Tak dla ludzi, jak i dla sprzętu. Każdy postój wiąże się z kłopotami. Południe zastaje podróżników w nadmorskim Bitonto; upał nie do wytrzymania. Znamienne, że starają się dbać nie tylko o siebie, ale i o niosący ich wehikuł:

Zostawiając artystę, aby przed chimerami Duomo wypełniał swoje obowiązki podróżnego, porzuca my go dla niewielkiego daszka w kawiarni, dającego dokładnie tyle cienia, żeby ukryć w nim głowę. Nie sposób dotknąć motocykla rozgrzanego prostopadłymi promieniami słońca, toteż zafrasowany właściciel stara się go nakryć, czym tylko można. Na zakurzonym placu wszystko wymarło, rzadki przechodzień idzie, przyciskając się do ścian.

Motocykl sprawuje się w zasadzie bez zarzutu, od czasu do czasu autor podziwia sprawność sprzętu, konstatuje jego przewagi nad samochodem. Parę ciepłych słów dostaje się przy okazji także samemu kierowcy:

Niekończącymi się zakrętami ostrożnie zjeżdżamy w dół: wrażenie zręczności naszego prowadzącego i solidności hamulca. Motocykl dlatego jest tak niebezpiecznym, że nie ma wstecznego biegu. Z drugiej jednak strony nie jest tak ciężki, żeby miał się przewrócić na bok na ostrym zakręcie, kiedy pęka koło, jak to często zdarza się w wypadkach samochodowych.

Ale czasami jednak motocykl psuje się – jak w drodze z Canosy do Barletty – i wymaga naprawy, na szczęście nie nazbyt gruntownej:



Kamienne ogrodzenia, sady migdałowe, pola, stare wężlaste oliwki, zbita warstwa oślepiającego białego kurzu, raz po raz napotykanne furmanki chłopskie. Wtem los wymierza nam karę za nasz pośpiech – niespodziewany postój, wysiadamy, bo trzeba podnieść siedzenie, pod którym schowane są narzędzia, olej, zapasowa benzyna. Czy to coś poważnego? Nie, nie, ale musimy stać dobre pół godziny na drodze pełnej kurzu osiadającego nawet na krzakach rosnących wzdłuż rowów.

I znowu biały kurz i znowu wbijające w ziemię słońce, przed którym nie sposób się nigdzie ukryć. Ale za chwilę maszyna będzie gotowa do drogi.

Muratow dostrzeżę, rzecz jasna, korzyści wynikające z nowego sposobu przemieszczania się. Docenia szybkość motocykla i możliwość docierania nim do najbardziej zapadłych miejsc. I co ciekawe, stawia go wyżej niż pociąg. A powodem nie jest wcale, jak mogłoby się wydawać, wolność i prywatność, którą daje własna maszyna, czy swoboda w decydowaniu o czasie i kierunku dalszej podróży, ale bliskość, namacalna bliskość świata, którego się w czasie takiej jazdy doświadcza. Z perspektywy motocyklowej przyczepy drogę odczuwa się na własnej skórze. Dosłownie:

Niezbyt naturalny i rzadko widywany na tych drogach nasz sposób poruszania się jest jednak chyba bliższy przyrodzie niż ów, o którym przypomina biegnąca tuż obok linia szyn. Twarze okrywa nam gęsty kurz, okulary chronią nam oczy, a wargi mamy białe: w uszach suchy i cierpki smak kamienistej ziemi Południa.

W czasie jazdy najbardziej daje się we znaki *sirocco*, gorący południowy wiatr. W takich chwilach podróż w niczym nie przypomina już swobodnej przejażdżki, ale jest twardą walką z żywiołem:

W miarę jak wjeżdżamy coraz wyżej, wzrasta wściekłość wiatru. Nie ma tu kurzu, ale *sirocco* rzuca nam w twarz całe garście drobnych i ostrych kamieni. Zwalniamy, wysiłki maszyny stają się naszymi wysiłkami. Już dawno siedzimy pochyłając się do przodu. Przelatując przez niewysoki grzbiet wzgórz, *sirocco* spada na nas gorącą falą. Nerwy napięte, spieszymy się, na białawym niebie zachodzi już z lekka przydymione upałem słońce.

Od czasu do czasu zdarzają się też chwile odprężenia. To te momenty, kiedy góry i wzniesienia zostawia się za sobą a słońce staje się mniej dokuczliwe. Wtedy dopiero jest pięknie. Wtedy można dołożyć! A tego uczucia z niczym nie da się porównać. Zwykła jazda motorem przypomina wówczas ekstatyczny lot, a sama maszyna staje się na moment demonem prędkości:

W miarę jak zbliżamy się do Adriatyku, krajobraz się zmienia. Oto pośród ogrodów i pól miasteczko Orta Nova, które wyrosło w ostatnim dziesięcioleciu jako kolonia rolnicza w Tavoliere. Step tu bardziej równinny, wilgotniejszy, niżej położony. Wjeżdżamy na szeroką szosę. Prowadzący przygląda się jej z zadowoleniem. Kiedy trafi mu się lepsza okazja wypróbowania motocykla! Jedzie coraz szybciej, pochyła się ku nam z siofka, wołając: „Sto!”. Ale i tak wiemy, że

to sto i więcej kilometrów na godzinę; powietrze staje przed nami niby jednolita elastyczna ściana. Doznajemy jego żywiołu jak pływak żywiołu wody. To już nie jazda po ziemi, lecz lot w przestrzeni, przy tej szybkości koła nie wyczuwają nierówności i niewielkich dziur. Ale biada, gdyby trafiła się na naszej drodze kupa gruzu, gdyby kierownica odmówiła posłuszeństwa czy też motocykl uległ jakiemuś kaprynowi...

Na szczęście nic takiego się nie stało. Obyło się bez większych awarii, maszyna dobrze sprawdziła się w trudnym terenie. Obok niebezpiecznych, zdarzały się też inne chwile, których zapomnieć nie sposób. Jak choćby ta krótka podróż o wietrznym zmierzchu w stronę Adriatyku, trzeba już zapalić latarnię (!), bo widoczność coraz mniejsza, a dźwięk trąbki (!) przypomina o istnieniu większych skupisk ludzkich:

Słońce zachodzi i szybko nadciąga ciemność. Czas jechać. Daję rozpaczliwe znaki artyście pogrążonemu w swojej pracy na zboczu wzgórza. Gdyby przyszło mi na myśl zawołać, poryw wiatru odniósłby mi mój głos. Motocykl już zjeżdża w dół i doganiam go z artystą na zakręcie. Z wielką szybkością mknemy do Corato i mijamy je, nie zatrzymując się. Teraz przed nami prosta, szeroka droga aż na brzeg Adriatyku. Wiatr wieje nam w plecy, ale pod jego gorącym tchnieniem jeszcze pochylają się drzewa oliwkowe i migdałowe, niespokojnie miotając się w pociemniałych sadach za ogrodzeniami. Nadchodzi wieczór, widać biel drogi. Przed przejazdem kolejowym zatrzymujemy się, żeby zapalić latarnię: wiatr nagle owiewający

nam twarze niesie zapach morza i świeżość. Zwalniamy, częściej słyhać odgłos trąbki – czyste i schłodzone ulice miasta, łagodny zmrok nadmorski, błękitna barwa powietrza i rozspane dokoła złote światła.

Nie ma wątpliwości, że podróż Muratowa do Apulii wyglądałaby inaczej, gdyby nie motocykl. Jest on niekwestionowanym bohaterem tej opowieści. W tekście, jak widzieliśmy, istnieje wyraźne i zapomnieć o nim nie sposób. Dziwne wrażenie: wydawać by się mogło, że i dla nas ten pojazd, nieopierzone dziecko ówczesnej techniki, będzie – jako znak nowych czasów – jaskrawo odstawał od pogrążonego w letargu mijanego świata. Że będzie rozmijał się mocno z odwróconą wstecz, nieco beczasową atmosferą prowincji. Ten pęd, te nieludzkie prędkości („sto!”)... Nic z tego. Oczywiście, motocykl budzi ciekawość mieszkańców apulijskich miasteczek, co autor lojalnie odnotowuje. Z perspektywy ówczesnych ludzi to musiało być spotkanie z przyszłością, która jest tuż za rogiem, ale nie wiadomo, kiedy nadejdzie. Ale kiedy dzisiaj, po blisko stu latach, odczytujemy te strony, to osobliwym zrzędzeniem ten amerykański motocykl zdaje się bez reszty należeć do tamtego świata, wtapia się bez trudu w tamten kurz, w tamtą gęstniejącą od upału przestrzeń. Relatywność spojrzenia odwraca znaki, niegdysiejsze przyszłe zamienia w przeszłe, sprawia, że Muratow i jego dwaj motocyklowi towarzysze przychodzą do nas jak goście z innego wymiaru. Acetylenowym światłem dają nam znaki, budzą głosem trąbki, ale ich czas przeminął.

Muratow jest uczciwym podróżnikiem, nie porusza się tylko po traktach najbardziej wyjeżdżonych, często skręca w boczne drogi, zapuszcza się w nieuczęszczane okolice. Odwiedza więc Trani z jego olśniewającą katedrą, ale i nieodległe Bitonto, w którym wyrafinowany smak historyka sztuki nie znajduje większej radości. Dla uzyskania pełnego obrazu jego podróży, dopowiedzieć by pewnie trzeba, że portret Apulii, który nam pozostawił, jest cząstkowy. Solidnie i skrupulatnie opisał jej część środkową, dość dobrze część północną (szkoda, że nie udało się odwiedzić Gargano), czasu już pewnie nie starczyło na wypad na głębokie południe, do Salento, na odwiedzenie Taranto, Lecce i Otranto. Najdalszym punktem na jego mapie podróźnej jest Conversano. To ledwie kilkanaście kilometrów na południowy wschód od Bari.

Ale pozostawiony przez niego materiał w zupełności wystarcza do postawienia interesującego nas pytania: jaka jest ta Apulia Muratowa, jaki jej obraz rysuje się na podstawie jego relacji? Może najpierw: to kraina inna, osobna, nieprzystająca do potocznych wyobrażeń o włoskim pejzażu („jakże obcy, jak niepojęty, musi wydać się ten krajobraz mieszkańcom Toskanii czy Wenecji!”); pusta, pozbawiona letników i zwiedzających („Apulia nie przywykła, żeby się nią ktoś interesował”); tania i gościnna („obfituje we wszystko, czego potrzeba włoskiej kuchni”); zaopatrzona w świetne wina („wytrzymujący porównanie z każdym portwajnem aromatyczny i mocny

muskat”); zasobna w nieznanie szerzej katedry o wartości artystycznej najwyższej próby, jak choćby budowla w prowincjonalnej Troi („fasada niewielkiego Duomo zdumiewa swoją doskonałością, wykończeniem, znakomitą stanem”).

Odejźmy jednak na moment od detali. Chyba pierwsze, ogólniejsze wrażenie czytelnika jest takie: Apulia to kraina ogromnie różnorodna, niejednoznaczna, na wsiach potwierdzająca stereotyp o cywilizacyjnym zapóźnieniu, ale i zaskakująco nowoczesna w miejskich rewirach. No i jeszcze ten niestygnący, przenikający wszystko jak gorące *sirocco*, powiew wielkiej historii. Zmaterializowany nie tylko w murach katedr i zamków, ale także na polach wielkich bitew. Muratow poświęca osobny rozdział opisowi Castel del Monte i charakterystyce jego projektodawcy Fryderyka II, daje też popis historiozoficznej wyobraźni, snując swoje refleksje w okolicy pola, na którym rozegrała się antyczna jatka pod Kannami. Ale w tym miejscu te fragmenty pomijam, na ich prezentację i komentarz przyjdzie jeszcze stosowny moment.

Jeden z atutów pisarstwa podróżniczego Muratowa leży w subtelny sprężeniu dwóch planów: historycznego i współczesnego. Choć głowa autora najczęściej zwrócona jest w przeszłość, nigdy nie zapomina on o punkcie widokowym, z którego zdaje swoją relację. Z tego względu jedną z najciekawszych i najbardziej przejmujących jest jego opowieść o Bari. Tym Bari, „gdzie, jak wiemy, nie ma nic do zwiedzania”, jak napisze w odcinku poprzedzającym wizytę w mieście. Ale coś tam się jednak

do zobaczenia znalazło. Na przykład kościół Świętego Mikołaja.

Ogromna bazylika romańska; jej nawa wznosi się wysoko nad rojowskim starym miastem – właśnie nawa, okręt, tak brzmi ta nazwa również w rosyjskiej architekturze. W środku zupełna ciemność, ani żywej duszy. Szurają pantoflami, zbliża się ku mnie stary dozorca kościelny. Jego radość na mój widok świadczy, że mało kto tu przychodzi. Pytam, czy to prawda. Starzec wzdycha i kiwa głową, czasy bardzo się zmieniły. Powiada, żeby przyjść jutro.

Następnego dnia wracam do San Nicola. W kościele nie ma nikogo. W krypcie msza nad grobowcem Biskupa: dwie, trzy staruszki klęczą w ławach wypolerowanych dotknięciami dawniej przychodzących tu wierznych. W zakrystii dyżurny ksiądz sprzedaje obrazki i zapieczętowane woskiem flakoniki z leczniczą mianą. Nikt nic nie kupuje, nie składa ofiary. Gdzie pielgrzymi, gdzie rosyjscy pątnicy, gdzie pobożni Słowianie z przeciwległego brzegu Adriatyku, gdzie rybacy szukający opieki i pomocy u swojego świętego, obrońcy tych, co są w podróży, na morzach, w niewoli?

Czy to przypadek, złudne, nieprawdziwe wrażenie? Myślę, że los świątyni jest z natury rzeczy taki sam jak los starego Bari. Życie trwa tam na pozbawionych wszelkiego oblicza ulicach nowego miasta, w sklepach i kantorach, w porcie i w prefekturze, w redakcjach gazet, w świeckich szkołach, na poczcie, na dworcu centralnym, w Camera di Commercio. Tu – tylko historia, tylko przeszłość, to, co odchodzi, co odeszło, ale wciąż jeszcze triumfuje w kamieniach, pieśniach, wierzeniach i modlitwach.

Dalej Muratow sugeruje, by ci, co mówią o odrodzeniu Kościoła, zobaczyli, jak to wygląda naprawdę. By zrozumieć, że lud oddalił się od murów kościelnych, tak jak nowe Bari odeszło od starego. I że trudno ludzi za to winić, czasy się zmieniają, nasze zwyczaje i święte przyzwyczajenia też. Ludzie jedynie dostosowują się do *Zeitgeistu*, który nadchodzi. Jest w tych uwagach wyraźny, nieobecny chyba we wcześniejszych *Obrazach Włoch*, rys fatalizmu; wieszczy Muratow nadchodzące zerwanie ludzi ze światem religijnego mitu, który ustąpi miejsca „cenie benzyny i liczbie koni parowych”. Wobec potęgi mechanicznych mocy znaczenie legendy o chrześcijańskim świętym zgaśnie. Ale nie wygląda to na tanią apologię ducha postępu. Muratow mocno przeżył pierwszą wojnę i jej konsekwencje. Dostrzega także wyraźnie kierunek zmian cywilizacyjnych, widzi, w którą stronę zmierza historia napędzana głównie technologicznymi zdobyczami. Parę zdań dalej napisze, że cokolwiek myślimy o nowym Bari, warto mu się przyjrzeć uważnie, bo to przecież także nasza historia: „Na szczęście nie zawsze bywa nam dane patrzeć na to, co jest, z taką samą odwagą, z jaką potrafimy spoglądać na to, co było, jaka bowiem jasność nie zmaćlałaby się od spojrzenia na nasze straszne, przeklęte czasy”.

Może nie jest przypadkiem, że następny rozdział opowiadający o okolicach Bari rozpoczyna się od słów: „Znowu droga, powietrze, ziemia, trawy i świat, łaskawy, mądry, niepojęty jak największy cud”. Trzeba te dwa zdania czytać razem. Przerażenie współczesną historią spuszczoną z łańcucha i zaraz obok bezinteresowny



zachwyty, ufność w przyrodzony łańcuch świata. Nie uspójniamy Muratowa na siłę. Może właśnie tym, co szczególnie przejmują podczas czytania jego apulijskich zapisków, jest dochodząca tu z taką siłą do głosu bolesna i nieusuwalna świadomość sprzeczności, pośród których przychodzi nam żyć.

5.

Dwie rzeczy najbardziej zachwycają mnie w pisarstwie Muratowa: precyzyjny język opisu, tajemnymi korytarzami łączący się z liryczną wrażliwością, i ta niebywała atencja dla szczegółu. To nie jest odessany z życia naukowiec ani dręty historyk sztuki, zbrojny jedynie w narzędzia technicznych pojęć, uczony, który zamiast mówić o tym, co widzi, zaplują się nieustająco tymi swoimi pendentywami, perystylami i szajbą periodyzacji. Oczywiście, już po pierwszych zdaniach opisujących jakąś katedrę, obraz czy rzeźbę, znać że mówi do nas fachowiec rzadkiej klasy. Ale siła jego narracji polega na tym, że nigdy nie zdręcza on czytelnika źle pojętym profesjonalizmem, zawsze potrafi pomiędzy elementami technicznego języka (w pewnych granicach absolutnie koniecznego) zmieścić swoje trzy grosze. Umie znaleźć miejsce na chwilę zachwyty albo dać wyraz rozczarowaniu. A wszystko to, bez widocznego wysiłku i napięcia, zostaje zgrabnie wtopione w zasadniczą linię wyводу.

No i jeszcze ta jego fascynacja detalem, niechby drugorzędny, niechby mało istotny. Można odnieść wrażenie, że do jego pamięci klei się wszystko: zapach wiatru,

kolor trawy, faktura kamienia, biały apulijski kurz. Jak gdyby wierzył, że w tych właśnie drobiazgach postrzegana rzeczywistość zapisuje się w sposób szczególnie znaczący. Jest w tym niedzisiejszym przekonaniu nie tylko zachwyty dla różnych form świata widzialnego, nie tylko świadomość, że smak detalu buduje dobrą opowieść, ale może i coś więcej: jakiś anachroniczny szacunek dla życia, dla każdego, nawet najmniej znaczącego, jego przejawu.

Jeden przykład. Scenka z drogi powrotnej do Neapolu, podróżnicy lądują w miasteczku Vietri, gdzie bieda kłuje w oczy, a na śniadanie tylko jajecznica i kawałek sera, ale za to gościnność niezwykła. Muratow ujęty jest otwartością miejscowych, a dzięki jego oku wiemy, że jedli na czystym obrusie i używali naczyń „z wyborowego fajansu”.

Albo scenka miejska z Cerignoli, kiedy to podróżni dali wreszcie odpocząć maszynie po długiej, wyczerpującej drodze w gorącym powietrzu i pyle:

Odpoczynek! Odpoczynek stalowemu sercu motocykla i naszemu biednemu człowieczemu sercu. Żebrowaty motor tchnie jeszcze piekielnym żarem, gdy, chcąc łyknąć wermutu, zatrzymujemy się przed kawiarnią, uderzając przednim kołem o krawężnik pułstego prowincjonalnego trotuaru, po którym znużony oficer garnizonowy wlecze swoją szablę.

Nie idzie mi w tym miejscu o czułość dla motocykla (choć jakże piękna jest ona), ale o tego oficera, a nawet

nie o niego, a o jego szablę, której koniec szorował po chodniku. Dzięki takiej obserwacji ów zwyczajny obraz nie tylko nabiera wiarygodności, ale widzimy go w całej przestrzenności i ruchu. Ba, dam głowę, że słyszymy ten dźwięk, z jakim żelastwo zawadza o kamień. Tak się właśnie uzyskuje efekt realności! Ale jeśli idzie o próby zapisu detali z pogranicza nieistnienia, to może najbardziej przejmujący i zapadający w pamięć jest obrazek z samego początku tej eskapady na Południe:

Drogi wyjazdowe z Neapolu są marne. Nawet największa umiejętność prowadzącego nie chroni motocykla przed wstrząsami. W lekkiej przyczepce w kształcie łodzi zgodnie kiwam się wraz z malarzem na raz po raz napotykanym wybojach. Nikną wreszcie jaskrawo pomalowane domy przedmiejskie, ostatnia kura, bardzo czymś zaprzątnięta, omal nie wpadając nam pod koła, przebiega skraj ulicy; szerokie, zasypane białym kurzem drogi wciągają nas w swoje płynne zaokrąglenia.

Od podróżnika oczekujemy zazwyczaj opisów istotnych zdarzeń, ważnych faktów historycznych, powalających widoków, zapierających dech budowli. Całą resztę mamy za watę wypełniającą miejsca znaczące narracji. Muratow kompletnie nic sobie nie robi z tych czytelniczych oczekiwań. Dla niego niemal wszystko jest ważne. Normanowie i parzący powiew *sirocco*, finezyjna rozeta osadzona w romańskiej fasadzie i biały kamyk na drodze, wielkość Fryderyka II i zrudziała trawa na poboczu, widok nowych dzielnic Bari i widok „węzlastych dębów z listowiem

muśniętym miedzią jesieni”. Ocalić jak najwięcej z tego, co zobaczone. Zapamiętać, zapisać, bo to, co zapisane, jakoś wymyka się mielącemu wszystko czasowi. Może dlatego tak mnie wzrusza ta kura z pierwszego rozdziału opowieści apulijskiej. Jej obecność nie przydaje wiedzy, w niczym nie wzmacnia siły przekazu. Po prostu, przebiega głupia przez drogę, jak to kura, cudem unikając śmierci pod kołami motoru. I tylko z tego powodu zostaje odnotowana. Wedle wszelkich znaków na ziemi, ta bezimienna kura dawno już zakończyła swoje życie. Ale pozostał po niej ślad w podróznym zapisie. Skromny, ale ślad. I w żaden sposób nie da się jej wygumkować z tekstu, na zawsze już pozostanie częścią tej relacji. Dla nas, dzisiejszych czytelników, opowieść ta jest jak certyfikat rzeczywistej obecności, jak nieco tylko przyblakły dagerotyp niegdysiejszego istnienia.

1.

Jeszcze w styczniu roku 1979 Tarkowski ma wątpliwości. I to mocno uzasadnione. Nie wie, co myśleć o swoim wyjeździe do Włoch. Nie wie, czy go puszczą. Ale to nie jedyny problem: martwi się o rodzinę, którą ewentualnie zmuszony będzie zostawić w Moskwie. Waha się, czy jechać, czy zostawiać chorą matkę, żonę i małego Andriuszę na dłuższy czas. Tarkowski ma zamiar udać się do Włoch, by tam wraz ze scenarzystą Tonino Guerrą pracować nad nowym filmem.

Wedle wstępnych przymiarek jego akcja ma toczyć się we włoskich plenerach. Mowa tu oczywiście o *Nostalгии*, istniejącej wówczas w stadium załączkowym. Los okazuje się łaskawy. Parę miesięcy później, dokładnie 17 lipca, Tarkowski ląduje w Rzymie. Już dwa dni później wraz z parosobową ekipą (scenarzysta, operator, tłumacz, asystenci) udaje się do Amalfi. Tak rozpoczyna się trwająca tydzień wyprawa Andrieja Tarkowskiego na włoskie Południe. Trudne, męczące siedem dni, setki kilometrów w samochodzie, w gorącym lipcowym powietrzu. Przewodnikiem po nieznanym lądzie jest Tonino Guerra. Najpierw wybrzeże amalfitańskie koło Neapolu. Później już podróż na wschód, tak jakby

Tarkowski jechał po śladach Muratowa. A więc droga przez Kampanię, Basilicatę, i dalej w stronę Adriatyku. Kierunek docelowy: Apulia. Tam spędzą kilka bardzo intensywnych dni.

Istnieją dwie relacje Tarkowskiego z tej podróży. Jedna jest dość znana, to zapiski w *Dziennikach* reżysera. Druga, znana już chyba dużo słabiej, to film dokumentalny *Tempo di viaggio* jego autorstwa, a dokładniej: krótki, kilkunastominutowy fragment opowiadający o epizodzie apulijskim. Obydwie są niezwykle ciekawe ze względów poznawczych. Stanowią osobliwy dyptyk, w którym Tarkowski – w dwóch odmiennych językach – opowiada o tym samym doświadczeniu. Materią pierwszej relacji jest słowo, zapis, tekst. W drugiej, niestroniącej co prawda od słów, dochodzi do głosu przede wszystkim obraz i dźwięk. Warto się zastanowić, co wynika z porównania tych dwóch odmiennych spojrzeń. Czy są one jakoś zbieżne? Dopełniają się w interesujący sposób czy też diametralnie różnią? Która z relacji lepiej „dotyka” obserwowanej przestrzeni? I czy w ogóle takie postawienie sprawy ma sens? Takie pytania na początek.

2.

Spójrzmy najpierw na zapisy dziennikowe. Pisane są one w szczególnej poetyce skrótu, to po prostu krótkie flesze oświetlające miejsca widziane. To raczej mocno skondensowana rejestracja wrażeń niż bogaty w informacje i zasobny w uwagi dziennik podróżny. Mało tu komentarzy, słów głęboko własnych, czy choćby pożyczonych.

Brak w ogóle jakiejś bardziej rozwiniętej refleksji. Interesujące nas zapisy pojawiają się w trzech kolejnych dniach lipca.

### **21 lipca, podróż z Amalfi do Ostuni**

Zachwycająca podróż. Prawdę powiedziawszy, jestem zmęczony. Później zaznaczę trasę na mapie. Jestem zmęczony, zasypiam. Trzysta kilometrów w upale, ze zmianą dekoracji co dwadzieścia minut. Chciałbym napisać listy. Jutro rano będziemy mieli za sobą Włochy. Przemierzyliśmy je od Morza Tyrreńskiego po Adriatyk. Alberobello – zadziwiające miasto! Amalfi – Salerno – Potenza – Metaponto – Taranto – Martina Franca – Locorotondo – Alberobello – Ostuni (trulli!).

Już ten pierwszy fragment daje wiarygodne pojęcie o poetyce tych zapisów. To teksty utrzymane w stylistyce *minimal art*. Można by rzec, że właściwie brak tu tekstu, wyjąwszy lakoniczną informację o zachwycie i nieco bardziej rozbudowaną o zmęczeniu. To głównie korowód nazw mijanych miejscowości, coś na kształt standardowej przewodnikowej marszruty. Sama muzyka imion własnych, spod których słabo przeziera rzeczywistość.

### **22 lipca, Ostuni, hotel Incanto**

Ranek w Lecce i Otranto. Barok w Lecce! Filmowano. Nie jestem zadowolony z operatora, Giancarla Pancaldi. Wieczorem kąpaliśmy się w morzu. Franco, ja, Tonino, Lora, Eugenio, Giancarlo i dwóch asystentów.

Człowiek na poboczu drogi. Macha na autostop. Podnosi rękę. Nikt się nie zatrzymuje. Ma smut-

ny wygląd. Jest blondynem. To sprawia, że zaczynam myśleć o Tiapie. On także kiedyś dorosnie i zacznie odczuwać samotność.

Eugenio Rondoni, dźwiękowiec, jest znakomity.

*Czerwona pustynia...*

Konduktor-gitarzysta w tramwaju do katedry.

Postanowiliśmy wspiąć się na szczyt góry razem z kobietą.

Znowu nazwy własne. Wykrzyknik jako czytelny znak zauroczenia, może zachwytu. Obserwacja scenki przydrożnej. Wspomnienie syna, który został w domu. Nie spodziewane asocjacje: Rondoni – tytuł filmu Antonioniego. Obrazki rodzajowe, ale sens mało jasny: co z tym grającym konduktorem? o jaki tramwaj chodzi? i do której katedry jedzie? Cały czas, podobnie jak we wcześniejszych i późniejszych fragmentach, przebitki z rosyjskiego świata (czasem trywialne, urzędnicze, czasem, jak tu, rodzinne). I jeszcze to dziwaczne ostatnie zdanie o wyprawie na szczyt. Kto postanowił? na kogo wskazuje liczba mnoga? na jaką górę chcą wejść? i z jaką kobietą? O co w ogóle w tym zdaniu chodzi?! Coś jak: „Zapomniałem swojego parasola” – jeden z lakonicznych i wielce enigmatycznych zapisów Nietzschego, o którym tak interesująco pisał Derrida...

### 23 lipca

Wyjechaliśmy z Ostuni. Przejechaliśmy przez Fasano, przez wspaniałe centrum z dwiema katedrami. Morze wciąż mamy po prawej stronie. Po dwóch stronach szos widać trulli. Drogi są bez zarzutu.



Trani. Katedra jest tuż nad morzem (przy drodze). Kąпалиśmy się. Przyrządzono spaghetti, rybę oraz krewetki. Najlepsze śniadanie ze wszystkich. Nakręcone zostały dwa ujęcia z katedrą.

Raz jeszcze: wciąż te same, krótkie komunikaty podróżne. Utrzymane w stałej poetyce: byliśmy tu, jedziemy tam, a teraz jesteśmy w jeszcze innym miejscu. Katedry ładne, a drogi w porządku. Mało pożywne, dość trywialne obserwacje. Na koniec scenka rodzajowa w nadmorskim Trani. Jakieś nieśmiałe próby przypomnienia sobie realnego celu podróży („Nakręcone zostały dwa ujęcia z katedrą”); umieszczone obok poprzedzających je uwag o jedzeniu, brzmią trochę jak usprawiedliwienie.

Czuć wyraźnie, że to notatki robione w pośpiechu, pewnie wieczorem, może na chwilę przed snem. Tarkowski jest wyraźnie zmęczony. Z reżyserskiego obowiązku niejako (to nie jest wypadek turystyczny, chodzi o znalezienie miejsc, które zagrają w filmie) albo z przyzwyczajenia kogoś, kto w miarę systematycznie prowadzi dziennik, odnotowuje to, co się zdarzyło każdego dnia. Notuje lakonicznie i wyraźnie selektywnie. I rzeczywiście, trudno się może nawet dziwić jego oszczędnym w słowa notatom, rzut oka na mapę wystarczy, by spostrzec, że tydzień, który obfitował w tak nadzwyczajne turystyczno-krajoznawcze doznania, musiał być dla niego mocno wyczerpujący. Może nawet głównie fizycznie.

Te zapiski mają wyraźnie informacyjny, rzec by można, indeksalny charakter. Pozbawione są wnikliwych komentarzy czy rozbudowanych opisów własnych olśnień lub

rozczarowań. Są w przeważającej części techniczne, rejestrujące, reporterskie, robocze. Mocno rozczaruje się ten, kto by szukał tu krwistych anegdot, opowieści z szerokim, epickim oddechem. To raczej zapiski na bezdechu, słychać tu krótki, urywany głos zmęczonego mocno reżysera.

Bez wątpienia nie są to notatki robione z myślą o późniejszej publikacji. Przeciwnie: wydaje się, że Tarkowski spisywał je wyłącznie dla siebie, na własny użytek. To quasi-stenogramy wrażeń i przeżyć. Rodzaj supelków związanych na chustce, tak by mogły później stać się pomocne w pracy pamięci. I może te okoliczności tłumaczą ich nieefektywny, powiedziałby ktoś: powierzchowny, banalny czasem, charakter. Ale też przez to właśnie są, przynajmniej w cytowanych wcześniej fragmentach, całkowicie nieupozowane. Brak tu typowej dla wielu narracji dziennikowych – dawno już nie czytamy ich naiwnie – jawnej autokreacji. Tarkowski w żadnym momencie nie stylizuje się na wyrafinowanego estety, smakosza włoskiej sztuki, znawcę historii itp. Z pedanterią księgowego odnotowuje tylko miejsca, w których był, z rzadka tylko okraszając swój zapis charakterystyką emocji, które towarzyszyły ich zwiedzaniu.

3.

Zmieńmy położenie naszego aparatu pomiarowego i przyjrzyjmy się teraz tym samym miejscom, ale tak, jak widziało je oko kamery. Zobaczmy, jak te same trzy dni odcisnęły się na filmowej taśmie.

Telewizyjny dokument *Tempo di viaggio* to opowieść o kilku rzeczach naraz. W planie najprostszym to klasyczny film o powstawaniu filmu. To kontynuacja istotnego wątku dziennikowego: praca nad scenariuszem, nieustające dokonywanie w nim zmian; znane dobrze z dziennika rozmowy Tarkowskiego z włoskim scenarzystą na temat konstrukcji postaci głównego bohatera filmu. To również, wyraźnie przemyślane i wypracowane, rozmowy z Tarkowskim o istocie kina, o jego fascynacjach filmowych, wreszcie o powinnościach, ba, o powołaniu, jakie wedle niego wiąże się z profesją reżysera. Tu pojawiają się czasem wątki autokreacyjne, sprokurowane – można odnieść wrażenie – na potrzeby zachodniego widza.

Najciekawszy w *Tempo di viaggio* wydaje się obraz. Świat, który w *Dziennikach* nazywał Tarkowski za pomocą imion własnych, ledwie komentując oglądaną rzeczywistość, tu pojawia się wprost przed naszymi oczami. Chciałoby się rzec: „jak żywy”, gdyby nie to, że to przecież nie rzeczywistość, a jej filmowe odwzorowanie, ale też i dlatego, że – w jakiejś części – jest to świat już nieistniejący. Pamiętajmy, że epizod o którym mowa, to filmowy zapis drobnych fragmentów rzeczywistości apulijskiej z końca lipca roku 1979. W dodatku jakość techniczna tego zapisu jest słaba (wyraźnie kiepskiej jakości taśma analogowa, w dodatku przeniesiona po długim czasie na wersję cyfrową).

Kamera podąża dość wiernie za reżyserem i rejestruje miejsca, które on odwiedza. Pojawiają się więc w filmowym obrazie miasta i obiekty, które w *Dziennikach* funk-

cjonowały tylko jako nazwy. Widzimy oto katedrę Santa Croce w Lecce, kamera dłuższą chwilę przesuwa się po jej niepoczytalnej fasadzie, słyszymy krótki wykład księdza o kamieniu używanym do budowy miejscowych kościołów. Wnętrze katedry Santa Maria Annunziata w Otranto, Tarkowski w żółtej koszulce i białych szortach słucha dłuższego wywodu księdza o ikonografii *Drzewa życia* – przyblakłej nieco mozaice z kościelnej posadzki. Alberobello i przebitka z widokiem *trulli*, których obecność tak silnie podkreślał Tarkowski w zapisie dziennikowym. Fragmenty pejzażu, zdjęcia kręczone z jadącego szybko samochodu, mijamy tabliczkę z wyraźnie widoczną nazwą Locorotondo... Niewiele tego, ale z zapisu filmowego przynajmniej coś zostaje w pamięci widza.

Oczywiście jest to autobiograficzny dokument, a nie film krajoznawczo-oświatowy, toteż obraz jest w pełni podporządkowany konstrukcji całości. Nie ma więc tu olśniewających panoram, finezyjnych jazd, żadnych filmowych ładności. Zdjęcia sprawiają wrażenie dość mocno ciętego, reporterskiego materiału. To wszystko prawda, niemniej biorąc nawet poprawkę na osobisty charakter dokumentu, wypada zauważyć ciekawe różnice istniejące pomiędzy zapisem tekstowym i filmowym.

Tarkowski entuzjastycznie pisze w dzienniku o podróży na Południe, męczącej może, ale obfitującej w wiele atrakcji. Z filmu niewiele dowiemy się o tej „zachwycającej podróży” znad Morza Tyrreńskiego nad Adriatyk, od razu bowiem po sekwencji w rzymskim mieszkaniu scenarzysty i paru klatkach, w których pojawia się niez-

dentyfikowany pejzaż miejski, znajdujemy się na jednej z ulic Lecce, prowadzącej do katedry.

Dalej jest równie ciekawie. Notatka w dzienniku: „Barok w Lecce!”. Jeśli ten wykrzyknik nie jest przypadkowy, to mówi wiele o ekscytacji reżysera. Ten punkt widzenia zdaje się podzielać Guerra, który przekonuje go, że zdjęcia z Lecce powinny się koniecznie znaleźć w filmie. Ale Tarkowski kategorycznie odmawia: „Tonino, myślę, że to miejsce jest zbyt piękne dla naszego filmu. Samo w sobie jest może bardzo interesujące, ale dla naszego bohatera, który jest architektem, jest zbyt ładne. Nasz bohater nie musi cały czas naiwnie uganiać się za ładnymi miejscami”.

I rzeczywiście, w *Nostalgii* nie zobaczymy ani kawałka Lecce, za to w jednej z piękniejszych scen filmu zagra podziemna kaplica w Otranto. Ta z czterdziestoma ośmioma różnymi kolumnami, o której mówi się trochę w *Tempo di viaggio*. Ale z kolei w tym filmie nie znajdziemy ani jednego zdjęcia z tego miejsca! I jeszcze co do detali. Żadnego z tych drobiazgów obecnych w zapisach dziennikowych (jakoś chyba istotnych, skoro zostały zapisane...) nie zobaczymy w filmie dokumentalnym. W filmie tym nikt nie kąpie się w morzu. Brak autostopowicza i konduktora–gitarzysty. Nie dowiemy się też, kto się wspiął i na jaką górę, także tożsamość kobiety wymienionej w dzienniku dalej pozostanie dla nas zagadką.

Ze względów porównawczych jeden fragment wydaje mi się niezwykle ciekawy; zresztą jest to jedyna rozbudowana sekwencja w całym apulijskim wątku filmu. Chodzi o scenę, w której pojawia się katedra w Trani, miejsce

odnotowane przez Tarkowskiego w dzienniku. I to z wylewnością, która znacznie odbiega od surowego zapisu całości. Myślę o scenie posiłku, o którym, jak pamiętamy, mówi on z nieukrywanym entuzjazmem („Najlepsze śniadanie ze wszystkich”).

Ale zanim do niego dojdzie, dochodzi do ostrej wymiany zdań – może nawet kłótni – między scenarzystą a reżyserem. (O tym też ani słowa w dzienniku, mowa za to o wspólnej kąpieli w morzu). Guerra mówi po włosku, Tarkowski po rosyjsku. Funkcję mediatora przejmuje niechęący tłumaczka, ale nie przekłada wszystkiego i nie przekłada dokładnie. W rozmowie dochodzi do głosu wątek znany już z dziennikowych zapisów: zmęczenie. Ale tam są tylko zdawkowe uwagi na ten temat, a tutaj wyczerpanie podróżą, nadmiar oglądanych miejsc sprawiają, że Tarkowski eksploduje. Podróż zaczyna go wyraźnie uwierać, nie chce już odgrywać roli turysty, nie chce konsumować kolejnych widoków, najwyraźniej ma tego wszystkiego dość.

Tarkowski nie chce już jeździć, chce na moment usiąść, pomyśleć, porozmawiać z ludźmi, może coś zjeść. Byle tylko przerwać ten kołowrót wrażeń, przestać już zwiedzać, odwrócić się plecami do tych cholernych zabytków. W tym zniecierpliwieniu bliski jest rozpoznania innego rosyjskiego italofila, Josifa Brodskiego: „lubię nie tyle podróż, co przybyć gdzieś i tam osiąść. A tak zwyczajnie miotać się z miejsca na miejsce, łypiąc na bok – nie, tego, nie lubię. [...] Dajmy na to we Włoszech, gdziekolwiek się znajdę, staram się żyć, pomieszkać. A nie paradować tam jak turysta”.

No właśnie. Przestać już tak jeździć. Zatrzymać się, osiąść, zakorzenieć się gdzieś, choćby na chwilę. Posłuchajmy uważnie tego emocjonalnego dialogu:

Guerra: [do tłumaczki] „Co się dzieje? Wygląda na zdenerwowanego”.

Tarkowski: „Cały czas podróżujemy po takich «turystrycznych» miejscowościach. Ani razu jeszcze nie widziałem miejsca, o którym można by powiedzieć, że nasz bohater mógłby tam żyć”.

Guerra: [do tłumaczki] „On ma oczywiście rację, ale pokazuję mu te wszystkie miejsca, aby zapoznać go z tymi wszystkimi włoskimi pięknosciami. Później będzie mógł to wszystko zapomnieć. A teraz ja chciałbym mu zadać pytanie: dlaczego Rosjanin [chodzi o głównego bohatera *Nostalgii* – D.C.] przyjeżdża tu na miesiąc? Przyjeżdża tu pracować, czy nie całkiem może jako turysta, ale jednak dla świata kultury? Nasz bohater będzie abstraktem, jeśli nie pokażemy ani kawałka rzeczywistości. Zgadzam się, że nie powinniśmy pokazywać zbyt wiele tych piękności, ale nie chciałbym z niego zrobić bytu abstrakcyjnego”.

Tarkowski: „Jestem trochę poirytowany, bo czuję się tu jak na wakacjach. Nie przywykłem do takiego stanu. Jest dla mnie bardzo ważne, byśmy spróbowali trochę miejscowego życia. Nie tylko piękna Włoch, piękna ich architektury, ale też zapoznaliśmy się z ludźmi, z ich pracą. Z tym, co dzieje się na ulicy, z ich uczuciami... Wtedy byłoby mi łatwiej”.

Guerra: „On ma rację, ale chcę zadać jeszcze jedno pytanie. Jak długo kręcimy się tu po okolicy? Cztery dni, prawda? Musimy to wszystko obejrzeć...”

Tarkowski: „A ja się czuję tak, jakbyśmy podróżowali już co najmniej dwa tygodnie”. [śmiech]

Cały ten dialog słyhać z offu. Wizualne tło rozmowy stanowi filmowana z dużego oddalenia olśniewająca fasada katedry w Trani (świątynia pod wezwaniem San Nicola Pellegrino stoi nad samym morzem), a po pewnej chwili także jej najbliższe otoczenie. I niemożliwe staje się możliwe. Wycieczka zatrzymuje się. I zostaje w Trani na dłuższy popas.

Z początku nie bardzo wiadomo, o co chodzi. W kadrze pojawia się kilkuletnia dziewczynka w jasnej sukience, z żółtym balonikiem w ręku. Jacyś dorośli obok niej, siedzą na krzesłach tuż przy ścianie domu, kobieta (chyba matka dziewczynki) bierze balonik i wchodzi do mieszkania. Dom stoi w bezpośredniej bliskości murów katedry, jej południową ścianę mamy cały czas w tle. Silny wiatr porusza rozwieszonymi na sznurku ręcznikami. Zbliżenie na wielki gar, w środku gotujące się krewetki. Mężczyźni, najwyraźniej miejscowi, rozmawiają przed domem, w tle cały czas biała ściana normañskiej katedry. Teraz Guerra podchodzi do nich, pyta o coś faceta w białym podkoszulku. Duży garnek z gotującym się makaronem, mężczyzna nawija kilka nitek na widelec i próbuje. Zdaje się, że propozycja Guerry została przyjęta, bo cała ekipa siedzi już przed domem, stolik turystyczny, rozkładane krzeselka, zaimprovizowany naprędcie posiłek. Tarkowski, obok tłumaczka, Tonino Guerra i kilku mężczyzn z nagimi torsami. Znowu dziewczynka z żółtym balonem powiewającym na wietrze. Ktoś rozcina arbuz. Biesiadnicy



jedzą, czyjaś ręka nalewa wino. Tarkowski wyraźnie zaferowany jedzeniem, wygląda na zadowolonego. Jeszcze raz dziewczynka z żółtym balonikiem. Teraz będzie dłużej widoczna w kadrze. Przez chwilę tańczy z balonikiem w dłoni, później biegnie wzdłuż ściany katedry. Kamera idzie za nią, na chwilę traci ją z pola widzenia, za moment dziewczynka znowu wyłania się zza murku, teraz widać ją na wielkim dziedzińcu przy katedrze, biegnie, podskakuje, wyraźnie bawi ją cała sytuacja, już wie, że jest filmowana. I ten żółty balonik razem z nią.

Wszystkie te obrazki pozbawione są jakichkolwiek dialogów. Jakiegokolwiek słowa komentarza. Słysząc tylko dźwięki (wyraźnie podbite) towarzyszące czynnościom, które właśnie oglądamy: szczek łyżki i widelca o ściankę garnka, odgłos wina nalewanego do szklanki, warkot przejeżdżającego niedaleko samochodu, soczysty dźwięk rozcinanego arbuza, odgłos stóp, idących albo biegnących po chodniku.

I to by było wszystko, gdy idzie o zapis filmowy na temat pobytu Tarkowskiego w Apulii.

4.

Te apulijskie kadry oglądałem parokrotnie. I pewnie będę wracał do nich jeszcze nieraz. Jest w nich coś, co zniewała i przyciąga wzrok. Co? Może najpierw: obecność. Oczywiście obecność zapośredniczona. Zapisana na celuloidzie, później przeszczepiona na wersję cyfrową, ale jednak obecność. W zapisach dziennikowych nie widać w ogóle Tarkowskiego, słysząc tylko buchaltera, który

odnotowuje kolejne etapy podróży. Trudno odnaleźć jego znaki szczególne. W apulijskiej sekwencji *Tempo di viaggio* Tarkowski jest żywy; żywy, choć nie żyjący. Idzie, poprawia spodnie, wkłada koszulę, słucha z uwagą, marszczy czoło, patrzy, gdzie mu każą, obrusza się, niecierpliwi, irytuje, zjada arbuza.

Ale jest i coś jeszcze. Pośród zdjęć z eskapady na Południe szczególnie ciekawy jest ów mikro-film nakręcony w Trani. Nie tylko dlatego, że wreszcie Tarkowskiemu udało się przerwać mękę podróży i przez chwilę zasmakować (dosłownie!) prawdziwego życia apulijskiej prowincji. Jest w tych banalnych scenkach coś wzruszającego, coś – ośmielę się powiedzieć – prawdziwego, właśnie przez ich spontaniczność, zwyczajność i brak pozy. To nie jest, tak oczekiwany przez widza, Portret Artysty w Italii, ale obrazek reżysera, który zszedł z koturnu; ubrany jest w koszulkę i krótkie majtki, siedzi na składanym krzeselku przed czyimś domem i zjada makaron. Mało tego: w tych zdjęciach (pozostających jakby w kontrze wobec włoskich piękności, o których mowa w kłótni) wszystko, co się dzieje na pierwszym planie, okazuje się dużo ważniejsze od monumentalnego tła. Od tych, mających prawie tysiąc lat, katedralnych kamieni. Odnieść można wrażenie, jakby znikliwy czas życia stawał się przez chwilę mocniejszy niż kryształowa forma sztuki. Jakby banał życia tryumfował tu nad jej wzniosłością. I jeszcze ta dziwna dziewczynka z żółtym balonikiem, archetyp zwiewnej lekkości, jak niemy posłaniec z tamtego świata... Tarkowskiego już nie ma z nami, ona, chcę wierzyć, wciąż żyje.

Rozpalone południe. Biją dzwony, młoda para wchodzi do kościoła. Siedzę sam na kamiennej ławie, przede mną widok na katedrę i na morze. Katedra przypomina statek i mam wrażenie, że za moment odpłynie. Powietrze jest mokre i gęste, od morza zawiewa słony wiatr, sięgam do torebki po brzoskwinię, biorę jedną, później następną, siedzę swobodnie, patrzę raz na morze, raz na biały kamień, dzwony huczą, czas przepływa przeze mnie niepostrzeżenie, po brodzie ścieka mi lepki sok.



1.

Znowu na stacji w Barletcie, unoszący się kurz, ten sam starszy mężczyzna zmiata peron. Paręset lat temu był to ważny punkt na trasie wypraw krzyżowych, jedna z kilku położonych nad apulijskim Adriatykiem miejscowości aspirujących do miana prawdziwego portu. Inne, jak pobliskie Bisceglie czy Molfetta, były zaledwie osadami rybackimi. Templariusze i rycerze Zakonu Niemieckiego mocno zapisali w kamieniu swoją tu obecność. Barletta wychylona była mocno ku Wschodowi, żyła życiem tych, którzy wyruszali ku Jerozolimie, witała tych, którzy stamtąd powracali. Dziś odcina kupony od niegdysiejszej chwały. Muratow, który w latach dwudziestych ubiegłego wieku popasał tu przez chwilę (wykąpał się nawet w morzu), dostrzegł w niej niewygasłe jeszcze ślady dawnego arystokratycznego pochodzenia, ja widzę już tylko powiatową miścinę, która próbuje ogrywać swoją chwalebłą przeszłość. Kiosk na dworcu pełen jest broszur i książek o sławnej *disfida di Barletta* i to – przynajmniej z perspektywy dworca – jest jej główna przepustka w przeszłość. Ale jak zrobić parę kroków w głąb miasta, to historia sama staje nam na drodze.

Trudno powiedzieć, czym byłaby Barletta bez Kolosa. Istnieniem bez właściwości. Egzystencją, na którą nie padł nawet cień esencji. Neutralną kropką w niemej kartografii. Jeśli nie liczyć samych mieszkańców, to może tylko pasażerowie pociągu dalekobieżnego relacji Rzym–Lecce mieliby świadomość jej istnienia. W komunikatach regularnie nadawanych podczas jazdy Barletta wymieniana jest jako jedna z miejscowości, w których pociąg zatrzymuje się w drodze do celu. I stąd niechęć wbija się w pamięć. Trochę to wątpliwy tytuł do chwały.

Ale na szczęście ma Barletta swojego *Colosso*. Wprawdzie to jeszcze nie całe Koloseum, ale i to, co jest, to też niemało. W samym środku miasta, tuż obok trzynastowiecznej bazyliki Świętego Grobu, pręży się wojownik z brązu. Wysoki na pięć metrów. Ubrany jest w rzymską zbroję. W ręku dzierży krzyż. Pono zrabowany został przez pobożnych Wenecjan w Konstantynopolu w 1204 roku, podczas wyprawy krzyżowej. Z chęci zysku czy z podziwu dla rzeźbiarskiego kunsztu? A może po prostu chcieli mieć jakąś skromną pamiątkę z podróży? Nie wiadomo. Statek, którym wieziono posąg, niestety rozbił się, a nieznamy z brązu odnalazł się, ciemnym losu zrzędzeniem, gdzieś na apulijskim wybrzeżu. I zatrzymał się w Barlecie na dłużej.

Stoi przy jednej z głównych ulic. Widać go z oddali. Właściwie to tylko jego widać: anektuje przestrzeń wokół siebie i sprowadza ją do roli neutralnej scenografii. Odcina się wyraźnie na tle jasnych, niemal białych, murów kościoła. Teraz cały lśni w ostrym przedpołudniowym słońcu. Wygląda trochę jak spatynowany złoty żąb

w bielejącej szczęce. Taki stary, a dalej bez dowodu tożsamości. Wciąż nie bardzo wiadomo, kto zacz. Mówiło się najpierw o jakimś anonimowym rzymskim wojowniku, później o cesarzach, padały nawet konkretne imiona: Teodozjusz, Herakliusz, Marcjan...

Ale żadna z hipotez nie okazała się, jak dotąd, przekonująca. Nieznany żołnierz dzielnie broni dostępu do siebie. I dobrze. Tkwi tu, trochę absurdalnie, pośród tych wszystkich przejeżdżających obok samochodów i mijających go ludzi. Jak starożytny Guliwer pośród współczesnych miniaterek. Jak przeskalowane lustro, w którym możemy się przejrzeć. A może jako żywy dowód na to, że muza Klio nie całkiem jednak pozbawiona jest poczucia humoru.

Po drugiej stronie ulicy, naprzeciwko Kolosa, szybkie cappuccino przy barze. Dokładnie na wysokości wzroku mam pomarszczoną cholewkę, która szczelnie otula słońniową nogę z brązu. Trzeba się spieszyć. Za kilkanaście minut odjeżdża pociąg.

2.

Diesel, wahadłowiec krótkiego zasięgu, operuje codziennie na trasie Barletta–Spinazzola. Po drodze zatrzymuje się ledwie kilka razy. Na szczęście w Kannach też. W pociągu towarzystwo mieszane w wieku podstawowym. Jadą do szkoły. Właściwie nie jadą, bo głównie chodzą. Bez ustanku przemierzają wagon od przedziału do przedziału w jakimś chocholim rytmie. Wciąż strzelają drzwiami. I tak przez prawie pół godziny. Trudno się na czymś

skupić. Dzisiaj chyba sprawdzian z geografii. Wszyscy uczą się gwałtownie o różnych rodzajach chmur, cały czas krzycząc do siebie. Jadę wśród wyjących cumulusów, cirrusów i cumulonimbusów. Chmara chmur.

Wysiadam, na do widzenia trzaskając demonstracyjnie drzwiami. W odpowiedzi, w moją stronę lecą rzucone przez okno drobne monety. Jakiś cent trafia mnie w ramię. Takich zachowań się tutaj nie przebacza. Może nie są przesadnie gościnni, ale pewnie wyrosną z nich kiedyś spolegliwi kibice.

Nikt inny nie wysiada. Pociąg znika za zakrętem. Zostaję sam z plecakiem na peronie. I mam dojmujące odczucie dziwności istnienia. Budynek stacyjki wygląda trochę jak domek dla lalek. Albo jak fragment scenografii do bajki z mchu i paproci. Podmurówka w niepokalanej bieli. W kamiennej donicy intensywnie czerwony kwiat. Ściany z wąskiej cegły barwy cynamonu. W tle srebrzy się zieleń oliwkowego wzgórza. Kolory wyraźne, jak w hiperrealistycznych obrazach. Wszystko jest tu jakieś z a b a r d z o. Wymuskane i sterylne. Zbyt czyste. I przez to właśnie pozbawione realności. Bo przecież miejsce, w którym tli się jeszcze jakieś życie, zdradza się przed nami zawsze w ten sam sposób: przez jakąś ułomność, skazę, zadrapanie niechby... A tu stoi makieta. Czysty pozór.

Powrót do przeszłości. Rozglądając się chwilę po okolicy, tym pierwszym, niepewnym sobie spojrzeniem, znanym każdemu, kto znalazł się w nowym miejscu, przez chwilę mam wrażenie, że zjawiłem się w dziecięcym świecie kolejki Piko. Świat zredukowany do kilku



koniecznych składników. Dom. Droga. Drzewko. Wzgórze. Krzaczek. Szyny. Semafor. Zaraz przejedzie towarowy, a ja osobiście przestawię zwrotnicę...

Wyrzeżany w marmurowej płycie napis obwieszcza: Canne della Battaglia. Kogoś wyraźnie poniosło. Albo miał chwilę retorycznej słabości. A więc to już nie są zwyczajne łacińskie Cannae, które tak dobrze znamy z map świata starożytnego. Ta podmokła nazwa, nawiasem mówiąc, precyzyjnie informuje o nadrzecznym położeniu miejscowości. Teraz to już, namaszczone przez kaprys historii, Kanny z bitwą w herbie. Dumne Trzciny Bitewne. Fanfary!

Tępa cisza. Parujące powietrze nad kreskami szyn, choć jeszcze wcześniej. Doskonała nieruchomość wszystkich elementów. Próżnia czasu, w której zegarki zatrzymują się z wrażenia. Odczucie widmowości miejsca pogłębia jeszcze krata na drzwiach. W oknach to samo. Nigdzie żywej duszy. Długo nie rozumiałem, dlaczego sprzedawca na dworcu w Barlecie tak mocno się denerwował, kiedy nalegałem – mając w głowie różne warianty dalszej podróży – żeby dał mi bilet tylko w jedną stronę. Krzyczał na mnie, że tylko *andata e ritorno*, trzy razy powtórzył to samo dużymi literami, ale ja, niepewny co dalej, uparłem się że chcę tylko *andata*. No to teraz już rozumiem.

Ścieżka na kannańskie wzgórze, do resztek dawnej osady, prowadzi lekko pod górę. Pewnie około kilometra prostej drogi. Idę wzdłuż siatki okalającej archeologiczną strefę. Po drugiej stronie pojawia się nagle pies. Zupełnie znikąd. Czarny. Rasowy mieszaniec. I z punktu zaczyna na mnie szczekać, choć ja na niego w ogóle. I tak ujada

przez te kilkaset metrów. To jest jakiś amok albo lekkie szaleństwo, szczeka tak, jakby chciał siatkę przegryźć. Bez przerwy. Staję wreszcie przed bramą wejściową. Pies też. Warczy dalej nieprzytomnie, z jakąś rosnącą histerią. Nikogo z obsługi w pobliżu. Perspektywa rychłego zejścia nie nastraja optymistycznie. Ale jak się tyle kilometrów jechało, to nie po to, żeby teraz nie wejść do środka.

Odzywam się do psa tak, jak wyrozumiały psychoterapeuta zwraca się do swojego pacjenta. I naciskam klamkę. Oczyma wyobraźni widzę już klepsydrę: „Zginął tragicznie pod Kannami”. Brzmi to nawet nieźle, ale ja nie chcę! Czy to szeleszczące narzecze go ujęło, czy jakieś inne, mniej uchwytnie rozumowo czynniki zadziałały, w każdym razie szczekanie ustało. Nagle i nieodwołalnie. Niespodziewane porozumienie ponad podziałami. Niepokąsany, bez ran szarpanych, docieram do pierwszego budynku.

W muzeum archeologicznym jest wszystko to, co być powinno: garnki, figurki, kamole, obiekty różnego przeznaczenia i autoramentu, wszystko zaopatrzone w stosowne tabliczki z datami, nazwami i innymi pomocami naukowymi. Rzucam nieczułym okiem na kilka waz greckich. Nie, nie mam siły tego wszystkiego oglądać. Za gorąco. Zresztą, w miarę jak się starzeję, muzea, z tą swoją pozoracją życia realnego, coraz mniej mnie pociągają. No, może obrazy jeszcze... Wychodzę na powierzchnię. Przed drzwiami czeka na mnie... pies. To co, już się lubimy?

Krętą dróżką wysypaną drobnymi kamykami idziemy razem na górę. Pies jest wyraźnie uradowany, że może mi

coś pokazać. Coś, co dobrze zna. Sam obsadził się w roli przewodnika. Jest w pełni profesjonalny. Oddała się tylko na stosowną odległość, a kiedy widzi, że przesadził, wraca, i ogonem, jak chorągiewką, wskazuje kierunek.

Wreszcie ławka. Lekki wiatr, albo mi się zdaje. Wokół nikogo. Wysyłam esemesa do kraju: „Stoję pod Kannami”. Gorące powietrze obleka wszystko szczelnie. Niebo jest jak biała kartka. W jej środku, dokładnie nade mną, pulsujący okrąg, który kiedyś chyba był słońcem. Chociaż to koniec września, parzy niemiłosiernie. Studzę głowę, wylewając na siebie resztki mineralnej. Za chwilę przychodzi odpowiedź: „Sorry, Rzymianinie, nie mamy wojska. Nie doślemy”. Przepraszam, a skąd oni wiedzą, że ja tu występuję jako Rzymianin i że czekam na jakieś posiłki?! A może właśnie reprezentuję wojska punickie i powodzi mi się wcale nieźle? Może kładę trupem wszystko, co mi się pod miecz nawinie? Rzymską zarazę w puch obracam...

3.

2 sierpnia roku 216 przed Chrystusem. Jeśli wierzyć świadectwom, od samego rana jest wściekle gorąco. I tak będzie do wieczora. Na płaskiej jak stół równinie (*Tavoliere* – nazwa zobowiązuje) rozciągającej się wokół rzeki Aufidus, dzisiejszej Ofanto, stają naprzeciw siebie zbrojne hufce rzymskie i kartagińskie. Zaraz rozegra się jedna z najpotężniejszych bitew, jakie oglądało ludzkie oko. Źródła są wyjątkowo skąpe, rekonstrukcja zdarzenia odbywa się na podstawie nielicznych zapisów. Poza tym

trzeba pamiętać, że historię piszą zwycięzcy. Ci akurat pod Kannami, o ironio, przegrali, ale w planie długofalowym, jak się okazało, to jednak ich było na wierzchu. I to od nich pochodzą w większości – kartagińskie źródła ocalały w strzępkach – znane nam relacje. Fabius Pictor, Marcus Porcius Cato, Achajczyk Polybios (ale na służbie u Rzymian), Tytus Liwiusz... Wizja historii ślepej na jedno oko.

Współcześni historycy próbują z tych drobnych szkiełków ułożyć mozaikę, na której rysowałby się jakiś czytelny wzór. Z licznych opracowań przytoczmy jedno. Niezwykle instruktywne, gdy chodzi o rodzaj spojrzenia.

Bitwa rozpoczęła się –

pisze brytyjski historyk Nigel Bagnall –

od niemrawej potyczki między grupami lekkich oddziałów, które tworzyły zasłonę między obydwoma armiami, ale kiedy iberyjska i galijska jazda Hannibala natarła na swoich rzymskich odpowiedników, spychając ich na brzeg rzeki, bądź też na zachodnie skrzydło, bitwa rozpoczęła się na dobre. Było to ostre starcie, ale w końcu jazda kartagińska wzięła górę. A kiedy złamali Rzymian, nie mieli dla nich krzty litości. W czasie kiedy miała miejsce ta szarża kawaleryjska, zmarsowane legiony Rzymian natarły na słabo umocniony kartagiński półksiężyc. Przez jakiś czas Galowie i Iberowie trwali na swoich pozycjach, ale w końcu dzięki przewadze i rozpędowi ciasno uszykowanych legionów rzymskich zaczęli przesuwac półksiężyc w tył.

Przerywam w tym miejscu ten kompetentny nad wyraz wykład o bitwie pod Kannami, widzianej oczami stratega i historyka wojskowości. Nie ma sensu powtarzać rzeczy znanych. Cytując ten fragment, chciałem pokazać, że sprawozdawczy język opracowań najczęściej odejmuje ciężar i realność zdarzeniom. Te zamieniają się w poręczne przykłady obrazujące wielkość bądź słabość wojennego kunsztu. Grozę obracają w eleganckie pojęcia. Tymczasem, czytając te zdania, warto zdać sobie sprawę, że mowa tu o jatce, jakiej świat nie widział. W ciągu trwającej do zachodu słońca bitwy wycięto kilkadziesiąt tysięcy ludzkich istnień! Niektóre szacunki mówią nawet, że samych Rzymian i wojsk sprzymierzonych zginęło około pięćdziesięciu tysięcy. Nie przypadkiem porównuje się liczbę zabitych na polu kanneńskim z ofiarami pierwszego dnia (1 czerwca 1916) bitwy nad Sommą. Rachunek jest podobny. Trzeba jednak pamiętać, że możliwości techniczne rażenia przeciwnika podczas pierwszej wojny światowej dalece przewyższały możliwości wojsk starożytnych. A to daje pojęcie o skali tamtego sierpniowego przedsięwzięcia.

Tego dnia ziemia spływała krwią. I niestety nie ma w tym zdaniu nic z retorycznej przesady. Żołnierze taplali się w niej jak kaczki w kałużach. Smród juchy otępiał walczących. Trupy zalegały ziemię, ciężko ranni błagali, by wyświadczyć im ostatnią przysługę... Porównanie bitwy kanneńskiej do rzeźni zdaje się i tak eufemizmem. W tej ostatniej jakaś higiena jednak obowiązuje.

Historycy, relacjonując przebieg bitwy kanneńskiej, mają skłonność do zaokrąglania rzeczywistości w gładkie

zdania. Pozorują ciągłość tam, gdzie rzeczywistość ma postać spazmu. Żeby choć w części oddać to, co naprawdę się tam wtedy działo, trzeba by przestawić pióro na całkiem inne rejestry. Nade wszystko porzucić język fachowych analiz, przestać operować tylko wojskową terminologią. Tego rodzaju opisem musiałby rządzić jakiś na wpół obłąkany, halucynacyjny rytm zdań. Potrzaskana składnia. Muzyka bitewnego transu. Szybkie flesze na coraz to zmieniającą się sytuację. Kto by to udźwignął? Graf Tołstoj? Ernst Jünger? Celine, ze swoją baterią wielokropków? Może Leopold Buczkowski? Ale najpierw trzeba by im dorzucić trochę materii źródłowej...

Mówiąc o Kannach, nieustająco przypomina się i analizuje sławny manewr okrążający Hannibala. Pasjonowali się nim wszyscy bez mała wielcy strategowie: Napoleon, Montgomery, von Schlieffen... I wszyscy, niezmiennie, pozostawali na kolanach. Także i w naszych czasach. Generał Schwarzkopf, dowódca sprzymierzonych z wojny w Zatoce, również przyznawał się do fascynacji kanneńskim manewrem. Ale ten przynajmniej miał trochę dystansu do przedmiotu podziwu. W decydującym starciu podczas walk w Kuwejcie odwołał się, jak twierdzi, do pomysłu Hannibala, tyle że w wersji, jakby to powiedzieć... schryścianizowanej. W pewnym wywiadzie miał nazwać go wariantem „Jezus Maria”. „Rzuciłem moje oddziały na dwie flanki równocześnie i rozpoczęło się okrążenie wojsk irackich. A później już tylko pozostawało się modlić: «Jezus Maria, żeby to się wszystko udało!»”. *Se non é vero...*

Porzucam w tym miejscu wątek strategiczny, rytualną celebrację manewru, który taki piękny plon wydał pod Kannami. Nic na to nie poradzę, nie wiem, może coś ze mną jest nie tak, za krótko byłem w wojsku, w każdym razie nigdy nie umiałem wykrzesać w sobie żadnej namiętności do tych wszystkich wielkich wojowników, żołnierzy, dowódców zapełniających karty historii. Nigdy nie umiałem się zdobyć na entuzjazm dla wojskowego geniuszu ani finezji wojennych strategii. Podboje Aleksandra, zwycięstwa Juliusza Cezara, ten cały romantyczny kult postaci Napoleona... Bóg wojny? No nie wiem, raczej: oksymoron...

Jeśli oskrobać tę bitwę z mitologicznej polityry, jeśli spuścić trochę powietrza z tego rozdętego militarnie balonu, to co pozostaje? Cóż my tak dociekliwie studiujemy? Nad czym się tak rozplływamy? Że oto w wyniku genialnego (!) manewru pewnego bystrego faceta wyróżnięto w jeden dzień kilkadziesiąt tysięcy ludzi? Co do mnie, znam parę bardziej pożywnych umysłowo zagadnień.

A nawiasem mówiąc, czytając uwagi o historycznych repetycjach manewru spod Kann, o tych wszystkich krwawych powtórkach w historii, dobrze mieć w pamięci odpowiedź, której Josif Brodski udzielił kiedyś na nieśmiertelne pytanie: czy historia się powtarza? Nie ma takiej możliwości, twierdził. Nie ma, bo przy wszystkich podobieństwach między wojennymi działaniami, ostatecznie przecież za każdym razem to kto inny zostaje zamordowany. Ofiary nie dzielą się przez wspólny mianownik.

Ruszam na obchód po resztkach tego, co kiedyś było miasteczkiem Cannae. Teraz zostały już tylko kontury ulic, wątle zarysy ludzkich siedzib. Scenografia trochę jak w *Dogville* von Triera: ledwie zaznaczone miejsca zamieszkania, czysta umowność. Idę po nieistniejących ulicach, zaglądam do nieistniejących domostw. Pies przede mną. Goni jaszczurki bez opamiętania, tarza się pośród polnych kwiatów i białych kamyczków. Odbiega gdzieś, by za chwilę powrócić. Nie ma wątpliwości: to wszystko, co robi, cały ten spektakl, jest tylko dla mnie. Mój *cane di Canne* prowadzi mnie po swoich włościach. Cały w piachu, cały w szczęściu.

Wzgórze jest jedną rozległą ruiną. Układ tortowy kamiennych murów odsłania kolejne warstwy rzymsko-normańskiej przeszłości. Wyraźnie odznacza się warowna cytadela. Te ruiny wyglądają, jakby miały w sobie coś organicznego, jak gdyby wprost wyrastały z ziemi. Miał rację Georg Simmel, pisząc, że urok ruin na tym polega, że dzieło, którego autorem jest człowiek, odbierane jest jako twór czysto naturalny. Przecież te kruszące wciąż fragmenty poddawane były latami działaniu tych samych sił, które nadają kształt formom naturalnym. I rzeczywiście można odnieść wrażenie, że stopiły się z nimi w jedno. Niczego tu nie brakuje. Myśl o rekonstrukcji rozśmiesza.

Z północnego stoku wzniesienia rozpościera się rozległy widok. Płaska równina. Jak po przejściu potężnego walca. Kompozycja klasyczna, zrównoważona. Panoramę



przecina ze wschodu na zachód nitka linii kolejowej. Na prawo dom o malinowych ścianach przykryty dwuspadowym dachem w kolorze dojrzałej pomarańczy. Za nim jakieś zabudowania gospodarcze, w oddali słup wysokiego napięcia. Bielejąca w słońcu polna droga ucieka w stronę horyzontu. Po obu jej stronach, w jakimś nieumiarkowaniu, we wszystkich kierunkach ciągną się pola winorośli. Gdzieś tylko przetykane szpalerami krzewów oliwnych. Z rzadka samotne kępy drzew. Kolor zielony, dostępny chyba we wszystkich odcieniach, jakie oferuje widmo barwne. Pastoralny pejzaż z nieuniknioną inwazją drobnych elementów industrialnych. Gęste powietrze z ciepłej waty. Otepiający spokój wiejskiego popołudnia.

A więc to tu?

Sprawa nie jest jasna. Historycy do dzisiaj prześcigają się w kolejnych propozycjach. Istnieje przynajmniej kilka konkurencyjnych hipotez. Różnice sięgają czasem kilku kilometrów. Od XIX wieku fantazja historyków przenosi się z lewego na prawy brzeg Ofanto i z powrotem. Jak na razie bez ostatecznej konkluzji. Jedna z hipotetycznych lokalizacji bitwy niemal pokrywa się z tym, co mam teraz przed sobą. Paweł Muratow musiał mieć dużo zaufania do własnej intuicji, kiedy zbliżając się do Kann od strony Canosy – motocykl nawalił i trzeba było w polu się zatrzymać – zakrzyknął wśród winnych krzewów: „Ale przecież to pole bitwy pod Kannami!”. Wykluczyć się nie da, ale i pewności też żadnej.

Tak czy inaczej, panoramy takie jak ta naszkicowana powyżej, są dobrym materiałem do ćwiczeń wyobraźni.

Próbuję jakoś ożywić ten niemy pejzaż. Jakichś żołnierzy zobaczyć w dolinie.

O what is that sound which so thrills the ear  
Down in the valley, drumming, drumming?  
Only the scarlet soldiers, dear  
The soldiers coming.

Piękny jest ten rytm zdań u Audena, muzyka bębnów bitewnych. Ale tu nic. Usiłuję wlać jakieś życie w tę wiejską dioramę. Niestety z miernym skutkiem. Żadnego legionisty. Żadnych bębnów. Żadnego słonia, nawet zarysu trąby. Tu wciąż cicho. Jak gdyby cały tamten zgielek utonął w studni przeszłości już na zawsze. Bez echa. Jak gdyby zwały kości tkwiące w tej ziemi skutecznie przysypały wydarzenia sprzed stuleci. Jak gdyby nigdy nic się tutaj nie działo...

5.

To może, w oczekiwaniu na wizję, warto zastanowić się nad inną jeszcze kwestią.

Jak to jest z tą naszą historią? Jest tak, jak jest, bo tak być musiało? Czy też jest tak, jak jest, bo wybraliśmy jedną z rysujących się na horyzoncie możliwości? Miejsce na wzgórzu kanneńskim, jak może żadne inne, sprzyja tego rodzaju rozmyślaniom. Niewiele bowiem jest pytań tak mocno angażujących wyobraźnię historyczną jak to: dlaczego Hannibal Barca po druzgocącym zwycięstwie pod Kannami nie poszedł na Rzym? Dlaczego nie wyzyskał politycznie tak spektakularnego militarnie

zwycięstwa? I dalej: jak potoczyłaby się późniejsza nasza historia, gdyby Rzym został wzięty? Czy historia jest dzieckiem konieczności, czy dopuszcza pewne koncesje na rzecz formowania jej ludzką ręką?

Ciekawie pisał o tym Emil Cioran, rozważając w jednym z esejów z *Ćwiartowania* naturę wydarzeń historycznych. Mając w pamięci kanneńskie zwycięstwo Hannibala, które jednak nie zostało właściwie skonsumowane, notował:

„Za sprawą wolnej woli wyjaśniamy jedynie powierzchwnie historii, przybierane przez nią postacie, jej zewnętrzne losy, ale nie głębię, prawdziwy przebieg, który mimo wszystko zachowuje cechy zbijające z tropu, a nawet tajemnicze. Wciąż nas zadziwia, że Hannibal po zwycięstwie pod Kannami nie ruszył na Rzym. Gdyby był to uczynił, dzisiaj chwalilibyśmy się pochodzeniem od Kartagińczyków. Utrzymywanie, że kaprys, przypadek, a więc jednostka, nie odgrywają żadnej roli, to niedorzeczność. Wszakże za każdym razem, kiedy rozpatrujemy stawanie się jako całość, niewzruszenie powraca na myśl twierdzenie z *Mahabharaty*: „Węzeł Przeznaczenia nie może zostać rozwiązany; nic na tym świecie nie jest rezultatem naszych czynów”.

Jak zatem to wszystko ugryźć? Jak czytać przeszłość? Od której strony? Ludzkich wyborów czy ponadludzkiego (boskiego?) przeznaczenia? Jednostkowych, wolnych decyzji czy przemożnej siły, na którą nikt i nic nie może mieć wpływu? Cioran wyraźnie skłania się ku jakiejś postaci historycznego fatalizmu.

Zastanawiające, że również Muratow w swoich zapiskach apulijskich prowadzi historiozoficzne rozmyślenia, mając z tyłu głowy właśnie bitwę pod Kannami. On także odwołuje się do gry przypadku i konieczności. Przypomina szereg wydarzeń z przeszłości mających świadczyć o zniewalającej roli przypadku w dziejach. Choćby historię pewnego wirtemberskiego kapitana, który najprawdopodobniej odegrał bezwiednie ważną rolę w bitwie nad Marną. Czy całą serię znaczących zdarzeń, które doprowadziły Napoleona do katastrofy pod Waterloo. Wszędzie tam przypadek maczał swoje palce:

Waterloo – to prawdziwa tragedia, w uporczywości bowiem poprzedzających wynik tej bitwy przypadków dostrzegamy przeraźliwą interwencję przeznaczenia. Ale czy w owym opisanym wyżej „przypadku” Marny i w tylu innych przypadkach, jeszcze skrytych w historii ostatniej wojny, nie mamy również do czynienia z przeznaczeniem? Ukazanie przeznaczenia – czy nie na tym w ogóle polega praca historyka? [...] Wirtemberski kapitan nad brzegiem Marny to ów skrawek dziejowej tajemnicy, który badacz powinien wziąć pod swój najmocniejszy mikroskop. Rzecz idzie przecie o bardzo ważną dla ludzkości odpowiedź na pytanie, kto naprawdę rządzi na polu bitwy – geniusz, przypadek czy przeznaczenie? Na polach bitwy pod Kannami, jak pamiętamy, nawet geniusz wojenny, który tu zatryumfował, nie mógł ostatecznie zatryumfować nad Rzymem. Najstraszniejsze dla Hannibala w owej wojnie było to, że Rzym z powodzeniem mu się opierał, choć pośród konsulów ani jeden nie odznaczał się geniuszem wojennym. Hannibal

był na tyle człowiekiem starożytności, aby zrozumieć, o co tu chodzi, i stracił odwagę. Walka okazała się nierówna – za Rzymem stało przeznaczenie.

Tyle Muratow Heglem podszyty. Wedle tego wyводу, Hannibal uwewnętrznił dziejową konieczność. Po prostu pojął, że przyszło mu walczyć z nieusuwalną ścianą. Z przeciwnikiem, który właściwie nim nie jest, bo o przeciwniku można mówić tylko wtedy, gdy ten wykazuje jakieś cechy nam bliskie. Tu zaś podobieństwo było żadne, a równowaga sił – wątliwa. Dojmujący brak symetrii. Bogini Nemezis nie ma sensu wyzywać na pojedynek.

W jednej z moich ulubionych książek, *Historii niebyłej*, berliński profesor Alexander Demandt zajmuje się mało poważaną przez profesjonalnych badaczy historią przypuszczeń, historią możliwą. Czyli, w tłumaczeniu na ludzki język, próbuje odpowiedzieć na pytanie: co by było gdyby... Autor wysuwa fascynujące hipotezy na temat alternatywnych wizji historii. Nie jest to swawolna gra w możliwości, nieodpowiedzialne bieganie z linijką wokół nosa Kleopatry. To podbudowane wiedzą i poddane pewnym rygorom ćwiczenia z historii alternatywnej. Rozważania prowadzone są w trybie przypuszczającym. Nie rządzi nimi terror jedynej i niepodważalnej prawdy, ale logika prawdopodobieństwa.

Jednym z rozważanych przez niego przykładów jest bitwa pod Kannami, a ściślej rzecz biorąc: jej konsekwencje. Pokazuje on, że w badaniach tego fenomenu ścierały się dwa przeciwstawne poglądy. Wedle pierwszego, niewybaczalnym błędem Hannibala było zanie-

chaniu zdobycia Rzymu, co miało skończyć się fatalnie dla Kartagińczyków. Zdanie to podzielali między innymi Napoleon i Montgomery. Wedle drugiego, Hannibal nie miał w owym czasie szans, by zdobyć Rzym. Monteskiusz, zwolennik tej linii interpretacyjnej, utrzymywał, że mimo dotkliwej porażki, Rzymianie wciąż byli w stanie słać posiłki wszędzie tam, gdzie to było konieczne. Więcej: twierdził on, że – mocą ironicznego odwrócenia – militarna, ale i moralna siła Rzymu okrzepła właśnie wobec kartagińskiego wyzwania. Innymi słowy, porażce Kartaginy w kolejnych potyczkach (z potężną kłęską pod Zamą w roku 202 włącznie), winni byli... sami Kartagińczycy. Wybitny niemiecki historyk Mommsen wyrazić miał opinię, że trzeba być naiwnym, by sądzić, że Rzym był dla Hannibala na wyciągnięcie ręki; geniusz taki, jak on, nie mógł się mylić i porzucenie myśli o zaatakowaniu stolicy imperium musiało mieć zasadne powody. W dodatku jest ironią historii, że opór Kartaginy spowodował dalszą ekspansję Rzymu. Sardynia, Korsyka, Sycylia, afrykańska Północ, to nowe nabytki Rzymian.

Ostatecznie, autor, choć nie wzywa nadaremno kategorii przeznaczenia i stara się trzeźwo stać na gruncie faktów, wykazuje wyraźny sceptycyzm, gdy chodzi o możliwość pokonania w tym czasie Rzymian przez Kartaginę. Odnosząc się do znanej tezy Churchilla, że istota wojen punickich zawierała się w rozstrzygnięciu, które z wrogich sobie ludów – Indogermanie czy Semici – zapanują nad światem, pisze w konkluzji:

Abstrahując od samej polityki rasowej, szanse nigdy nie były równe. Światowej dominacji kartagiń-

skich „Semitów” nie można było oczekiwać już choćby z tego względu, że byli zbyt nieliczni. Nawet w woj-  
skach Hannibala stanowili mniejszość. Toteż możli-  
wość otwierająca się w roku 216 była scenariuszem  
bez przyszłości. Na pytanie stale związane z Hanniba-  
lem: „Czy historia mogła potoczyć się inaczej?” nale-  
ży odpowiedzieć przecząco. Ostatnia chwila, gdy moż-  
na było powstrzymać ekspansję Rzymu, już przeminęła.

A zatem, jeśli ufać historykowi, możliwości odwrócenia  
biegu historii były znikome. Z dostępnych wówczas ele-  
mentów można było skonstruować tylko taką układankę,  
jakiej kształt znamy. Ale nawet gdyby było inaczej, al-  
ternatywna wizja historii po Kannach i tak pozostanie  
dla nas papierową konstrukcją. Co się stało, to się nie  
odstanie – zdroworozsądkowy banał nie kłamie. Nigdy  
już nie dowiemy się, czy opcja przeciwna była naprawdę  
do zrealizowania. Ani też, co by to realnie miało znaczyć,  
że dzisiaj „chwalilibyśmy się pochodzeniem od Kartagiń-  
czyków”. No właśnie: lepiej by to dla nas było, czy zgoła  
wręcz przeciwnie?

6.

Wczesne popołudnie. Opuszczam wzgórze nad Ofanto.  
Ale wciąż jestem jeszcze trochę tam, gdzie się to wszystko  
działo... Jeszcze głowę mam zwróconą w przeszłość, cho-  
ciaż furtka, obsadzona tym razem w roli wehikułu czasu,  
przenosi resztę ciała do współczesności. Z perspektywy  
mojego niedawnego doświadczenia, przejeżdżający obok  
samochód robi wrażenie zabłąkanego obiektu, który jak-

by wynurzył się z jakiejś innej odnogi czasu. Warkot silnika upewnia jednak o realności zdarzenia. Ta sama droga wzdłuż siatki, tyle że w dół. Pies za mną. Nie ma wątpliwości, że powziął mocne postanowienie, by odprowadzić mnie na stację. Idziemy wolno, noga za nogą. Nie rozmawiamy. W końcu, było nie było, trochę zdążyliśmy się już poznać...

Znowu widmowa stacyjka. Według rozkładu – pociąg za parę minut. Robię kilka zdjęć. Bez entuzjazmu. Jakby podświadomie czując ironię zawartą w przekonaniu o fotograficznym „utrwalaniu chwili”. Tak naprawdę fotografia udaje, że trójwymiarowy świat koloru, smaku, zapachu i jeszcze innych, mniej uchwytnych ingrediencji jest w stanie zapisać się na płaskim obrazku. Zatrzymujący moment trzask migawki jest zarazem pocałunkiem śmierci. Teraz, kiedy oglądam te zdjęcia, spoglądam na coś w rodzaju tęsknej ilustracji do opowieści o psie, który jeździł koleją. W oryginale wszystkiego było więcej. Nie mówiąc o tym, że wszystko było *i n a c z e j*.

Pociąg wyłania się zza zakrętu znienacka, bez ostrzeżenia. Za szybko. W pośpiechu ładuję aparat do plecaka. Jestem jedynym pasażerem na przystanku. Nikt nie wysiada. Pociąg markuje więc tylko postój, wskakuję prawie w biegu.

Uczucia, które żywimy do siebie nawzajem, mocą jakiejś dziwnej alchemii, na stacjach kolejowych zostają spotęgowane. Perony występują w funkcji szkła powiększającego naszych emocji. Te wszystkie dworcowe dramaty, łzawa mechanika rozstań, esencjonalna czułość pożegnań... Zwłaszcza może na tego rodzaju opuszczonych,



niczych stacyjkach, jak ta. Jakby dwie samotności znajdowały dla siebie stosowną oprawę z tej samej kruchej materii i dodając, skraplały się w łzy.

Scena jest filmowa. Pies, trochę niepewnie, robi parę kroków w ślad za odjeżdżającym pociągiem. Nasze oczy na chwilę się spotykają. Niedawna radość gdzieś przepadła. Jego wzrok wyraża już tylko litość i obrzydzenie. Chyba jednak się nie spodziewał. Za pierwszym zakrętem jest po wszystkim. Nawet nie zdążyłem się pożegnać. Do dzisiaj mi wstyd.



1.

Nikt nic nie wie. Ale to literalnie – nic. Nikt nie wie skąd i nikt nie wie o której, gorzej, nikt nie wie nawet, o co pytam. Lokalny pociąg przywiózł mnie właśnie z Barletty do Andrii. Późny wieczór przechodzi już w noc. Z ostatniego pociągu wysypują się podróżni. Dworzec pustoszeje. Trzeba szybko zasięgnąć języka. Zaczepiam na peronie kilka przypadkowych osób, najwyraźniej miejscowych. Ale ci mają na twarzy wyraz bezgranicznego zdumienia. Co najmniej jakbym pytał o najbliższe połączenie z Władywostokiem albo o coś jeszcze gorszego. A rzecz dotyczy miejsca oddalonego stąd o kilometrów kilkanaście. Patrzą na mnie wzrokiem szklanym i szybkim krokiem oddalają się do swoich domów. Nikt nic nie wie. Nie pierwszy raz zresztą w trakcie tej podróży. Apulia, czyli *paese-non-lo-so*. Ale to przecież niemożliwe, żeby wszyscy Apulijczycy byli tak nieużywi. Zemsta próby losowej? By uniknąć pokusy łatwych uogólnień, winę rzucam na statystykę.

A na precyzyjnej informacji zależy mi bardzo, bo w przewodniku wyraźnie stoi, że tam, dokąd chcę pojechać jutro, kursuje tylko jeden poranny autobus, i to w porze, o której normalni ludzie śpią. Szkoda byłoby

się spóźnić. Dopiero w pustym jesiennie hotelu kompetentny i nad wyraz rozmowny recepcjonista instruuje cierpliwie, że nie ma się co przejmować, autobusy jeżdżą co godzinę, a postój mają tuż przy dworcu kolejowym. Wychodzi na to, że słowo drukowane kłamie. A pod latarnią, jak zawsze, najciemniej.

Na wszelki wypadek wychodzę z hotelu wcześniej, jest parę minut przed ósmą. Autobus, zanim opuści miasto, kluczy dłuższą chwilę po wąskich ulicach. Andria, niegdyś lokalna metropolia, jest dzisiaj prowincjonalną dziurą. Książęcą i cesarską świetność ma już dawno za sobą. Tak dawno, że nawet nie spogląda w przeszłość, by poprzez dawną metrykę poprawić sobie nieco humor. (Czy ktoś tu pamięta jeszcze pięknego księcia Farbrycego Carafa?) Chłopak, którego zagaduję o tani nocleg, trzy razy pyta, czy jestem sam, po czym uprzytamnia mi, że miasteczko, które odwiedzam, to centrum przerzutu narkotyków i dziewczyn z niedalekiej Albanii. Andria jest niskopienna, dwupiętrowa najwyżej, tylko przy głównej ulicy błyskają szklane pudełka Holiday Inn i innych wielogwiazdkowców. Opuzczamy zwartą zabudowę, dalej droga prowadzi lekko w górę i wije się łagodnie między polami drzew oliwnych a winogradem.

W niemal pustym autobusie kilku chłopów z pobliskich miejscowości. Twarze jakby skądś znajome. Nie raz widziałem ich na polskich wsiach: profile wycięte z tektury, wąwozy zmarszczek, białe koszule szczelnie zapięte pod szyją, ciemne marynarki, na nogach grube wełniane spodnie. I solidne braki w uzębieniu. Spoglądamy na siebie przyjaźnie. Co chwilę któryś z nich wy-

siada. Na ostatnim przystanku będę jedynym pasażerem. Po półgodzinie krajobraz robi się coraz bardziej surowy. Zrudziała trawa, jakieś iglaki porozrzucane nieregularnie, białe kamienie wyrastające z ziemi. Płaskowyż Murge nie obiecuje za wiele.

Wreszcie. Jest. Na samotnym wzgórzu okolonym u nasady lasem piniowym wznosi się znajoma budowla. W jasnych o tej porze dnia murach jest coś nierealnego. Pamiętam je dobrze ze zdjęć, ale naoczne doznanie przebija wszystkie reprodukcje. Fotograficzne podobizny w jednej chwili rozsypują się jak domek z kart. Realność naprawdę zatyka i pozostawia na wdechu. Miraż z białego kryształu. Poranne światło precyzyjnie obrysowuje kształty, wyobraźnia ma się od czego odbić. I korzysta z tej okazji, może nawet w nadmiarze. Żadne skojarzenie nie wydaje się tutaj na wyrost. Z oddali budowla wygląda jak bateria kamiennych silosów. Jak reaktor atomowy. Jak obserwatorium astronomiczne. Albo jak średniowieczna prefiguracja kosmodromu Bajkonur. Konstrukcja jest bez wątpienia pochodzenia ziemskiego, ale przecież jakby nie całkiem z tej ziemi.

2.

Marzy mi się księga włoskich widoków. Podkreślam: w i d o k ó w, nie widoczków, widokówek czy pocztówek. Nie tych znanych, doskonale opatrzonych, ale tych, których nie zdołano jeszcze całkiem zabić wzrokiem i aparatem. W widoku, o jakim myślę, jest jakiś nadmiar, ma on coś z obrazu poetyckiego, nie da się go przełożyć na

ludzki język, nie da się go opowiedzieć, nazwać, przyspilić. Widok, o jakim myślę, to obraz, który chodzi za nami, pojawia się zniemacka w głowie, przychodzi do nas w snach. (Czy przyśniło się komuś Koloseum?) To byłby leksykon miejsc i obiektów o szczególnej sile rażenia. Dzieło zawierające oprócz ilustracji także i utrwalone w słowie zapisy pierwszych reakcji spektatorów. Księga westchnień i poruszeń, księga niepokojów i marzeń. Poligon wyobraźni. Książka, w której można by śledzić niemal *in statu nascendi* proces zastygania widzenia w słowie. Obserwować, jak słowo zmagają się z widzialną rzeczywistością, jak formują się klisze i zwroty językowe, powtarzane później do znudzenia. Ale też i jak dochodzi do nowych odkryć, dzięki którym widzimy więcej.

Gdyby taka rzecz miała kiedyś powstać, to bez wątpienia Castel del Monte znalazłby się tam na jednym z poczesnych miejsc. Mówimy bowiem o budowli z pogranicza nierealnego.

W istocie, jego bryła ma właściwości hipnotyzujące. I wielu już dało się zaczarować. Trudno się więc dziwić, że nawet religijnie sceptyczny umysł Umberto Eco nie oparł się imaginacyjnej sile jego widoku, a może zwłaszcza potencji symbolicznych w nim tkwiących. Semiotyk i mediewista zobaczył w nim kamienny hieroglif. Albo nawet coś więcej: wyposażony w znaczenie *t e k s t*. Tak więc nic dziwnego, że to właśnie zamek Fryderyka II stał się w średniowiecznym kryminale Eco modelem opactwa.

Już pierwsze strony *Imienia róży* tego dowodem. Młody Adso z Melku, opisując swoje odczucia na widok surowej

budowli klasztornej, daje nie tylko kompetentny wykład chrześcijańskiej symboliki, w której ósemka – liczba tak ważna dla programu architektonicznego apulijskiego zamku – ma znaczenie szczególne, ale też wprost porównuje swoje wrażenia z widokiem Castel del Monte.

Pamiętacie? To posłuchajcie:

Kiedy pięliśmy się urwistą ścieżką, która wiła się wokół góry, zobaczyłem opactwo. Nie zadziwiły mnie mury, które opasywały je ze wszystkich stron, gdyż podobne widziałem w całym chrześcijańskim świecie, ale zdumienie wzbudziła bryła tego, co jak się dowiedziałem, nazywano Gmachem. Była to ośmiokątna, wyglądająca z oddalenia jak czworokąt (figura doskonała, wyrażająca trwałość i niedostępność państwa Boga) budowla, której ściany południowe wznosiły się na klasztorным płaskowyżu, podczas gdy północne zdawały się wyrastać pionowo z samego podnóża góry. [...] Trzy rzędy okien wyrażały potrójny rytm górnej partii budowli, a w ten sposób to, co było w pojęciu fizycznym kwadratem na ziemi, duchowo stawało się trójkątne w niebie. Przy dalszym zbliżaniu się widać było, że czworokątna forma wytworzyła na każdym rogu siedmiokątną basztę o pięciu ścianach wychodzących na zewnątrz – tak więc czterem z ośmiu boków wielkiego ośmiokąta odpowiadały cztery małe siedmiokąty, które na zewnątrz prezentowały się jako pięciokąty. I nie ma człowieka, który nie dostrzegłby zadziwiającej zgodności tyłu świętych liczb ujawniających subtelny sens duchowy. Osiem to liczba doskonałości każdego czworokąta, cztery to liczba Ewangelii, pięć liczba stref

świata, siedem liczba darów Ducha Świętego. Bryła i kształt Gmachu jawiły mi się tak samo, jak później na południu włoskiego półwyspu Castel Ursino i Castel del Monte, ale niedostępne położenie sprawiło, że Gmach był straszliwszy i mógł wzbudzać lęk u podróżnego, który zbliżał się doń stopniowo.

Powieściowe opactwo to księga do czytania. Skomplikowana, wielowarstwowa, niejednoznaczna. Otwarta na transcendencję. I podszyta grozą. Rzeczywisty Castel del Monte – o nie mniejszej liczbie symbolicznych odniesień – nie ma w sobie nic złowieszczonego. Żadne tam mroki średniowiecznych zamczysk, nic z kafkowskich klimatów. Oczom podróżnych ukazuje się trochę jak nierealny bajkowy obrazek. Zapisane świadectwa to raczej opisy spotkania z budowlą ze snu niż z dotykanej rzeczywistości. Świadectwa podziwu. Zapisy spotkania z niemożliwym.

Oszczędnym zazwyczaj w zachwytach Ferdynand Gregorovius nie kryje emocji. Już samą przejażdżkę konną z Andrii do zamku zalicza do jednej ze swoich najpiękniejszych wypraw. Jakby z archiwisty opadł kurz biblioteki, przywracając mu dar widzenia. Nieskory do łatwych uniesień i retorycznych popisów, skreśla znienacka cały akapit o wiosennym słońcu i jego walorach („światło tego nieba odurza duszę jak perlące się wino”), peroruje z zapałem o strzałach Heliosa i dzikich apulijskich pustkowiach, pośród których wdychać można balsamiczne powietrze przesycone wonią kwiatów. Gregorovius!



No i wreszcie sam zamek jako rekompensata długiego oczekiwania:

Wyjeżdżając konno na to zielone wzgórze, miałem wciąż przed oczyma ów cudowny zamek, którego żółta bryła rysowała się coraz wyraźniej. Ten samotny pomnik wielkiej przeszłości nie przywołuje na pamięć bitew i wojen, występków dworskich i politycznych zbrodni, intryg papieskich i książęcych; zwiedzamy tu komnaty, w których genialny cesarz zażywał wczasu i spokoju, oddając się studiom i uciechom łowów.

Gregorovius podkreśla zwłaszcza doskonałą harmonię i stopliwość wszystkich elementów budowli, a fundament konstrukcyjny widzi w jakiejś niebywałej jedności przeciwieństw: „Wszystko tu jest zharmonizowane i spójne, sprowadzone do jednej i tej samej zasady, powiewne i lekkie, wykwintne a zarazem trwałe i mocne”.

Tej arkadyjskiej wizji nie mącą nam nawet ani wspomniany przezeń ponury epizod z uwięzieniem na zamku trzech wnuków Fryderyka II (trzydzieści lat w zamknięciu!), ani też uwagi o dość opłakanym stanie wnętrza budowli. Oglądam dziewiętnastowieczną rycinę: rzeczywiście szczyty wież i murów porasta zielsko, po lewej stronie od ścieżki prowadzącej do zamku na kamieniu siedzi pasterz, wokół spokojnie pasą się kozy. Ale dla Gregoroviusa Castel del Monte jest figurą szczęścia i cesarskiej chwały.

Również i w podróży apulijskiej Pawła Muratowa Castel del Monte to przystanek bez wątpienia istotny. Po

nudnej równinie Tavoliere w charakterze przystawki, czas na danie główne:

Dziś niesie nas ku najniezwykleszemu i największemu zabytkowi Apulii, ku wznoszącemu się na odludziu zamkowi Fryderyka II – Castel del Monte. Jaki podróżnik, mogąc go widzieć, usiedziałyby spokojnie w mieście nawet w owe dni wściekłego upalnego *sirocco*.

Duje rzeczywiście solidnie, wiatr podnosi z drogi biały kurz. Motocykl się krztusi. Jazda w tych warunkach jest szkołą przetrwania. Niebo rozżarzone do białości, sucho w gardle, ale zamek już niedaleko:

Castel del Monte wciąż skrywa się za łałdami okolicy. Ale oto na koniec pojawia się daleko po prawej stronie, na szczycie pojedynczej stożkowatej góry, ciemny ośmiokątnik murów i wież samotnie wznoszących się na pustynnej rudej ziemi, pokrytej sterczącymi z niej szarymi głazami. W całym Włoszech nie ma budowli wzniesionej dla takiego marzenia o ostatecznej i doskonałej samotności!

Przychodzi na myśl, że to nie tylko samotnia, ale może też i wieża obserwacyjna. Nie na darmo zamek zwano belwederem (włoskie *belvedere* odwołuje się do widzenia) albo balkonem Apulii. A więc punktem widokowym, miejscem, z którego się p a t r z y. A wiedząc o omnipotentnych zapędach Fryderyka II, kusi też, by zobaczyć w nim coś w rodzaju średniowiecznej wersji panoptikonu z późniejszych wyobrażeń Jeremy’ego Benthama. Kontrolować wszystko i wszystkich, ale tak, by samemu pozostać

niewidzialnym. Marzenie każdego despoty. Do XIX stulecia zamek pełnił jeszcze jedną, dość zaskakującą funkcję. Ponieważ był dobrze widoczny z morza, stanowiąc rozpoznawalny punkt orientacyjny, stał się latarnią morską dla przepływających niedaleko statków. I jest to chyba jedyny tego typu obiekt w dziejach: latarnia bez światła! Naturalnie, jeśli nie liczyć tego wewnętrznego.

Muratow podziwia panoramę roztaczającą się z zamku – rzeczywiście i dzisiaj nadzwyczajną. Rozpoznaje po kolei białe punkty w pejzażu: to Ruvo, to Corato, to Andria, a dalej – leżące blisko siebie nadmorskie porty. Ale czuć wyraźnie, że sam zamek obchodzi go najbardziej. Na chwilę, jakby z obowiązku, wchodzi w buty historyka sztuki. Charakteryzuje więc detale architektoniczne, podkreślając, jak przedziwnie miesza się tu gotyk z formami rzymskimi. A komentując resztki zachowanych rzeźb z zamkowego portalu, sugestywnie pisze o tym osobliwym i niepowtarzalnym stylu epoki Fryderyka II, stylu, który nie jest dosłowną repetycją sztuki rzymskiej, ale ma w sobie coś z ducha siermiężnej średniowiecznej naiwności.

Ale i on przecież nie ma wątpliwości, że sens tej budowli wymyka się prostej eksplikacji. Nazywa zamek Fryderyka II dziełem niepojętego i niedającego się zrozumieć kaprysu. Nie potrafi opanować wzruszenia na widok tej budowli tak mocno wypadającej poza kanony estetyczne epoki. I coś więcej: jakby rozumiał, że wielkość tej konstrukcji mieści się bez reszty w tym, że nie należała ona do świata doraźnej pragmatyki. Że jest emanacją wolnego ducha, który nie liczył się z nikim i z niczym. Muratow widzi (czy raczej: chce widzieć) w zamku samotnię, ale zaraz dodaje,

że było to pewnie osamotnienie we dwoje! Wspominałem już, że w zetknięciu z Castel del Monte wyobraźnia traci umiar... Oczywiście, z braku materii źródłowej, można snuć różne domysły i domniemania, budować najrozmaitsze, również i fantazyjne scenariusze. Kłopot w tym, że melodramatyczna klisza kompletnie nie przystaje do finezji kamiennej konstrukcji. Zamek jakoś słabo nadaje się na altanę spragnionych odosobnienia kochanków. Zwłaszcza jeśli dodać, że nie jest wcale pewne, czy Fryderyk II kiedykolwiek osobiście się w nim pojawił.

3.

Jest wczesnie rano, za wczesnie. Do otwarcia jeszcze prawie pół godziny. Kupuję bilet, ale czekanie się dłuży. Z nudów robię parę kroków w stronę przeciwną do kasy i... przez nikogo niezauważony wchodzę na dziedziniec. Na chwilę, na kilkanaście minut, zamek mam tylko dla siebie. Kręte schody prowadzą na piętro. Kobieta z obsługi zamiata podłogę. Kurz podnosi się do góry i materializuje na moment w smugach światła przechodzących przez wąski otwór okienny. Jakiś zaspany gołąb z furkotem podrywa się do lotu. Pełna nieważkość. Światło wycina w kamiennej podłodze jasne ślady. Przechodzę wolno z sali do sali, nie chcąc naruszyć ciszy wypełniającej przestrzeń.

Zamek budowano kilkanaście lat. Materiał był na miejscu. Do budowy użyto wapiennych ciosów o żółtawej barwie. Wznoszono go prawdopodobnie w latach trzydziestych i czterdziestych wieku XIII. Z pewnością źródła

wspominają o jego istnieniu w roku 1240. Zamek jest budowlą dwukondygnacyjną. Amfiladowy układ sal pozwala obejść budowlę wkoło. Nad każdą z sal wznosi się sklepienie krzyżowe. Przez gotyckie okna wpada do środka światło, które w zależności od pory roku różnie kładzie się na kamieniu. Za czasów Fryderyka ściany wyłożone były białym i różowym marmurem, a posadzka i sklepienie wielobarwną mozaiką. Na ścianach wisiały wschodnie kobierce. Ale to już wspomnienie. Przez kilka stuleci okoliczna ludność wyniosła stąd wszystko, co było do wyniesienia. Z zachowanych elementów szczególnie zwracają uwagę resztki kominka i czerwony marmur zwany *breccia corallina*, użyty do dekoracji okien i portalu wejściowego...

O tym wszystkim wspomina rzecz jasna każda przyzwoita monografia zamku. Jestem jednak przekonany, że jego osobliwej aury, tego dziwnego promieniowania, którego jest ośrodkiem, nie da się wyrazić w najbardziej choćby fachowym języku architektonicznych porządków i stylów. Tu wyraźnie dzieje się coś więcej.

Zamek jest regularnym ośmiościanem. W każdym z ośmiu narożników stoi ośmiokątna wieża. Również dziedziniec ma kształt oktagonalny. Ósemka panuje nad tym światem. Powiada się – może nie bez racji – że symetria jest estetyką idiotów, ale ta zasada najwyraźniej tutaj nie działa. Rzeczywiście, trudno oponować, wszystko tu jest do bólu obliczone i odmierzone. Twarda miara rządzi tym mikrokosmosem. Ale chociaż bez trudu można wyobrazić sobie wszystkie te niepokalane osie symetrii przecinające mury zamkowe na wszystkie strony, to mimo to obiekt nie robi wrażenia jakiegoś bezdusznego

tworu matematycznego. Trudno oprzeć się podejrzeniu, że cała ta wymyślna arytmetyka służy głównie temu, by odjąć murom ciężaru. Zadziwiające jest właśnie to, że nie ciężą one ku ziemi. Przeciwnie, cała konstrukcja zdaje się zaskakująco lekka. Kontestuje prawo grawitacji. Zamek jest świetlisty, wypełniony powietrzem. Jakby był zrodzony z pitagorejskiego snu.

Wydaje się, że jest emanacją architektonicznego projektu, który respektował archaiczne zasady harmonii. Wedle nich oczywistością była odpowiedniość mikro- i makrokosmosu. W szesnastowiecznym traktacie Francesca Giorgiego *Harmonia mundi* znaleźć można zgrabną eksplikację tego sposobu myślenia o architekturze:

Wszyscy pitagorejczycy i platonicy wiedzieli, że świat i dusza zostały najpierw opisane według praw i stosunków muzycznych przez Timaiosa z Lokri, a później przez Platona. Opis ten odpowiada heptachordowi złożonemu z siedmiu dźwięków, następnie podwajając się przez podniesienie dwójki do sześcianu ( $2^3 = 8$ ) i potrajając przez podniesienie do sześcianu trójki ( $3^3 = 27$ ). Bazując na pismach Pitagorasa, wierzone, że właśnie te liczby i ich stosunki decydują o budowie wszechświata i kształcie duszy. Liczby nieparzyste symbolizują męskość, parzyste – żeńskość, a z ich wzajemnego oddziaływania wszystko bierze swój początek. Ale dopiero sześcian tych liczb wieńczyłby dzieło. Zatem nikt nie może wyjść poza trzy wymiary: długość, szerokość i głębokość. Liczby te i proporcje decydują o sile tworenia i spoczynku, ujmują także wszystkie możliwe warianty współbrzmień.

Liczba, proporcje, harmonia, dusza, muzyka, wszechświat. To wszystko zdaje się zamieszkiwać w Castel del Monte. Nic tu nie jest do końca takie, jak się wydaje. Można by nawet uznać, że podwójność jest wpisana w naturę zamku. Jakby jego widzialny kształt był jedynie maską skrywającą niewidoczne dla oka wnętrze. Tyle lat od swojego powstania, a wciąż pozostaje zagadką.

Do dzisiaj nie ma pewności, w jakim celu został zbudowany. Liczne hipotezy konkurują między sobą. W łacińskich źródłach figuruje jako *castrum*. Fryderyk II hojną ręką fundował zamki obronne w całej niemal Apulii, przy ich pomocy zaznaczał swój teren jak kot: Lucera, Sannicandro, Monte Sant'Angelo, Vieste, Barletta, Oria, Gioia del Colle, Brindisi... Castel del Monte należałby po prostu do tego obronnego ciągu? Trudno w to uwierzyć, zresztą nie trzeba wierzyć, wystarczy porównać subtelność figury Castel del Monte z architekturą zamczysk z powyższej listy. Nawiasem mówiąc: co to za warownia bez fosy i innych tego rodzaju zabezpieczeń? Wąskie okna to trochę za mało, by uznać go za budowlę obronną. Poza tym: zamek na takim odludziu? Czego i kogo miałby tu bronić? Gołym okiem widać, że nie ma wiele argumentów na poparcie tej tezy. Powiadają z kolei inni, że najprawdopodobniej był to po prostu zamek myśliwski, podmiejska dacza, w której cesarz zatrzymywał się na czas tak przezeń lubianych polowań z sokolami. To już brzmi nieco sensowniej. Ale i ten koncept jest podważany. Trudno wyobrazić sobie, powiadają krytycy, by budowlę, która miała być używana tylko sezonowo, zaplanowano z takim kunsztem. Absurdalna zdaje

się myśl, by rezydencję tego typu zbudowano z tak oszłamiającą matematyczną precyzją i tak przemyślnie wyposażono ją w kamienne ornamenty. I trudno odmówić tym argumentom racji.

Inni jeszcze badacze wskazują na wspomnianą już wyraźną obecność ósemki w konstrukcji zamku, utrzymując, że ta okoliczność nie może być dziełem przypadku. Ale osiem nie jest jedyną znaczącą liczbą tej budowli. Wyliczono, że stosunek liczbowy dłuższego do krótszego boku prostokąta, który można utworzyć, przeciągając linie między czterema wieżami (dwoma stojącymi najbliżej siebie i dwiema przeciwległymi do nich), wynosi dokładnie 1,618. A jest to liczba złotej proporcji!

Tak czy inaczej, nie może być żadnej wątpliwości, że anonimowy architekt, kimkolwiek był (nazwisko jego nie zachowało się), działał tu wedle dogłębnie przemyślanej strategii. Myśl architektoniczna podążała za wprzód ustanowionym planem ideowym. W istocie, nie wydaje się niczym zdrożnym ani niedorzecznym, by znając upodobanie wieków średnich do operowania symbolicznymi korespondencjami, p r z e c z y t a ć Castel del Monte przez okulary średniowiecznej symboliki numerycznej. Ósemka. Jak postawiona na sztorc wstęga Möbiusa. Albo poskręcany wąż chwytający własny ogon... I złota liczba jako zwornik całości.

Ale czy taka lektura ostatecznie wyjaśnia jego przeznaczenie? Raczej nie. Bo przecież są i tacy, co na podstawie obserwacji ruchu Słońca i położenia zamku wywodzą, że mógł on pełnić funkcję kalendarza astronomicznego. Inni jeszcze wspominają o jego pokrewieństwach



z ośmiokątnym meczetem Omara w Jerozolimie, z piramidą Cheopsa...

Te koncepty wcale nie dziwią ani nie śmieszą. Są raczej żywym dowodem na pewną stałą obecną w naszej percepcji świata. Nie potrafimy mieszkać w jednorodnej, pozbawionej znaków szczególnych przestrzeni. Są takie punkty w naszej ziemskiej topografii, którym nie wystarcza samo istnienie. One promieniują jakimś tajemnym, niewidzialnym znaczeniem. Prowokują do snucia historii. Niewiadome domaga się uprawomocniającej je narracji. A nie trzeba być wcale mętnym ezoterykiem, by dostrzec, że zamek Fryderyka II jest w apulijskiej przestrzeni naprawdę punktem szczególnym. Miejsca święte świętych opowieści potrzebują. Tutaj mit naprawdę urodził się na kamieniu.

Mając w pamięci liczne hipotezy objaśniające genezę jego powstania, można powiedzieć, że Castel del Monte to zamek krzyżujących się opowieści, by sparafrazować tytuł pięknej książki (*Zamek krzyżujących się losów*) Italo Calvino. Książki, nawiasem mówiąc, sławiącej siłę wyobraźni i dar fabulacji. Chcemy wiedzieć, czym był w istocie zamek, jaka była jego funkcja. Nasz umysł jest tak skonstruowany, że domaga się finalnego rozstrzygnięcia, jakiegoś ostatecznego wyjaśnienia, za którym nie stoi już nic. I nie spocznie, póki nie zazna ukojenia. Dlatego, nie łudźmy się, historia zamku nie jest zamknięta, nowe opowieści wciąż jeszcze przed nami...

Jeśli dzieło architektoniczne w ten czy inny sposób upodabnia się do swojego fundatora, to trudno się dziwić, że Castel del Monte uchodzi do dzisiaj za synonim zagadki, i że tak trudno złamać jej szyfr.

W biografii Fryderyka II z trudem można oddzielić dzisiaj empiryczne fakty od mitologicznych konstrukcji. Jego narodziny poprzedzone były rozmaitymi przepowiedniami. Charakterystyczne, że niemal od początku ścierały się ze sobą dwie wykluczające się wizje jego osoby. Już same okoliczności przyjścia Fryderyka II na świat uchodziły za zapowiedź żywota niezwykłego. Myślano o jego narodzinach w kategoriach mesjańskich. Przyszły cesarz urodził się w czasie świąt Bożego Narodzenia, 26 grudnia roku 1194 w Iesi w prowincji Marche. Ponieważ jego matka Konstancja miała wtedy lat czterdzieści, na owe czasy była więc w podeszłym wieku, szeptano, że dziecko jest podrzutkiem. Konstancja, chcąc uciąć wszelkie plotki na ten temat, powiła chłopca w namiocie ustawionym w środku miasta, dumnie prezentując pełne piersi na dowód swej prawdomówności. *Cronica figurata* Villaniego dokumentuje ten fakt. Cesarz wygląda tu jak spowita w białe szarfy pacynka. Nad jego głową rozpięta jest czasza namiotu, z herbem Staufów jako znakiem opatrznosciowym. W jego żyłach płynie krew normañska po matce i szwabska po ojcu Henryku VI.

Kim był Fryderyk II? „Bestią pełną imion bluźnierczych”, jak kolorowo i z dużą inwencją językową wyrażał

się o nim jeden z papieży? Czy przeciwnie: władcą o anielskim obliczu, jak komplementował go Mikołaj z Bari, ówczesny kronikarz? W jednym z pism cesarz określał rodzinne Iesi mianem nowego Betlejem, co w połączeniu z datą urodzin nie pozostawiało złudzeń, że miał siebie za boskiego pomazańca. Ale z kolei w innych przepowiedniach tamtego czasu (Joachim da Fiore) uchodził za Antychrysta. Albo mesjasz, albo pomiot nieczysty. I nic pośrodku. Zastanawiająca dwuznaczność.

Boski nimb i czarna legenda. Zdaje się jednak, że ani jedno, ani drugie. Jeśli opuścić rejony tej dość wątpliwej teologii i spojrzeć na ziemskie poczynania cesarza, to łatwo dostrzec, że Fryderyk II był władcą należącym mentalnie do świata średniowiecznego, ale jednocześnie wyraźnie wystającym ponad standardy epoki. Sporządzenie nawet pobieżnego katalogu jego dokonań nie sprawi jednak, że uzyskany na ich podstawie portret pamięciowy stanie się od razu wyraźniejszy. Kim zatem był Fryderyk II? Kilka możliwości rysuje się na horyzoncie.

Genetycznym antyklerykałem i nieprzyjacielem papieży? Jego życie to nieustanne potyczki z papieżem i groteskowy kontredans kolejnych ekskomunik, to rzuconych, to znowu odwoływanych przez kolejne głowy Kościoła.

Władcą-erudytą i miłośnikiem nauki? Ufundował uniwersytet w Neapolu, sam interesował się wieloma dziedzinami wiedzy, uczonych darzył wielką estymą, chętnie wdawał się z nimi w dysputy.

Gorącym zwolennikiem islamu? Do Lucery w Apulii sprowadził sycylijskich mahometan, a zaufanie cesarza

do nich było tak wielkie, że tam właśnie mieścił się państwowy skarbiec Staufów.

Akuserem tolerancji religijnej? Żył dobrze z Saraceni, ale nie ma wątpliwości, że traktował ich instrumentalnie. Żydzi mogli bez kłopotu wyznawać swoją religię, ale byli jednak obywatelami drugiej kategorii.

Prawdziwym władcą pierścieni? Był koronowanym królem Niemiec i królestwa Sycylii, od roku 1220 cesarzem.

Kim jeszcze? Chorobliwym egotykiem przekonanym całkiem poważnie o własnej boskości? Religijnym sceptykiem (w średniowieczu!)? Patologicznym wyznawcą porządku? Bezwzględny egzekutorem prawa?

Pytania można mnożyć. Rozsądek każe sądzić, że rzetelny konterfekt cesarza nie może mieć jednej twarzy, zawsze będzie funkcją oczekiwań piszącego. Instruktywnym przykładem jest tu postać Ernsta Kantorowicza, najgorętszego chyba pośród historyków entuzjasty cesarza, który w swoim monumentalnym dziele *Kaiser Friedrich der Zweite* (1927) wystawił mu pomnik. Nie brakuje jednak krytyków, którzy doceniając imponujące dokonanie Kantorowicza, podkreślając wkład pracy i olśniewającą erudycję uczonego, umieszczają jego dzieło raczej po stronie mitografii niż historiografii, o ile wręcz nie po stronie świeckiej hagiografii. Domyślać się można, że liczne autobusy ze Staufami, które atakują dzisiaj zamkowe wzgórze, to uboczny efekt lektury tego panegirycznego dzieła. Lektury zachłannej, pełnej pobożnych życzeń i zupełnie pozbawionej akcentów krytycznych.

A może tym, co charakteryzowało go najgłębiej, była miłość do polowania z sokołami. Byłby więc po prostu sokolnikiem? Mistrzem w finezyjnej sztuce sokolnictwa? Jest przecież autorem kompetentnej rozprawy w tej materii: *De arte venandi cum avibus*. Nie można wykluczyć, że to właśnie w sokolnictwie, tej trudnej sztuce poskramiania natury, znajdują odbicie jego dwie największe namiętności: potęgą rozumu i władza absolutna.

Z całą pewnością wyrastał o głowę ponad swoją epokę. Powiadano o nim *Stupor mundi*. Rzeczywiście, zadziwiał i zadziwiał do dzisiaj. Wielkość przyciąga wielkość. Inny Fryderyk, Nietzsche, umieszczał go w jednym szeregu z Cezarem i Leonardem, pisząc, że należał on do najbardziej niepojętych i zagadkowych postaci w dziejach. Dziwić się teraz, że tego zamku nie można całkiem otworzyć...

5.

Dochodzące z zewnątrz strzępki rozmów upewniają, że to idą Staufowie. Są bardzo głośni. Mają już trochę lat. Raczej więcej niż mniej. Idą karnie, w szeregu. Część zaopatrzona w laski. Wysoko podnoszą nogi, przestępując próg. Panie siwiejące, ale nadzwyczaj żwawe. Ładnie pachną. Panowie szpakowaci albo z widocznymi łysinami. Starannie ogoleni. Złożone oprawki okularów błyskają w słońcu. Śmiało pokonują wzgórze. Już są w środku. Tłok. Staufowie nie rozmawiają, Staufowie krzyczą. Za chwilę jest jeszcze głośniej. Z początku nie bardzo wiadomo, o co

chodzi, ale po chwili można się zorientować, że to dwie wycieczki weszły do zamku w tym samym momencie i właśnie trwa targ, kto pierwszy pójdzie z przewodnikiem. *La deutsche vita...*

Na zewnątrz wciąż przepalające na wylot słońce. Kanciaste cienie wież kładą się tuż przy murach. Krajobraz dookoła niewiele zmienił się tu przez ostatnie stulecia. Płowa skóra pokryta gdzieniegdzie zielonymi cętkami. Obchodzę zamek zgodnie z ruchem wskazówek zegara, a chwilę później pod prąd. Po zachodniej stronie rzucając plecak i zalegam na parę godzin na trawie. Nie mam ochoty się stąd nigdzie ruszać. Słońce przesuwają się po niebie, regulując długość cienia. Patrzę w niebo, z którego ktoś wyprał cały kolor. Przez moment można odnieść wrażenie, że to zamek tkwi w środku świata, jak igła kompasu wyznaczając stały kierunek, a Ziemia obraca się wokół niego. I tu może najbardziej upodabnia się do swojego fundatora, w którego osobie Północ połączyła się z Południem, a Wschód z Zachodem.

Opóźniam, jak mogę, chwilę odjazdu, przez jakiś czas rozważając nawet wariacki plan zostania tu na noc. Obudzili się nieopodal zamku o świtaniu, tak, to byłby jakiś pomysł na życie... Ale może jednak kiedy indziej. Może za rok, za trzy, koniecznie wczesną wiosną, wtedy zamek ma jeszcze inną barwę. Widziałem fotografię, na której mury mają kolor słoniowej kości, zamek ujęty jest z dołu, wygląda jakby wyrastał wprost z ciemnozielonych drzew, poniżej, na równinie, spokojnie pasą się konie, pomiędzy trawami błyska czerwień maków. Jeszcze jedno – ostatnie już – kółko wokół murów. Popołudniowe światło znów

zmienia kolory budowli. Autobus wolno zsuwa się ze wzgórza. Teraz, z oddali, zamek wygląda jakby wzniesiono go z plastrów miodu.

Kilka lat później widziałem zamek Fryderyka na plaży w Vieste. Znudzeni słońcem i morzem, ojciec z synem sypali budowlę z piasku. Wiaderko z wodą, patyk do wygładzania ścian. Na dobrze już zarysowanym szkielecie ośmiokąta mieli zatknąć widokówkę i z niej ściągali. Zamek miał co prawda nieco odchylone od pionu mury, ale osiem okalających je wież było jak trzeba, środek też już został wydrążony. Na tle morza, w tym miejscu, wyglądał jak fatamorgana. W tej mierze niewiele różnił się od kamiennego oryginału.

6.

Ta budowla naprawdę ma w sobie coś muzycznego. I nie chodzi rzecz jasna tylko o – skądinąd frapujące – efekty akustyczne zamkowego dziedzińca. Mam na myśli muzyczność samej architektury. Dominacja liczby odsyła w obu przypadkach do tego samego źródła tworzenia.

Ostatni dzień podróży po Apulii. Rzym, oczekiwanie na samolot. Późny wieczór, na Piazza del Popolo popijam apulijskie *primitivo*, żeby choć przez chwilę jeszcze utrzymać ciągłość z minioną chwilą. Siedzę w towarzystwie Lucilli Galeazzi. Lucilla jest umbryjską pieśniarką, poznałem ją przy okazji spraw pajęczych, ale o tym kiedy indziej. Opowiadam jej coś bez ładu i składu o szczegółach eskapady. Kiedy napomykam w pewnym momencie,

z nieukrywaną zresztą ekscytacją, o wizycie w Castel del Monte, wyraźnie się ożywia. Z ogniem w oczach wspomina o pewnym nagraniu, które przed paroma laty zostało zrobione na zamku. Ale nic więcej nie chce powiedzieć. Krótco po powrocie domu wyjąłem ze skrzynki przesyłkę z Rzymu. W środku płyta. Zatytułowana po prostu: *Castel del Monte!* Na okładce zamek w czerwonej poświacie, odcinający się od czarnej płachty nieba. W ekipie grającej znaleźli się między innymi tubista Michel Godard, trębacz Pino Minafra, a także dwie śpiewające panie: Linda Bsiri i Lucilla Galeazzi. Na płycie zarejestrowano muzykę ngraną w murach apulijskiego zamku.

Ponieważ zamek jest obiektem muzealnym i w dzień zarabia na sobie, nagrania rozpoczynano o zmroku, już po zamknięciu dla zwiedzających. Trwały one przez trzy wrześnie noce. Mniejsza o samą muzykę, o zróżnicowany repertuar, obejmujący nawiązania do starych form muzycznych, o pomieszanie stylów i poetyk, które można usłyszeć na płycie; to temat na inną rozmowę. Nie wymiar muzyczny jest dla nas w tym kontekście ważny. Istotniejsze jest co innego: płyta jako zapis jednego, swoistego, całkiem wyjątkowego wydarzenia w życiu twórców tego nagrania. I to, co ciekawe, wydarzenia należącego nie tylko – a może nawet nie przede wszystkim – do dziedziny muzyki, ale do trudnego do nazwania i zdefiniowania obszaru zdarzeń eterycznych. Do przestrzeni kamiennej akustyki jakiegoś wyższego rzędu.

Pomieszczone w książeczce dołączonej do płyty teksty dokumentują, przynajmniej w jakimś stopniu, emocje



tamtých nocy. W wyznaniach muzyków magia zamku staje się żywą i – wyraźnie wówczas pr z e ż y w a n ą – rzeczywistością. Nie ma powodu, by im nie wierzyć.

Michel Godard, pomysłodawca i główny aranżer całego przedsięwzięcia:

Są miejsca, które aż wołają o muzykę, najczęściej muzykę swojego czasu – nieważne, dawną czy współczesną. A Castel del Monte zdaje się miejscem wyjętym z czasu. Dzisiaj zamek jest nagi, pozbawiony ornamentów. Szczęśliwie to, co pozostało, tworzy nadzwyczajną równowagę form, daje tę łagodną ciszę wzmocnioną przez potężną dawkę energii.

Pino Minafra, zjawiskowy trębacz, uczeń Nino Roty, absolwent pobliskiego konserwatorium w Bari:

Przez wiele lat chciałem podarować „brzmienie” jednemu z najbardziej zagadkowych miejsc mojego regionu: Castel del Monte, zamkowi, w którym cisza i tajemnica rządziły przez wieki. [...] Wchodziliśmy tam na palcach, tak jak się wchodzi do kościoła. Przejęci, pełni szacunku, ale w bojaźni i drzeniu, z pokorą i pragnieniem służenia zamkowi. Tylko tego rodzaju nastawienie pozwoliło nam nie sprofanować zamku i wejść z nim we współbrzmienie.

Rzadko kiedy muzycy tak bardzo zwracają uwagę na osobliwość miejsca, w którym dokonano nagrania. Kamienny dziedziniec – zdają się mówić – był czymś więcej niż tylko naturalnym pudłem rezonansowym. Współtworzył nagrywaną muzykę. Muzycy nie boją się mówić o zamku

jako miejscu wypełnionym jakąś duchową energią. Ba, nie obawiają się porównywać go wprost do świątyni. Wszyscy podkreślają tę niewiarygodną, nocną ciszę zamkowego dziedzińca. Wspominają, że wykonywanie muzyki w tego rodzaju warunkach stawało się czymś więcej niż odgrywaniem nut. W ich sformułowaniach jakże mocno dochodzi do głosu przekonanie, że to nie pierwotne przeznaczenie miejsca, ale zdeponowana w nim, niedefiniowalna bliżej energia określa jego prawdziwy, a to znaczy żywy dla ludzi sens. Zamek jako świecki kościół? Prawdziwa wolta historii.

W jednym z tekstów napisanych specjalnie z myślą o tej płycie przez Lindę Bsiri pojawia się frapujące określenie zamku: *Cathedrale sans nom*. Katedra bez imienia. Zrazu wydało mi się ono nieco pretensjonalne i na wyrost. Ale teraz, kiedy uważnie, raz jeszcze, przeczytałem uwagi muzyków, kiedy przypominałem sobie reakcje podróżników mówiących o zamku tym szczególnym, uroczystym tonem, wreszcie kiedy przywoływałem własne odczucia ze swojego w nim pobytu, określenie to zdało mi się zupełnie na miejscu.

A swoją drogą, słuchając nagrania, tego muzycznego hołdu złożonego zamkowi, dopiero po długim czasie uświadomiłem sobie, że przecież oktawa, interwał czystej, bezbłędnej harmonii, to także emanacja ósemki. Jeszcze jedno imię doskonałego współbrzmienia.

Ale to jeszcze nie wszystko. Współczesna mitologia Castel del Monte znalazła też i inne, całkiem nieoczekiwane rozwinięcie. Idzie o pieniądze.

Każdy z krajów wchodzących do strefy euro miał możliwość zaproponowania własnej ikonografii, tak by lokalne wersje wspólnej waluty nieco różniły się między sobą. Wybór poszczególnych wizerunków nie jest tylko kwestią estetyki, nie jest tak niewinny, jak skłonni by to byli widzieć ich projektodawcy. Jest wiarygodnym świadectwem współczesnej mentalności. Wiele mówi o zawartości wyobraźni zbiorowej, o jej zakorzenieniu i wartościach wyznawanych przez poszczególne wspólnoty.

Na rewersach monet włoskiej edycji euro pojawiają się różne obrazki, najczęściej zresztą dość przewidywalne. I tak, jedno euro opatrzone jest charakterystycznym emblematem człowieka witruwiańskiego autorstwa Leonarda, dziesięć centów ma za tło głowę Wenus Botticellego, a na pięciocentówce widnieje aż nazbyt znajomy wizerunek rzymskiego Koloseum. Moneta o najmniejszym nominale, oksydowana miedzią jednocentówka, dla wielu może być niespodzianką. Na swoim rewersie ma wygrawerowaną mikroskopijnych rozmiarów sylwetkę... Castel del Monte.

W tym wyborze jest coś zastanawiającego. Włosi przeglądający się w Rzymianach czy w sztuce Leonarda i Botticellego, to da się bez trudu zrozumieć. Ale co

robi w tym zestawie ideowych emblematów budowla sygnowana przez potomka Normanów i Szwabów? *Federico secondo* jako cesarz włoski (*sic!*) i patron Europy bez granic (*sic! sic!*). Jeszcze jedna przewrotka historii.

1.

Umierał długo. Wiele lat mieszkał odgradzony od świata. W samotności z wyboru. Zamknięty podwójnie. W skorupie mózgu, najpewniej osuwającego się w szaleństwo. I w murach własnego zamku, który na kilkanaście lat zamienił się w klatkę nawiedzających go upiórów przeszłości.

Co ciekawe, leksykony i fachowe kompendia nie są zgodne co do daty jego urodzin. Rozbieżności obejmują nawet kilka lat. Ale datę śmierci wszystkie podają tę samą. Jest w tym jakaś znacząca ironia. Jakaś przewrotna, dojmująca asymetria. Jak gdyby niepewność narodzin miała swój kontrapunkt w arcypewności śmierci.

Umarł 8 września roku 1613 na zamku w Gesualdo. Jego druga żona, księżna Eleonora d'Este, pisała tego dnia w liście do bliskiej rodziny: „Bóg błogosławiony zabiera mi mojego Księcia, jako że dziś wzywa go z wysokości, by tam radował się w niebieskiej ojczyźnie – właśnie umiera”.

Tego właśnie dnia umarł Carlo Gesualdo da Venosa. Ten, którego określano mianem: *Princeps Venusinus, nostrae tempestatis Musicorum ac Melopaeorum, princeps*. Książę Venosy. I Książę Muzyków. Ale kto

naprawdę umarł tamtego dnia, tamtego roku? Kim był Carlo Gesualdo?

*Musician and Murderer*. Ta przyprawiona mu przez Cecila Graya i Philippe'a Heseltine'a – jego pierwszych dwudziestowiecznych biografów – gęba, towarzyszy mu nieprzerwanie; pojawia się, jak męcząca mantra, w każdej nieomal charakterystyce jego twórczości; występuje w roli poręcznej i skondensowanej wizytówki na okładkach płyt z jego muzyką.

Co tu dużo mówić: traktowana powierzchownie tragiczna historia księcia to materiał na rozdzierający romans, albo co najwyżej na pikantny rozdział z pitawalu. I tak też najczęściej bywała wspominana i opisywana. Trudno się nawet dziwić, że Brantôme umieszcza ją w *Żywotach pań swawolnych*. To przecież najpierw dość banalna historia zdradzonego męża; rogacze, jak wiemy, zajmują ważne miejsce w popularnym romansie. Ale też i historia okrutnego morderstwa. Rzecz miała miejsce 16 października 1590 roku, data jest znana. Gesualdo, jak głosi najbardziej znana wersja wydarzeń, domyślając się, że jego żona nie jest mu wierna, finguje wyjazd na polowanie, po czym szybko zawraca do pałacu, znajdując kochanków *in flagranti*. Nie namyślając się wiele, dokonuje krwawej egzekucji. Zabija swoją piękną – o jej urodzie krążyły legendy – żonę Marię d'Avalos, księżniczkę Venosy, i jej równie pięknego kochanka Fabrizia Carafę, księcia Andrii. Szesnastowieczna *love story* z krwawym zakończeniem. I tak też przez stulecia funkcjonowała w zbiorowej pamięci. Zdarzenie odnotowano w kronice Neapolu, szybko też stało się tematem literackim.

O zbrodni tej niesłuchanej składali strofy Torquato Tasso (skądinąd przyjaciel księcia), Giovan Battista Marino, Ascanio Pignatelli i wielu pomniejszych twórców.

Jej największą zagadką był główny protagonista – Don Carlo – osobliwa postać, wykraczająca poza standardy swojego czasu. Książę uciekający jak najdalej od politycznych powinności, przebywający chętniej w towarzystwie kompozytorów i artystów, niezaprzątający swojego umysłu problemami władzy. I to on obsadzony został nieoczekiwanie w roli mściciela i mordercy! Jak gdyby Autor *el gran teatro del mundo* pozamieniał nagle przewidziane scenariuszem role. Pamięć tego wydarzenia pewnie by nie przetrwała, gdyby nie osoba dziwnego księcia parającego się muzyką. Ale też, powiadają inni, może i ta muzyka by nie przetrwała, gdyby nie pamięć krwawych wydarzeń z przeszłości.

2.

Tak się teraz zastanawiam: jak się pojawił na moim horyzoncie Carlo Gesualdo? Co było pierwsze: muzyka czy film? Chyba jednak muzyka, ale z całą pewnością film sprawił, że postać księcia nabrała dla mnie bardziej wyrazistych kształtów. Mam na myśli oczywiście *Death for Five Voices* Wernera Herzoga. To był na pewno silny impuls, by się bliżej przysłuchać muzyce księcia Venosy. Jaki więc jest Gesualdo Herzoga? Jaki obraz księcia kompozytorów wyłania się z tego intrygującego dokumentu?

Herzog buduje swoją biograficzną układankę z wielu – bardzo zresztą różnorodnych – elementów. Mamy tu

wypowiedzi kompetentnych muzykologów i historyków, ale też i ludzi z ulicy: kucharz, dozorca, robotnik – każdy ma tu własną wizję osoby księcia. Herzog raczej relacjonuje, niż wyjaśnia. Ustawia się raczej w pozycji rozumiejącego słuchacza niż egzegety. Jeśli się nie mylę, z dwumianu życie-twórczość artysty bardziej interesuje go to pierwsze. Jednakże sama selekcja filmowych głosów, ich ekspozycja, rozkład akcentów, układ w filmowej narracji nie są tu niewinną praktyką. Herzog filmuje nie tyle rzeczywistość, ile swoje jej widzenie. Filmowy portret Gesualda zdradza wyraźny dukt pędzla jego twórcy. Nie jest, jak sądzę, przypadkiem, że Księżę Muzyków tak bardzo przypomina innych bohaterów jego filmowych opowieści. Niedaleko mu do Fitzcarralda, Wozzecka czy Aguirre. To postać osobna, nadwrażliwa, ekscentryczna, nawiedzona, szalona, w każdym razie mocno wypadająca poza granicę zwyczajności i społecznej normy.

Dokument Herzoga, trzeba powiedzieć, jest dość dwuznaczny. I to nie tylko formalnie: obok partii dokumentalnych są w nim sceny jawnie inscenizowane. Ważniejsze jest to, że reżyser jak gdyby nie mógł się zdecydować, jaki ma być naprawdę ten jego bohater. Nie znam lektur Herzoga z okresu przygotowań do filmu, ale widać wyraźnie, że chętnie podąża on za popularnym wizerunkiem księcia, ogrywa jego portret obecny w wyobraźni zbiorowej. I co ciekawe: z jednej strony zdaje się go powielać, z drugiej – dystansuje się od niego. Ale ironiczne wypadki nie zmieniają ogólnego wrażenia, że Gesualdo Herzoga to postać dość jednowymiarowa. Reżyser wyeksponował wątek szaleństwa i rzekomego demonizmu



księcia, budując jego biografię na wątkach legendowych, podanych tu w aurze niesamowitości. Film świadomie (chyba świadomie – u Herzoga nigdy nic nie wiadomo) lawiruje między popularnymi konwencjami. Posługuje się sprawdzonymi schematami filmu biograficznego (gadające mądre głowy), by już za chwilę skrócić nieoczekiwanie w bok; są w nim sceny, które trącą thrillerem, horrorem, a gdy trzeba nawet i makabreską.

Ale jest jeszcze jeden bohater tego filmu. To zrujnowany zamek księcia w miejscowości Gesualdo. Widzimy go już w scenie otwierającej film: w deszczu, pośród ciemnych chmur i przecinających niebo błyskawic. I nie jest to niewinny obrazek. To wyraźny sygnał dla widza, w jakim porządku czytać opowieść, której początek za chwilę poznamy. Zamku dogląda dozorca, który zaprasza nas do wnętrza dantejskim *Lasciate ogni speranza*, pokazuje miejsce, w którym ksiązę miał jakoby doprowadzić do śmierci swojego dziecka (sądząc, że to owoc związku żony i jej kochanka), wskazuje na las w pobliżu, który to ksiązę miał wyciąć w napadzie szału, po zrujnowanych komnatach płacze się ruda wariatka z Venosy (w tej roli świetna pieśniarka Milva) z przenośnym magnetofonem w rękę. Herzog chętnie portretuje zamek jak obiekt wyjęty żywcem z powieści gotyckiej: to opustoszała, zrujnowana budowla, w której wciąż krąży duch zmarłego księcia. Po zarośniętych zielskich wnętrzach snują się dziwne postaci. Wszystko to buduje w filmie nastrój jak z romantycznej powieści grozy, z groźnym zamczyskiem, które pełni tu funkcję *the haunted place*, miejsca nawiedzonego.

Takiego Gesualda nosiłem długo w głowie, słuchając jego madrygałów, ale jakiś czas później pojawił się inny jego portret. W zbiorze *Don Ildebrando* Gustaw Herling-Grudziński opublikował swój *Madrygał żałobny*. Tutaj postać księcia ma już nieco inne rysy, opalizuje nieco innymi znaczeniami. Co ciekawe, Herling, pisząc swoje opowiadanie, zna film Herzoga i nie ma o nim dobrego zdania („Werner Herzog nakręcił ostatnio film *Gesualdo – Death for Five Voices*, niezbyt udany poza partiami muzycznymi”). Jaki portret księcia wyłania się z opowiadania pisarza z Neapolu?

Porównanie jest ciekawe, bo przecież jego opowiadanie drąży dokładnie ten sam temat, co film Herzoga – zagadkę życia i muzyki Carla Gesualda. Ale jakże inna to narracja! Opowieść Herlinga miała swój początek w dokumentalnym, dziennikowym zapisie autora i fragment ten, przytoczony w tekście dosłownie, nie tylko wtopiony jest w narrację, ale i ona sama stylizowana jest na zapis dokumentalny: postać narratora niedwuznacznie przypomina samego autora, a chwyt ten – częsty u późnego Herlinga – ma podkreślać paradokumentalny charakter opowieści.

Opowieść o kompozytorze z Venosy wpisana jest tu w dość szczególną historię miłosną. Najkrócej rzecz ujmując: narrator – jak wspominałem, zdradzający liczne pokrewieństwa z autorem – poznaje w Neapolu, w latach młodości, adeptkę muzykologii Annę Fiedotową, córkę Rosjanina i Polki. Łączy ich nie tylko wyraźne zauroczenie, ale przede wszystkim namiętność tak do osoby, jak i do muzyki księcia Venosy. Annę bardziej zajmuje,

co zrozumiałe, muzyka Gesualda, narratora – tragedia jego życia, której punktem krytycznym było morderstwo własnej żony.

Herling stara się zrekonstruować okoliczności historyczne zbrodni, podkreśla wysokie urodzenie Gesualda, nie omieszka odnotować jego namiętności do muzyki i braku tejże do własnej żony, wspomina jako ważny detal – obecne też w opowieści Herzoga – szczególne okrucieństwo samej zbrodni. Herling powołuje się tu na kronikarzy, świadków, ale nigdzie, ani w dzienniku, ani w opowiadaniu, nie wskazuje źródeł swojej wiedzy. O historycznym, *ergo*: prawdziwym charakterze jego zeznań ma – w rozumieniu autora – zaświadczać język: nieliteracki, sprawozdawczy, czysto kronikarski charakter wypowiedzi. Fakty, jak powiadamy w takiej sytuacji, mają tu „mówić same za siebie”.

Najpierw pod maską opowiadania, a później już otwartym tekstem w rozmowach z Włodzimierzem Boleckim, Herling wchodzi w rolę obrońcy swojego bohatera. Przekonuje, że wbrew temu, co mówią fakty i zdrowy rozsądek, don Carlo cały czas kochał swoją żonę. Że zabił ją w obronie honoru, bo tak nakazywał mu czynić obowiązujący wówczas kodeks zachowań. Broni go zwłaszcza przed wszelkimi upraszczającymi eksplikacjami. Z rzadką jasnością i stanowczością została tu wyrażona myśl, że gdy chodzi o poznanie natury artysty, w sporze biografia czy dzieło, życie czy twórczość, ta ostatnia ma zdecydowany i niepodważalny prymat. To przekonanie znajdzie później potwierdzenie nie tylko w głosie przytoczonego w opowiadaniu (autentycznego!)

muzykologicznego autorytetu, ale także w koncepcie będącym już tylko autorską licencją, wedle której w ostatnich dniach życia Gesualdo miał napisać swój ostatni madrygał zatytułowany *Śmierć: upragniona, błogostawiona*. Jak gdyby tym samym zostawiał on potomnym swój muzyczny testament. Teza jest jasna: mocą niepodającego się racjonalnej analizie przenikania artysta jest w dziele, i to dzieło jest jego prawdziwym wizerunkiem, to w nim zastyga pamięć o nim. Dodajmy jeszcze i to, że również i u Herlinga zamek w Gesualdo ma swoje pięć minut. Pod koniec opowiadania staje się sceną ważnego fabularnie wydarzenia. Romans historyczny ma swoje przedłużenie w romansie współczesnym.

3.

Kim więc, powtórzmy, był naprawdę Carlo Gesualdo? Który z jego wizerunków uznać za wiarygodny? Co więcej o nim mówi: odnotowane fakty i zdarzenia z jego życia (przy okazji: które są realne, a które należą do sfery zmyślenia?), czy raczej muzyka, którą po sobie pozostawił? A jeśli ta ostatnia, to jak rozumieć obecność traumatycznych zdarzeń z jego życia w samym tragicznym rdzeniu tej twórczości? I czy muzyka może być wiarygodnym źródłem biograficznym?

Złudzeniem jest, że możemy doświadczyć przeszłości bezpośrednio. Mamy jedynie o niej wyobrażenie, budowane na podstawie pozostawionych świadectw, w dodatku oplecionych warstwą narosłych przez lata komentarzy. I komentarzy do komentarzy. Nie mamy dostępu do

przeszłości samej w sobie. Jej obraz jest zawsze konstrukcją, w której oprócz zapisanej w źródłach twardej materii zdarzeń, istnieją miejsca wątpliwe i niedookreślone. Te ostatnie autorzy biografii wypełniają zazwyczaj budulcem własnych domniemań i wmówień. Biograficzna spójność to z reguły owoc kompromisu między faktami, intuicją i mityczną wyobraźnią.

Dlatego tak ciekawe są przypomniane tu skrótowno dwie narracje o życiu Gesualda. Te dialogujące ze sobą opowieści są pouczającym przykładem współczesnego mitotwórstwa. Odsłaniają nie tylko fragment dawnej historii, ale pokazują, co tak naprawdę w tej biografii sprzed czterystu lat porusza współczesną wrażliwość.

4.

Jest ledwie druga po południu, a ja jestem już w Venosie. Wyładowując plecak z autobusu, wciąż nie mogę się nadziwić, że tak szybko się tu znalazłem. Tego dnia rano wyruszyłem koleją z Andrii. Te dwie miejscowości dzieli niewiele kilometrów, ale trzeba dodać od razu, że Andria leży w Apulii, a Venosa w Basilicacie, a ta okoliczność jest wystarczającym powodem, by stracić nadzieję, że te dwa punkty uda się powiązać ze sobą w ciągu jednego dnia. Mowa oczywiście o tych, którzy nie dysponują własnym pojazdem. Komunikacja publiczna na Południu nie jest nadzwyczajna, ale komunikacja między sąsiednimi prowincjami nie istnieje wcale albo zmierza do zaniku. Podróż i tak była wieloetapowa, najpierw przez nijaką Foggię, skąd znowu pociągiem do

Melfi, z górującym nad miastem normańskim zamkiem, a stamtąd już prosto przez góry do Venosy. Krajobraz kilku ostatnich kilometrów miał coś z uroczystej chwili i domagał się epickiej frazy. Niestety, z całego pejzażu zostało mi w pamięci trochę zakrętów i wyblakła klisza surowych wzgórz.

Szukam śladów księcia.

Kiedy pytam o Księcia Muzyków, mówią mi o zamku w centrum miasta, kiedy wspominam coś o madrygałach, polecają mi wystawę archeologiczną, którą koniecznie powinienem zwiedzić. Mówię o tragicznej historii Gesualda – kierują mnie do rozległych ruin opactwa Santa Trinità na skraju miasta. Tu spoczywa, jak się okazuje, bardzo żywa w pamięci miejscowych księżniczka Alberada, żona potężnego niegdyś normańskiego władcy Roberta Guiscarda. Żeby Gesualdo choć grób tu miał, pewnie byłoby łatwiej. Ale on w ogóle nie ma grobu. Pochowano go w Neapolu, w kościele Gesu Nuovo, ale w roku 1688 było trzęsienie ziemi, kościół uległ poważnym zniszczeniom i grób księcia też przepadł.

Kiedy pytam o Gesualda, wszyscy mówią mi o Horacym. Urodzony w Venosie poeta to najważniejsze logo miasta. Emblemat, znak firmowy. W Venosie można doświadczyć ponad wszelką wątpliwość, że nie wszyscy umarli. Albo że umarli głównie po to, by dostarczyć miastu imienia dla wszystkiego, co można sprzedać albo czym można się pochwalić. Mieszkam w niedużym, ciepło i domowo prowadzonym pensjonacie „L’Oraziano” (a nieopodal dla odmiany jest hotel „Orazio”), piję wino *di Orazio*, gospodarze raczą mnie na śniadanie

*miele di Orazio*, a wieczorem dnia poprzedniego na Piazza d'Orazio, pod ciemniejącą sylwetką poety, prowadzimy z Fabrizio i Antonello (obydwaj lat jedenaście) ożywioną rozmowę (ja głównie inteligentnie słucham) o włoskiej piłce. Później jeszcze rozgrywamy szybki mecz między zaparkowanymi samochodami, piłka fruwa wysoko, ociera się co chwila o głowę Horacego, walczę, przegrywam z honorem.

Pytam wszędzie o księcia, ale o księciu nikt nie słyszał. Ulica z jego nazwiskiem? Gdzie? W Venosie? Nie ma. Okazuje się, że jednak jest. Znajduje na planie, położona jest z dala od centrum. To nieduża uliczka odchodząca od głównej via Melfi, już przy wylocie z miasta. W południe na via Carlo Gesualdo jest tak, jak powinno być na włoskiej ulicy w prowincjonalnym miasteczku: ani żywego ducha, tylko jakiś zbłąkany pies, na balkonach suszy się bielizna i pościel, obrusy powiewają jak flagi. Chciałbym koniecznie sfotografować Coś, żeby uwznioślić banał ulicy, ale tu jest tylko parujące gorącym powietrzem Nic. Robię więc zdjęcie tabliczki z nazwą ulicy. Środkowe „a” z „Gesualdo” gdzieś przepadło. Puste miejsce po literze wygląda trochę jak wyrzut sumienia. Parę metrów dalej na wystawie sklepowej kilka win z połyskującym napisem: Madrigale da Venosa. Etykieta jest czarna i wygląda trochę jak nekrolog. Wino książęce, siedem i pół euro za sztukę.

Gesualdo przegrał tu wyraźnie z Horacym. Umarł wszystek. Księcia Venosy nie ma już w Venosie. Wyjeżdżając, spoglądam jeszcze raz na tablicę z nazwą miasta. Pod wypunktowanym czarną majuskułą napisem

VENOSA, drobne uzupełnienie, ale już małymi literami: *città di Orazio*. Jakby człowiek umiał czytać, to może mniej by się światu dziwił.

5.

Wróćmy do przerwane go wątku. Kim zatem był Carlo Gesualdo? Wielkim muzykiem i człowiekiem sztuki? Czy może raczej dewiantem, psychopatą, człowiekiem, którego miejsce jest na liście zło czynców? Który jego biogram jest prawdziwy? A może oby dwa naraz? Może jednak nie ma sensu ugania się bez końca za biografistyczną chimerą, tym bardziej, że to materia wyjątkowo śliska (pełna raczej domysłów i hipotez niż twardych konstatacji). Istnieje przecież źródło dość, wydaje się, wiarygodne: jego muzyka. Cały bogaty korpus świadectw, w których – nie wprost co prawda i niejasno – zapisały się jednak wyraźnie meandry jego życia. Czy da się ten zapis w pełni przełożyć na język dyskursu? Wątpliwe, ale szkicując portret Gesualda, próbując skonstruować jego wiarygodny i przekonujący wizerunek, samej muzyki pominąć niepodobna.

Słuchając muzyki księcia, można odnieść wrażenie, jakby całe niemal życie, ze szczególnym uwzględnieniem ostatnich lat, badał metodycznie i na różne sposoby wyporność emocjonalną systemu dur-moll. Jakby starał się przebić przez jego naturalne ograniczenia. To stąd ten nadmiar trudnych skoków interwałowych, to stąd oszalała chromatyka wielu jego kompozycji. Wydawało się, że po eksperymentach Monteverdiego, który doprowadził



język muzycznej ekspresji na wyżyny, o jakich nikomu się wcześniej nie śniło, trudno będzie coś więcej w tej materii dorzucić. A jednak.

Gesualdo chce zmusić muzykę do mówienia. Torturuje więc skalę, gwałci przyzwyczajone zwyczajowej harmoniki. Szokuje niespotykanymi w owym czasie, „niepoprawnymi” przejściami tonalnymi. Nuty potykają się o siebie, niemal każdy zwrot melodyczny jest tu niespodzianką. A wszystko po to, by wydatnie poszerzyć granice muzycznego wyrazu. W momentach najbardziej elektryzujących tej muzyki, właśnie wtedy, pojawia się – jak to ujął muzykolog Alan Curtis – niespotykane wcześniej „dzikie piękno”.

Lekceważony za życia. Niedoceniany po śmierci. Etykietowany pogardliwym mianem: amator. Trzeba było trzystu lat i wielu przemian języka muzycznego, by Igor Strawiński wreszcie wystawił mu pomnik. W licznych swoich wypowiedziach podkreślał on i uzasadniał niezwykle nowatorstwo języka muzycznego Gesualda, sam też uzupełnił i zinstrumentował kilka jego kompozycji. To od Strawińskiego tak naprawdę rozpoczyna się Gesualda życie po życiu.

Ostatnia z całego zbioru, szósta księga madrygałów. Arcydzieło samoudręki. Gesualda nagrobek żalu. Można by ją nazwać księgą bólu i tęsknoty. I naprawdę nie ma w tym określeniu żadnej literatury. Jest samo życie. Życie w jego nieusuwalnych sprzecznościach i w ciemności, którą nie sposób rozświetlić. Kondensacja niedającego się zmieścić w słowie cierpienia. Dwadzieścia trzy kompozycje. Dwadzieścia trzy ciemne zapisy nieszczęścia.

Cała ta muzyczna sekwencja szóstej księgi pisana jest wyraźnie *sub specie mortis*. Uboga jest leksyka madrygałowych tekstów. Wszystkie, tak czy inaczej, grawitują ostatecznie wokół dwóch słów: *morte* i *dolore*. Reszta wypełnia napiętą przestrzeń między nimi. Nadzwyczajne *Moro, lasso* brzmi przejmującą skargą: „Umieram, o ja nieszczęśliwy, w moim bólu / i ta, która może dać mi życie / och, zabija mnie i nie chce mi pomóc!”. A w madrygale *Ardo per te Gesualdo* wyznaje wprost: „Umieram dla ciebie, życie moje, lecz umieranie / staje się radością i najśłodszym omdleniem”. I wreszcie ta niebywała fraza z *Ancide sol la morte*: „Zabija tylko śmierć / a ty, która jesteś życiem, nie możesz mnie zabić”. Życie w śmierci, śmierć w życiu. Rzadki przypadek, kiedy to życie i śmierć nie układają się w parę przeciwieństw, ale tworzą jedność kongenialnie dopełniających się części. I jeszcze ta muzyka, która stara się przebić przez ścianę płaczu...

W ostatnich swoich kompozycjach, w przepojonych jakimś nie-ludzkim pięknem wielkotygodniowych responsoriach, idzie jeszcze krok dalej. Utożsamia się z cierpiącym Chrystusem, co wielu przyjęło jako nadużycie, a może i jako wyraz nieposkromionej pychy.

Może więc rzeczywiście nie ma po co szukać Gesualda w biograficznych szczegółach, skoro znajdziemy tam co najwyżej materiał do anegdoty. Może w całości obecny jest on w niepokojącym pulsie swojej muzyki. W ścierających się dysonansowych brzmieniach. W nieoczekiwanych zwrotach harmonicznym. W zaskakujących kierunkach, w które zmierzała jego muzyczna myśl. Nie

sposób chyba wątpić, że w wypełnionych skumulowaną ekspresją pięcioliniach zapisały się tajemnie linie papiiarne autora tej osobiwej muzyki.

6.

Po co jeździmy do miejsc związanych z wielkimi duchami przeszłości? Co tak naprawdę chcemy zobaczyć? Czego doświadczyć? Zdrowy rozsądek podpowiada, że jedyne, na co możemy natrafić, to mniej lub bardziej udatne protezy minionego świata. Ale żywiąca się pragnieniem wyobraźnia zwykle okazuje się silniejsza.

Czy nie jest trochę tak, że wierzymy – chcemy wierzyć – że w miejscach opuszczonych przez zmarłych zostaje jakaś ich częśćka, jakiś uchwytny, może nie całkiem jasny, ale jednak widomy ślad? I to rozumiany niemetaforycznie, ale całkiem dosłownie: jako cielesny, esencjalny konkret. Porzućmy krygi i niedomówienia. W tych miejscach tak naprawdę przecież pragniemy jednego: materializacji ducha. Jakiegoś przekonującego znaku obecności. Oczekujemy podświadomie, że oto teraz, w tym momencie, przeszłość – niechby na okamgnienie – stanie przed nami „jak żywa”. Oczywiście, duch jak to duch, ma swoje do roboty i nie jest znowu tak skory do współpracy. Ale byli tacy, co próbowali dotknąć niemożliwego.

Igor Strawiński nie tylko pozostawił szereg entuzjastycznych wypowiedzi o Księciu Muzyków, ale postanowił swój zachwyt przypieczętować wizytą w miejscu, gdzie przez tyle lat mieszkał podziwiany przezeń muzyk. W latach pięćdziesiątych ubiegłego wieku odbył

pielgrzymkę do Gesualdo. Wydało mu się ono wówczas mało sympatyczną i niezbyt piękną miejsciną. W *Themes and Conclusions* notował:

Zamek okazał się rezydencją zamieszkałą przez gromadę kur, jałówkę i pasącego się kozła, jak też ludzką populację, która – w tej antypigułkowej i antymaltuzjańskiej jeszcze dekadzie – zaludniała świat dziesiątkami *bambini*. Naturalnie, żaden z mieszkańców nie słyszał nic o księciu Venosy ani o jego dziełach, stąd też żeby wyjaśnić, dlaczego chcemy rzucić okiem na to miejsce, trzeba było zaznajomić kilku przynajmniej lokatorów z częścią jego ciemnej historii.

Nikt nic nie wie i nic nie pamięta. Nikt nie słyszał o księciu madrygalistów, a zamkowy dziedziniec zamienił się w przydomowe pastwisko. I tak oto zrujnowany zamek staje się kiepską metaforą zrujnowanej pamięci. Warto więc było jechać?

Do Gesualdo przyjeżdżam z Grottaminarda autobusem i od razu chcę się dostać na zamek. Od przystanku zbiegam schodami w dół, przechodzę koło knajpki u podnóża zamku, rezygnując z rytualnej o tej porze kawy, by jak najszybciej znaleźć się na górze. Przede mną widok, który tak dobrze pamiętam z filmu Herzoga. Jest późne popołudnie, zamek powoli poszerza się o swój cień. Jego masywna sylwetka, jak złowróbny ptak, dalej strzeże miasta. Trochę zbyt nierzeczywiste to wszystko, by mogło być prawdziwe.

Pytam chłopaka na motorze, gdzie jest wejście. Wskazuje bez przekonania. Za chwilę zrozumiem dlaczego.

Wspinam się na górę. Okna z wytłuczonymi szybami dobitnie mówią o pustce wnętrza. Łuszczące się ściany. Ciasne ankry szczelnie opinają baszty, jakby te miały się za chwilę rozsypać. Zamek, to widać, jest w trakcie gruntownej renowacji. Tylko dach robi w miarę solidne wrażenie. Żeliwna brama prowadząca, jak mi się wydaje, na dziedziniec wewnętrzny jest zamknięta na klucz i na wszelki wypadek opasana jeszcze łańcuchem. Nie jest dobrze. Zdeterminowany próbuję sforsować ogrodzenie. Za wysoko. Nieopodal znajduję jakieś boczne, nieco zbutwiałe drzwi. Jest kłódka, ale i trochę nadziei. Mocuję się krótką chwilę. Na próżno.

Mimo wszystko obchodzę zamkowy mur, starając się znaleźć jakiś dobrze rokujący prześwit. Drewniane ogrodzenie. Mijam tabliczkę z napisem: „przejście wzbronione” i kieruję się w stronę, skąd dochodzą głosy. Kilku robotników pracuje przy wzmacnianiu zamkowego muru. Przekrzykując betoniarce, pytam, czy można jakoś dostać się do środka. Nie, nie można, *castello è chiuso*. Wykonuję serię błagalnych gestów popartych informacją o liczbie kilometrów, które musiałem przemierzyć, aby dostać się z rodzimego punktu A do punktu B, w którym właśnie się znajduję. Ale skala trudności tego ćwiczenia arytmetycznego nie robi na nich żadnego wrażenia. Wzrok mojego rozmówcy mówi wszystko: że też ci się, człowieku, chciało... Wreszcie ktoś rzuca, że klucze są w magistracie i że ewentualnie następnego dnia rano może coś da się zrobić. Ale następnego dnia muszę być już w Rzymie, daty lotu zmienić się nie da.

Ma się ku wieczorowi. Schodzę na dół, autobus, o której jest autobus? Ktoś dotyka mojego ramienia. Uśmiech. Krótka wymiana zdań. Skąd i po co? Kim jestem? Kalcząc niemiłosiernie włoski, mówię (a raczej usiłuję mówić) o muzyce księcia, o namiętności. Przedstawia się. Na imię ma Franco. Jest chyba w moim wieku albo nieco starszy. Przekonuje mnie, że koniecznie musimy podejść do jego domu. Idziemy więc. To niedaleko. Wynosi stamtąd odbitkę jakiegoś artykułu o księciu i wręcza mi. Z tego, co mówi, rozumiem tyle, że muszę (podkreśla trzy razy) to przeczytać, jeśli chcę cokolwiek mieć o Gesualdzie do powiedzenia. Ale muszę poczekać, aż mój włoski się nieco poprawi.

Okazuje się, że autorem artykułu jest profesor Anibale Cogliano, który, jak się później dowiaduję, pełni funkcję szefa Centro Studi e Documentazione Carlo Gesualdo w Avellino. To największy autorytet w sprawach biografii księcia. Jakiś czas później korespondujemy ze sobą mejlowo. Cogliano jest nieugięty: nie cierpi współczesnych filmowych i literackich wizji osoby Gesualda. Mnie się też trochę dostaje. Twierdzi, że wiele z nich opartych zostało na wątpliwych źródłach. W swojej świetnie udokumentowanej książce (*Carlo Gesualdo omicida fra storia e mito*) dokonuje solidnej demitologizacji czarnej legendy ciągnącej się przez wieki za księciem. Przede wszystkim odziera tę biografię z makabrycznych i sensacyjnych elementów, w które ją wyposażono. Nie ma powodu, by kwestionować autorytet, w dodatku zbrojny w materiały archiwalne. Tu dyskusji nie ma. Ale jeśli zmienić nieco celownik, jeśli pytać nie tyle o prawdę

historyczną, ile o prawdę n a s z e j mentalności, naszego przeżywania świata, naszych sposobów konstruowania biografii, to te narracje współczesne, nawet te najbardziej bałamutne (Herzog byłby tu pierwszy na liście), okażą się znakomitym materiałem źródłowym. Poza tym, jeśli nawet uwolnić księcia od bzdurnych mitologicznych wzmowień, to w dalszym ciągu ta biografia nie otwiera się przed nami w całości i do końca. Pamiętać trzeba, że nie mamy do niej bezpośredniego dostępu. Dokumenty, choćby najprawdziwsze, to jednak nie życie. To ledwie ślady rzeczywistego...

Nie zdążę na autobus, to już wiadomo Nie zdążę, bo ostatni odjechał chwilę temu. Franco decyduje się szybko. Po chwili mkniemy już jego samochodem do Grotta-minarda, wpadamy na dworzec, autobus do Benevento jeszcze stoi. Wygląda na to, że bilet na samolot się nie zmarnuje.

7.

Co takiego jest w tej biografii, że tak bardzo chcemy wejść do jej ciemnego wnętrza? Co jest tym magnesem wciąż przyciągającym kolejnych eksploratorów? Dlaczego ta enigma jednostkowej egzystencji tak intryguje?

Pewnie nie ma na te pytania dobrej odpowiedzi.

Może chcemy zajrzeć za zasłonę życia księcia Venosy, w nadziei że jak już rozkodujemy ten spowity w fatalność egzotyczny szyfr, to pojmiemy lepiej jego osobliwą muzykę. Biografia jako klucz do twórczości. Ale to życie, w którym tak mocno zagościła śmierć, to życie tak

przeniknięte i naznaczone śmiercią, broni dostępu do siebie z jakąś dającą do myślenia prawidłowością. Nic nie chce się tu odsłonić w pełni i do końca. Nic tu nie chce się ułożyć w czytelny wzór.

Może ten zamknięty na siedem spustów zamek w Gesualdo jest nie tylko ruiną w trakcie konserwacji, ale czymś więcej, jakimś niejasnym znakiem? Może ta wypatroszona budowla z bramą przepasaną łańcuchem jest jakąś figurą symboliczną? Przychodzi mi teraz na myśl jeszcze jeden zamek, filmowy.

Rozmyślając już po powrocie z Włoch o swojej dziwnej – nieudanej? niespełnionej? – wizycie w Venosie i Gesualdo, wielokrotnie przywoływałem w myślach prześladowający mnie od wielu lat obraz: pierwszą i zarazem ostatnią scenę z *Obywatela Kane'a*. Bo to jest jego prawdziwa pointa, istotnie dopełniająca – najczęściej bodaj eksponowany w filmowych analizach – motyw „Różyczki”. Przypomnijmy: arcydzieło Wellesa to rozpisana na głosy próba odsłonięcia tajemnicy życia magnata prasowego Charlesa Fostera Kane'a. To upodabniająca się do detektywistycznego śledztwa praca nad zgłębieniem sensu trajektorii losu jednego żywota. Ten precyzyjnie skonstruowany filmowy wielogłos drąży zagadkę pojedynczej egzystencji. Drąży, ale jej nie rozwiązuje! Może stąd właśnie ta niestygająca mimo upływu lat magia tej opowieści.

I właśnie u kresu tej tragicznej historii, już po śmierci Kane'a – snującego się w ostatnich miesiącach życia samotnie po zamku Xanadu – pojawia się ten kadr. Gdzieś w oddali, wysoko, martwa sylwetka zamku, kamera



powoli zniża się, by natrafić na zamkowe ogrodzenie, na którym widnieje tabliczka z wyraźnym napisem: *No trespassing*. Wstęp wzbroniony. Przejścia nie ma.

Ten lapidarny nakaz, który – co oczywiste – można również odczytywać dosłownie, w planie metaforycznym znaczy tyle: mimo wszystkich naszych wysiłków poznawczych, mimo wszystkich wyrafinowanych technik badawczych, nie mamy dostępu do niczyjego wnętrza. I mieć nie będziemy. Marek Aureliusz wiedział, co robi, nazywając duszę twierdzą warowną.

Nie ma wstępu do życia innego niż nasze. Jednostkowe życie zawsze jest większe od historii, które próbujemy o nim opowiedzieć. Ostatecznie więc okazuje się, że nasze biograficzne poszukiwania nieuchronnie kończą się ścianą. U ich kresu zawsze jest jakaś zamknięta brama, połyskujący ogniwami łańcuch...



1.

Skalna termitiera. Takie jest pierwsze wrażenie.

Osadzone na skałach włoskie miasta oddychają spokojnie kamienną przeszłością. Zwłaszcza te mniejsze, które można obejść w godzinę. Już po paru minutach te studnie zagarniają nas, zawłaszczają, poczucie zsunęcia się w czas przeszły dokonany jest realne i dojmujące. Tę sztuczkę znamy i poddajemy się jej działaniu nie bez przyjemności. Ale w tym miejscu jest jakoś inaczej. Przede wszystkim nie ma tutaj nic z ciepła kamiennych miasteczek, z tych nasyconych ludzką obecnością murów, nic tu nie zaprasza do środka. I zjazd w szczeliny czasu zdaje się dłuższy. Z pewnego oddalenia miasto wygląda jak przyprószony szarym pyłem kamieniołom. Albo jak rozległa scenografia do nieznanego nam filmu. Okazuje się jednak, że mieszkają tu ludzie.

Matera leży kilkanaście kilometrów od granic Apulii, to już Basilicata. Zresztą w tym miejscu granica jest dość umowna. Po obu stronach kreski na mapie ten sam pejzaż. Spalone słońcem płaskowyże. Pozbawione drzew, porośnięte wypłowieńską trawą i pokryte białymi kamieniami. Czasem tę pustą przestrzeń przecinają głębokie rozpadliny skalne i wąwozy. W nich jaskinie i grotty

wyżłobione w skałach. A w ich wnętrzu mieszkania, kaplice i kościoły. Znaki szczególne tego pejzażu zapisały się w nazwach miast: Gravina in Puglia po jednej stronie granicy, Grottole po drugiej.

Basilicata jest ziemią obiecaną geologa, a im dalej na południe, tym bardziej obietnica spełnia się – i to nawet z nadatkiem. Można odnieść wrażenie, że ten surowy pejzaż spokojnie mógłby obyc się bez nas. Jest w nim coś archaicznego. Człowiek nie wydaje się tu konieczny, a fakt, że mimo niesprzyjających warunków tak świetnie się tu odnalazł, wystawia dobre świadectwo bliźnim. Albo inaczej: krajobraz ten może służyć za dowód, że kamień i ciało, mimo tak łatwo uchwytnych różnic, nie należą do całkiem osobnych porządków rzeczywistości. Tutaj nieorganicznego od organicznego nie oddziela przepaść, czasem nawet te żywioły zdają się zachodzić na siebie. Trwają razem w jakiejś niepojętej symbiozie.

Matera. W samej nazwie jest coś głębinowego, otchłannego. Łacińska etymologia (mowa jest o łacińskim słowie *materia*) wskazuje dowodnie, że miasto ma w sobie coś pierwotnego, że jego związki z prehistorią nie są urojeniem. Matera jest niezwykła nie dlatego, że cała wykuta w kamieniu. Jej niezwykłość polega na czym innym. To żywy poligon doświadczalny. Nikt tu co prawda nie ugania się za częstką Higgosa, ale zdobycze poznawcze, które na nas czekają, zdają się tylko nieco mniejszego kalibru. W Materze czas uległ osobliwemu zakrzywieniu. Bez większego trudu wysledzić tu można różne jego warstwy i stany skupienia. A doświadczeniem z gatunku ekstraordinaryjnych jest

możliwość obserwacji zjawiska rzadkiego: egzystencji światów równoległych.

2.

*Sassi*, kamienie. Nazwy tej użył pewien arabski kartograf, opisując te skaliste obszary. Ale materańskie *sassi* oznaczają co innego. To wykute w miękkim tufie domostwa, którymi usiana jest stara część miasta. Ciągną się piętrowo wzdłuż głębokiego kanionu. Ściany mają kolor wyschniętego błota. To osobna dzielnica, która dzieli się na dwie części: południową zwaną *Sassi Caveoso*, i północną – *Sassi Barisano*. Teraz już opustoszała, ale jeszcze niedawno tętniło tu życie. Ostatnich mieszkańców wyprowadzono stąd pod przymusem pod koniec lat pięćdziesiątych ubiegłego wieku. W niewielkiej części domów zezwolono na renowację. Tylko do nich ludzie mogli powrócić.

Na ulicy kilku chłopaków, wymownych, natrętnych, wszyscy chcą być przewodnikami. Orowadzanie nie jest drogie, ale nie ma specjalnie sensu, *sassi* można zwiedzać samemu. Zresztą słowo „zwiedzać” jest tu zupełnie nie na miejscu. Zwiedza się zabytki. A te domy zdają się jeszcze ciepłe, tak niedawno pozbyły się mieszkańców. Co to jest kilkadziesiąt lat? *Sassi* tworzyły osobną, samowystarczającą enklawę. Miejsce, w którym toczyło się intensywne życie. Nie trzeba dużej wyobraźni, by ożywić te sterty kamieni. W skałach wykuwano mieszkania, w których przebywali ludzie, w tych samych skałach, tuż obok, stajnie i obory dla zwierząt, piwnice, w których

przechowywano zapasy, i kościoły, w których się modlono. Wszystko to w największej do wyobrażenia bliskości, skupione na niedużej przestrzeni. Ludzie obok zwierząt, świeckie o parę ledwie kamieni od świętego. Kiedy powiększała się rodzina, wystarczało wykuć solidną dziurę w miękkim kamieniu i poszerzyć lokal.

Wchodzę od via Buozzi. Wąskie ścieżki, zarosnięte gdzieniegdzie chaszczami. Zielsko pleni się swobodnie, wdzierając się wszędzie, porasta kamienną drogę, wciska się w zagłębienia murów, pokrywa dachy. Idzie się terasami, jak ścieżka poniesie. Ulice ślepe albo zawałone gruzem. Wciąż zmieniają się poziomy i punkty odniesienia. Droga prowadzi wzdłuż domostw, linię dachów mamy więc powyżej oczu, ale zaraz orientujemy się, że idziemy równo z powierzchnią dachu, który poniżej. Nagle trzeba po schodkach zejść, by za chwilę, równie niespodziewanie, znów się wspiąć, przytrzymując się krzaków albo drabiny. Na jednym z murów napis: ATTENTI AL CANE, wielkie czerwone litery z wykrzyknikami, zamknięte w byłych domach psy szczekają jak oszalałe, ten kwartał omijam szerokim łukiem. W większości domów żelazne bramy z kłódkami. Do wnętrza można zajrzeć tylko przez kraty. Ale w jednym lekko uchylone drzwi. Dwumetrowej wysokości pomieszczenie przypominające niedużą wilgotną piwnicę, ściany z białego kamienia, zamiast podłogi klepisko, zielony liszaj na skałach, stąd przez niewysoki skalny próg przechodzi się do następnego pomieszczenia i jeszcze jednego. Dalsze pokoje są puste, jeśli nie liczyć paru opróżnionych butelek w rogu. Ale w głównym pomieszczeniu (salonie?) pod ścianą łóżko polowe, cała

zgrzewka mineralnej, na ścianach kilka plakatów z szybkimi samochodami. Jakby życie nie całkiem stąd odeszło. Tak to mniej więcej musiało wyglądać kilkadziesiąt lat temu, wylizane przez konserwatorów *sassi* muzealne (terakota na ziemi, wyplatane krzesła, odczyszczone drewniane sprzęty kuchenne, elektryczne światło) to ucukrowany falsyfikat niedawnej nędzy.

*Sassi* zostały zasiedlone intensywniej w drugiej połowie XIX wieku. Centrum miasta stało się przeludnione, ludzie szukali schronienia gdzieś blisko. W większości biedota. Nie ma wielu świadectw o realnym życiu tego kamiennego świata. Jednym z najczęściej przytaczanych jest fragment z powieści Carla Leviego *Chrystus zatrzymał się w Eboli*. Levi został zesłany przed wojną przez faszystów do niedalekiego Aliano, znał te tereny. W jego powieści *sassi* przyrównane są do kamiennych komiń, a pierwszym skojarzeniem, które mu przychodzi do głowy na ich widok, są obrazki ze szkolnej lektury *Inferno* Dantego. Ale próbując opisu, porzuca szybko metafory i mocno trzyma się ziemi:

Mała uliczka skręca w dół, przechodząc nad dachami domów, o ile te konstrukcje można w ogóle nazwać domami. To proste siedliska jaskiniowe wykopane w stwardniałej glinie ścian wąwozu. We wnętrzu tych czarnych dziur, można zobaczyć łóżka, ubóstwo i porzucane suszące się szmaty. Psy, owce, kozy i świny leżą wewnątrz, na ziemi.

Kiedy sięgnąć do tekstów współczesnych, to okaże się, że w charakterystykach fenomenu *sassi* dominuje dyskurs

sanitarny. Że brud, że choroby, że brak wody, że szerząca się malaria itp., itd. To wszystko oczywiście prawda, zagrożenie epidemią stało się jednym z głównych powodów usunięcia jaskiniowców z ich siedzib. Ale czasem może warto wyjść też nieco poza doraźną pragmatykę i zadać najprostsze z możliwych pytań: dlaczego ci ludzie nie chcieli opuszczać swoich domostw? Bo w istocie – nie chcieli! Dlaczego wielu trzeba było eksmitować siłą, za pomocą paragrafów prawnych? To nie była mała grupka szaleńców odwróconych historycznie plecami do cywilizacji. Przed ewakuacją mieszkało tu około dwudziestu tysięcy osób: pasterzy, chłopów, robotników, rzemieślników; o zwierzętach statystyki milczą.

Dlaczego woleli zostać tu i żyć dalej w tych kamieniach? Bo, jak sądzimy, źle im tu było? A może przeciwnie. A może – skąd ten domysł przedziwny – byli w tym ubóstwie osobliwie szczęśliwi? A w każdym razie nie mniej nieszczęśliwi niż ich cywilizowani pobratymcy. Może w tej jaskiniowej wspólnocie, w tej codziennej bliskości ludzi i zwierząt, bliskości, która dzisiaj budzi niedowierzanie i obrzydzenie, żyło się im dobrze. Może ta prostota niekoniecznie tożsama była z prostactwem. Mieszkańcy zredukowali swoje życie do paru przewidywalnych scenariuszy. Fizjologia, jedzenie, spanie, praca. I świętowanie, kiedy nadchodził stosowny czas. Dom nie jest tylko konstrukcją czysto fizyczną. Nie da się go zredukować do materiału, z którego został wykonany. Jaskiniowi ludzie zamieszkujący anachroniczny świat *sassi* najwidoczniej dobrze o tym wiedzieli.



Tym zabawniej brzmi dzisiejsza oficjalna narracja na temat *sassi*. Miasto jakby wstydziło się niedawnej, brudnej i śmierdzącej, przeszłości. Od kiedy w latach dziewięćdziesiątych kamienne groty Matery zostały wciągnięte na Listę Światowego Dziedzictwa UNESCO, można było odetchnąć. Jest niebywałą ironią historii, że w tak krótkim czasie, zaledwie po kilkadziesiąt lat od zamknięcia ostatnich domostw, *sassi* nie są już emblematem Biedy, czy Narodowej Hańby, ale zmieniły się w Szacowny Zabytek; nie są już garbem przeszłości, ale częścią światowego dziedzictwa kulturowego. Jeszcze innej mitologii dostarczają fotografie. Coraz bardziej wyrafinowane formalnie, coraz bardziej wystudiowane kolorystycznie. Jest z czego wybierać. *Sassi* w jesiennych brązach albo pokryte białym puchem. Sprzedawane w kioskach pocztówki zrobione są z widoczną dbałością o estetyczny powab. Widać, jak na naszych oczach rodzi się nowy mit. *Sassi* przeznaczone na użytek turystów zastygają już w swojej nowej postaci: w micie Malowniczej Przeszłości.

3.

Matera, choć leży na głuchej prowincji, jest miastem niezłe znanym na świecie, choć najczęściej nie pod swoim własnym imieniem. Ulice wycięte w skale, jej okolice pokryte gęsto białym wapieniem widzieliśmy niemal wszyscy. W każdym razie na pewno ci, którzy chodzą do kina. Bo Matera jest miastem filmowym. To kamienne *cinecitta*. Realne i do bólu prawdziwe.

Nie żadna atrapa wykonana z desek, styropianu i tektury. Już na początku lat pięćdziesiątych włoski reżyser Alberto Lattuada umieścił tu akcję filmu *La lupa* (1953), ostatnim z odnotowanych jest amerykańska produkcja *Nativity* (2006), wyreżyserowana przez Catherine Hardwicke. Nakręcono tu ponad dwadzieścia tytułów, ulice, bramy i place miasta pokazały się między innymi w: *Il Conte di Matera*, *C'era una volta...*, *Il tempo dell'inizio*, *Cristo si è fermato a Eboli*, *King David*, *L'uomo delle Stelle...* Ale powodem do chwały dla Materzy jest jej obecność w dwóch najbardziej bodaj znanych filmach z tych, które tu nakręcono: *Il Vangelo secondo Matteo* (1964) Pier Paolo Pasoliniego i *Pasji* (2004) Mela Gibsona. Dwa odwołujące się do Ewangelii filmy. I w obydwu spopielające kamienie Materzy naśladowują scenerię Jerozolimy sprzed dwóch tysięcy lat...

Kościół San Pietro Caveoso, za nim długi mur prowadzący wzdłuż *graviny*. W przejściu przy kościele uśmiechnięty starszy mężczyzna w kaszkiecie sprzedaje pocztówki, zdjęcia, gipsowe miniaturki *sassi* i inne badziewie. Widzi, że zainteresowała mnie czarno-biała fotografia z planu *Ewangelii Mateuszowej*. Grający Chrystusa kataloński aktor Enrique Irazoqui ubrany jest w białą szatę z szerokimi rękawami, opiera się plecami o mur, na drugim planie reżyser, prawą ręką wsparty na łokciu, w dłoni trzyma ciemne okulary, w tle rozmazane zarysy *sassi*. Fotografię zrobiono w trakcie przerwy w zdjęciach. Jak przez mgłę przypominam sobie ten bieg Judasza stromym zboczem przez skały, na zatracenie, to chyba gdzieś w tej okolicy kręcono...

Mężczyzna pokazuje palcem na siebie, że był tu i widział, pokaźne braki w uzębieniu i rzadziejące siwe włosy wskazują, że naprawdę mógł być i mógł widzieć. Chcę o coś zapytać, ale już się rozpędził, już nie może się zatrzymać. Kamera przenosi nas w przyszłość, jesteśmy teraz czterdzieści lat później, w tym samym miejscu, a pan opowiada o *Pasji*, a zwłaszcza o Melu Gibsonie. Mówi o nim jak o starym dobrym koledze. Mel tu stał, Mel tam kręcił, a w tym miejscu, o, Mel przechodził. A ja robiłem zdjęcia. O, proszę. Kolorowe odbitki na błyszczącym papierze, trochę nieostre, zdjęte pewnie teleobiektywem z dużej odległości. Kupuję dwie. Wzgórze Golgoty i trzy krzyże, dwóch łotrów i skrwawione ciało Chrystusa pośrodku. Na pierwszym zdjęciu tłum Żydów i rzymscy setnicy, na drugim niemal pusto, kilku żołnierzy i dwie ciemno ubrane postacie pod krzyżem kierują wzrok w górę. Na obydwu, w tle, pośród nieostrej trawy, nieostre *sassi*.

I jeszcze jedno zdjęcie. Pocztówka. Bardzo kolorowa, zwłaszcza lśniąca czerwień przykuwa oko. Jasne chmury na niebie, ma się ku zachodowi, w dole, w dużym oddaleniu, domy Matery, popołudniowe światło miękko obrysowuje kontury miasta, dobrze widoczna jest wieża katedry. Po lewej stronie krzyż. Na krzyżu umęczony strzęp Chrystusa, rzymski żołnierz zamierza się młotkiem, z prawej Mel Gibson, w dzinsach, czarnej kurtce i szafirowej czapeczce na głowie, wyraźnie przerażony sytuacją, jakby odsuwał się, nie chcąc na to wszystko patrzeć. Na odwrocie kartki jest miejsce na znaczek, można wpisać adres i wysłać znajomym.

Stoję teraz przy murze za kościołem San Pietro Caveoso, pode mną długi i głęboki skalisty wąwóz. Ułożone warstwowo wapienne skały, gdzieniegdzie przyprószone trawą. W kilku punktach ciągnących się poziomo białych skał widać ciemne otwory, to pozostałości antycznych grot. Dokładnie naprzeciwko jest wzgórze Golgoty. Płaski szczyt zbcza, teraz zupełnie pusty. Żadnej chmury, słońce już wysoko, parne przedpołudnie. Zastanawiam się, jak to jest z tym pejzażem? Czy jest on rzeczywiście neutralny i nieczuły na nasze zabiegi i starania? Czy nie odciskają się w nim jakoś ludzkie projekcje i wmówienia? Czy poddany próbom wprzęgnięcia go w nasze opowieści nie zatrzymuje ich jakoś w sobie?

Wzgórze, które mam teraz przed oczami, od którego oddziela mnie głęboki jar. Zwykły kawałek geologii, pokrytej trawą i skałami. Ale tu przecież była filmowa Golgota. Solidny krzyż osadzony na skale był widoczny z okien po drugiej stronie wąwozu zapewne przez wiele dni. A później jeszcze ten sam krzyż i te same, tak przecież znajome skały można było zobaczyć w filmowym obrazie. Matera stała się Jerozolimą, a może też odwrotnie. Co widzą teraz mieszkańcy miasta, patrząc z okien, ponad rozpadliną, na nieruchome wzgórze? Fragment przyrody nieożywionej? Stronę z książki do geografii? A może coś więcej? Czy potrafią uwolnić spojrzenie od filmowej fikcji? A może fikcja tak mocno została im pod powiekami, że nie umieją (nie chcą?) uwolnić się od narzucających się skojarzeń? Jak patrzeć na ten kawałek pejzażu, tam, gdzie się to wszystko działo? Gdzie mieszkają naprawdę?

Miasto budzi się wcześniej. Równo o czwartej. Dzwony, dzwonki, sygnaturki, o różnej barwie i w różnych konfiguracjach. Dźwięk uderza o ściany domów z ogromną mocą. Nie da się spać, huk jest niewyobrażalny. Dzwonią wszystkie dzwony w mieście. Matera, ze ściśniętymi blisko siebie domami, rozłupana w środku głębokim jarem, działa jak system cembrowin, i w tej ogromnej studni dźwięk wzmacnia się i potężnieje.

Dzisiaj 2 lipca, Festa della Santa Bruna, największe święto w mieście. Od rana przez Materę idą procesje. O piątej wyruszają pasterze z San Francesco d'Assisi, o dziesiątej kawalerzyści w historycznych kostiumach jadą od San Francesco da Paola do San Francesco d'Assisi, o dwunastej z San Francesco d'Assisi wyrusza procesja z figurą Marii della Bruna, *protettrice di Matera*. Madonna przemierza całe miasto, przystając co chwilę, słychać śpiewy i modlitwy. Ale wszyscy czekają na wieczór. O dwudziestej jeszcze jedna uroczysta procesja przez miasto i oczekiwanie na pojawienie się Wozu późnym wieczorem. Dzień się dopełni wraz z jego przyjazdem i jego... destrukcją.

Od wczesnego popołudnia wyczuwalne jest napięcie. Na Piazza Vittorio Veneto powoli gromadzą się ludzie. Na razie jest siedemnasta i jeszcze dużo miejsca na placu obok fontanny. Miejscowi i przyjezdni przechadzają się, niektórzy przysiadają przed dużych rozmiarów okrągłą altaną, która zaraz zamieni się w filharmonię. Jest jeszcze wiele wolnych krzeseł. Na tych, które już pozajmowane –

starcy i dzieci. Między krzesłami kręcą się psy. Siadam zaraz z przodu, tak żeby mi nikt nie przeszkadzał, Peroni w dłoni, trochę cienia nad głową, muzyka, co może być piękniejszego na tym łożu padole?

Po schodkach powoli wchodzą muzycy, rozkładają nuty. Banda di Montescaglioso, chłopaki z nieodległego miasteczka. Po dłuższej chwili, sprężystym krokiem wkracza na scenę maestro. Maestro jest zupełnie łysy i przypomina porucznika Kojaka. W metalowych ramach umieszcza tabliczkę z tytułem utworu, który zaraz zabrzmi. Kłania się, muzycy też, batuta w górę i zaczynamy. Na początek *Cavalleria Rusticana*. Rytmicznie i żwawo, z polotem, niewyobrażalnie pięknie. I zupełnie inaczej niż w operowym pudełku. Biorę duży łyk piwa, jest dobrze, a będzie jeszcze lepiej. Przyznam się, mam nieludzką słabość do orkiestr dętych grających muzykę operową. Zwłaszcza jeśli te orkiestry grają na powietrzu, a powietrze to unosi się nad którymś z miast włoskiego Południa. To sprzęgnięcie niskiego z wysokim, tak naturalne, tak oczywiste. Ten żywioł, tak autentyczny i w swym autentyzmie radosny.

Tradycja orkiestr dętych jest żywa na włoskim Południu od XIX wieku. Pomysł był szlachetny. Chodziło o to, by klasyczny repertuar udostępnić mieszkańcom prowincji. Po drugiej wojnie tradycja ta nieco podupadła, teraz się do niej wraca. Banda to nie są zawodowi muzycy, to amatorzy, którzy grają po pracy dla przyjemności. Zawodowcami są dyrygenci i zapraszani czasem na koncerty soliści z nieodległych metropolii (dla nas zagra na trąbce pan profesor z konserwatorium w Bari). Ta radość grania!

Owszem, lekko wspinają się na palce, każdy chce się pokazać, błysnąć jakąś zgrabną solówką. Rzecz jednak nie w wykonawczych popisach, ale we wspólnym działaniu. Tu nie ma wirtuozów, coś tam czasem nie stroi, ale nikt się tym specjalnie nie przejmuje. To jest muzyka ludowa czystej wody, chociaż repertuar jakby z kompletnie innego świata. I te transkrypcje operowych partytur na same trąby. Kto to wymyślił? Palce lizać. Oklaski. Co teraz? Zmiana tabliczki. *Tosca*. A już za chwilę dalsza klasyka gatunku: *Turandot*, *Borys Godunow* i *Rigoletto*, uwertury albo rozpoznawalne covery. *Nessun dorma*, chłopcy sprawnie rzeźbią na swoich blachach, solo na trąbce pana profesora, przy arii Calafa rzeczywiście nikt już nie śpi, wszyscy chodzą, przesuwają się, trwają jakiegoś przegrupowania, subtelne przetasowania, wszyscy szukają dogodnego punktu widokowego, bo jak się już zacznie, to nikt miejsca nie odda, nikt nie przesunie się nawet o centymetr. Czekamy, już muzyka nieważna, już mało kto zwraca na nią uwagę, fontanna głośno szumi, wszyscy wpatrzeni w wylot via xx Settembre, skąd ma nadciągnąć procesja. Są pierwsi jeźdźcy na koniach, ale my nie czekamy na jeźdźców, my czekamy na Wóz.

Ta cała historia z Wozem jest równie niemożliwa, jak samo to miasto. Tradycja sięga końca XVII wieku. Wóz, czy jak się go tu nazywa: *Carro Trionfale*, to wysoka na trzy metry i długa na trzynaście i pół metra konstrukcja, wykonana z *papier-mâché*. Ma kształt dużej łodzi z fantazyjnie wymodelowaną rufą i dziobem. Wóz jest bogato zdobiony malowidłami, ale uwagę zwracają przede wszystkim różne figury przytwierdzone do rusztowania.

Święci i aniołowie jak żywi, akanty, kolumny, ornamenty, a wszystko to wykonane precyzyjnie w masie papierowej. Liczne złocenia, rozbuchana kolorystyka, nieposkromiona wyobraźnia, całość tchnie jakąś żywą i nieudawaną naiwnością. Jak powiada jeden z twórców, jest to dzieło „wiary, pasji i ogromnej cierpliwości”, i naprawdę wszystko to odnaleźć można w tej bogatej konstrukcji jednorazowego użytku. Jeśli istnieje jeszcze dzisiaj autentyczna sztuka ludowa, to papierowy *Carro Trionfale* jest jej doskonałym wcieleniem. Co roku wóz zmienia się w inną Alegorię, co roku dźwiga na sobie nowy temat. Tematy czerpane są głównie z Ewangelii: „Łódź świętego Piotra”, „Ucieczka do Egiptu”, „Zwiastowanie Maryi Dziewicy”; czasem są bardziej abstrakcyjne: „Msza i sakramenty”, „Eucharystia i Miłosierdzie”. W tym roku Francesco i Pasquale Nicoletti mieli trudne zadanie, pasaż z Ewangelii Mateuszowej: „Idźcie i wy do mojej winnicy”. Cała ta kolorowa konstrukcja umieszczona jest na platformie ciągniętej przez cztery pary mułów. Wóz powinien zrobić najpierw trzy rundy wokół placu przy Duomo, a następnie powrócić na Piazza Veneto, by ulec rytualnemu zniszczeniu: to tu właśnie następuje przewidziane scenariuszem *strappo del carro*.

Szaleństwo narasta. Na placu słychać już tylko nieartykułowany szum. Niczego innego już nie słychać, wypowiedziane głośno słowa wracają do mówiącego. Tłum faluje, niektórzy upadają. Wreszcie muły ruszają, wóz majestatycznie przejeżdża obok nas. Stępa oddala się w stronę wylotu ulicy. I nagle stała się straszność. Nie wiadomo, kto dał sygnał, nie wiadomo, kto ruszył



pierwszy, ale ten ktoś musiał wykonać jakiś gwałtowny ruch w stronę Wozu, jakiś czytelny gest mówiący o chęci wspięcia się na jego szczyt, i sam o tym nie wiedząc, poruszył lawinę. Wokół *carro* kocioł. Walczący ruszyli do boju. Najsilniejsi pną się po ramionach innych do góry, wykorzystując szkielet pojazdu, trzymają się co mocniejszych listew i starają się wyrwać z Wozu co wpadnie w rękę. Z otwartych okien, z tarasów głośne protesty. Ogólna konsternacja. Nikt już nie panuje nad sytuacją. Wszystko trwa może kilkanaście minut. Figura po figurze, obrazek po obrazku, ornament po ornamencie, Wóz zostaje ogołocony ze wszystkich elementów, aż po całej kolorowej konstrukcji pozostanie tylko naga platforma. Nieopodal miejsca, w którym stoję, ludzie robią szpaler, przez tłum przeciska się dwudziestoparoletni chłopak, biegnie, wciąż się ogląda, czy nikt za nim nie idzie, ma na sobie porwany biały podkoszulek, ocieka potem, jest podrapany, z jego ramienia spływa strużka krwi. W rękę odłupana, prawie metrowa figura anioła. Kiedy przechodzi szybkim krokiem obok nas, ludzie wydają pomruk podziwu, rozlegają się oklaski. Każdy z kawałków pochodzących z wozu (im większy tym lepiej, a już cała figura najlepsza) zanoszony jest do domu. To relikwia, która ma zapewnić powodzenie przez cały rok.

Następnego dnia tytuł w „La Gazzetta del Mezzogiorno”: „Matera, 2 lipca, między złością a rozczarowaniem”. W „La Gazzetta di Basilicata” nawet mocniej: „2 lipca zbrukany”. To wydarzenie, które w mieście będzie się wspominać długo. W kronice obchodów Festa della

Bruna rok 2007 ma już na trwałe niechlubne miejsce. Co się takiego stało? Nie, nie chodzi przecież o to, że Wóz rozerwano na strzępy. Tak było i tak ma być. Chodzi o to, że zrobiono to nie tu, gdzie powinno to nastąpić, a przede wszystkim, że stało się to o wiele za szybko! Zdarzało się, że Wóz – po zrobieniu niecałego okrążenia – nie dojeżdżał na powrót do placu Veneto, że kilkadziesiąt metrów wcześniej już był oblegany, ale żeby prawie w ogóle go nie opuścić?

Żeby ochłonąć nieco, zastanówmy się lepiej nad tym, co tu w ogóle się stało. Jak czytać, jak rozumieć tę tradycję niszczenia *carro*? Przecież cała ta historia z Wozem średnio przystaje do naszych wyobrażeń o obchodach chrześcijańskich świąt. 2 lipca w Materze: mamy kościelny splendor, złoto, ornaty, modlitwy, kadzidło i liturgiczny porządek. A tuż za rogiem walka, rozpasanie i dzikość w sercu. W tych potyczkach na wozie nie ma żartów, to nie są letnie zapasy dla uczczenia tradycji. Nikt tu się nie oszczędza, walka idzie na ostro.

Nie chcę tu ubierać się w buty etnografa i rozbierać na części składników tego „potlacz” w wydaniu chrześcijańskim(?). Nie chcę głądzić o genezie i strukturze. Siedząc na galerijce przy Piazza Veneto, skąd widok na rozpadlinę przecinającą miasto, myślę o czym innym. O tej niepojętej koniunkcji czasów. I o tym, jakim złudzeniem jest myślenie o naszej nowoczesnej nowoczesności tylko w kategoriach przez nią zaproponowanych. Oto dzisiaj, w jakimś mieście włoskiego Południa, odbywa się święto o starej metryce, wyposażone w sensory, które już może niewielu rozumie.

Nie jest to teatralny spektakl dla ubogich. Akcja rytualnego zdarzenia nie jest odgrywana na użytek turystów, ale intensywnie, do krwi p r z e ż y w a n a. I ci sami ludzie, biorący chwilę wcześniej udział w walce, wracają teraz do domów wyposażonych w telewizory, komputery i mikrofalówki, w kieszeniach mają telefony komórkowe. Stwierdzam fakt, niczego nie oceniam. Fascynuje mnie to, że można żyć w dwóch światach naraz, że jeden drugiego nie wypiera ani nie zastępuje. Że można tkwić jedną nogą osadzoną mocno w oplecionej technologii teraźniejszości, a drugą – w świecie, do którego *ratio*, pragmatyka i duch kalkulacji nie mają żadnego dostępu. To, co zwykliśmy nazywać współczesnością, nie jest jednorodną strefą, jest w niej miejsce na różne rytmy czasowe i pulsacje, bywa, że to, co należy do straconej przeszłości, świeci mocniej niż najnowocześniejszy gadżet. W tym mieście, w którym jeszcze niedawno mieszkali ludzie jaskiniowi, niewiele sobie robiąc z wyzwania nowoczesności, ma to może znaczenie szczególne.

5.

Już noc, moja kwatery na samej górze, wspina się więc po skalnych ulicach i stopniach wykutych w skale. Droga jest znajoma, znaczone teraz słabymi lampkami przy wejściu do każdego z domostw. Wysoko, na skraju miasta, długi kamienny mur. Na murze i okolicznych dachach siedzi już wiele osób. Jest jeszcze wolne miejsce. Czekamy na zapowiadane *i fuochi pirotecnici*, chwila się przeciąga, jest już około północy. Wreszcie są. Białe,

czerwone, niebieskie. Czarne niebo co chwila zapala się. Krótka przerwa i znowu. Kolorowe ognie ze szwungiem wylatują w górę. Po chwili rozpryskują się na szereg świetlnych strumieni. Gasnąc, zostawiają po sobie jasne smugi. Podświetlane przez krótką chwilę domy na przeciwko wyglądają jak filmowe dekoracje. Na Golgotę spada deszcz światel.

1.

François Lenormant, wielki francuski archeolog i podróżnik z końca wieku XIX, pozostawił po sobie dwie relacje ze swoich wojaży po włoskim Południu. Obydwie, jak wieść gminna niesie, nadzwyczajne i obydwie trudno dostępne. Znam je tylko z drobnych fragmentów. Pierwsza poświęcona jest Apulii i Lukanii, druga – *La Grande Grèce: paysage et histoire*, wydana w 1884 roku – dotyczy jego peregrynacji po terenach zwanych niegdyś z grecka *Megálē Hellás*, a z łacińska *Magna Graecia*. To ziemie położone wokół Zatoki Tarenckiej, skolonizowane niegdyś przez Achajów, obejmujące miasta tak ważne niegdyś dla świata greckiego jak Taranto, Metaponto, Sibaris czy Crotone. Dzieło Lenormanta znał dobrze Muratow: drugi z wymienionych tomów nazywa nawet w swojej opowieści apulijskiej „nieosiągalnym wzorcem książki o podróży”. Ja bym mu wierzył.

Dwadzieścia lat po Lenormancie na dłuższą wyprawę na włoskie Południe wybrał się brytyjski pisarz i podróżnik George Gissing. Jego przewodnikiem po nieznanym jest właśnie dzieło Lenormanta o Wielkiej Grecji – „zachwycająca książka, mój towarzysz w tej podróży”. Gissing wyrusza z Neapolu, jedzie za ożywiającym go

młodzieńczym marzeniem: uwolnić się od świata teraźniejszego, spojrzeć w głąb historii, greckiej, łacińskiej. To nie jest podróż krajoznawcza, Gissing chce reaktywacji niemożliwego: chce wejść raz jeszcze do tej samej rzeki. To podróż realna, ale i na poły imaginacyjna. Właśnie w *Magna Graecia* ma nadzieję odnaleźć dwie swoje największe fascynacje: świat Greków i świat Rzymian. Bo to jest, jak sam mówi, jego prawdziwa miłość, *my land of romance*. A w Wielkiej Grecji, jak może nigdzie indziej, te dwa żywioły spotykają się intensywnie ze sobą, to właśnie tu „wody tych dwóch fontann mieszają się i płyną wspólnie”. Jego książkę *By the Ionian Sea. Notes of a Ramble in Southern Italy* opublikowano w roku 1901.

Gissing jest bystrym obserwatorem, jego uwagę przyciągają znaczące detale. Sprawnie opisuje życie współczesne odwiedzanych miast, ale jednocześnie wzrok ma zwrócony w przeszłość. Widzi to, co pokazują mu oczy, ale i to, co przebija przez warstwy widzialnego. Jak choćby w Taranto. Odwiedza to miasto – grecki Taras, rzymskie Tarentum – w drodze do Kalabrii. Instaluje się w hotelu i zaraz decyduje się na zwiedzanie starej dzielnicy. Ale wyraźnie nudzi się w Taranto, nie znajduje tu niczego nadzwyczajnego. Męczy go jego ciasnota i klaustrofobiczna atmosfera. Katedra jak katedra – stara dosyć.

Zrobiłem rundę wokół wyspiarskiej części miasta. Gubiłem się w tym labiryncie ulic, czy raczej przesmyków; w wielu miejscach, rozkładając ramiona, można dotknąć ścian po ich obu stronach. Odpoczą-

łem w katedrze Świętego Cataldo, nawiasem mówiąc, Irlandczyka. Wszystko jest tu osobliwe, ale zbyt ciasno upakowane, by sprawiało wrażenie czegoś przyciągającego czy pięknego.

Postanawia w końcu odpocząć nad morzem i wtedy jego uwagę przykuwają rybacy:

Najlepsze, co mogłem zrobić, to posiedzieć dłużej na falochronie, patrząc na dwie wyspy w pobliżu i dalej, na wielką zatokę z górzystym wybrzeżem na horyzoncie. Na skałach poniżej stali rybacy, wyciągając sieć na brzeg, podczas gdy jakiś chłopak spryskiwał ją wodą, tak by wszystkie ryby bezpiecznie zostały zamknięte w sieci. Zachwycające postaci, doskonałe w pełnej wdzięku sile, nagie nogi i ramiona w kolorze terakoty. [...] Ich powolne, cierpliwe ruchy przypominały o odwiecznym zwyczaju, pozostającym w harmonii z samym czasem. Ci rybacy to ludzie pierwotni Taranto. Kto jest w stanie powiedzieć, od ilu setek lat wyciągają oni swoje sieci na brzeg? Kiedy Platon odwiedzał szkoły w Tarasie, widział te same postaci o brązowych nogach, w tym samym zapewne stroju zbierające swoje morskie żniwo. Kiedy Hannibal, nękanym przez Rzymian, skierował swoje statki, by przeciąć półwysep i w ten sposób uciec z wewnętrznego morza, rybacy z Tarentum żyli jak zawsze, szukając codziennego pożywienia. Minęło tysiąc lat i saraceńska furia spadła na miasto, oszczędziła prostych tarentyńczyków i sieci, z których żyli.

Wielce lapidarny, ale dający do myślenia zapis. O zmienności i trwaniu, o czasie niszczącym i czasie ocalającym.

O przemianach cywilizacyjnych i niewrażliwych na nie odwiecznych rytmach. Może to daleki odprysk uwag Lenormanta o miejscowej sztuce poławiania, o bogactwie morskiej fauny zatoki i jej okolic. Pisze on o tym, jak od wieków miasto związane było z morzem, jak jego egzystencja – bez względu na okoliczności historyczne – zależała od zasobności (ryby, skorupiaki) lokalnych wód. Tak kiedyś, jak i teraz.

Gissing także podejmuje ten wątek, nie tylko w przytoczonym fragmencie. Wspomina o poławianych tu rozkolcach, mięczakach produkujących purpurowy barwnik nadzwyczajnej intensywności. Ten, który uzyskiwany był w Taranto, rywalizował niegdyś ze sławną purpurą tyryjską. Gissinga we współczesności (jego współczesności!) fascynuje obecność świata, który odszedł, poszukuje starych treści ukrytych pod nowymi formami. Ma wzrok szczególnie wyostrzony na takie załamania czasu. W zakończeniu rozdziału poświęconego wizycie w Taranto jego uwagę zwraca drobny szczegół. Idąc pośród wysokich zabudowań nowej części miasta, nagle zauważa napis na murze. Napis jest całkiem świeży: *ALLA MAGNA GRAECIA. STABILIMENTO IDROELETTROPATICO*. Przeszłość odciska się we współczesnych nazwach, choć sama o tym nie wie. We włoskiej nazwie zakładu leczniczego (używającego, jak można domniemywać, morskiej wody) Gissing usłyszał daleki pogłos mowy greckiej.



Wczesny świt. Niebo zaciągnięte pasmami białych chmur. Zarys miasta wcinającego się między dwa morza: Mare Grande i Mare Piccolo. Dymiące kominy fabryczne i rzędy dźwigów wyglądających z oddali jak monstrualne żyrafy. A już chwilę później przenosimy się w inny świat, choć miejsce to samo. Ludzie idący ulicami Taranto. To procesja uświetniająca, jak co roku od wielu stuleci, Settimana Santa w tym mieście. Idą. A właściwie kołyszą się. Wąskie ulice. Już noc, latarnie rzucają słabe światło. W tle jakiś melancholijny marsz grany przez orkiestrę dętą. Zwolnione klatki podkreślające wahadłowy ruch wiernych. Białe stopy, białe habitury ze spiczastymi kapturami i otworami na oczy. To stroje miejscowych konfraterni. Mur kościoła San Domenico. Zbliżenie na twarz, ktoś robi znak krzyża, w oku szkląca się łza. Najazd na trąby, ostry dźwięk czyneli. Mężczyźni niosący figurę *Addolorata*, Matki Boskiej Bolesnej, szklane osłony na świecach jak mydlane bańki, znowu idące nogi. Ani jednego słowa. Tylko ruch, gesty i muzyka w tle. I na koniec jeszcze raz panorama zatoki, długie ujęcie dymiącego kominu, dźwięk przypominający odgłos syren okrętowych. Wszystko trwa nie więcej niż dziesięć minut.

*La passione del miracolo*, filmowy dokument Edoarda Winspeare'a, to poruszający zapis religijnego święta. Ale nie jest to prosta etnograficzna rejestracja. W tej etiudzie mamy skompresowany, sprowadzony do esencji obraz wielkotygodniowej procesji. Są w nim prawdziwe detale i prawdziwe emocje. Jego siła tkwi w niespiesznym rytmie

filmowania, jakby naśladowującym kroki procesji. Ale jest tu coś więcej. Nie przypadkiem film rozpoczyna i kończy się obrazem portu w Taranto i dość obrzydliwego widoku miejskiego industrialu, z zakładem metalurgicznym na czele. A pośrodku tej przemysłowej nowoczesności jakaś przedziwna archaiczna enklawa. Jedno jest i drugie jest. Jedno żyje i drugie żyje, ale każde osobno, każde swoim życiem. Stąd chyba obecne w filmie napięcie i skierowane do nas pytanie: jak to wszystko jest w ogóle możliwe?

Oglądałem ten film kilkanaście razy i obiecałem sobie, że kiedyś pojadę do Taranto.

3.

Krążymy od godziny po starym mieście, nie przypominamy turystów, wyglądamy raczej jak goście z innego wymiaru rzeczywistości, jak spadochroniarze rzućni na obcy ląd. Możliwości ruchu jest niewiele, parę ulic na krzyż, idziemy raz w lewo, raz w prawo, do przodu i do tyłu, wchodzimy w ślepe uliczki, na czyjeś podwórka, dwóch młodych na motorze proponuje, że za parę euro pokażą sypiące się *palazzo*, ale co to za atrakcja, tu wszystko się sypie, z wszystkiego tynk odpada, wszystko butwieje i gnije, wszystko się postarzało, poniszczyło, poodpadało i pokruszyło. Nieliczni ludzie na ulicy przypominają statystów w teatralnej scenografii. Faceci siedzący przed knajpą jakby nieco upodobnili się do murów. Jakaś niemoc i odrętwiałe wyczekiwanie, śmierć w starych dekoracjach. Znajduję w końcu ulicę Paisiella, od kompozytora jedzie moczem i wilgocią.

Jakiś mały placyk po prawej od via Duomo. Nieduży sklepik. Dwuskrzydłowe drzwi z grubego drewna w kolorze spranej czerwieni. Wyraźnie odcinają się od wapiennego muru. Mimo południowej pory drzwi są otwarte. Przyczepiono do nich drucikami różne obiekty, rozpoznając maszynkę do mięsa i durszlak, inne wymagałyby drobnych przypisów, by domyślić się ich przeznaczenia. Przy wejściu okrągłe lustro w plastikowej oprawie, blaszana balia, biała kamienna kolumna, na której donica z odpadającą od niej zielenią. Nad framugą tabliczka z odręcznie zrobionym napisem: OGGETTI USATI. Rzeczy używane. Wszystko gra. W tym mieście, w jego starej enklawie, każdy niemal napotkany element, każdy mur, każda ściana, wyłom, gzyms, podpora, wszystko tu jest właśnie takie: zużyte, po przejściach, na skraju wyczerpania.

W niedużym wnętrzu poupychane zostały rzeczy, które jeszcze nie całkiem umarły i które rokują na przyszłość. Które będzie można sprzedać. Świat nadmiaru i sugestywnych surrealnych powiązań: figurki porcelanowe, znaczki, etykiety, gazety, szklanki, kieliszki, wazoniki, talerzyki, podstawki, żyrandole, spinacze, kołki, tralki, skoble, pocztówki, ryciny, stare fotografie, obrazy olejne, weduty, ampułki, fiolki, żyrandole, klosze, szkiełka, kamienie, muszle, miseczki, gumki, śrubki, mutry, lichtarze, szachy, figurki z brązu, talerze blaszane i drewniane, łańcuszki, naszyjniki, abażury, kapelusze, w szafie za szklanymi drzwiami porcelana, stare książki. Z boku szafy, zawieszona na gwoździu, zwisa biała firanka. Drewno obok szkła, żelazo przy papierze, kamień i plastik.

Właściciel zaprasza do środka. Żyje głównie z naprawy rowerów. Jakby nie bardzo wierzył, że coś z tych przechodzonych sprzętów i rzeczy da się w ogóle kiedykolwiek sprzedać. Tak, proszę pana, ludzie tu umierają, domy stoją puste, nikt nie chce tu mieszkać. W tym, co mówi, nie ma żadnej skargi, nie użala nad sobą i światem, trzeźwo rejestruje stan faktyczny. Było, minęło, na nic lamenty, świat zrzuca starą, zużytą skórę, tak było, jest i będzie. Nowe Taranto rośnie obok, sterta pudełek tego samego rozmiaru, poustawianych wokół uliczek przecinających się pod kątem prostym. W tę stronę zmierzamy, przyszłość rysuje się za rogiem. Wystarczy się wychylić.

Naszą uwagę zwraca kilka fotografii. Targujemy się raczej dla zasady niż z chęci zaoszczędzenia paru euro. E. i P. kupują dwie fotografie dla siebie, ja jedną. Odbitki są w zadziwiająco dobrym stanie, dwie naklejone na twardą dyktę, jedna luzem, format 30 na 50. Pochodzą, jak zaświadcza nieduży napis na dole, z Fototeki Dott. Waltera Cosimo Leale. Kiedy teraz na nie patrzę, jawią mi się jako niemi posłańcy zaginionego świata. Taranto z początku lat czterdziestych. W sepiowej poświacie. Scenki z życia codziennego. Zdjęta z dołu fasada kościoła, dwa czarne cienie dzieci w prawym dolnym rogu, w lewym dwoje innych maluchów, rozmazany prawy profil dziewczynki, jest krótko obcięta, w ręce niesie kubek, a obok jakaś mniejsza, w białym czepku i białej koszulce, odwrócona do nas plecami, idzie gdzieś w głąb ulicy, portal jest tylko w części oświetlony, bo słońce ginie w wąskich przesmykach, dobrze widoczna jest za to płaskorzeźba nad drzwiami i fragment napisu na frontonie: HAEC EST

FRATERNITAS, reszta domyślna, ginie w białym prostokącie, z którego światło wymazało litery.

Inne zdjęcie: żywy kadr z włoskiego *neorealismo*. Facet na rowerze. Rower stoi na chodniku, unieruchomiony chwilowo przez metalowy stelaż, na którym zamontowany jest talerz szlifierski. Na kierownicy przybrudzone szmaty, na bagażniku nad przednim kołem drewniane pudełko na narzędzia. Mężczyzna, może trzydziestoletni, ubrany w jasny drelich, spodnie z szerokimi nogawkami, półbuty drugiej świeżości, ubłocone, wyraźnie zdarta zelówka, siedzi na siodełku, nogi na pedałach, łańcuch idący do góry pełni teraz funkcję przekładni, która wprawia tarczę w ruch, w rękę mężczyzna trzyma nóż, ostrze dotyka szlifierki, jest nieobecny, w kąciку ust papieros, oczy zajęte robotą, z boku, z prawej strony, przygląda się temu chłopak w kaszkiecie, ubrany w strój roboczy, cały zbryzgany białymi cętkami farby (pomocnik malarza?).

Na trzeciej fotografii jeszcze inna scena z ulicy. Miejski zaułek, dwie trzecie fotografii zajmują ściany domów, okna, balkony, gzymsy, niektóre partie są wyraźnie prześwietlone, całość w ogóle jest dość niewyraźna, jakby zdjęcie było lekko poruszone. Na pierwszym planie, po lewej, mężczyzna siedzi na krześle, wyplata (naprawia?) coś, co wygląda jak podłużny wiklinowy kosz w kształcie cylindra, pewnie to więcierz, jesteśmy nad morzem, więc domysł nie jest chyba od rzeczy, z prawej, wzdłuż muru, siedzą sąsiedzi w różnym wieku, jest *nonna* w ciemnym stroju, jest i chłopczyk ubrany w coś jasnego, patrzą raczej na fotografa niż na człowieka przy pracy, w tle młody chłopak z jeszcze jednym więcierzem w rękach.

To obrazki z zatopionej Atlantydy. Ale nie jest to relacja ze świata nierzeczywistego, przeciwnie: świat zapisany na papierze światłoczułym istnieje w nim mocno. Jest w tych fotografiach, zrobionych zapewne przez miejscowego kronikarza, jakaś niema witalność, energia życiowa nieprzyprószone przez czas. Czas terazniejszy nieprze-dawniony. Nic tu jeszcze nie zapowiada końca, ludzie żyją swoim życiem, mury stoją, świat trwa i nie wygląda, żeby mógł się zestarzeć.

Idziemy dalej. Wszystko tu jest stare i w stronę jeszcze głębszej starości schodzące. Jakby już nic nie chciało wzlecieć, jakby nie było tu już żadnego pragnienia, by podnieść się z kolan. W bielejącym świetle domy przy głównej ulicy wyglądają jak wyschnięte kości. Motory przejeżdżają jak widma. Zdaje się, że to idące po elewacjach kable i druty trzymają jeszcze ten gruz w całości. Nawet czarne i czerwone chorągiewki przyczepione do linek przechodzących w poprzek ulicy – pewnie pozostałość po niedawnym święcie – nie ożywiają tej wydrążonej skorupy. Przeciwnie, nawet jeszcze mocniej podkreślają ten stan agonalny. Wszystko, co tu widziałem, jest w stanie stopniowego rozpadu, ubywania, wszystko zmierza do zaniku, powolnej anihilacji, upadku, wszystko kruszy się i łuszczy. Jakaś dezercja z życia, jakby miasto zatoczyło koło i wracało do swoich początków, z prochu powstało i w proch się obraca. Widziałem śmierć w Taranto.

1.

Powiadano, że to wszystko przez pająka. Przez tarantulę. Utrzymywano, że chorobę wywołuje pajęczy jad. Ukąszeni śmieją się, płaczą, dostają hysterii, popadają w melancholię. Albo tańczą. Długo, szaleńczo, do całkowitego wyczerpania, później drętwieją, popadają w letarg, po czym budzą się i zaczynają od nowa...

Kąsała zazwyczaj latem, w porze żniw. Najczęściej kobiety, ale pośród cierpiących trochę mężczyzn też by się znalazło. Tarantula to dość dużych rozmiarów włochaty pająk, o ciemnym kolorze, z szarobrunatnymi plamkami na grzbiecie i ciemnym paskiem na pomarańczowym brzuchu. Jego nazwa gatunkowa to: *Lycosa tarentula*. Ale mówiąc o apulijskich ukąszonych, nie poruszamy się w polu przyrodniczych zależności, lecz w najczystszej przestrzeni mitu. W zjawisku, o którym będzie mowa, tarantula nie jest obiektem dociekań arachnologii czy toksykologii, ale w pełni przynależy do sfery wierzeniowej: rzeczywistości symbolu i mitu. Tarantula ma tu wyraźną osobowość, ma swoje zakresy działania, osoba „ukąszona” nierzadko wchodzi z nią w intymne związki. Rozmawia z nią, pertraktuje, przekonuje. Naśladuje ruchy pająka, utożsamia się z nim, próbuje zmusić go

do działania i zatańczyć w sobie jego śmiercionośne „ukłucie”.

Jeśli mamy ukąszonego, to powinna się też pojawić stosowna terapia. Szesnastowieczny uczony Gaudenzio Merula odnotowywał w *Memorabilium liber*: „Ukąszeni przez tarantulę Apulijczycy leczeni są tańcem, śpiewem, barwami”. I to jest najkrótsze sformułowanie odnoszące się do terapii stosowanej wobec ukąszonych. W zależności od rodzaju ukąszenia, chory reagował entuzjastycznie na pewne kolory. Wyleczenie takiej osoby, zwanej *tarantolata*, wymagało – oprócz utrafienia w odpowiednią barwę – odnalezienia właściwej melodii, która mogła stać się skutecznym lekarstwem na chorobę. Melancholików zatem leczono głośnym dźwiękiem trąbek i różnego rodzaju bębnów, cholerykom natomiast aplikowano kojące melodie wykonywane przez skrzypce, cytry, gitary i lutnie.

Athanasius Kircher, jezuita, siedemnastowieczny wybitny badacz zjawiska, wspomina o pewnej młodej dziewczynie, „która nie mogła być pobudzona do tańca inaczej jak tylko przy huku bębnów, brzmieniu trąb, słowem – przez instrumenty czyniące przeraźliwy hałas”. Jeszcze ponad sto lat później, trzeźwy nad wyraz Immanuel Kant, odnotowując w swej *Physische Geographie* hasło: *la tarantola (die Tarantelspinne)*, pisał, że najbardziej jadowite egzemplarze spotyka się w Apulii; dodawał przy tym, że ukąszonych leczy się za pomocą muzyki wykonywanej „na cytrze, flecie, trąbce i skrzypcach”.

Pająk i taniec. Tarantula i tarantella. Tarantella ściśle związana jest z niezwykle fenomenem kulturowo-



-religijnym włoskiego Południa, znanym jako tarantyzm. Pierwsze wzmianki o tańczących pochodzą ze średniowiecza. W *Sertum papale de venenis* z roku 1362 znajduje się uwaga o ludowym wierzeniu, wedle którego tarantula w momencie ukąszenia śpiewa pewną melodię, toteż i chory, słysząc muzykę zgodną z nią, odczuwa ogromną przyjemność. Wedle przekonań tamtego czasu, osoba ukąszona przez tarantulę o melancholijnej naturze stawała się nieruchawa i śpiąca, z kolei pokąszany przez tarantulę o cholerycznym usposobieniu stawał się pobudzony i skory do wybuchowych zachowań. Za pomocą tańca, jak powszechnie wierzono, można było usunąć z organizmu trujący jad. Przywrócić utraconą harmonię, powrócić do zdrowia. Muzyka i taniec miały wymiar oczyszczający.

Tarantella. Nie jest jasne, czy nazwa ma związek z tarantulą, czy raczej z Taranto, apulijskim miastem leżącym w Magna Graecia. Tak czy inaczej, zjawisko leczenia tańcem (jak i sam taniec) szybko zaczęło budzić ogromne zainteresowanie poza Apulią. Już w XVII wieku tarantella trafiła na dworskie pokoje. Ów szybki taniec, o rozpoznawalnej melodyce i frenetycznym rytmie, zyskał w Europie wielką popularność. Ale w tym procesie nobilitacji muzyki o rdzennie plebejskim rodowodzie nie obyło się bez strat: tarantella została okiełznana i skrojona wyraźnie na dworską miarę. Stała się ucukrowaną wersją tańca, który pierwotnie należał bez reszty do żywiołu magiczno-religijnego i tylko w jego obrębie się tłumaczył. W *Domu Lalki* Ibsena mamy znamiennej scenę: Nora, przebrana w neapolitański strój, wykonuje podczas balu tarantellę

(na Północy często łączono ów taniec z Neapolem), ale Helmer ma jej za złe, że „tańczyła zbyt naturalistycznie, zbyt namiętnie, co ściśle rzecz biorąc, trudno pogodzić z wymaganiami czystej sztuki”.

Otóż właśnie: tarantella o ludowych korzeniach, ta prawdziwa, autentyczna (muzyka, która jej towarzyszyła, to *pizzica tarantata*), miała niewiele wspólnego z dworską galanterią. Trudno tu może nawet mówić o tańcu w potocznym rozumieniu tego słowa, tarantella była nie tyle wykonywana, ile p r z e ż y w a n a. Osoba tańcząca nie odgrywała żadnej roli, sama była tańcem, sama zamieniała się w taneczny żywioł. Cierpienie w środku i tylko z zewnątrz, dla kogoś zupełnie niezorientowanego, mogło to wyglądać na spektakl. Na pewno nie był to rozrywkowy pląs. W poszarpanych, często nieskoordynowanych ruchach było szaleństwo, frenezja, histeria; był lęk i ekstaza. To nie była żadna sztuka, to było samo życie, krew, krzyk, zmęczenie, aż do całkowitego wyczerpania.

2.

Wieczór z roztopionego szkła. Powietrze żarzy się, choć tego nie widać. Miejscowi, zamiast zwyczajowego pozdrowienia, mówią do siebie: *fa caldo*. Ale poza tym wszystko po staremu. Niebo już całkiem czarne. Galatina cała w światłach. Wygląda jak wesołe miasteczko oczekujące na przyjęcie gości. Pomalowane na biało, wysokie na dziesięć metrów stelaże, z przykręconymi do nich kolorowymi lampkami, są głównym elementem scenografii.

Rozstawiono je przy głównej ulicy i na dwóch placach. Wciskają się też w kilka odchodzących od placów mniejszych uliczek. Dzisiaj, 28 czerwca i dnia następnego, największe święto w Galatinie. *Sagra*, odpust na cześć dwóch świętych patronów: Piotra i Pawła. Na tę jedyną w roku noc zjeżdża tu cała Apulia. I nikt tej nocy nie zaśnie.

Galatina podzielona jest między dwóch świętych. Piotr reprezentuje sacrum oficjalne, namaszczone, poddane rygorom liturgii, to w końcu z kościoła pod jego wezwaniem wychodzi co roku procesja. Paweł ma w swoim władaniu daleko skromniejsze włości, niedużą kaplicę nieopodal. Tutaj świętość jakby wypadła z przypisanych jej ram i przyjmowała dalece nieoczekiwane i nieokiełznane kształty. Stawała się intensywniejsza. Bo moc objawiała się tu w tańcu i śpiewie, w modlitewnym krzyku i spazmie. Użyty tu czas przeszły nie jest przypadkiem.

Via Garibaldi 5. Najbardziej znany adres w Galatinie. Tu mieści się kaplica Świętego Pawła, miejsce święte salentyńskiego tarantyzmu. To tu właśnie – co najmniej od połowy XVIII stulecia – ukąszone przez tarantulę osoby przychodziły podziękować świętemu za uzdrowienie albo prosić o łaskę wyleczenia. Według miejscowej tradycji, święty Paweł miał niegdyś nawiedzić Galatinę. Został przyjęty przez pewnego zakonnika, a dom na pamiątkę wizyty został nazwany Domem Świętego Pawła i z czasem zamieniono go w kaplicę. Jej centralnym miejscem była cudowna studnia, do której pielgrzymowały osoby ukąszone przez pająki, ale też przez żmije i skorpiony. Parę łyków wody ze studni miało przywracać ukąszonym zdrowie i siły.

Dobrze, ale co ma wspólnego święty Paweł z tarantyzmem? Skąd święty apostoł w tych jawnie pogańskich, pajęczych klimatach? Jak to skąd? Z *Dziejów Apostolskich*, ze sławnego epizodu na Malcie, gdzie miał on sprawę z jadowitym stworzeniem. Żmija, która wypełzła z chrustu, wpiła mu się w rękę. „On jednak strząsnął gada w ogień i nic nie ucierpiał. Tamci [miejscowi] spodziewali się, że opuchnie albo nagle padnie trupem. Lecz gdy długo czekali i widzieli, że nie stało mu się nic złego, zmieniawszy zdanie mówili, że jest bogiem” (Dz. 28, 5–6). Pająk nie wąż, ale też kąsa. Zaczynamy pojmować pokrewieństwa Pawła ze światem ukąszeń. Choć jak widać nie o obiekt chodziło, a o samo kąsanie. A nade wszystko o postać boskiego uzdrowiciela. Swoją drogą to paradne: Paweł ze statecznego retora i pierwszego teologa chrześcijaństwa przemienia się w Apulii w opiekuna szalonych tarantystów. Wyobraźnia ludowa nie zna granic, ustanawia własne reguły gry. Często porusza się po trajektoriach obcych kościelnemu nauczaniu. Przyswaja i łączy składniki, których na zdrowy rozum połączyć się nie da. Ale co najciekawsze, z tych klocków wzajem do siebie niepasujących tworzy żywą i dobrze funkcjonującą całość.

3.

No więc Garibaldiego 5. Wzrok podświadomie szuka ozdobnego wejścia. Nic z tego. Do kaplicy prowadzą zwykłe, dwuskrzydłowe, pomalowane na zielono drzwi. Wchodzi się wprost z ulicy, jak do mieszkania. Za dnia na posadzce wylegają się psy. Szukają chłodu, a może pilnują

świętego miejsca. Albo jedno i drugie. Wieczorem po-  
legiwać będą przed kaplicą, nieczułe na dźwięk bębnów.  
Z dużą wyrozumiałością spoglądając na podrygi tancerzy.  
Miejscowi przychodzą do kaplicy jak w odwiedzinach do  
kogoś znajomego. Robią znak krzyża i szybko wychodzą  
albo zostają na krótką modlitwę. Kaplica jest niewyobra-  
żalnie mała. Kilka kroków wszcz, od drzwi do ołtarza nie  
więcej niż dziesięć. Widziałem jej wnętrza na dziesiąt-  
kach zdjęć, na kilku filmach, ale nigdy bym się nie domy-  
ślił jej prawdziwych rozmiarów. Obraz kłamie, to jasne,  
ale żeby aż tak? Nad drzwiami galeryjka zdolna pomieścić  
ledwie parę osób. Za ołtarzem, zamurowana w końcu  
lat pięćdziesiątych ubiegłego wieku (aseptyka!) studnia.  
Barokowy ołtarzyk z jasnego piaskowca, z mocno nad-  
kruszonymi gzymsami. W środku święty obraz: Paweł  
peroruje, palec wskazujący wzniesiony, do jego lewej  
stopy zmięzają skorpion i pajak, pełnie też mały wąż.  
Po obu stronach ołtarza zwiędłe kwiaty. Zwykła wiejska  
kaplica, jakich setki. I pewnie niczym by się nie różniła  
od innych, jej podobnych, gdyby nie pamięć wydarzeń,  
które się tutaj rozegrały.

Kamienne płyty przed kaplicą. Na białą ubrana kobieta  
leży na ziemi, nogi ma podkurczone. Wokół niej ciasna  
gromada ludzi, z boku policjant. Ujęcie z góry, kobieta  
ma już poduszkę pod głową, obok niej czekający na roz-  
wój wypadków mężczyzna. Zbliżenie: ta sama kobieta,  
ręce szeroko rozłożone, jakby spała. To fotografie Paola  
Longo.

Trzy kobiety ubrane na czarno leżą na stopniach ołta-  
rza, bosc stopy, zaraz obok bezwładne nogi w czarnych

pończochach i w butach. Kobieta w czarnej spódnicy wspina się właśnie na ołtarz, twarze kobiet stojących z boku, przerażone. Młoda dziewczyna w białej sukience już stoi na ołtarzu, prawa ręka podniesiona, oczy szeroko otwarte, wzrok uciekający gdzieś daleko. To zdjęcia Chiary Samugheo.

Dziewczynka skacze po stopniach ołtarza. Teraz, zmęczona, odpoczywa na stole ołtarzowym. Starzec leży na wznak z rozpostartymi rękoma, krzyczy. To fotografie André Martina. A jeszcze te sławne ujęcia kobiety z chustką, która parę metrów przed kaplicą wykonuje szalony taniec po obwodzie koła, pochodzące z najsławniejszego filmowego dokumentu o ukąszonych, *La Taranta* Gianfranco Mingozziego...

Obrazki te należą do przeszłości. Ale nie nazbyt archaicznej. Zrobiono je w latach pięćdziesiątych, a niektóre w latach siedemdziesiątych ubiegłego wieku. Wiele jednak wskazuje, że ten rozdział lokalnej historii jest już zamknięty. Luigi Chiriatti, urodzony w apulijskim Martano, jeden z najlepszych znawców powojennych form tarantyzmu, stwierdza wyraźnie: „Według mnie i wedle danych, które posiadam, tarantyzm w sensie klasycznym skończył się. Ryt magiczno-obrzędowy wyczerpał się, wygasł. Główni jego aktorzy i uczestnicy porzucili swoje funkcje”. Zniknął świat mentalny, który był jego podstawą, umarł mit, który nadawał mu sens i który go usprawiedliwiał. Zmieniła się społeczna scena, która umożliwiała pojawienie się *tarantolate* i sankcjonowała ich istnienie. Tarantyzm salentyński istnieje już tylko w opowieściach, filmach i na fotografiach.

Poranne mgły, gaj oliwny i gdzieś nad nim unoszące się zawrodożenie starszego mężczyzny: „Non ci sono le tarante”. Nie ma już pajaków. Tak rozpoczyna się świetny film o historii i dniu dzisiejszym tarantyzmu, nakręcony pod koniec lat dziewięćdziesiątych przez Paolo Pisanellego. Nie ma już pajaków. Pestycydy, panie, mówi do kamery miejscowy chłop. Ale przecież w tym zawołaniu jest coś więcej. Tu nie tylko o chemię idzie. Obwieszcza ono koniec fenomenu kulturowego i religijnego, który przez parę stuleci był żywą częścią apulijskiego świata.

W końcu lat pięćdziesiątych ubiegłego stulecia Ernesto de Martino, najwybitniejszy badacz apulijskiego tarantyzmu, odwiedził kaplicę w Galatinie. Po parotygodniowym pobycie w mieście i okolicach stwierdził autorytatywnie powolny i nieuchronny rozkład zjawiska. Najbardziej poruszający go epizod wydarzył się w galańskiej kaplicy 28 czerwca 1959 roku, po południu. Wraz ze swoimi współpracownikami de Martino ukrył się na balkonie. Chodziło o to, by nie wpływać w żaden sposób na przebieg wydarzeń w kaplicy. Co tam zobaczył?

Oto pojawiają się pierwsi tarantyści, w większości kobiety. I od razu zaczynają odgrywać swoje kryzysy na ograniczonej przestrzeni kaplicy. Jeszcze parę dni wcześniej de Martino miał okazję zaobserwować w jednym z domów (u sławnej tarantystki Marii z Nardò) uporządkowany rytuał, z grającą kapelą, z wyraźnie oddzielonymi od siebie cyklami tanecznymi. Teraz zaś w kaplicy panował chaos i nieporządek. Nie było muzyki,

ani kolorowych wstążek. W wyniku braku rytualno-muzycznych ram, tarantysty najwyraźniej zaczęli się gubić w swoich poczynaniach. Próbowali tańczyć, wystukiwali rękami rytm, intonowali na zmianę to wesołe tarantelle, to znowu smutne pieśni żałobne. Wszystko to wyglądało jak błady i mało przekonujący odprysk dawnych zachowań rytualnych.

I na koniec smętna konkluzja: „Sceny, które oglądaliśmy z wysokości naszej galerii *ad audiendum sacrum*, przypominały kolorowe szkiełka z rozbitego kalejdoskopu, które niegdyś układały się w figury geometryczne”. Trudno o trafniejsze podsumowanie. De Martino stwierdza nie tylko zagubienie tarantystów, kompletny chaos w realizacji rytualnego scenariusza, ale i bolesne materii pomieszanie: do świętego Pawła zwracano się jako do uzdrowiciela, ale też i sprawcy kryzysu! I co może najważniejsze: w miejsce ukąszonych, na których skutecznie działał niegdyś rytuał muzyczny, zobaczył biednych, pogubionych, chorych ludzi, którymi – jak pisze – powinien zajmować się nie historyk religii, ale raczej psychiatra.

Dziś pająk już nie kąsa. To prawda. Za dwa euro można go nabyć na straganie. Z włóczki i drutu, więc niegroźny. Jest też dmuchany Spiderman, daleki kuzyn (w bocznej linii) bohaterów z Południa. Koszulki z pająkiem, czapeczki z pająkiem. Tarantyzm, powiadają złośliwi, to już dzisiaj tylko zabawa i handel, wszyscy myślą o tym, ile można z tego biednego pająka wycisnąć. Sklep muzyczny w Lecce, szukam płyt ze starymi nagraniami salentyńskich śpiewaków, wspominam coś o *notte della taranta*,



sprzedawca uśmiecha się ironicznie: „Taaa, teraz wszyscy ukąszeni...”.

Ale daleki byłbym od rozrywania szat. Od opłakiwania tego, co minione, jak i od wyrzekania na współczesny, czasem komercyjny wymiar „tarantyzmu”. Powiada się, że w naturze nic nie ginie. Można by dopowiedzieć, że w kulturze też. To, co było, zmienia jedynie formy, znaczenia, konteksty.

Oto całkiem niedawno na Południu pojawił się lokalny, bardzo ekspansywny ruch *neotarantismo*, którego główną ideą jest próba uczynienia z martwej przeszłości żywej, pulsującej życiem rzeczywistości. Jest ruchem kulturowym, ale i politycznym. To kontrkultura w lokalnym wydaniu. Ma ambicję przywracania pamięci, jest powrotem do kulturowych korzeni a zarazem żywym głosem prowincji. Nie ma co się łudzić, Południe to wciąż niechciane dziecko Włoch, kraina prawie nieistniejąca z punktu widzenia Rzymu czy Mediolanu. Różne działania entuzjastów *neotarantismo* pozwalają silniej zaznaczyć obecność Apulii na politycznej mapie. To także czytelna próba budowania nowej kulturowej tożsamości. Georges Lapassade, świetny znawca muzyki i rytów transowych, ma rację, umieszczając nurt neotarantyzmu w kontekście nowej świadomości etnicznej.

Jak w każdym ruchu neofitów, również i w tej próbie rewitalizacji „tarantyzmu” oprócz entuzjazmu jest i wiele naiwności. Weźmy tekst Teresy de Sio, miejscowej pieśniarki. W tym nieomal manifestie, sławiącym wartości muzyki apulijskiej, mowa o świecie opanowanym przez nieograniczoną konsumpcję i ducha użyteczności.

Chcemy coraz więcej posiadać i coraz więcej konsumować, pisze artystka. Ale istnieje też świat nieskażony tymi chorymi miazmatami. To muzyka ludowa:

Ona istnieje, ponieważ jest w użyciu, zawsze ma pewną funkcję i do czegoś służy. To jest muzyka, którą się tańczy w czasie świąt, podczas obrzędów. To muzyka, która „leczy” duchy uwięzione przez „negatywności egzystencji” i uwalnia je. Stąd też, to jedyna muzyka, którą można naprawdę skonsumować do końca, poza tym nie zostawia ona po sobie odpadów i nie zanieczyszcza.

Można się uśmiechać, ale w tej szczególnej postaci terapii („muzycznej ekologii”, jak chce autorka) dla współcześnie ukąszonych jest coś głęboko autentycznego. Mało tego, patrząc z punktu widzenia historycznego, zadziwia to, że fundamentalna funkcja tej muzyki pozostaje ta sama! Współczesna tarantella także ma leczyć. Już nie pojedyncze dusze, umęczone depresją i melancholią, ale duszę zbiorową, zajęta przez trucizny współczesności.

Poza tym, zwraca uwagę fakt, że dzisiejsza tarantella to już nie tylko fenomen lokalny. Tarantella wyraźnie uniwersalizuje się, ale dzieje się to nieco inaczej niż w poprzednich stuleciach. To też znak czasu. Muzyka Południa nie jest już traktowana jako prowincjonalne kuriozum czy rzeczowość muzealna. Przeciwnie, próbuje się na różne sposoby transponować ducha tej muzyki na język współczesnej wrażliwości. Efekty bywają zachwycające.

Na festiwalu w Melpignano, lokalnej dziurze, spotykamy więc dzisiaj Stewarta Coplanda (tak tak, perkusista

z The Police!), który z miejscowymi muzykami gra muzykę pochodzącą, wydawać by się mogło, z antypodów jego zainteresowań. Trzeba tego posłuchać, żeby uwierzyć. A na scenie klasycznej objawieniem stała się płyta nagrana kilka lat temu przez wyrafinowaną L'Arpeggiatę Christiny Pluhar, która zaskoczyła wszystkich, proponując muzykę Południa w barokowej instrumentacji. Powodzenie eksperymentu przeszło oczekiwania twórców, a jego promieniowanie trwa do dzisiaj. Dalekie to wszystko od formy wyjściowej, ale że żywe i wciąż angażujące słuchaczy, nie zaprzeczy nikt. A na pytanie, co zostało z „prawdziwej” tarantelli, odpowiadam prosto. Jak to co? Trans!

5.

Sceny są dwie. Instaluję się przy jednej z nich, ustawionej przy kościelnym placu. Kawa, żeby nie zasnąć, pracujemy dzisiaj do rana. Jeszcze jedna. I wino z butelki. Teraz już można. Na początek gwiazda wieczoru: Uccio Aloisi Gruppu. Uccio ma pod osiemdziesiątkę i z twarzy łudząco przypomina starego Bohumila Hrabala. Na scenie pojawia się w T-shircie w kolorze odbłaskowej zieleni, co jeszcze bardziej upodabnia go do znanego z ryzykownych toalet czeskiego pisarza. Jest bodaj największym żyjącym śpiewakiem salentyńskim. Osobistością, autorytetem, chodzącą encyklopedią tarantelli. Kiedy zaczyna śpiewać *Stornelli* czy *Su natu a Cutrufianu*, publiczność ożywia się, ci którzy siedzieli – wstają, ci co stali – podskakują. Po chwili śpiewają wszyscy, lubimy piosenki, które dobrze

znamy. Niedźwiedzim krokiem Uccio schodzi ze sceny, zupełne szaleństwo. Później kolejne miejscowe kapele, których nazwy bywają czasem bardziej obiecujące od ich umiejętności: Kumenei, Scazzacatarante, Nui...Nisciunu. Tarantella ludowa, jazzowa, rockowa, w rytmach reggae, jaką tylko chcecie. Brak tylko *tecnopizzica*, ale to mam na płycie.

Cały plac dudni, bębni. Co chwila z tłumu odrywają się soliści. Wokół nich tworzą się spontanicznie kręgi entuzjastów. Najlepsze wrażenie sprawia mężczyzna może około pięćdziesięcioletni, nieduży, krótko obcięty, szpakowaty. Jest w nim energia i zapamiętałość. I duże umiejętności. Wykonuje coś, co wygląda na *danza scherma*, taniec, który ruchami przypomina bezkrwawą walkę. Capoeira Południa. Za chwilę już w duecie z dziewczyną. W jej rękę biała chustka. Zbliżają się do siebie tak, że czują własny oddech, by za chwilę oddalić się, przyływ, odpływ, nieustające falowanie, jak w erotycznym tańcu. Po pewnym czasie koło wokół nich rozpierzcha się, bo gdzie indziej pojawiają się tancerze.

Jest prawie trzecia nad ranem. Piąta godzina z muzyką. Nadmiar zabija. Powoli mam dosyć, tarantella wylewa mi się uszami, myślę tylko o kolejnym espresso. Ale na scenie pojawia się kolejna grupa muzyków, wśród których zwracają uwagę faceci z pokaźnych rozmiarów *tamburi*. Tamburellisti di Torrepaduli. Z miasteczka nieopodal. Poruszenie wśród publiczności, okrzyki zachęty, oklaski. Zaczynają. Znany już do bólu rytm, od paru godzin wwiercający się w mózg, staje się, mam wrażenie, jeszcze intensywniejszy. W pewnej chwili solówka

samych bębnow. Palce z nieprawdopodobną wprawą poruszają się to po membranie, to po brzegu ramy. Trzy minuty, pięć, przy ósmej przestają patrzeć na zegarek. Intensywny rytm zabija w człowieku rozum. A za nim wolę. To, co zostaje, to jakaś wiązka luźno powiązanych elementów. Podmiot w rozsypce. Kant by tu zwariował. (Nawiasem mówiąc, Nietzsche też, ale z całkiem innego powodu). Ile to może jeszcze trwać? To tak już będzie? Tak już zostanie? Ziemia napełni się po brzegi rytmem i odlecimy stąd wszyscy, tak jak tu stoimy? Jeszcze nie, jeszcze nie teraz.

Wtedy na scenie pojawia się ona. Bębny galopują znowu. Serena tańczy. Ma na sobie białą szyfonową sukienkę, w prawym ręku czerwona chustka, na nogach białe baletki. Trzech tamburellistów podaje rytm, a ona odgrywa taniec pająka. *Pizzica pizzica*. Wiruje, zrazu spokojnie, później przyspiesza, opada jakby z siłą, by za chwilę ze zdwojoną mocą rozpocząć kolejne obroty. Dwa kroki do przodu, krok do tyłu, spazmatyczny rzut do przodu, wygięcie, ciałem wstrząsają drgawki, wirowanie staje się jeszcze szybsze, nie widać już rąk, chusteczka zmienia się w krwawy strzęp, długie włosy, jak skręcone czarne węże, poddają się biernie sile odśrodkowej, już nie patrzę, cały jestem patrzeniem, już nie słyszę, cały jestem w słuch zamieniony, już nie stoję, bo stopy mam nad ziemią, napowietrzna karuzela, od ziemi odwyka się lekko, potężniejący rytm, wszystko pulsuje i drży, światło krążące po kościelnej fasadzie wprawia kamień w ruch, za białym wirującym kłębem teatr cieni, ostatnie uderzenie, ostatnie tchnienie, tancerka pada na ziemię, nagle

wszystko nieruchomieje, zalega gęsta cisza, tylko punktowe światła wydobywają z mroku nieostre kształty, dając jeszcze złudzenie realności zdarzenia...

Teraz kamera robi zwrot i jesteśmy już za sceną. Serena siedzi oparta bezwładnie na krześle. Ręce zaplecione za głowę, nogi rozrzucone. Martwa chusteczka między palcami. Jest zupełnie nieobecna. Uśmiecha się z trudem, jakby jeszcze s t a m t ą d nie wróciła. Włosy w nieładzie, w splątanych pasmach. Twarz rozpalona. Czoło przecina szklista strużka potu, opiera się chwilę o brew, po czym spływa po policzku. Oczy szukają rozpaczliwie jakiegoś zaczepienia w twardej materii. Wstaje dopiero po dłuższej chwili, robi niepewnie kilka kroków. Żegnamy się, zmęczona, rozkołysana wchodzi w ciemność.

6.

Obsesyjny rytm, charakterystyczne wahadłowe ruchy. Tarantelliczna muzyka i taniec. To zjawisko nie zrodziło się w kulturowej próżni. Wiele wskazuje na jego pokrewieństwa z greckimi źródłami. Nie jest przypadkiem, że opisując rytmiczne szaleństwo tarantelli, prędzej czy później natrafiamy na Dionizosa. Na żywioł dionizyjski i właśnie na taniec jako jego najbardziej adekwatne medium.

Niezwykle obiecujące poznawczo są podejmowane przez współczesnych etnomuzykologów próby wyjścia poza historyczną perspektywę nakreśloną przez de Martino. A już zupełnie fascynujące są ich sugestie na

temat związków (symbolicznych analogii) tarantelli z kretańską sztuką labiryntu i szerzej, z greckim żywiołem. Pierpaolo de Giorgi, rozważając tarantellę w różnych kontekstach mitologicznych, pisze wprost o powrocie Dionizosa: „Gdzie tkwią, w gruncie rzeczy, źródła Dionizosa, archetypu życia niezniszczalnego, jeśli nie w sztuce i w micie, to znaczy w tym, co jest w stanie uchwycić podwójny rytm ontologiczny bycia i niebycia”. Tarantella ze swoim podwójnym rytmem – obumierania i odrodzenia – jest właśnie dionizyjska z samej swojej natury. Jest formułą rytmiczną przywodzącą na myśl powtórne narodziny. De Giorgi jest nie tylko badaczem, ale czynnym muzykiem (założycielem Tamburellisti di Torrepaduli!) i rzecz jasna nie uszło jego uwagi zjawisko ogromnego zainteresowania tarantellą w ostatnich latach. Pyta więc retorycznie: „Czy powrót tarantelli nie jest wyraźnym śladem powrotu Dionizosa?”

Impuls do tego typu intuicji pojawił się już dużo wcześniej, bo w *Narodzinach tragedii*. To tam przecież znajdujemy ten sławny fragment, w którym charakteryzuje Nietzsche dwa wymiary sztuki: apolliński i dionizyjski. W świecie greckim, pisze, Apollo patronował sztukom plastycznym, podczas gdy Dionizos – muzyce. Te dwa wymiary sztuki wchodziły ze sobą w kolizję. Próbując scharakteryzować istotę żywiołu dionizyjskiego, mówi Nietzsche o upojeniu jako jego najdoskonalszej analogii. Ale dodaje do tego rozpoznania coś jeszcze i to może coś dużo ważniejszego: pokazuje kulturowy (ba, duchowy) wymiar żywiołu dionizyjskiego w zachodniej

kulturze. Wskazuje przykładowo na średniowieczne procesje z tańcami świętych Jana i Wita, które wywodzi od bachicznych chórów greckich. Ale, co znamienne, nie traktuje tych zjawisk jako folklorystycznych dziwactw czy aberracji. Mówi wprost o ich funkcji terapeutycznej, o życiodajnych siłach w nich tkwiących. W komentarzu czytamy:

Istnieją ludzie, którzy z braku doświadczenia lub wskutek umyślowego ograniczenia z drwiną i politowaniem odwracają się od takich zjawisk jako „chorób ludu”. Nie wiedzą biedacy, jak trupio i upiornie wygląda to ich „zdrowie”, gdy obok nich zakipi rozplamione życie dionizyjskich marzycieli.

I nieco dalej:

Pod dionizyjskim niebem nie tylko zawiązuje się na nowo związek człowieka z człowiekiem; również wyobcowana, wroga lub ujarzmiona natura świętuje znów swe pojednanie z utraconym synem, człowiekiem. [...] Śpiewając i tańcząc, ukazuje się człowiek jako członek wyższej wspólnoty – oduczył się chodzić i mówić i zaraz wzleci w powietrze. Z jego gestów przemawia oczarowanie.

Nietzsche zauważył to, czego nie umieli dostrzec inni. Taniec, dionizyjski w swym upojeniu taniec, ostry, rytmiczny, dwubiegunowy, zagarniający wszystko i wszystkich wokół siebie, to w jego rozpoznaniu ozdrowieńcze lekarstwo. Nie wtórny dodatek do życia, ale jego żywotna esencja.



I teraz jeszcze ten przedziwny, niespodziewany powrót tarantelli. Może jako ocalająca kontra do dominujących tonów naszego czasu. Najwyraźniej potrzebna. Pino de Vittorio, wielki śpiewak apulijski:

Po wielu latach ciszy zrobiło się głośno o tarantelli, o tarantyzmie. Wielu młodych ludzi chce grać na bębnach, jeżdżą na wielkie ludowe imprezy w Apulii, ponieważ chcą słuchać tradycyjnych tarantelli. To prawda: tarantyzm jako zjawisko skończył się już dawno. Ale duch, tożsamość tego zjawiska, wciąż żyje.

Tak, to z całą pewnością muzyka żywa. Nie jest to w żadnym wypadku zalatujący naftaliną folklor, ale właśnie: najczystszy dionizyjski poryw. Tarantella jako ekstrakt *zoè*, życia niezniszczalnego. Naprawdę, niebywała intuicja! Pośród różnych śmiertelnych rytmów współczesności, ta muzyka brzmi może dziwnie, bo mówi właśnie o odrodzeniu, o powracaniu do życia. Jest cała przeciw śmierci, jest cała za życiem.

7.

Świt rozbiela kształty, wsącza normalność w szaleństwo. Puste butelki turlają się samotnie po placu, ktoś kopie puszkę, która z łoskotem odbija się od kamieni. Śmieciarka wzbija chmurę kurzu. Fasada Świętego Piotra znów zaczyna przypominać kościół. Paru oberwańców tańczy jeszcze przed kaplicą. Jakoś bez przekonania. Chłopak z butelką wina pod pachą usiłuje niezdarnie wybijać rytm.

Pośród porannych chochołów biegają psy. Ludzie gromadzą się już przy drzwiach kaplicy na pierwszą mszę. Kilka osób dostaje się do środka. Punkt szósta drzwi zamykają się z trzaskiem. Tarantyści jeszcze nie przyszli, jeszcze nie. I już nie przyjdą.

1.

Trzeba skrócić gwałtownie w lewo z głównej drogi prowadzącej z Rodi Garganico do Cagnano. Parę kilometrów lekko pod górę. W Carpino w południe jest dokładnie tak, jak powinno być w Carpino w południe. Na lekko pochylonym Piazza del Popolo śladowy ruch samochodowy. Ktoś przejedzie czasem, ale jakby nikt nie przejeżdżał. Kurz tylko na moment podnosi się z ulicy i zaraz opada. Kilku młodych w knajpie sączy spokojnie piwo. Psy chłodzą się na kamiennych płytach. Ale tu, za załomem, zaraz przy knajpie, albo tam, pod murem – siedzą starcy. Chowają się w cieniu. Więc tym bardziej ich widać. Grube szkła w okularach, rogowe oprawki, lekkie czapeczki na głowach, posiwiali. Grają w karty. Gadają bez przerwy. A teraz właśnie się kłócą. Jest w tym trochę teatru, robią to pewnie codziennie, scenariusz jest ten sam albo podobny. Zaraz pójda na sjestę się zdrzemnąć, a wieczorem spotkają się w tym samym miejscu na *primitivo* albo kieliszek grappy. Obserwuję ich chwilę, ale trochę głupio przyglądać się namolnie nieznanym facetom. Może siedzą pośród nich: Sacco Andrea, Antonio Maccarone, Antonio Picininno. Sławni *I Cantori di Carpino*. Mistrzowie tarantelli del Gargano...

Sprawdziłem, to była wiosna 2003 roku, wszedłem do muzycznego na Rynku, przeczesałem nowości jak zwykle, spodobała mi się okładka, kazałem sobie puścić. Po minucie poprosiłem o wyłączenie i pobiegłem z kupioną płytą do domu. Przesłuchałem całą, od początku do końca. Od *La Carpinese* po *Lu povero'Ntonnucio*. I jeszcze raz od początku. Czegoś takiego nigdy wcześniej nie słyszałem. Przedziwny stop surowej, czasem archaicznej melodyki i wyrafinowanej instrumentacji. To było ludowe, ale przecież nieludowe. To było barokowe, ale też jakoś nie za bardzo. Niskie i wysokie przeplatało się tu wzajemnie. Na zdrowy rozum, takie połączenie odległych światów nie powinno się udać. Ale tu, dziwnym losu zrzędzeniem, się udało. Jakby iskra przeskoczyła we właściwym momencie.

*La Tarantella. Antidotum tarantulae*, pajęczna płyta wydana w czarno-białej serii przez Alfę. Ale to nie była tylko płyta. Szybko miało się okazać, że to coś o wiele więcej. Eksperyment muzyczny. Zjawisko kulturowe. Żywy mit. I jakieś nowe otwarcie. Czego? Muzycznej wrażliwości na pewno. Ale może także jakiejś głębszej sfery przez nas wcześniej nierozpoznanej. Wystarczy wejść na muzyczne fora internetowe i posłuchać tych, którzy z płytą mieli bliższy kontakt (to zabawne: bez względu na miejsce urodzenia ci ludzie mówią jednym głosem!). Albo spojrzeć na wysokość nakładu (gdyby była taka możliwość). I co może najbardziej zadziwiająca: jak już teraz wiadomo, to nie była sezonowa moda, wciąż pojawiają

się nowi entuzjaści tego nagrania. Wybuch miał miejsce parę lat temu, ale intensywne promieniowanie tła trwa dalej.

Od tej płyty chyba wszystko się zaczęło. Ten mój zwrot na Południe, ta podróż na południowe Południe (bo jest północne Południe i środkowe też). Nie od etnografii, nie od tekstów, nie od obrazów, ale od muzyki. Od dźwięków właśnie. To może wtedy, po którymś z kolejnych przesłuchań płyty, po raz pierwszy pomyślałem o wyjeździe do Apulii. Jak wygląda ten świat? Jaka jest ta *terra del rimorso*, jak ją nazwał Ernesto de Martino, badacz apulijskiego tarantyzmu. Tytuł książki de Martino to gra słów; *rimorso* – to powtórne ukąszenie, ale i wyrzut sumienia. Jak więc wygląda ta ziemia ukąszeń i ziemia zgryzoty, ale przede wszystkim ziemia, na której grają t a k a muzykę i śpiewają t a k i e pieśni?

Ale najpierw było zac zadanie. Może nawet lekkie szaleństwo. Zapętlenie w obsesyjnej rytmice. Ta płyta wciąga, hipnotyzuje, z trudem można się od niej uwolnić. Syreni śpiew, za którym się idzie jak w dym. Na początku myślałem, że to tylko ja. Ale sprawdziłem szybko na znajomych – działało tak samo. Ta płyta weszła w moje życie. Wypaliłem dziesiątki jej egzemplarzy. I jakoś mi nie wstyd, choć to makiawelizm w postaci czystej. Napisałem o *La Tarantelli* recenzję w jednym z tygodników i esej w książce. Jakiś rok później, pozostając chyba wciąż w aurze szaleństwa, wybrałem się na koncert L'Arpeggiaty do paryskiej Salle Gaveau. A w niedługim czasie zaprzyjaźniłem się z Lucillą Galeazzi, poznałem z Christiną Pluhar. Dziwne to wszystko, dziwne i niespodziewane całkiem...

Było, minęło. Nie całkiem, ale minęło. Rzadko dziś wracam do *La Tarantelli*. Chyba nie tylko z powodu przesytu, czy zaśluchania jej na śmierć. Poznając inne nagrania, zwłaszcza muzyków i pieśniarzy z Salento i z Gargano, zrozumiałem jedno: że zacząłem słuchać muzyki Południa od nie całkiem właściwej strony. To trochę tak, jakby pomylić przekład z oryginałem. Albo nawet coś więcej: jakby przekładem tak solidnie przysłonić sobie oryginał, żeby ten ostatni nie był już do niczego potrzebny. Żeby już nawet nie pytać: a jak to brzmiało kiedyś tam, na apulijskiej wsi. To jeszcze inna strona muzycznej hipnozy...

Inaczej mówiąc, pewnego dnia pojąłem ostrzej to, co pewnie wiedziałem od samego początku: że muzyka zamieszczona na płycie L'Arpeggiaty (nadal świetnie brzmiącej, nadal mocno energetycznej), to jednak solidne przetworzenie, mocna transkrypcja ludowego oryginału. Żeby było jasne: niczego nie żałuję, na nic nie wyrzekam, idzie mi tylko o to, że – tak jak to teraz widzę – tarantella w wykonaniu świetnych śpiewaków i znakomitych muzyków klasycznych odbiega jednak znacznie od źródła. W czym tkwi różnica? Najkrócej: źródło jest cierpkie, nie zawsze czyste, pełne rozmaitych domieszek, przekład zaś uładzony, grzeczny, czasem galanteryjny. Jeszcze inaczej mówiąc: źródło całe jest po stronie Życia. Przekład – po stronie Sztuki. To nie jest całkiem ta sama muzyka.

Co dokładnie mam na myśli? Wystarczy porównać choćby dwa wykonania *Pizzicarella mia*. Ta arcysławna

pieśń rytualna (z wybijanym na tamburello albo gitarze rytmem *pizzica-pizzica*) towarzyszyła zazwyczaj tańcom, które kończyły uroczystości weselne. W znakomitej dwupłytywowej edycji *Musiche e canti popolari del Salento*, utwór ten śpiewa porywająca Niceta Petrachi, zwana „la Simpatichina”. Wykonanie zarejestrowano w sierpniu 1977 w Melendugno. Tylko skromne dźwięki gitary i jej głos. Niezbyt masywny, trochę skrzeczący, jakby ściśnięty w środku. Śpiewaczka nie zawsze trzyma tempo, co chwila gitara musi na nią czekać. Na płycie *La Tarantella* ten sam utwór wykonuje Lucilla Galeazzi, towarzyszy jej na *chitarra battente* Marcelo Vitale. Ta *Pizzicarella* ma doskonale wyczuwalny frenetyczny puls, podkreślony metalicznymi dźwiękami gitary. Nikt tu się nie spóźnia, nikt na nikogo nie czeka, gitarzysta gra rewelacyjnie, śpiewaczka brzmi świetnie i przekonująco.

I teraz spróbujmy porównać obydwie te wersje. Od strony muzycznej rzecz ujmując, wszystko przemawia za drugim nagraniem, ale... I tu właśnie pojawia się problem. Czy wymiar czysto muzyczny to jedyne kryterium porównania obydwu wykonania? Niekoniecznie. Istnieje inne kryterium, które sprawia, że tak trudno wymierzyć realną wartość obydwu wersji. To kulturowy kontekst. Za pierwszym nagraniem stoi realne życie, prawdziwa przestrzeń, w której ta pieśń żyła, za drugim stoi tylko (albo aż – w zależności od podejścia) instancja Muzyki. W pierwszym jest surowe życie, w drugim to samo życie, tyle że już przemienione w spektakl, koncert, występ. Ujarzmione i ugarniowane. Przy czym powiedzmy od razu: ta różnica nie sprowadza się do opozycji prawdy

i fałszu. To zupełnie nie o to idzie. Nie zwracam też jednego nagrania przeciw drugiemu. Chodzi mi tylko o wydobycie i podkreślenie odmienności. W nagraniu „ludowym” widoczne są szwy, są jakieś zabrudzenia, niedoskonałości, jak to w życiu; jest obecny, jak to dobrze nazwać... ciepły oddech świata, z którego ta pieśń wyszła. W nagraniu „klasycznym” też są emocje, ale już nieco innego rodzaju, odegrane i steatralizowane, przykryte świetną techniką i wykonawczą perfekcją.

I właśnie tego żywego oddechu zaczęło mi trochę brakować w *La Tarantelli*, kiedy po dłuższej przerwie do niej powróciłem. Istnieje szereg nagrań muzyki apulijskiej (nie tylko tarantelli) dokonanych w terenie przez Alana Lomaxa, Diega Carpitellę, Giovannę Marini, Brizia Montinara. Pamiętam swoje osłupienie, kiedy pierwszy raz służyłem zarejestrowanych przez nich pieśni. One naprawdę brzmiały inaczej niż na barokowej płycie Christiny Pluhar. Kiedy wsłuchać się w nie mocniej, to łatwo można zauważyć, że w tych przybrudzonych, czasem szwankujących wykonawczo wersjach, zapisało się coś żywego i autentycznego. Że w tych nagraniach nie idzie o efekt wykonawczy, ale o ekspresję realnego życia. O potrzebę dania świadectwa albo zapisania świata, o którym się wie, że odchodzi. Bohaterowie tych płyt nie występują, nie koncertują, niczego nie odgrywają, ale w y r a z a j ą. Na płytach słycać kawałek życia uchwycony w jego Nielakierowanej wersji. Nieprzeznaczony do estetycznej delectacji. Może ta muzyka nie daje tak wielkiej satysfakcji, co materiał obrobiony muzykologicznie i wykonawczo, ale zwyczajnie wzrusza. A czasem łapie za



gardło. Posłuchajcie Mariucci Chiriaco w pieśni o Cecylii, której mąż był umarł, albo Stelli de Santis, śpiewającej o tragicznej historii pięknej Pieriny...

4.

Sytuacja jest trochę niezręczna, ale może warto o tym powiedzieć. Teraz, po latach, nie ma to już chyba większego znaczenia. Otóż jednym z tych, którzy byli mocno zamieszani w powstanie płyty *La Tarantella*, był Pino de Vittorio. Wybitny apulijski artysta. Aktor, muzyk, śpiewak. Urodzony w Leporano, niedaleko Taranto. Świetny znawca miejscowej tradycji. To on dostarczył części muzycznego materiału na płytę. I on też miał śpiewać w nagraniu razem z Lucillą Galeazzi. Stało się inaczej, ostatecznie jego miejsce zajął Marco Beasley. Bez wątpienia Beasley jest sprawnym śpiewakiem (po części o neapolitańskich korzeniach), ma swój udział w sukcesie płyty, ale zastanawiam się czasem, jak ta płyta brzmiałaby, gdyby zastąpił go apulijski muzyk...

Los zrządził, że spotkałem się z Pino de Vittorio w Krakowie. Przyjechał z Antonio Florio i jego Capella dei Turchini na festiwal Misteria Paschalia. Krótki wywiad. Rozmawialiśmy trochę o neapolitańskim baroku. O tym fascynującym styku muzyki uczonej (*dotta*) i ludowej, o intensywnym przenikaniu się w muzyce baroku żywiołu wysokiego i niskiego. Rozmowa zeszła w końcu na tarantellę. W roku 2006 wyszła jego autorska płyta *Tarantelle del Rimorso*. Trudno było nie zapytać. Pino wyraźnie ożywił się. Zaczął opowiadać o jej genezie,

o całkiem osobistych powodach jej powstania. Przepisują tu krótki fragment z jego wypowiedzi:

*Tarantelle del Rimorso* to zbiór pieśni, przede wszystkim z Apulii, ale także z pobliskich regionów. Z tym, że przede wszystkim z Apulii, gdzie się urodziłem. Jest to zbiór pieśni i tańców: tarantelli i serenad z Gargano, z Salento i ze środkowej Apulii. Powstał on w wyniku moich własnych poszukiwań w apulijskich wsiach, a bezpośrednim źródłem były nagrania rejestrujące śpiew ich sędziwych mieszkańców. To są oczywiście fragmenty, które potem przetworzyłem, wyciągnąłem na światło dzienne. Są to ślady zanikającej tradycji ustnej. Materiał ten zacząłem zbierać w latach siedemdziesiątych i towarzyszył mi on do dnia dzisiejszego w różnych sytuacjach, w czasie różnych koncertów, w różnych spektaklach, także teatru tańca. Wykorzystałem tę muzykę na różne sposoby. Niektóre utwory dołączyłem także do płyty z barokowymi kantatami, którą nagrałem z Florio, *Oh cielo, oh amore*, która zaczyna się właśnie od *Tarantelli del Gargano*, ale zagranej na instrumentach barokowych. Płyta *Tarantelle del Rimorso* jest zbiorem najlepszych, najbardziej znaczących fragmentów, które wtedy zebrałem. Wykonaliśmy je z niewielkim zespołem: *chitarra battente*, *colascione*, wiolonczela i bębny. I głos. Nagraliśmy tę płytę kilka lat temu, żeby udokumentować to, co zebrałem w czasie wieloletnich badań w terenie.

Pino mówi tu trochę jak etnograf albo jak etnomuzikolog. Ale jego płyta nie ma w sobie nic z muzealnej poprawności. To nie jest żaden dokumentalny zapis.

Bez wątpienia jest to – podobnie jak to się stało w *La Tarantella* – twórcza ingerencja w materię ludową. Ale jakże inny jest jej smak, jak inaczej to brzmi. Słucham płyty kilka razy. Pierwsze wrażenie jest nieodparte: z całą pewnością to jest muzyka z t a m t e g o świata. To jest dalej muzyka apulijska. To nie jest jej barokowa, czy jakakolwiek inna, transkrypcja. Owszem, tu też mamy aranżację i instrumentację (wiolonczela barokowa!), które odbiegają od czysto ludowego idiomu. Nikt na tej płycie nie udaje apulijskiego chłopca. Gdyby jednak chcieć opisać krótką formułą, na czym polega różnica między tą płytą a nagraniem *L'Arpeggiaty*, można by powiedzieć tak: *Tarantelle del Rimorso* nie jest transkrypcją, nie jest przekładem na inny, obcy język. Wydaje mi się raczej szczepem (w botanicznym rozumieniu) wziętym bezpośrednio z oryginału ludowego, i to szczepem zachowującym istotne jego elementy. Ten nowy twór jest całkowicie zakorzeniony w materii wyjściowej. A przy tym wnosi do niej coś nowego. (Nawiasem mówiąc: może to jest właśnie ta „trzecia droga”, którą miałem gdzieś z tyłu głowy, porównując tarantellę ludową i koncertową...).

W nagraniu wzięli udział świetni muzycy (między innymi znany nam już Marcelo Vitale), ale bezsprzecznie głównym bohaterem tej płyty jest głos Pina de Vittorio. Skromny zestaw użytych instrumentów podkreśla jeszcze jego atuty. Być może to właśnie ten głos, zjawiskowy i niepodrabialny, jest tym ogniwem, które tak ściśle spaja stare z nowym. Nie chodzi mi o to, że wiemy skądinąd, iż Pino de Vittorio jest z pochodzenia Apulijczykiem, i tę

wiedzę nakładamy wtórnie na materię muzyczną. Idzie o coś zupełnie fundamentalnego: jego apulijskość po prostu s ł y c h a ć. Słysząc na tej płycie autentyczny głos Południa. Owszem, ten głos jest giętki, sprawny, nieskazitelny intonacyjnie. To zasługa klasycznego wykształcenia. Ale kiedy trzeba, spod tej politurę wydobywają się głębsze pokłady brzmień. Pojawia się ludowa afektacja i gęste vibrato. Nieoczekiwane załamania głosu. A w tym głosie trochę dziegciu, trochę chropowatości. I jeszcze: bezbłędne czucie miejscowego dialektu i charakterystyczna melizmatyka. To bogate instrumentarium znakomicie sprawdza się zarówno w pieśniach miłosnych, w pieśniach pracy, jak i w klasycznej *pizzica taranta*. Ten głos jest w stanie oddać wszystkie odcienie miłosego wyznania, lamentu, zaśpiewu woźnicy, modlitwy czy skargi ukąszonej...

Raz tylko słyszałem na żywo, jak Pino de Vittorio śpiewał *Tarantellę del Gargano*, jeden z największych tarantulicznych numerów. I to mi wystarczy. Wziął ze sceny krzesło, odwrócił tyłem do przodu, oparcie miał teraz przed sobą. Na oparciu złożył ręce. Ubrany był w czarną koszulę i czarne spodnie. I się zaczęło: *Comme dee fari pi ama sta donni... Co muszę zrobić, by pokochać tę kobietę? Głos, za którym idzie się bez wahania. Głos, w którym jest namiętny ton wyznania i wewnętrzny żar. To było odurzające i hipnotyczne. Po zakończeniu ludzie pozostali chwilę na bezdechu. Widziałem to. Istnieje tysiąc i jedna wersja tej pieśni, ale żadna nie dorównuje temu wykonaniu, wersja na płycie jest nieco schłodzona, ale przynajmniej daje pojęcie o żywej interpretacji.*

Comme dee fari pi ama sta donni  
Di rose 'nde a fari nu bellu ciardini  
Di prete preziose et ori fini...

Nie trzeba znać dialektu apulijskiego. Już sam ten tekst brzmi jak muzyka. Szaleństwo przychodzi później. Wystarczy tylko posłuchać.



## 1.

Wydawał okrzyk i wzlatywał. I to musiało być piękne. Niewiarygodne i cudowne, przerażające i piękne. Znaleźli się ci, co to widzieli i chcieli zaświadczyć. Dzięki nim i my dzisiaj możemy przebić się przez warstwę paru stuleci i spojrzeć w niemożliwe. Kilka obrazków na początek.

W którąś wigilię Bożego Narodzenia, słysząc, jak dwaj pasterze przygrywiają na dudach, aby uczcić Narodziny, Józef jął przytupywać, wpadłszy w ekstatyczną uciechę, po czym wydając okrzyk, ode-rwał się od ziemi i przebył w powietrzu dwadzieś-cia pięć metrów dzielących go od wielkiego ołtarza.

Żeby to tylko raz się zdarzyło... Ale tych lotów odnoto-wano znacznie więcej. Zdarzały się w różnych miejscach, w kościołach i na otwartym powietrzu. Pewien pasterz opowiedział dokładnie, co widział na własne oczy:

Jako pastuch pilnowałem stada nieopodal Grotella. W wigilię Bożego Narodzenia przystąpił ojciec Józef do mnie i do innych pasterzy, co byli na łąkach, i po-wiedział nam: „Nie przyszlibyście wieczorem z dudami do kościoła w Grotella na znak radości Chrystusa?”. Na

to zaproszenie zebrała się nas wielka liczba pastuchów, wzięwszy dudy i fujarki, a brat Józef, z weselem na twarzy, wyszedł naprzeciw nas. Weszliśmy razem do kościoła, na przodzie ojciec Józef, my za nim, między dzieśiątą a jedenastą wieczór, grając w głównej nawie na fujarkach i dudach, a była ich ilość wielka. Ojciec Józef tak się rozradował, że jał tańczyć w nawie przy dźwiękach naszej muzyki. Aż tu nagle westchnął i krzyknął głośno; w tejże chwili wzniósł się w powietrze i ze środka kościoła przeleciał niby ptak aż do wielkiego ołtarza i ucałował tabernakulum; owoż środek kościoła dzieli od wielkiego ołtarza przestrzeń pięćdziesięciu łokci. Ale najpiękniejszym w tym wszystkim było to, że choć cały ołtarz był zastawiony płonącymi świecami, ojciec Józef sfrunął między te świece, nie zgasiwszy żadnej i nie przewróciwszy ani jednego lichtarza. Klęczał na ołtarzu z kwadrans, obejmując rękami tabernakulum; a potem zszedł z ołtarza bez niczyjej pomocy i nie potrąciwszy niczego. Oddalił się od nas, oczy i policzki miał mokre od łez, mówiąc nam: „Moi bracia, to dość, bądźcie błogosławieni w imię miłości Bożej!” Byliśmy przerażeni.

Relacje są bardzo detaliczne i precyzyjne, pochodzą z akt procesu kanonizacyjnego. Wiemy kto, co, gdzie i kiedy, mamy dokładne liczby i odległości, znamy imiona i nazwiska świadków tych zdarzeń, a nawet stan ich emocji. Wszystko skrupulatnie spisane i zafiszcowane, numer akt, strona.

Bohaterem tych opowieści jest Giuseppe Desa. Urodził się w Copertino 17 czerwca 1603 roku. Pochodził z biednej rodziny. Nie był nazbyt lotny. Rzec by można, wręcz



przeciwnie. Prawdę mówiąc, był gamoniem, durniem, matołkiem, osłem, cymbalistą rzadkiej urody. Kompletnie niezaradny życiowo, każda praca leciała mu z rąk. Ledwie czytał, pisał jeszcze gorzej. Wstąpił do klasztoru kapucynów w Martina Franca, ale szybko został zwolniony z powodu ociężałości umysłowej. Dostał się do braci mniejszych w La Grotella, niedaleko miejsca urodzenia, tam złożył najniższe śluby. Mimo stwierdzonego nieuctwa otrzymał jednak święcenia kapłańskie. Całe życie był podejrzany. Latał. Zainteresowała się nim inkwizycja neapolitańska. Przyglądano mu się bacznie, ale nic zdrożnego w jego zachowaniu nie znaleziono. Poza tym, że od czasu do czasu dezorganizował nieco uporządkowane życie liturgiczne. Na wszelki wypadek zesłano go do klasztoru w Asyżu, później przebywał jeszcze w Fossombrone, by złądować ostatecznie w klasztorze franciszkańskim braci mniejszych w Osimo koło Ankony. Tam zmarł, 18 września 1663 roku, w wieku lat sześćdziesięciu.

2.

Był początek lat osiemdziesiątych. Polska etnografia budziła się z ludomańskiej drzemki, otwierała na nowe pola badawcze, nowe spojrzenia i metodologie. Do Krakowa dojeżdżał wówczas na wykłady Ludwik Stomma. Ktoś mi powiedział, że pośród studentów starszych lat krąży lista lektur przez niego sporządzona, obejmująca książki wykraczające poza akademicki elementarz. Jak każda rzecz dla wybranych, objęta była klauzulą tajności, ale jakoś

udało mi się ją dostać (po znajomości, łatwo nie było). Pośród znajdujących się tam tytułów książek Arona Gu-  
riewicza, Michaiła Bachtina, Fernanda Braudela – dziś to  
bułka z masłem, wtedy to były niemal objawienia – wid-  
niał jeden, który wyraźnie do nich nie pasował. To była  
*Gwiedzna wieża Eiffla* Blaise’a Cendrarsa.

Inne książki miały stempel naukowości, a ta wyraźnie  
nie. Co ma proza Cendrarsa wspólnego z etnologią? Co  
ma w ogóle literatura do nauki? Osobliwości, wypadające  
poza codzienną rutynę, zawsze przyciągają. Biegałem  
więc za książką po krakowskich antykwariatach i w końcu  
kupiłem. Składają się na nią trzy oddzielne teksty, pośród  
których jest ten, o który nam właśnie idzie: *Nowy patron  
lotnictwa*. Przedziwny kawałek. Wypakowany erudycją  
ponad miarę, wzruszający. Ni to opowiadanie, ni to re-  
portaż, ni to sprawozdanie, ni to wyznanie, wszystko  
naraz, z wyraźnym podbiciem biograficznym. W do-  
datku spora część tekstu to cytowane *in extenso* krótsze  
i dłuższe fragmenty z dzieła Oliviera Leroya *Levitation*,  
wydanego w roku 1928, wobec którego Cendrars czuł się  
dłużnikiem i okoliczność tę lojalnie odnotował.

Jest wojna, rok 1940. Cendrars przebywa w Paryżu, jego  
urlop zbliża się do końca, za chwilę wyjedzie do Arras,  
siedzi więc w swoim mieszkaniu zagrzebany w książkach,  
czyta, notuje. Któregoś dnia wpada do niego niespodzie-  
wanie syn Rémy. Syn jest pilotem, lata na myśliwcach.  
Rozmawiają trochę o bieżących sprawach, o jego przy-  
godnej dziewczynie, paryskiej roznosicielce chleba, o zda-  
rzeniach na froncie, o tym, gdzie los rzucił Odiego, innego  
z synów Cendrarsa. W pewnym momencie ojciec pyta:

– Powiedz mi, Rémy, kto wam dziś patronuje, wam, lotnikom?

– Nam, lotnikom? A bo ja wiem, Blaise. W naszej eskadrze mamy na samolotach głowę Sjuksa.

– Ależ nie o to cię pytam, oślino. Głowa Sjuksa to godło, godło eskadry La Fayette’a. To znak specjalny jednostki. [...] Sjuks to żaden patron.

– Cóż to jest więc patron, według ciebie?

– Patron? No taki święty, synku, który chroni. Ktoś, do kogo można się zwracać w modlitwie. Personifikacja anioła stróża, którego wybrać sobie można z długiej listy świętych kościoła katolickiego, bardziej uniwersalnego, powszechnego i aktywnego, niżbyś myślał...

Rémy jest chłopakiem nowoczesnym, w żadne pomoce niebieskie nie wierzy. Nie potrafi też wymienić żadnego świętego, który nadawałby się na opiekuna lotników. Ale ojciec nie daje za wygraną, obiecuje, że znajdzie kogoś stosownego. Ba, przedstawia mu już nawet znakomitego kandydata na wakujące miejsce. To San Giuseppe, święty Józef z Copertino. Rémy bąka coś, że to przecież ten gość, do którego zwracają się zdający egzaminy. Może i tak, replikuje ojciec, ale jego miejsce jest nie pośród studentów, ale między lotnikami. „Napiszę kiedyś dla ciebie jego historię, zobaczysz. To czempion lewitacji. As, jak ci mówiłem”.

Dalsza część tekstu to krótka próba rekonstrukcji życia przysłego świętego, od znaczonego upokorzeniami dzieciństwa, po status gwiazdy awiacji. Po tej biograficznej wprawce następuje mozolna, zagrzebana w szczegółach kwerenda źródłowa. Cendrars próbuje znaleźć solidne

podstawy empiryczne do tego, by ogłosić Józefa z Copertino nowym patronem lotnictwa. Jego opowieść to natchniony serial o Józefie, świętym gamoniu z jakiejś apulijskiej dziury, opowieść wypełniona po brzegi historiami cudownymi, podniebnymi lotami, tymi widzialnymi ekstraktami świętości, wielowątkowa narracja, wobec której sceptyczny rozum zwija się w harmonijkę.

Spisując jego losy, rejestrując pilnie jego rekordy lotnicze, Cendrars spełnił obietnicę daną synowi. Rémy zginął w wypadku lotniczym przed opublikowaniem książki.

3.

I dlatego właśnie jestem dzisiaj w Copertino. Stara zakładka w pamięci. Książki pracują w nas, nawet jeśli o tym nie wiemy. Czytając lata temu Cendrarsa, nie miałem pojęcia, gdzie leży to miasteczko. I nawet nie chciało mi się sprawdzać. Gdzieś we Włoszech pewnie...

Przyjechałem rowerem z Lecce. Boczna lokalna droga przejmuję trwogą, powinno się tu wysyłać te zastępy cmokaczy od *la bella Italia*, tych wszystkich entuzjastów krainy włoskiej łagodności. Po obu stronach drogi syf malaryczny, czegoś takiego się już nie spotyka, to nie jest zwyczajowy brud występujący czasem na poboczach, to jest ekstaza brudu, kloaka maksima, podarte papiery, zardzewiały łańcuch, puszki po piwie, plastikowe butelki, tektura po przejściach, druty w dużych ilościach i kolorach, kawałek kibla, zwój drutu kolczastego, opona, pół tapczanu, ziemia zgryzoty, ziemia brzydoty, rower nie samochód, przyjrzeć się można dokładnie. Cała ta

pornografia poboczy ma za tło pola w kolorze rdzy, który miejscami przechodzi w barwę ceglanej mączki. A pośrodku tego ciągnącego się kilometrami czerwonego zagonu, trwają drzewa oliwne. Drzewa są stare, pamiętają obydwie wojny, mają grube pnie, stoją w dużych odległościach od siebie. Dobrze ogrywają swój majestat. Wygląda to tak, jakby ktoś kiedyś miał widzenie i starał się je zmaterializować, jakby uparł się, by na korcie tenisowym posadzić rzadki las.

W miasteczku południowy stupor. Wszystkie kościoły pozamykane. Odbijam więc na Grotellę, parę kilometrów lekko pod górę, za miastem po obu stronach drogi gęsta ściana żółciejących kłosów, widać wyraźnie jak drży powietrze. Otępiający zapach dojrzewającego zboża, klimaty martenowskie. *Puglia by bike*, dziękuję, nigdy więcej. Opodal kościoła duży skwer, dwaj policjanci najwyraźniej urwali się ze służby, motor postawili przy placu jako alibi, oni sami rozłożeni na ławeczce w cieniu. Gwarzą sobie swobodnie, gdzieś tam okazja czyni złodzieja a pomocy znikąd. W parku obok – plac zabaw. Jest też wypożyczalnia paralotni i latawców. Trudno o lepszą lokalizację.

Na mapie wyczynów Józefa La Grotella, wieś bliska miejsca jego urodzenia, zajmuje miejsce szczególne. Tutaj zdarzyło się coś, o czym długo jeszcze opowiadano w okolicy:

Widząc, jak robotnicy usiłują wkopać wielki i ciężki krzyż na wzgórku między Grotellą a Copertino, Józef od furty klasztornej frunął aż do rzeczonoego

krzyża, przebywszy odległość mniej więcej osiemdziesięciu kroków, i osadził go niczym zwykły kołek w wydrążonym ku temu otworze. Potem widywano nieraz, jak w ekstazie wlatywał ku temu krzyżowi, z odległości dziesięciu do dwunastu kroków.

Niedaleko kościoła, po prawej stronie od wejścia, stoi pomnik upamiętniający to wydarzenie sprzed stuleci. Józef dźwiga ogromny krzyż i próbuje umieścić go w ziemi. Pomnik z białego kamienia nie ma niestety nic z lekkości bohatera. W kościele, w bocznej kaplicy przy ołtarzu, trumna z prochami lotnika. Za szybą solidna drewniana skrzynia z wyraźnymi śladami pracy korników. Jakoś trudno mi uwierzyć, że nawet tego pneumatyka i lekko ducha dopadła w końcu ziemską grawitacja.

4.

Cendrars spisywał swoją relację podczas wojny, pracował zrywami, chaotycznie, pisał ją w wolnym czasie, na kwaterach i w podróżach. Nie miał dostępu do archiwów i bibliotek, swoją dokumentację kleił bez planu, korzystając z książek, które przypadkiem wpadły mu w ręce. A te uzupełniał równie przypadkowymi rozmowami. W Méjanes studiował *Acta Sanctorum* bolandyistów, wszystkie cytaty dotyczące udokumentowanych wzlotów i świętych ekstaz zawdzięczał wspomnianemu dziełu Olivera Leroya o zjawisku lewitacji. Niczego już później, po wojnie, nie retuszował. Może dlatego ta opowieść jest od początku do końca tak autentyczna, i tak przejmująca. A snuje ją ten, który mówi o sobie: „Wiem

doskonale, na jaki rodzaj krytyki narażam się, próbując opisać żywot świętego, ja niewierzący, ja ignorant”.

Zdaje się jednak, że żywot niedomagającego na umyśle Józefa ze wsi Copertino nie mógł znaleźć lepszego kronikarza i komentatora. Cendrars najwyraźniej nadaje na tych samych falach, co jego bohater. Wyłącza w mózgu przerzutkę radykalnego sceptycyzmu, czyta uczciwie źródła, przepisuje solidnie, z empatyczną czułością traktuje każdy detal tych historii, porównuje podobne przypadki. Jego tekst nie jest dziełem chłodnego analityka, ale poety. Poeta to nie ten, kto pisze wiersze, ale ten, kto posługuje się metodą poznania zwaną w dawnych czasach intuicją. Ten, kto ma odpowiednio ustawioną antenę odbiorczą. Cendrars:

Ach, ci święci, najniesforniejsze dzieci Kościoła! Prawda jedyna, dzięki której nie potępiamy i nie przeklinamy życia, zawiera się w Świętych, Dzieciach, Kwiatkach i Ptakach, darach wariackich i przypadkowych, spadających nie wiadomo skąd, od wyrobnic i prostaczków. Bez tego wszystkiego życie byłoby nie do zniesienia.

Tak nie piszą archiwiści, ale biografowie respektujący poetyckie narzędzia poznania.

Co w czynach podniebnych świętego Józefa tak bardzo zachwyciło Cendrarsa, że mając w zasięgu wzroku świat, tak ostentacyjnie wychodzący z formy, zdołał jednak wykroić wokół siebie enklawy spokoju i oddać się studiom historycznym? Co sprawiło, że aż tyle czasu poświęcił na zapoznanie się z dokumentacją lotów świętego? Instynkt hagiografa? Żarty. Atencja dla czystej

niemożliwości? Może. Kontra wobec absurdu wojny? Niewykluczone. Myślę, że głównie jednak pragnienie, niewygasłe, atawistyczne ludzkie pragnienie, by wznieść się w powietrze, syndrom Ikara, któremu nowożytność nie przetrząciła całkiem skrzydeł i nie odebrała marzeń. A może też tęsknota do świata czystego, powrót do krainy dziecięcej wyobraźni, bo przecież opowieści o Józefie tak bardzo przypominają bajki, z ich unieważnieniem prawa ciężenia, zawieszoną chwilowo grawitacją, z latającymi dywanami i bohaterami, którzy nic dziwnego w takich zdarzeniach nie widzą.

Oddajmy jeszcze na chwilę głos Cendrarsowi. On cytuje akta pochodzące z procesu kanonizacyjnego, a ja cytuję jego i to bez umiaru. Cytuję, a nie streszczam własnymi słowami. Tak zwane słowa własne nigdy nie są kalką słów cudzych, zawsze są interpretacją tego, o czym mówią, o czym próbują mówić. Daję więc surowe relacje nie tylko dlatego, że nie chcę przekłamać ani na jotę ducha i litery cytowanych w książce świadectw. Również i dlatego, że one same są co najmniej tak piękne, jak świat, o którym mówią. A zatem jeszcze kilka fragmentów:

Pewnego razu, w dzień świętego Franciszka, odziany w kapę na procesję, Józef, w przytomności innych zakonników oraz mieszkańców Copertino, wleciał na ambonę, o piętnaście piędzi nad ziemią, i wsparty kolanami o jej krawędź, długo utrzymywał się na klęczkach w równowadze, skrzyżowawszy ramiona.

Mówiąc o Zesłaniu Ducha Świętego na apostołów, wpadł w ekstazę – świadkiem był przecho-



dzący zakonnik – z zapaloną świecą w rękę i przebył w powietrzu przestrzeń czternastu kroków.

Innym razem, w Fossombrone, wpadł w zachwycenie, które uniosło go ponad drzewa ogrodu. Był to wieczór tej niedzieli, kiedy odczytuje się ewangelię o Dobrym Pasterzu, to znaczy drugiej niedzieli po Wielkanocy. Na widok jagnięcia wspomniawszy słowa Ewangelii, co dało mu asumpt do lotu ekstatycznego.

W zachwyceniu zdarzyło mu się kilkakrotnie unieść kogoś za sobą w przestworza. Po raz pierwszy było to w kościele Świętej Klary w Copertino, gdzie ten ewenement wzbudził wielką trwogę. Obecny na nieszpórach w owym kościele Józef, kiedy poczęto śpiewać antyfonę „Veni Sponsa Christi”, wynurzył się z kąta, gdzie modlił się, klęcząc, w ekstatycznym upojeniu podbiegł do spowiednika klasztornego, chwycił go za rękę, oderwał od ziemi i jął razem wirować pod stropem świątyni.

Bawiąc przejazdem w Nardò, lewitował w kościele Świętego Franciszka i u chorego, którego był nawiedził. Wzniósłszy się, ukląkł na stole zastawionym butelkami lekarstw, nie potrąciwszy żadnej. To samo wydarzyło mu się w maju 1649 roku, w Asyżu, u zakonnika Gabriela de Caravaggio, konającego podówczas. W momencie ostatniego namaszczenia Józef został uniesiony ponad łożo.

Wystarczy. Już ten skromny wybór awiacyjnych możliwości Józefa daje chyba pojęcie o sile i skali zjawiska, o którym mówimy. Co najmniej siedemdziesiąt udokumentowanych lotów w Copertino i okolicach. W tym jeden lot wstecz, który wprawił kronikarza w prawdziwą

euforię; zamieszcza jego opis po łacinie, tak by nikt nie oskarżył go o konfabulację. I kilkadziesiąt innych, w Asyżu, Fossombrone, w zasadzie w większości miejsc, w których Józef się pojawiał. Wystarczył tylko jakiś niewinny znak z zewnątrz, a lont już się zapalał i święty gotowy był do lotu. A czasem całkiem zwyczajnie, bez zbędnych ceregieli, bez żadnych zapowiedzi, bez wstępów i ostrzeżeń, wydawał okrzyk, unosił się i odlatywał.

5.

Więc Copertino raz jeszcze. Przystaję na placyku przy aptece, rower opieram o mur i dopijam resztki ciepłej wody. Elektroniczny zegar pokazuje 14.45, za chwilę wyświetla temperaturę: 38 stopni. Zegar zawieszony jest w miejscu zacienionym. Wymarłe miasto, jak po przejściu kataklizmu. Chcę zobaczyć jeszcze jakieś miejsce, w którym Józef polatywał swobodnie. Ulice rozpalone, pobielone ściany odbijają świetlne promienie. Ćwiczę umiejętność jazdy cieniem. Próbuję znaleźć Świętą Klarę, chciałbym spojrzeć w tę przestrzeń, w której fruwał, choć molekuly powietrza, które go unosiło, już dawno zdążyły się stąd ulotnić.

Ulicą idzie żywy człowiek. Niespodzianka. Zagaduję nieśmiało. Starszy, nieogolony mężczyzna odpowiada chętnie, ale mam wrażenie, że ktoś mówi do mnie w suahili. To zapewne dialekt *griko*, więc szanse na porozumienie zmierzają do zera. Wskazówki ręczne są precyzyjniejsze. Święta Klara okazuje się niedaleko, ale niestety zamknięta, otwierają tylko w niedziele, namiarów

na klucznika brak. Co tam naprawdę się działo za tymi murami? Jak to z tym lotem było? Fascynacja wzięła górę czy strach był większy? Przy jednej z ulic ołtarzyk, parę świeczek i obrazek z lecącym w przestworze Józefem. Malarz chciał namalować niemożliwe, ale widać, że nie bardzo podołał wyzwaniu. Wyszła rzecz w stylu przaśnego realizmu naiwnego. I nawet nie idzie o kompozycję czy kolory. To jakby obrazek z dewocyjnego komiksu. Unaocznia, jak współczesna wyobraźnia radzi sobie z cudownością. Jak, w zatrzymanym kadrze, usiłuje schwytać napowietrzny wzlot. Nic z trwogi, sama zwyczajność, po prostu – zamiast ptaka w powietrzu leci sobie człowiek. I tyle.

Trzeba się zadowolić tym, co otwarte. Sanktuarium Świętego Józefa stoi naprzeciwko jego domu rodzinnego. Architektura (wklęsła fasada, wyblakły barok) naśladuje rozwiązania, które swoje apogeum osiągnęły w Lecce, zresztą większość prowincjonalnego apulijskiego baroku świeci światłem odbitym od arcydzielnego źródła. Wewnątrz, po lewej stronie od wejścia, znajduje się niedużych rozmiarów stajnia (rekonstrukcja?), w której – jak powiada tekst umieszczony na tabliczce – matka powiła przyszłego lotnika, tu też jest zdeponowane jego serce, które stosunkowo niedawno, w 1953 roku, wróciło do Copertino, zwrócone przez klasztor w Osimo. Parę lat później jeszcze raz odwiedziłem to miejsce, tym razem kościół był całkowicie pusty. Zrobiłem parę kroków w stronę ołtarza. I wtedy coś poruszyło się przy oknie, wysoko u góry. Usłyszałem tylko furkot skrzydeł, ale nie udało mi się nic zobaczyć. P. wykazał się większym

refleksem i zrobił zdjęcie. Gołąb siedzi teraz przy okrągłym oknie w mlecznej poświacie, i tak już będzie tam siedział do usranej śmierci. Przynajmniej wiem, że był, że nic mi się nie przywidziało.

6.

Źródła są zgodne. Był pokorny, całe swoje życie oddany służbie Bożej. W niczym nie przypominał Szymona Maga, o którego bolesnym upadku mówią Dzieje Apostolskie. Te jego loty, swawolne akrobacje, to nie był w żadnym wypadku owoc pychy. To nie była materializacja tanich snów o potędze. Nigdy nie chodziło w nich o popis, zadawanie szyku. Przeciwnie: często bywał zażenowany swoimi wyczynami, nie przechwalał się nimi, raczej starał się je ukrywać albo bagatelizować. Swoje przeloty traktował jako coś zwyczajnego, nieomal naturalnego, nie rozwodził się nad nimi i ich nie komentował. To przychodziło samo, jakby drzemał w nim jakiś ekstatyczny impuls szukający tylko okazji, by się zrealizować.

W swoim odklejeniu od świata przypominał mi jakoś Franciszka Pieczkę z zapomnianego już nieco *Żywotu Mateusza*. Ten, co prawda, nie latał, ale jego obsesją był Wielki Ptak pojawiający się co jakiś czas nad domem. Obydwaj ci wrażliwcy mieli wzrok utkwiony w niebie. I jeszcze ta ich niefrasobliwość i życiowe rozmędlanie. W obu mieszkają ta sama święta naiwność, to samo bezgraniczne zaufanie do świata. Obydwaj mieli coś z dziecka, które nie poddaje się dyktatowi konieczności, bo zwyczajnie nie wie o jej istnieniu. Tylko ptaki, dzieci

i święci są interesujący, tak napisał Oskar Władysław de Lubicz Milosz, a ja przypominam sobie te słowa, bo może jak żadne inne mówią coś istotnego o naszym lotniku.

Kiedy tak robiłem kolejne kółko po ulicach pustego Copertino, zastanawiałem się, co o tym wszystkim myśleć. Co z tym Józefem zrobić? Fenomenologicznie wziąć w nawias i powstrzymać się od sądów? Zdekonstruować gościa? Unieważnić te jego loty? Ludzie, jak wiemy, raczej z trudem wznoszą się w powietrze. Na jednym z rysunków Mleczki podskakuje radośnie facet, pokrzykując: „jestem lżejszy od powietrza, jestem lżejszy od powietrza...”. I to jest dosyć śmieszne. Dwa lata po śmierci czempiona z Copertino Isaac Newton usiadł pod jabłónką i doznał olśnienia: przedmioty i ciała ciężą raczej ku ziemi niż w drugą stronę. Grawitacja działa. A ten tu takie rzeczy, wznoszenia, loty, zakręty, beczki i wiraże...

No dobrze, ale co zrobić z tymi wszystkimi materiałami, o których pisze Cendrars? Jak słusznie powiada on, Kościół instytucjonalny można oskarżać o różne rzeczy, ale nie o to, że jest zbyt szybki w swoich decyzjach czy zbyt pochopny w wydawaniu sądów. Proces kanonizacyjny był długi i skrupulatny, jak zawsze w tego typu skomplikowanych przypadkach; przesłuchano dziesiątki świadków, prześwietlano na siódmą stronę ich wiarygodność i prawdomówność. No więc jak? Przyjmijmy, że świadkowie mogli się mylić, mogli opowiadać zasłyszane historie, mogli zwyczajnie konfabulować. Ba, mogli opowiadać niestworzone kawałki, bredzić nieprzytomnie. Kilkoro – rozumiem, ale wszyscy naraz? To

co, zmówili się? Wszyscy mieli kłopoty ze wzrokiem? Wszystkim odebrało rozum? A może to jakaś zbiorowa halucynacja była?

Nic tu się kupy nie trzyma, pośród świadków trafiali się nie tylko pasterze (ci, cholera, zawsze podejrzani), ale osoby powszechnie szanowane, których wiarygodności nikt nigdy nie podważał (kastylijski książę Juan de Cabrera, książę Saksonii Brunswick, nawet jacyś luteranie, tradycyjnie niechętni cudom!). Prawdę powiedziawszy, politycznie rzecz biorąc to Kościół nie miał żadnego interesu w tym, by promować awiatora z Copertino i narażać się na śmiech empiryków i niedowiarków. Miał dość innych świętych poruszających się znacznie bliżej ziemi. A jednak... Po stu latach od śmierci ogłoszono go świętym. W roku 1767 papież Klemens XIII dokonał aktu kanonizacji.

Gdyby tylko o Józefa chodziło... Ale lista lotników, o których pisze Cendrars, jest długa, choć Józef zajmuje na niej pozycję szczególną. Latających świętych i błogosławionych było więcej. Leroy sporządził bardzo skrupulatny wykaz, respektujący chronologię. Rozpoczyna się od roku tysięcznego. Jego repertorium jest bogate, obejmuje zarówno postacie wybitne, jak i prawie nieznanne: święty Bernard („lewitował raz jeden, nauczając”), święty Dominik („wzniósł się na łokieć od ziemi”), święta Otta („wpadając w ekstazę dwa razy dziennie, lewitowała, czego świadkiem byli sąsiedzi”), święty Franciszek („niekiedy wzbijał się tak wysoko, że niemal znikął z oczu”), błogosławiony Robert z Salente („wpadłszy w ekstazę w kościele, wzleciał na wysokość łokcia”), Ładysław z Gielniowa

(„zachwycony cielesnie, unosił się jakiś czas nad amboną, ku wielkiemu poruszeniu ciżby wiernych”), Małgorzata z Agullona („podczas niebezpieczeństw [...] wpadła w ekstazę i oderwała się od ziemi”).

Cytuję selektywnie, z licznymi opuszczeniami. A jesteśmy dopiero w wieku XVII... Zauważyć wolno, że wraz z przybliżaniem się do naszej współczesności liczba latających maleje. Interesujące wszakże jest to, że ostatnim, którego z imienia wspomina Cendrars, jest ojciec Pio, „ekstatyk, czyniący «cudowne cuda» (*sic!*), zagrzebany w jakimś klasztorze południowej Apulii, o którym mówił mi po raz pierwszy pewien producent filmowy, wysiadłszy z samolotu rzymskiego w Saint-Segond, Villefranche, tegoż ranka, dziś właśnie, 5 maja 1948 roku”. Po trzech stuleciach sztuka latania powróciła do Apulii.

Ale opowieść Cendrarsa na tym się nie kończy. Jej ostatnia odsłona to najdziwniejszy fragment w tej osobliwej konstrukcji. Krótkie, numerowane akapity, nieraz parodaniowe, czasem pojawia się w nich tylko jedno słowo. Brzmią jak fragmenty medytacji, jak zapisy chwilowych olśnień. Nierzadko niezrozumiałe, bo pozbawione jakiegokolwiek tłumaczącego kontekstu. Święte rebusy. Błyski. Odłamki rozmodlone, ekstatyczne. Nawiązujące do historii starotestamentowych albo do Męki Chrystusa. „Abraham się krząta”. „Umarły dla świata”. „Modlitwa mentalna jest ptaszarnią Boga”. Albo odwrotnie: nagle jeden zwarty parustronicowy fragment, bez świateł i odstępów, jakaś oszalała logorea o ptakach: rudzik, jaskółka, słowik, kos, skowronek, mysikrólik, kukułka, sroka złodziejka, ptak słomkotylek, wszystkie obok siebie, we wspólnym

locie... Nawiedzona apoteoza ptasiego jestestwa. Nie wiadomo, kto tu naprawdę mówi. Święty czy Autor? Czy może ten ostatni wchodzący na chwilę w umysł świętego? Jest w tych rozognionych fragmentach jakiś misteryjny poryw, jak gdyby opisujący upodabniał się do opisywanego, jak gdyby przepaść stuleci przestawała istnieć, otwierając wspólną przestrzeń porozumienia dla dwóch umysłów, które tracą kontakt z ziemią i razem oddają się swobodnej lewitacji.

7.

Pejzaż lubi muzykę. Ale jest wybredny, nie zadowala się byle czym. Corelli jest dobry do łagodnych wzgórz, otwartych przestrzeni, bo tam ma gdzie wybrzmieć. Zjeżdżamy z Basilicaty do Apulii, w głośnikach *Sonate da chiesa* z Enrico Gattim. Jedziemy wciąż na południe, tyle że po lekkim skosie. Pojawił się nagle, bez ostrzeżenia. Nie pamiętam dokładnie miejsca, z wrażenia nie zapisałem, chyba tam, gdzie czerwona droga przechodzi na chwilę w żółtą, na pewno było to gdzieś między Venosą a Spinazzolą. To był prosty odcinek szosy, z równoległą do niej linią kolejową, zrobiło się płasko, jakieś łąki, żółciejące zboża w tle. Po prawej stronie drogi stał samolot. Jednopłat w kolorze zgniłej zieleni. Maszyna zakotwiczona była samotnie w polu, dwadzieścia może metrów od drogi. To nie była tekturowa atrapa, pewnie jakiś niezdolny do służby, przechodzony i wypatroszony w środku egzemplarz. Jechaliśmy setką, może szybciej, na szczęście nie na tyle szybko, by nie dało się odczytać napisu. Na



całej długości kadłuba ktoś wymalował wielkimi literami napis: VOLARE. Litery były czerwone i czepiały się oczu. Takie obrazki mogą się tylko przyśnić, ale czasem rzeczywistość przebija surrealistyczny sen.

Generalnie rzecz biorąc, ludzie nie latają. Z ssaków lata tylko nietoperz, ale to wyjątek od reguły. Jesteśmy nielotami, twardo ciążącymi ku ziemi. Jako dzieci z zazdrością patrzymy na szybujące w górze samoloty i z ziemi głośno pozdrawiamy lotników. Później te gesty nieco nas już śmieszą. Nieliczni czasem jeszcze wpatrują się w niebo, podziwiając ptasie akrobacje i ich loty ślizgowe. Co zrobić dziś z durnowatym Józiem, z tymi jego przelotami? Co myśleć o tym czempionie lewitacji? To wszystko, o czym pisze Cendrars, zdarzyło się naprawdę czy się nie zdarzyło? Empiryczne to świadectwa czy bajdy nawiedzonych? Jak czytać dzisiaj jego ekstatyczne zapiski? Jako sprawozdanie z lektury? Wyraz pragnień? Literaturę przepiękną? Jego opowieść to spacer po linie, która oddziela możliwe od niemożliwego, racjonalne od szalonego. Ta historia Józefa jest dla nas dzisiaj jak lakmus, jak test badający wyporność naszej wiary, zdolność do przyswojenia zdań, które tak mocno wymykają się racjonalności ufundowanej na empirycznym dziedzictwie.

Parę razy opowiadałem znajomym o lotniku z Copertino, cytowałem fragmenty opisów jego dokonań. Mało kto ze słuchających zdejmował z twarzy kpiący uśmiech. Jesteśmy ludźmi niedowierzającymi. Cudów, powiadają, nie ma. Latanie zdemokratyzowało się, latamy wszyscy i we wszystkich kierunkach. Mamy tanie linie, ale latać nikt z nas już nie potrafi.

8.

Postscriptum dla ludzi interesu: Ja, który poprzysiągłem sobie nigdy nie marnować czasu na kręcenie filmów, gdyby znalazł się kiedykolwiek producent ochotny zrealizować ten film cudowny, rzucam wszystko w diabły, samotność, spokój i pisanie, by nakręcić historię świętego Józefa z Copertino in memoria mojego syna Rémy, lotnika, i przez pamięć dla jego przelotnej kochanki, bezrobotnej roznosicielki chleba, zaginionej w wielkim Paryżu, podczas wojny.

Byłby ktoś może zainteresowany?

1.

Dobrego nigdy za dużo. Spróbujmy więc jeszcze raz: „Wieczorem na dworcu w Mediolanie było zimno, ciemno, brudno. Ruszył pociąg, na każdym wagonie wisiała wielka żółta tablica z napisem *Milano-Lecce*. Zacząłem marzyć: wsiąść do tego pociągu, podróżować całą noc i następnego ranka znaleźć się w dalekim mieście, pełnym światła, słodczy, spokoju. Tak przynajmniej marzyłem i mało istotne, gdzie jest rzeczywiście Lecce, którego nigdy nie poznałem”.

Wsiąść do tego pociągu... Mój ma tabliczkę *Roma-Lecce*, tabliczka jest biała, pociąg jedzie już kilka godzin, mija właśnie Bari i zmierza prosto do portu przeznaczenia. Jeszcze tylko Monopoli, Brindisi i już. Ta podróż nie została wysnuta z marzeń, nie ma w sobie nic z pragnień o dotarciu do wyspy spełnienia, chodziło o to, by jak najszybciej znaleźć się na Południu. I jak najdalej.

Miłość od pierwszego wejrzenia, bezgraniczna, odwzajemniona. Wstyd się przyznać, ale przyznać się trzeba. O Lecce nie wiedziałem nic, poza tym, że dalej na południe żaden porządny pociąg już nie jedzie. To ostatnie, przed wpadnięciem do morza, większe miasto Półwyspu Salentyńskiego. Przepraszam, pamiętałem, że Zbigniew

Boniek trenował kiedyś miejscową drużynę grającą w Serie A, ale nie osiągnął z nią spektakularnych sukcesów (odwróć tabelę Lecce na czele) i zgrabnie spuścił ją do drugiej ligi. To trochę mało jak na początek. Ale może dzięki temu spotkanie z miastem odbyło się niejako na czysto, bez zbędnych wstępów i wygórowanych oczekiwań. Żadnych wyraźnych obrazów pod powiekami, stąd też żadnych możliwości porównań wyobrazonego z rzeczywistym. Czysty (no, prawie) żywioł poznania.

2.

Na Dziedzińcu Cykady w kawiarni „All’ombra del barocco”. Za plecami święta Irena. Białe stoliki ustawione na zewnątrz. Białe apulijskie ze średniej półki, *insalata messapica*. Jak prawie co wieczór. Skąd u mnie ta nagła fascynacja miejscowym barokiem? Nie bardzo umiem wyjaśnić sobie przyczyny tej namiętności. Muzyka barokowa? Tak, trzy razy tak. Ale architektura barokowa? Barokowe kościoły? Hmm, ambarasujące to wszystko.

Przez wiele lat krakowska etnologia mieściła się w dawnym kolegium jezuickim na Grodzkiej. Stąd właśnie, w latach osiemdziesiątych ubiegłego wieku, z okien ówczesnej Katedry Etnografii Słowian, przez pięć lat, pięć dni w tygodniu, miałem widok na kościół Świętych Piotra i Pawła, replikę rzymskiego Il Gesù. Dość, by sobie pooglądać. Widok, co prawda, był tylko z profilu, ale z dobudowaniem fasady nie było przecież problemu. Nigdy nie budził we mnie jakichś nadzwyczajnych emocji, nawet wtedy, gdy pewnego dnia na kolumny przed kościołem powróciły – po latach

nieobecności – figury dwunastu apostołów. Ani wtedy, gdy w środku zaczęto organizować spektakle z rozkołysanym wahadłem Foucaulta. Znacznie silniejsze uczucia kierowałem do sąsiadującego z nim o miedzę romańskiego świętego Andrzeja. To było coś. Biały kamień, surowość, emanująca z wnętrza cisza. Zresztą tak mi zostało. Gdy idzie o ideał chrześcijańskiej świątyni, prostota i czystość włoskiej romańszczyzny są dla mnie architektonicznym odpowiednikiem wzorca z Sèvres. Toskańskie opactwo Sant'Antimo, czy mikroskopijna świątynia Santa Maria Assunta w abruzzyskim Bominaco. Trudno mi coś z nimi porównać. Jakiś wewnętrzny spokój, ludzka skala, modlitewne skupienie, które przenika człowieka, gdy tylko przekroczy próg...

To skąd w takim razie ten barok, się pytam? Skąd nagle ta namiętność do barokowego świata? Obchodząc parokrotnie ulice Lecce, spoglądając na kolejne emanacje barokowej formuły, powoli orientuję się, że tu chyba nie idzie tylko o samą architekturę: o jej ideologiczne podglebie, o założenia, plan, bryłę. Nie mówiąc o wnętrzu. Właśnie, wnętrza chyba najmniej pociągają, przygniatają nadmiarem w pałacach, kapią od złocien w kościołach. Dochodzę do wstępnego wniosku, że tym, co mnie zachwyca tu najbardziej, jest powierzchnia, zewnątrz, fasada. W dzień, kiedy fasady zagarnia słońce, tracą one wiele ze swoich atutów. Ale późnym popołudniem zaczynają żyć, rozgrywa się na nich osobliwy teatrzyk cieni. A w nocy sztuczne światło odsłania je w innych jeszcze, nieznanym wcześniej, konfiguracjach.

Żeby sprawdzić, czy moja wyjściowa intuicja była słuszna, któregoś dnia robię obchód po mieście. Ama-

torska inwentaryzacja miejscowego baroku. Zatrzymuję się tylko przy fasadach, nie zaglądam do wnętrza. Duomo, Santa Irene, Santa Chiara, Santa Teresa, San Matteo, Santa Maria del Carmine, Santa Anna, San Marco, San Giovanni Battista (zwany też Rosario), Santa Croce... Te kościoły oddalone są od siebie o parę ulic, wszystkie stoją w granicach murów starego miasta, zresztą poza mury nie wolno wychodzić, próbowałem raz i cofnąłem się szybko. Chyba że na miejscowy cmentarz (godny osobnej opowieści!) i do pobliskiego normańskiego kościoła Santi Nicolo e Cataldo, to tak. Całe *Lecce barocca* jest skupione w obrębie murów. Dlatego tak łatwo można je ogarnąć. Łatwo, oczywiście gdy idzie o przestrzeń, bo już gdy próbujemy uczciwie opisać to, co widzimy, język często odmawia posłuszeństwa. Wydawać by się mogło, że nie jest tak trudno się z tym uporać, można przecież użyć do tego celu dobrze wypróbowanego języka historii sztuki. Kapitel, pilaster, tympanon, atlant, rozeta... Tak, na tym koniu można kawałek ujechać. Ale siły, oryginalności, a czasem szaleństwa tego, co tu widać, nie jest w stanie unieść żaden techniczny żargon, choć precyzji odmówić mu nie sposób. Mało tego: stosując do opisu dobrze sprawdzone terminy, nie uchwycimy w żaden sposób osobności tej odmiany baroku, zgubimy gdzieś jej cechy szczególne.

Może więc inaczej, spróbujemy opisać te kamienie od strony wrażenia, jakie wywołują. Pierwsze jest może takie: kościoły w Lecce wyglądają tak, jakby właśnie wyciągnięto je z morskiej wody. Albo: jakby woda niedawno ustąpiła i osadziła na tych kamieniach wszyst-

ko to, co zwykło nanosić morze. Wodorosty, listowie, muszle, muszelki, sercówki, przegrzebki, cały ten podmorski asortyment. Niebywała, wklęsło-wypukła fasada San Matteo, muszla nad portalem, lekkie zdobienia roślinne u góry. Muszle u Świętej Ireny i w Santa Maria del Carmine. W Sant'Angelo niektóre rzeźby mają fakturę morskiej gąbki. Ogromne roślinne kwiatony w Rosario. Dzięki nim te fasady żyją. Nic tu nie chce zastagnąć w płaskiej powierzchni. Każdy element jakby chciał się oderwać od elewacji albo przynajmniej zaznaczyć swoją obecność. A nawiasem mówiąc: portugalskie słowo *barroco*, od którego najprawdopodobniej wywodzi się termin „barok”, oznacza perłę o nieregularnych kształtach. Wygląda więc na to, że barok urodził się w morzu. Patrząc na kościoły w Lecce, można znaleźć przekonujące świadectwa przemawiające za słusznością tej hipotezy.

Kolejne spostrzeżenie: kolor. Fasady są jasne. Materiałem najczęściej używanym do budowy był miejscowy piaskowiec. W silnym słońcu kamienie mają kolor wyschniętej gliny (Santa Croce), kości słoniowej (Święta Irena), ku wieczorowi – zgaszonego oranżu, przyprószonego od góry popiołem (Santa Teresa). Fasada, która chyba najbardziej mnie zachwyca – Rosario – z dwiema kolumnami spiralnie unoszącymi wzrok patrzącego ku górze, w późnym popołudniowym słońcu przybiera odświętny kolor bursztynu. Barwy sprawiają, że cała ta architektura jest lekka, dekoracje i ozdoby jej nie przytłaczają. Bo lekkie jest Lecce, lekkie i słoneczne, a architektura jakby tylko starała się dostosować do warunków, w których przyszło jej egzystować.

I jeszcze jedno przybliżenie: gdy oglądam te fasady z odległej perspektywy historycznej, słabo przejmuję mnie ich ideologiczna funkcja, cały ten wpisany w kamień tryumf kontrreformacyjnego ducha. Kariatydy podtrzymujące balkon w Santa Croce miały być czytelnymi emblematami pogaństwa, które zgniata katolicka potęga. Ale dzisiaj, mam wrażenie, te rzeźby oderwały się od pierwotnego programu i żyją już własnym życiem. Jeśli dzisiaj symbolizują jakiś tryumf, to może głównie tryumf wyobraźni i niebywałej sprawności technicznej swych autorów. Wystarczy zobaczyć w Sant'Angelo ten zachwycający pochód aniołów; idą przez całą szerokość fasady, w rękach trzymają układające się w napis litery... Ten barok poszerza granice naszej wyobraźni, zrywa z klasycznym porządkiem, wyprawia się w regiony czystej (wizualnie) herezji.

Nawiasem mówiąc, w Lecce widać wyraźnie, że pojęcie baroku jest mocno rozciągliwe. Że często bywa poręcznym workiem, do którego upycha się budowle o nikłym stopniu podobieństwa. Czasem łączy je tylko to, że zbudowano je w podobnym okresie. Co spokrewnia na przykład szlachetną w formie bryłę weneckiego Santa Maria della Salute z szaleństwem fasady miejscowego Santa Croce? Kręte linie? Dekoracje? Ruch fasady? Pewnie tak, ale wskazując na te elementy, mówimy o tym, co (w miarę) podobne, kompletnie przy tym pomijając różnice. A tak się składa, że gdy charakteryzujemy obydwa te kościoły, właśnie różnice okażą się ważniejsze, bo to one decydują o odmiennym charakterze budowli. Barok niejedno ma imię. Tu, w Lecce, widać to nawet jednym okiem.

No więc jeszcze fasada Santa Croce. To jest rozdział



osobny. Klasa sama w sobie i dla siebie. Ekstrawagan-  
cja w stężeniu. Tego, co tu się dzieje, nie opisze żaden  
język. Dzieje – bo tu wszystko sprawia wrażenie ruchu,  
zmienności, falowania. Jeśli w niektórych fasadach, z tych  
które wspominałem, mieszka nadmiar, to tu jest nadmiar  
nadmiaru. Zwłaszcza w wieczornym oświetleniu. To jest  
jakieś nieopanowanie, nieokiełznanie, nieumiarkowa-  
nie, wariactwo totalne. Rzeźbiarska orgia. Pączkowanie,  
klonowanie nieustające się tu odbywa. Bijąca z każdego  
elementu radość tworzenia. Coś z nieodpowiedzialnej  
zabawy swawołącego dziecka. Zaczyna się od kolumn,  
a później szaleństwo każe nam unieść oczy ku górze.  
Niższa część robi wrażenie użytkowej, to powierzchnia  
normalnego (powiedzmy...) wejścia do barokowego koś-  
cioła. Sześć solidnych kolumn, trzy portale, cztery ro-  
zety, cztery mniejsze kolumnienki przy głównym wejściu  
i ozdobny gzyms. Ale to dopiero skromny prolog. Praw-  
dziwy spektakl rozgrywa się piętro wyżej.

Jak mógł wyglądać proces twórczy? Może tak. Hmm,  
a więc dobrze, przyjaciele, mamy już solidną rozetę i dwie  
nisze z figurami świętych: Celestyna i Benedykta, balu-  
stradka z aniołkami też robi dobre wrażenie. Ale co by tu  
jeszcze... No więc tam, rozumiecie, dorzucimy anioła, tutaj  
półnągą panią, a górę ozdobimy jeszcze pasmami pnącego  
się listowia. Albo, wiecie co, między dwiema kondyгна-  
cjami zrobimy solidną niszę, idącą przez całą szerokość  
fasady. Tam umieścimy figury, które będą robiły za podpory  
balkonu. Tu będzie Turek, tam siłacz, koniecznie umęczony,  
ciężar ma do dźwigania solidny, tam smok, a tu, drodzy  
parafianie, palniemy sobie gryfonka i będzie jak znalazł...

Powtarzam: czuć w tym wszystkim jakąś zachwycającą radość tworzenia. I bezinteresowność. Przecież wielu z tych drobiazgów, z taką czułością odrobionych w kamieniu, nie sposób zobaczyć z dołu gołym okiem, tych wszystkich lewków (jest taki jeden zaspany), twarzy aniołków, liści, owoców, szeregu pomniejszych elementów. To radość rzeźbiarza zachwyconego tym, że materiał tak łatwo poddaje się jego rękóm. Że może zrobić wszystko, co tylko sobie zamarzy.

Jeszcze coś przychodzi mi na myśl, gdy oglądam to rzeźbiarskie szaleństwo. Jeśli wziąć na chwilę w nawias rutynowe myślenie o stylu barokowym, o datach, atrybucjach i historycznym kontekście, to można w fasadzie Santa Croce dostrzec coś jeszcze. Otóż *horror vacui*, tak dojmująco w niej obecny, zdradza silne pokrewieństwo z myśleniem twórców ludowych. To estetyka, która nigdy nie miała wstępu na salony dobrego smaku. Wszystkiego tu za dużo, za intensywnie, za gęsto, za obficie. Ale rzeźbiarze ludowego pochodzenia nie myśleli w kategoriach klasycznych. Intuicja, a może imperatyw wewnętrzny, nakazywał im wypełnić każde miejsce, każdą przestrzeń, nie zostawiać nawet skrawka pustej przestrzeni. Santa Croce wydaje się dziełem kompromisu pomiędzy żelaznymi zasadami architektonicznymi, a duchem improwizacji właściwym ludowej wyobraźni. To wszystko jednak nie byłoby tak ujmujące, gdyby nie otoczenie. Myślę, że ta bazylika postawiona w innym miejscu straciłaby połowę swojego szalonego powabu. Wyjątkowo dobrze pasuje do tych palm, gorącego powietrza, do tego niedużego miasta zagubionego gdzieś na końcu świata. Prowincjo-

nalny barok w prowincjonalnym mieście zapomnianej prowincji.

Wymieńmy na koniec nazwisko autora tego szaleństwa, tego i jeszcze paru innych w mieście, między innymi fasady Rosario i pięciopiętrowej dzwonnicy przy katedrze. To urodzony w Lecce Giuseppe Zimbalo (1617–1710), lepiej znany jako Zingarello, Cyganek. Sprawdziłem w kilku opracowaniach na temat sztuki włoskiego baroku. Nic, nic, znowu nic. Nie ma i nigdy nie było takiego architekta. Zresztą nieznamość jego nazwiska dorównuje niemal powszechnej ignorancji, gdy idzie o wiedzę na temat baroku lecceńskiego. To niepojęte, że ta czarowna wyspa rozpasanej barokowej wyobraźni jest prawie nieznaną. Nie zamierzam wznosić Zimbalo pomnika. Upominam się tylko o jego istnienie. Nieśmiała prośba: chciałbym, żeby w kompendiach sztuki barokowej ktoś kiedyś umieścił jego nazwisko. Żeby znalazło się ono obok gigantów włoskiego baroku: Lorenzo Berniniego, Francesco Borrominiego, Pietra da Cortona, Baldassarego Longheny. Dobrze już, może być na końcu tej listy...

3.

Kolejny dzień w Lecce dobiega końca, zapalają się latarnie na ulicach, wykrochmalone obrusy na stolikach czekają na pierwszych gości. Nadmiaru propozycji na dzisiejszy wieczór nie ma. A może by na jakiś koncert? Szukam w gazecie. W mieście od paru dni trwa Miami International Piano Festival. Jest. W Teatro Paisiello o 21.30 odbędzie się dziś recital fortepianowy. Zagra pani Gülsin

Onay z Turcji. Teatr operowy znajduje się na via Palmieri, zaraz niedaleko Bramy Łuku Triumfalnego. Z Dziedzińca Cykady to parę minut ledwie.

Kim był ten, którego imię nosi teatr? Kim był Giovanni Paisiello? To jeszcze jedna ze znaczących niegdyś postaci, dziś kompletnie zapomnianych. Ten muzyk i kompozytor urodził się w nieodległym Taranto w roku 1740. Uczęszczał do kolegium jezuickiego, śpiewał w chórze. Szybko zauważono jego znakomity głos i wysłano go do Neapolu na nauki. Paisiello znalazł się w sławnym wówczas Conservatorio di San Onofrio. Studiował u mistrza Francesco Durante. Był autorem około setki oper. Gdzie one teraz są? Kto je wystawia? Kto o nich wspomina? Znam tylko jego *La Serva Padrona* (sprawna robota, klimaty jawnie mozartowskie), zwraca uwagę miejsce prapremiery: Carskie Sioło, 1781. Paisiello przebywał przez kilka lat w Petersburgu, przyjechał na zaproszenie Katarzyny II. Chłopak z prowincjonalnego Taranto w carskich rewirach! Czy jesteśmy w stanie dzisiaj ogarnąć odległość, która dzieliła te dwa światy? Odległość niemierzoną, rzecz jasna, w kilometrach: gdzie Rzym, gdzie Krym, gdzie Taranto, a gdzie Petersburg... Jest Paisiello także autorem opery *Il barbiere di Siviglia, ovvero la precauzione inutile*, rok wystawienia 1782, teatr Ermitaż. Dzieło odniosło nadzwyczajny sukces na scenach europejskich. Podobieństwo tytułu do znanego dzieła Rossiniego nie jest przypadkowe. Jest całkowicie pewne, że Rossini miał w rękę partyturę opery Paisiella, dokonał pewnych zmian w libretcie, dopisał do znanej historii nową muzykę. O Rossinim wiedzą wszyscy, sławę Paisiella kultywuje opera w Lecce...

W drzwiach witają mnie dwie panie w długich czarnych sukniach, czarne szpilki, usta pociągnięte błyszczącą szminką, zapach odurzających szaneli. Jestem w krótkich spodniach, na nogach sandały, koszula z krótkimi rękawami, mocno rozpięta. Mimo późnej godziny temperatura wciąż ponad trzydzieści stopni. Dostrzegam niestosowność swojego ubioru (nawiasem: kto do plecaka bierze garnitur?), ale na odwrót już za późno. Prosimy uprzejmie, bilet można kupić po prawej, program do ręki, a może zimnej wody? Koncert powinien rozpocząć się za pięć minut, ale w foyer nie widać żadnych gwałtownych ruchów. Panie w czerni przechadzają się po marmurach ze stosowną do stroju posągową statecznością. Gorzej, bo publiczności jakoś nie widać. A, jest pan i pani, stoją z boku, też się wachlują programem, też mają w rękę plastikowe kubki z zimną wodą. Lekko zaniepokojony przyglądam się kamiennemu popiersiu Giovanniego Pasiello. Już piętnaście minut po czasie, ale paniki wciąż nie widać. Jest oczekiwanie, spokojne, uśmiechnięte, zdystansowane. Kolejny kwadrans. Pojawia się paru spóźnionych, miejscowi, w sukniach i garniturach, wszyscy się sobie kłaniają, uśmiechy, powitania, woda do ręki. To teraz chyba się zacznie? Powolnym krokiem zmierzamy do miejsc na parterze. Nie mogę się zdecydować, ludzie zajmują już miejsca, ale też bez przesadnego pośpiechu. A może by tak na balkon? Wszystkie łóżka są puste, całe cztery piętra! Ten widok podnieca. Biegnę na górę. Z perspektywy pierwszego piętra lepiej widać. Kilkanaście osób zagubionych pośród opustoszałych rzędów. Głowy utopione w czerwonych pluszach. Do jedenastej chyba

już niedaleko, możemy zaczynać. Pianistka wychodzi zza lewej kulisy, kłania się ładnie, siada przy fortepianie. Dyskretnie ziewam, raz, drugi. I wtedy ogarnia mnie lęk. A jak zasnę? Na starość człowiek wcześniej zasypia, zdarza się, że przed dwudziestą trzecią zaczynam widzieć ciemność. A ta czarna godzina właśnie niebezpiecznie się zbliża. Zapadam się głęboko w fotel, nogi wyciągam przed siebie, fortepian łagodnie dźwięczy. Po chwili już wiem, że zasnę, wiem, że zaraz zasnę, mam całkowitą pewność, że zasnę, tego nie da się odwołać, kula śniegowa poszła w ruch, za późno... Kiedy się budzę, wszystko jest tak samo, jak było, świat trwa na swoim miejscu, w swoim dawnym niepojętym kształcie, ten sam plusz, te same osoby w rzędach na parterze, pianistka ta sama na scenie, coś gra. Ile spałem? Minutę? Pięć? Parę sekund? Z trwogą spoglądam w dół, ale żadnych przeszywających mnie spojrzeń nie dostrzegam, obyło się bez chrapania. Jeszcze jeden numer, i jeszcze jeden. Teraz *Gaspard de la Nuit*, pora jak najwłaściwsza. Oklaski. Schodzę na dół, w foyer dostrzegam twarz, jakby skądś znajomą. Łysa głowa, mocne bokobrody, wzorzysta koszula, złoty łańcuch na szyi, jasne spodnie, nie, niemożliwe, ależ tak, to niechybnie Bruno Monsaingeon! (Domysł okaże się słuszny, później przeczytam o nim w programie). Ale najbardziej dziwi mnie to, że mnie to w ogóle nie dziwi, w ten wieczór zdarzeń niemożliwych wszystko zdarzyć się może. Wychodząc, uśmiecham się najpiękniej, jak potrafię, do aniołów w czerni i uchylam drzwi, na zewnątrz powietrze z ciepłej waty, krokiem wolnym i statecznym niezmierznie powracam do hotelu.

I jeszcze te balkony. Kiedy już ma się dość barokowych fasad, kiedy nadmiar złotego kamienia chwilowo na nas nie działa, wtedy warto pójść na obchód lecceńskich balkonów. Już te, które widywałem, wychodząc z mojego hoteliku (położonego przy wylocie ze starego miasta), od początku coś mi przypominały. Na brązowiejącej pod wieczór ścianie kładły się wyraźnie cienie żelaznych prętów. Lekkie wygięcia metalowych konstrukcji. (Gdzie ja to widziałem?) Ale balkony w samym centrum to jest osobny kosmos, nieporównywalny z niczym. Portal barwy bursztynu, na szczycie herb z kamienia, a jeszcze wyżej kamienna podstawa balkonu, dalej balustrada z płaskich prętów, wygiętych jak gdyby za podmuchem wiatru. Albo ten z podporami w kształcie ślimaków. Albo jeszcze balkon w Palazzo Marrese, który dźwigają cztery lekko zmęczone (taki ciężar...) dziewczyny z kamienia. Albo balkony z kamiennymi balustradami, które przypominają toczne drewno. Wsparte czasem na koniach z kamienia. Niektóre wyglądają jak po solidnych przejściach, z ułamanym kopytem, z urwanym łbem, zajeżdżone, umęczone jak po Wielkiej Pardubickiej. Ale może najpiękniejsze są balkony falbaniaste, napowietrzne konstrukcje z metalowych prętów, jest w nich jakaś nadzwyczajna finezja i lekkość. Bo lekkie jest Lecce...

Kolejny raz wracam do swojego hotelu, tym razem pod wieczór, znowu te balkony, znowu przystaję jak zawsze. Dopiero po paru dniach mnie olśniło. Ta ściana z balkonami, na którą codziennie wieczorem patrzyłem,

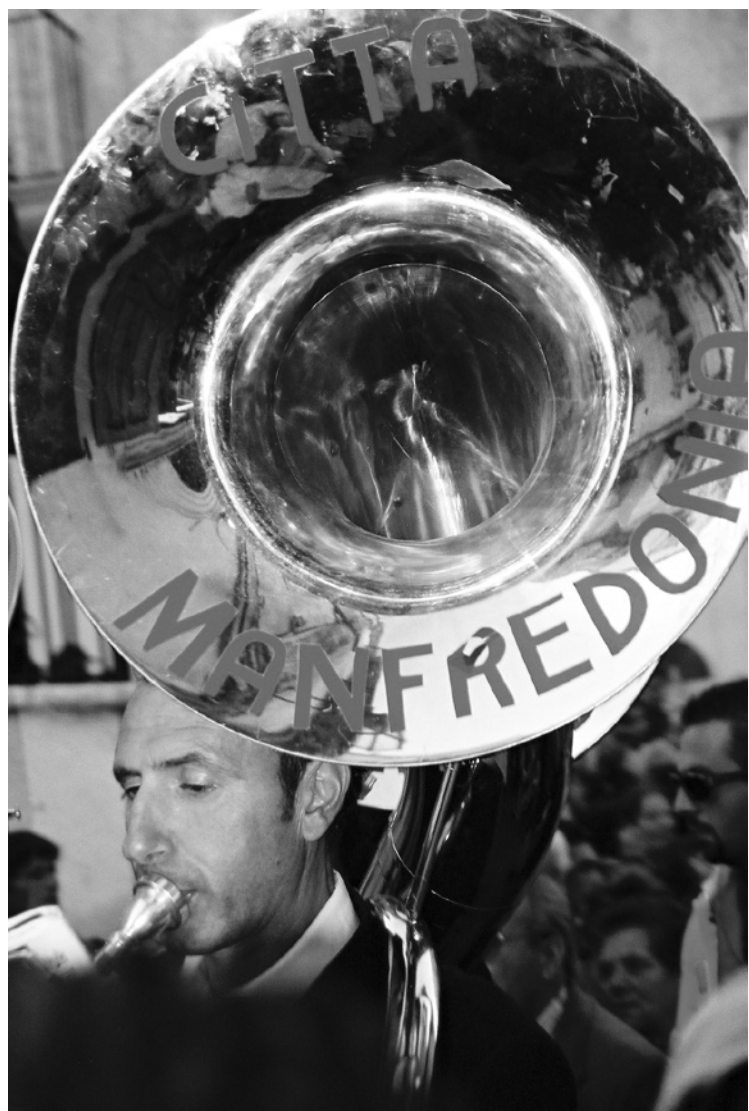
to był – tak, nie myślę się – to był po prostu jeden z ostatnich obrazów Teresy Pągowskiej! W wersji rzecz jasna powiększonej. W dodatku żywej, zmiennej, ruchomej. Bo ten obraz powstawał stopniowo. Wyłaniał się powoli od godzin popołudniowych, wizyjną ostrość osiągał późnym popołudniem, po czym, z nastaniem wieczoru, znowu stawał się zwykłą ścianą z balkonem.

Obraz zatytułowany jest *Balkony*, ugrowa ściana i trzy balkony zstępujące w dół po lekkim skosie. Smolistymi kreskami pociągnięte balkonowe pręty. Ich lekkie wybrzuszenia. Ciemne cienie podpór. Nad środkowym balkonem – powiewający fragment białej materii, wyglądającej jak woal. Nieomylna kompozycja, asceza malarskiego gestu. Namalowane jest tutaj tylko to, co namalowane zostać powinno. Żadnych zbędnych ruchów, żadnych gier estetycznych. Pewność ręki i żelazna forma. Rzecz, która od razu wciąga do środka, unieruchamia oko na dłużej. Obraz z wpisaną weń wewnętrzną tajemnicą. Nie mam pojęcia skąd u malarki ten motyw, czy ten utrwalony balkon istnieje gdzieś realnie, czy też pojawił się pewnego dnia na płótnie jako owoc malarzkiej wizji. Nie mam pojęcia i ta wiedza nie jest mi do niczego potrzebna. Wystarczy mi ta dziwna pewność, że istnieje tajemna koincydencja obrazów i rzeczy, namalowanego i realnego, tajemnica, której wytłumaczyć nie sposób, więcej: której tłumaczyć nie trzeba.

5.

Byłem szczęśliwy w Lecce.





Monte Sant'Angelo



Canne



Castel del Monte

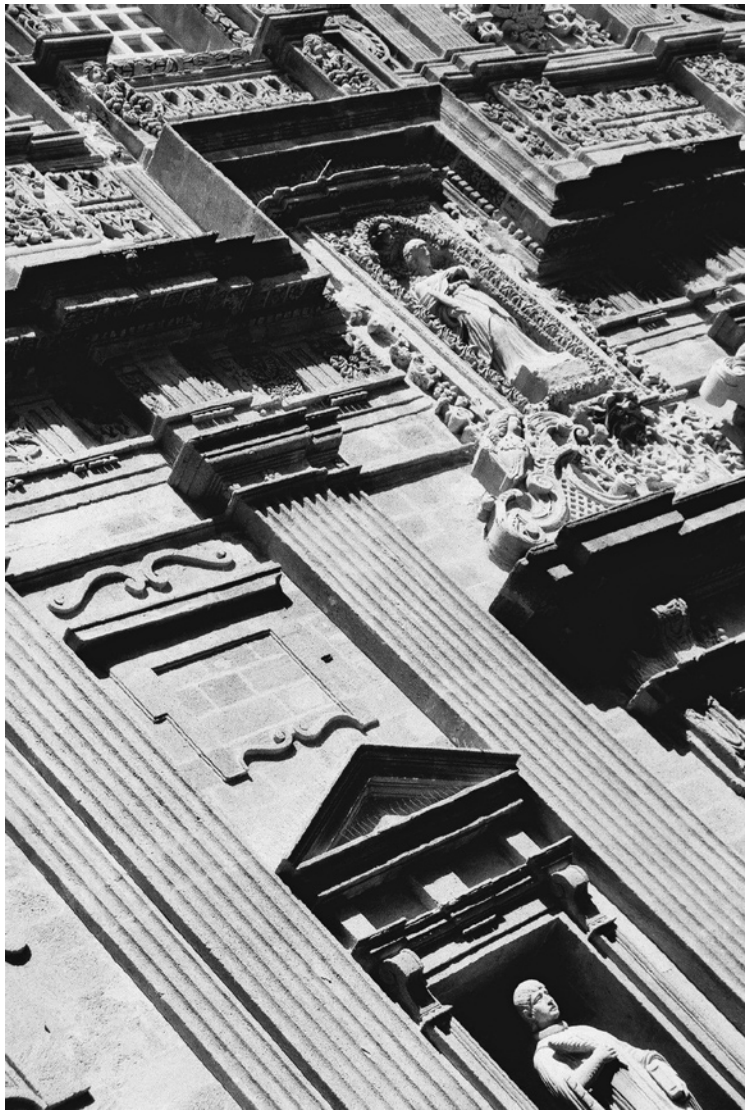


Matera





Galatina



Lecce



Nardò



Spinazzola



1.

Na skraju świata, gdzieś daleko. Gdzie indziej. Na południowym Południu. Tam, gdzie nic szczególnego się nie dzieje. Gdzie są tylko swoi, a obcych jak na lekarstwo. A jeśli są obecni, to śladowo i głównie w sezonie letnim. „Apulia nie przywykła, żeby się nią ktoś interesował” – pisał Muratow w latach dwudziestych ubiegłego stulecia. Niewiele się od tamtej pory zmieniło, jeśli coś drgnęło, to jest to co najwyżej różnica stopnia, a nie jakości.

Apulia jest jedną z prowincji *Mezzogiorno*. Ale jest też prowincją w sensie zbliżonym do potocznego użycia tego słowa. Jest zadupiem, zaściankiem, czasem wiochą. Sytuuje się na peryferiach świata uważającego się za cywilizowany. Wszystkie drogi, jak wiadomo, prowadzą do Rzymu, ale stąd na Południe jest bardzo daleko i problem naprawdę nie w liczbie kilometrów. Ba, Apulia bywa też końcem świata. Marina di Leuca, najdalej na południe wysunięty punkt Salento, nazywana jest też *finibus terrae*. Urodzony tu Donato Valli pisze: „No i wreszcie Leuca jako próg do nieskończoności. Tutaj ma się wrażenie przebywania na końcu świata”. Bo dalej naprawdę już nic nie ma, ląd usuwa się spod nóg i spojrzenie grzęźnie w morzu.

Na prowincji jest pięknie, bo prowincja daleko od kłopotów metropolii żyje własnym czasem, niczego nie ściga. Ale to jej obraz z podkolorowanej makatki. Wystarczy obejrzeć fragmenty z czarno-białych filmów (przed- i powojennych), żeby zobaczyć jak na apulijskiej prowincji było naprawdę. Cywilizacyjne zacofanie, spalona ziemia, nędza i głód.

Prowincja jako miejsce urodzenia, miejsce pierwsze, najgłębiej własne. I zarazem miejsce, które chce się jak najszybciej opuścić. Apulia, to przez lata miejsce emigracji, niustającej i bolesnej emigracji. W filmie Paola Pisanello *Il Sibilo lungo della taranta* jedna z postaci mówi: „Mamy już dość bycia emigrantami. Nawet dzisiaj, w 2004 roku. Zmuszają nas do emigracji. Zdrowie, praca, studia – mamy naprawdę dosyć”. Wyjeżdżali już z końcem wieku XIX, wielu nie powracało już nigdy. Tylko nieliczni robili karierę. Jak Rodolfo Alfonso Raffaello Piero Filiberto Guglielmi di Valentina d'Antoguolla. Znany chyba nieco bardziej jako Rudolf Valentino, urodzony w Castellaneta, niedaleko Taranto.

Apulia wciąż ma bolesną świadomość swojej prowincjonalności i podrzędności. Za daleko, za gorąco, brak zielonych tokańskich wzgórz i cyprysowych alej, nie ma Michała Anioła, renesansowego humanizmu, nieśmiertelnych wartości kultury śródziemnomorskiej, a wina tu trudniejsze niż okrągłe Chianti. Obserwowałem liczne sposoby pozbywania się przez Apulię prowincjonalnej gęby. Najlepiej widać to w języku prospektów wydawanych przez miejscowe biura podróży. W tej chęci dorównania Toskanii czy Umbrii, w tym nerwowym pragnieniu

zwrócenia na siebie uwagi jest właśnie coś głęboko prowincjonalnego. My też, my też. U nas też pięknie. I to nie tylko w lecie, ale przez okrągły rok. U nas też zamki. U nas też romańskie kościoły. U nas też barok. Sztuka, cywilizacja, Bizancjum, Grecja, Saraceni, krzyżowcy, Normanie, Aragończycy i kto tam jeszcze...

Jest taka zabawna scena w filmie Pisanello. Burmistrz Melpignano, w którym przez jedną noc w roku odbywa się festiwal tarantelli, mówi o swojej mieścinie jak o centrum świata: „Tak, zmieniliśmy się w ostatnich latach. Byliśmy ziemią na końcu świata, a staliśmy się centrum Morza Śródziemnego”. Może, może. Na tę parę nocnych godzin jednego dnia w roku – nawet niewykłuczone. Ale rano, kiedy będą wreszcie odpoczną, a scena zostanie rozebrana, znowu jest, to co było, i co będzie. Zwyczajność i codzienna nuda prowincjonalnego apulijskiego zadupia.

Napisałem kiedyś tekścik na antropologiczną sesję poświęconą fenomenowi prowincji. Jego punktem odbicia stał się opis doświadczenia pewnego prowincjonalnego miasteczka z północy Włoch. W Rimini Felliniego zobaczyłem szkło powiększające prowincjonalnych pytań i kłopotów. Wiele wskazuje na to, że Rimini nie leży w Apulii (choć wybrzeże, na którym się znajduje, omywa ten sam Adriatyk!), ale zdaje mi się, że kwestie, których dotyczą wypowiedzi twórcy *Amarcordu*, przejmująco i trafnie opisują dylematy apulijskiej prowincji. Stąd też, bez wahania, włączam te uwagi do naszej południowej opowieści.

Osobny kosmos. Zamknięty świat. Teatr powtarzalnych gestów i zachowań. Aktorzy wciąż ci sami. Stateczni, banalni w swojej zwyczajności mieszkańcy miasteczka. I osoby szczególne: burmistrz, nauczyciel, ksiądz, lekarz, fryzjer. Miejscowa wariatka i miejscowa piękność. I niesforni gówniarze, najbardziej intensywnie zaznaczający tu swoją obecność. Czasem tylko w tej przestrzeni rutyny i otępiającej przewidywalności wydarzy się coś nieoczekiwanego. W asyście żołnierzy zjawi się *duce*, a ulicami przejdzie pochód ze sztandarami. Będą wznoszone okrzyki i śpiewane pieśni. Do miejscowego hotelu przyjedzie szejk z pokaznym zastępem kobiet w kwefach. Czasem przemknie ulicami szalony motocyklista. A tym, którzy na to zasługują, objawi się cud: pośrodku miejskiej zabudowy stanie zniecka biały byk...

To oczywiście, przypomniane tu tylko wrywkowo, migawki z filmu *Amarcord* Federica Felliniego. Świat przedstawiony w filmie to jedno z typowych prowincjonalnych miasteczek z przedwojennych Włoch. Niemal archetyp prowincji. W zgodnej opinii *Amarcord* to jeden z najpiękniejszych i najbardziej czułych w historii kina portretów prowincjonalnego świata. Portret jawnie nostalgiczny. Bo przecież to opowieść o świecie, który przeminął. To wywołane z pamięci okruchy rzeczywistości czasu przeszłego. Fragmenty potłuczonego lustra. Słowo *amarcord* w miejscowym dialekcie znaczy: „pamiętam”.

Nie sam film jest tu istotny, chociaż śladowo pojawi się on jeszcze tutaj jako wielce instruktywny przykład. Chciałbym natomiast zastanowić się nad jego genezą. Zapytać, jaki rodzaj doświadczenia, przeżycie jakiego świata umożliwiło nakręcenie tych wzruszających wciąż scen. Inaczej mówiąc: chodzi o to, by wydobyć ten zaczyn, z którego się urodził.

3.

Jest taki, ważny, a mało chyba znany, tekst napisany przez Felliniego: *Il mio paese*. Opublikowany został w roku 1967, a więc jeszcze przed nakręceniem *Amarcordu* (1973), w niedużej książeczce zbierającej teksty reżysera dotyczące jego miejsca urodzenia – nadmorskiego Rimini. To rodzaj nostalgicznego, acz nie sentymentalnego wspomnienia. Podróż do źródeł jego pamięci. To kilka zajmujących uwag skreślonych po latach. Istotnych, z jednej strony, dla zrozumienia jego drogi twórczej, zrozumienia źródeł wielu kadrów jego wyobraźni, z drugiej, fascynujących jako materiał, który może posłużyć do zgłębienia fenomenu prowincji.

Przytaczane dalej fragmenty tłumaczę z wersji angielskiej nie tylko dlatego, że włoski oryginał jest trudno dostępny, ale i z innego, bardziej zasadniczego powodu. Przekład angielski został opublikowany w znakomitym piśmie „Aperture”, poświęconym fotografii. A właśnie znakomite zdjęcia Rimini wykonane przez Marca Pesaresiego są integralną częścią angielskiej wersji tekstu. To zdjęcia, co warto podkreślić, z roku 1996, dokumentujące

dzień dzisiejszy miasteczka, które Fellini opuścił przed wojną. Utrzymane są konsekwentnie w nostalgiczno-zabawowej aurze, tak dobrze znanej z jego filmów. Pusta plaża w zimie, śnieg nad morzem, scena z ulicznego święta zwanego *Gradisca*, na cześć ważnej postaci z *Amarcordu*, kadr z procesji wielkopiątkowej. Powaga obok zabawy, święte obok ludycznego, bądź perwersyjnego *profanum*. Toteż mimo dużej różnicy czasowej, pomiędzy tekstem o przedwojennej przeszłości a współczesnymi zdjęciami bez trudu wytwarza się intymny dialog.

Spójrzmy zatem na kilka interesujących akapitów:

Ostatniej nocy śniłem o porcie w Rimini, porcie otwierającym się na zielone, falujące morze, groźne jak poruszająca się trawa, po której biegły niskie chmury, zbliżając się do jej powierzchni.

Rimini: czym jest? To wymiar mojej pamięci (pośród innych kwestii: pamięci zmyślonej, cudzołożnej, podłego sortu), wokół której spekulowałem tak bardzo, że wprawiała mnie ona w pewien rodzaj zakłopotania. [...]

Myślę o Rimini. *Rimini* – słowo zrobione z patyków, z żołnierzy w okopie. Nie mogę uczynić go przedmiotem obiektywnym. Rimini: opowieść nonsensowna, powikłana, budząca strach, czuła, z tym właściwym jej wielkim oddechem i jej pustym, otwartym morzem. Tam nostalgia stawała się czystsza, szczególnie zimowe morze, białe bałwany, mocny wiatr, tak jak to zapamiętałem pierwszy raz.

Tak rozpoczyna się ta podróż w przeszłość, do kraju, którego już nie ma. Fellini wspomina ludzi, zapachy, kolory, z których zbudowana była jego prowincja:

Wieczorami chodziliśmy nad morze, roztopiając się w zimowych mgłach Rimini: zasunięte żaluzje, pozamykane pensjonaty, ciężka cisza i szum morza.

W lecie, by podrażnić trochę pary kochające się za łodziami, rozbieraliśmy się szybko do naga i pojawiając się znienacka, zwracaliśmy się do faceta schowanego za łodzią: „Przepraszam, która jest godzina?”

(Ważna kwestia: jest ostra różnica między porami roku w Rimini. To zmiana substancjalna, nie tylko meteorologicznej natury, jak to ma miejsce w innych miastach. Istnieją zatem dwa całkiem różne Rimini).

Fellini wspomina świat swojego dzieciństwa, konfrontując go z dniem dzisiejszym Rimini. I, co zrozumiałe, nie odnajduje się już w nim niegdysiejszego powabu. Ale nie złorzeczy. Po prostu rejestruje pewne oczywistości. Rimini nie jest już zapyziałą miejsciną z przeszłości, miejscem, w którym wszyscy znali się nawzajem. Miasteczkiem zagrożonym w ciemności i mgłę, pośród których rozjarzony Grand Hotel jawił się jako wielopiętrowa piramida. Dzisiejsze Rimini to nowoczesny, kosmopolityczny kurort.

Rimini, które teraz widzę – nie ma końca. Dawniej wokół miasta zalegały kilometry ciemności, a droga wzdłuż wybrzeża była nieużywana. Jedynymi rzeczami do zobaczenia były upiorne faszystowskie budowle czy letnie kempingi. [...] Teraz nie ma już ciemności. Zamiast tego, mamy piętnaście kilometrów klubów nocnych i świecących neonów oraz niekończącą się procesję migoczących samochodów, rodzaj Drogi Mlecznej utworzonej z reflektorów. Wszędzie światła: noc odeszła, uciekła do nieba i do morza.

Fellini konstruuje swój tekst wokół osi wertykalnej: „teraz” – „kiedyś”. Ale, powtarzam, nie jest to rodzaj retrospektywnej utopii. Fellini żałuje, to jasne, bezpowrotnego odejścia tamtego – „jego” – świata, ale nie jest to płacz nad rozlanym mlekiem. Opiewa stratę, ale bez historycznych gestów. Coś w rodzaju Dylanowskiego refrenu: *The times, they are a-changin’*. Zauważmy przy tym rzecz znamioną: kontury prowincji stają się wyraźne dopiero z pewnego oddalenia. Jak gdyby czas miał tu właściwości krystalizujące, usuwał cechy drugorzędne, redukując własności tamtego świata do cech istotnych. Dystans czasowy staje się warunkiem rozumienia.

4.

Bywa, że teksty rozmawiają ze sobą, chociaż same o tym nie wiedzą. Taka właśnie sytuacja zachodzi, kiedy obok wyznania Felliniego położyć tekst Sławomira Mrożka zatytułowany *Prowincja*. I nie idzie o to, że Mroźek rzeczywiście wspomina w nim Felliniego, i to już w pierwszym zdaniu, ale o to, że uwagi obydwu o fenomenie prowincji zupełnie kongenialnie się uzupełniają. Niedługo i, powiedzmy od razu, kapitalny tekst Mrożka to finezyjnie przeprowadzona fenomenologia prowincji. Pisarz wydobywa na jaw to, co może wszyscy widzą i odczuwają, ale niekoniecznie już potrafią nazwać. Punktuje jej cechy istotne i niezbywalne. Odsłania to, co czyni prowincję prowincją, bez czego nie byłaby ona tym, czym jest. To jeden z tych tekstów, które, choć operują językiem z antypodów tak zwanego poznania



naukowego (cokolwiek to znaczy), mają niezaprzeczalny wymiar poznawczy. Jeśli wyzbyć się na chwilę wielkopąńskiego przekonania, że tylko nauka ma zdolność odkrywania prawd istotnych, to można zobaczyć w tych uwagach rewelacyjny, przekonujący i – w moim przekonaniu – arcytrafny opis fenomenu prowincji. Prowincji zobaczonej w jej złożoności i dynamice. Opis, którego próżno by szukać w analizach opatrzonych stemplem naukowości.

Mroźek nie prowadził co prawda żmudnych i długoletnich badań nad zjawiskiem prowincji, nie odwołuje się też – jak Fellini – do własnej pamięci rekonstruującej własny raj utracony, ale od razu, od samego początku trafia w sedno sprawy. Demonstruje nie tyle właściwości prowincji, co podkreśla przede wszystkim to, jak ona istnieje. Punktem wyjścia jest dość szczególne wspomnienie, hasło, zakładka w pamięci:

*Amarcord* – Fellini.

Ja z Krakowa, on z Rimini. Ja Mroźek, on Fellini. Poza tym wszystko tak samo.

O zaletach prowincji jako układu kształtującego artystę. Naoczność związków między ludźmi. Bliskość. Jest się w środku, ponieważ prowincja sama jest środkiem, tylko środkiem, prowincja nie ma peryferii. I nie można być gdzie indziej, jak tylko w środku. Chcąc nie chcąc.

A jednocześnie: My tu, a tam Wielki Świat. Gdzie? Wszędzie tam, gdzie nie my. Gdzie nie tutaj. W każdym razie daleko.

Tak daleko, że można tylko tęsknić. Między t u t a j a t a m nie ma przejścia ni lądem, ni wodą, ni powietrzem. Mimo, że t a m istnieje, jest. Oni z Metropolii mogą nas czasem odwiedzić. Tak aniołowie odwiedzają nas, biednych ludzi. Ale my?

Tak więc jesteśmy w środku, ale nie jest to środek wszechświata. Bliskość, rodzinność na dobre i na złe. Oraz tęsknota stężona i potężna.

Warto zapamiętać: prowincja to środek, mój środek. Dalej: prowincja to jakieś bliskie, konkretne tu, przeciwstawione bliżej nieokreślone tam. Jest więc prowincja pojęciem relacyjnym, o bardzo ciekawej charakterystyce. Otóż, mimo że tu jest dotykalne, realne, to dalekie, niedosiężne tam na skali realności plasuje się jeszcze wyżej. I jeszcze tęsknota jako pierwsza, najłatwiej może uchwytna, dojmująca emocja z prowincją związana. To chyba nawet coś więcej niż emocja. Bardziej może: racja istnienia. Tęsknota to nic innego jak marzenie o byciu gdzie indziej. Bo mieszkaniec świata prowincji jeśli o cośś wie z niezmyśloną pewnością, to na pewno to, że „życie jest gdzie indziej”. Obojętnie przy tym, czym to „gdzie indziej” jest i w jakim miejscu na mapie można je zlokalizować.

Idźmy dalej. Uwagi Mrożka o prowincji przeradzają się następnie w bardzo interesujący wykład na temat dość osobliwej antropologii:

Tymczasem każdy człowiek, z prowincji czy nie, jest prowincją. Obszar każdej pojedynczej świadomości jest prowincją. Gdziekolwiek człowiek by się nie znalazł, zawsze nosi ze sobą granice swego powia-

tu. Nawet w Metropolii nikt nie ogarnie sobą Metropolii. Zawsze tylko ów obszar zamknięty, mój. O granicach ginących i zatartych, wciąż płynnych i zmiennych, ale niewątpliwych. Geografie takiego obszaru można opisać, jak można opisać geografie każdej prowincji w podręczniku geografii.

To niezwykle spostrzeżenie. Mroźek wyciąga fenomen prowincji z przestrzeni fizycznej, dającej się obrysować kartograficznie, i przenosi w obszar mentalny. Prowincja przestaje być częścią usytuowania w przestrzeni. Każdy jest prowincją. Bo teraz prowincja to już nie miejsce, skąd nie widać Centrum, ale osobność, pojedynczość, niepowtarzalność. Przestrzeń o mniej uchwytnych parametrach, ale nie mniej przez to realna.

W kolejnych przybliżeniach Mroźek raz jeszcze zmienia perspektywę. Tym razem demonstruje, czym jest (może być) i jak funkcjonuje prowincja w wyobraźni artystycznej. Tu powraca myśl o prowincji jako lokalnym kosmosie o wyraźnych granicach.

Artysta pracuje wyłącznie – bo inaczej nie może – przy pomocy modeli. Więc temu, kto pochodzi z prowincji i jest artystą – dobrze się składa.

Na prowincji: ograniczoność miejsc, ludzi, szczegółów, ich względna, ale jednak stałość – bo wymiennosc i zmienność są na tyle powolne, żeby dawać wrażenie stałości – umożliwiają konserwację, koncentrację, kontemplację. Ba, nawet zmuszają do tego. W Metropolii wszystko jest przypadkowe, dorywcze i pośpieszne, zaś ilość ogłusza. Ilość i pośpiech nie są przyjaciółmi artysty.

Nie będzie jednak artysty, dopóki on ze swojej prowincji się nie wyswobodzi.

Nienawidzi się swojej prowincji, kiedy się w niej tkwi i robi się wszystko, żeby przejść do Wielkiego Świata. Ścisłej mówiąc, nienawidzi się swojej prowincjonalności. Zmienić, poprawić swój los. I znowu paradoks, jak zawsze, jak wszędzie. Jak mało liczymy się z prawem, jak mało bierzemy pod uwagę to prawo, że końcowy rezultat wszelkich naszych wysiłków, tak jednostkowych, jak zbiorowych, jest zawsze dokładnie odwrotny od zamierzonego. I każda rzecz przechodzi kiedyś w swoje przeciwieństwo.

To ważne: Mrozek w swojej wykładni prowincji i jej związków z myśleniem twórczym wolny jest od sentymentalnych tęsknot i pokusy idealizacji. Jego prowincja to nie żadna Arkadia ani przestrzeń utopii zrealizowanej. Świat spełnienia. Przeciwnie: sen o potędze ma szansę się ziścić dopiero wtedy, kiedy artysta uwolni się, zwolni od własnej prowincji. Ale tak, by nie porzucić jej zupełnie.

I tu wracamy raz jeszcze do Felliniego, bo to on właśnie – można sądzić – jest dla Mrozka artystą, który w modelowy, laboratoryjnie czysty sposób odrobił lekcję przez niego opisaną.

Fellini nigdy by nie stworzył swojego filmu *Amarcord*, dzieła o swojej prowincji i o świecie, gdyby tej prowincji kiedyś nie opuścił. Nie wróciłby do niej, tak jak wrócił poprzez *Amarcord*, nie zobaczył jej, tak jak ją zobaczył, nie czułby tego, co czuje. Jestem pewien,

że kiedy odchodził, to „na zawsze”, „bezpowrotnie” i tylko w stronę świata. Nie przypuszczał, że zobaczy znowu prowincję poprzez świat, jak świat zobaczył przez prowincję. Prawdopodobnie wtedy nie odczuwał niczego poza dziką radością ucieczki.

Prowincja i świat. Jak dwie strony tej samej monety. Prowincja w sposób naturalny grawituje w stronę świata, siła ciężenia jest po stronie tego ostatniego. Ale prowincję, to co w niej źródłowe, najbardziej cenne, zobaczyć można – jak się okazuje – tylko z zewnątrz, ze świata właśnie. To jest właśnie ów tytułowy paradoks: prowincję, jej egzystencjalny sens i twórczą moc dojrzeć można dopiero, kiedy się już z niej wyjedzie. Paradoks ten jest upostaciowaniem pewnej trwałej, rzec by można, modelowej sytuacji, która powtarza się ustawicznie w dziejach sztuki.

Historię łudzaco podobną – z podobnym zakończeniem, ba: morałem – opowiedział Eliade w odkrywczej, bo omijającej wytarte koleiny interpretacyjne, egzegezie sztuki rumuńskiego rzeźbiarza Constatina Brancusiego. Przypomnijmy: krytycy sztuki za dziwne, paradoksalne właśnie uznali to, że Brancusi, „karpacki wieśniak”, odkrył swoje rumuńskie korzenie i twórczo je wykorzystał dopiero po zetknięciu z wytworami sztuki archaicznej, które zobaczył w muzeach Paryża. W swoim komentarzu do przypadku Brancusiego Eliade przypomina historię pobożnego rabina Ajzyka z *Opowieści chasydzkich* Martina Bubera, która w streszczeniu rumuńskiego religioznawcy brzmi tak:

Ajzyk z Krakowa we śnie otrzymał polecenie pójścia do Pragi, gdzie pod wielkim mostem prowadzącym do królewskiego zamku miał odnaleźć skarb. Sen powtórzył się trzy razy i rabin postanowił udać się w podróż. Przybył do Pragi i odnalazł most, ale był on pilnowany dniem i nocą przez strażników, tak że Ajzyk nie odważył się pod nim kopać. Jego nieustanne krążenie wokół mostu zwróciło uwagę kapitana straży, który zapytał go przyjaźnie, czy czegoś nie zgubił. Rabin, człowiek prosty, opowiedział mu szczegółowo swój sen. Oficer wybuchnął śmiechem: „Biedaku – rzekł do rabina – naprawdę zdarłeś całe buty, przychodząc tutaj po prostu z powodu snu, czy tak?”. Okazało się, że oficer również usłyszał głos podczas snu: „Mówił wciąż o Krakowie, każąc iść tam i szukać olbrzymiego skarbu w domu rabina Ajzyka syna Jekiela. Skarb miałem znaleźć w zakurzonej wgłębieniu za piecem”. Jednakże oficer nie dał wiary głosom słyszonym we śnie. Był racjonalistą. Rabin skłonił się nisko, podziękował mu i pospieszył do Krakowa. Odnalazł zamurowany schowek za piecem i odkrył skarb, który położył kres jego biedzie.

Budujące historie z morałem przyjmujemy dzisiaj ze zrozumiałą nieufnością. Ale dla nas tryumfalistyczna nuta z egzystencjalnym *happy endem* nie jest tu najistotniejsza. Ważniejsza jest inna myśl. Poznawczej, artystycznej natury. Zauważmy bowiem, że ta prosta opowieść mówi przecież coś bardzo podobnego do tego, co mówili i Fellini, i Mrozek. To, co najcenniejsze, środek naszego świata, jest zawsze „za piecem”, który jest własnością każdego z nas. Bo każdy ma swój piec. To jest ów środek,

centrum, punkt, z którego jesteśmy. Tam zdeponowane jest „wszystko”. Ale paradoks na tym polega, że trzeba odbyć podróż poza „nasz świat”, rzecz by można: w jakiś „za-świat”, w odległe strony, by móc dojrzeć to życiodajne centrum promieniowania. Ale teraz już z całkiem innej perspektywy. Zobaczyć je na nowo. Albo może po prostu: zobaczyć.

Oglądane z pewnego oddalenia refleksje Felliniego, Mrożka, Eliadego to trzy różne wariacje na temat mitu wyjścia. Rozumianego tu szczególnie: nie jako opowieść o bezpowrotnym wygnaniu. O traumie porzucenia tego, co najbliższe, o smutku utraty. Mit wyjścia sprzymierzony jest tu z ożywczym mitem powrotu. Właśnie w tym spięciu przeciwieństw, w tej ambiwalencji – zdają się mówić oni – może zrodzić się to, co najcenniejsze. Może zabłysnąć prawdziwa sztuka. Na tej dwukierunkowej drodze spotkamy inne wielkości. Choćby Tadeusza Kantora z jego spektaklami (*Umarła klasa* i *Wielopole, Wielopole*), w których niedającą się usunąć podszewką jest wywołane z pamięci miejsce dzieciństwa, jego własna prowincja. A to tylko jeden wyrazisty przykład z wielu, potwierdzający trafność rozpoznania.

5.

I jeszcze raz Mroźek na koniec. W zakończeniu swojego tekstu pisarz przechodzi z poziomu opisu roli, jaką prowincja odegrać może w pracy artysty, do uwag ogólniejszej natury. Pokazuje mianowicie głęboko egzystencjalny

wymiar prowincjonalności, bycia prowincjuszem. Opuściliśmy więc atelier, scenę, plan filmowy i wracamy do życia. Zwykłego, nie artystycznego życia:

I jeszcze o tęsknocie. Nie lekceważmy tęsknoty. Czy nie to w nas jest najsilniejsze? Ostatecznie co ze wszystkiego zostaje, to tylko tęsknota (i zmęczenie). Tęsknota bez kierunku, bez przedmiotu nawet, samo sedno tęsknoty.

Prowincja jest szkołą tęsknoty. Najlepszą i nigdy niezapomnianą.

Jakby dalekie echo słów Felliniego o tym, że na prowincji nostalgia staje się esencjalna, czystsza.

Dziś ta tęsknota miewa dwa przeciwbieżne kierunki. Ci z peryferii modlą się do wielkomijskich ikon, za wszelką cenę chcą wyjechać, ci z metropolii, znużeni wielkomijskim hałasem, tęsknią do ustronnej ciszy prowincji. Wszyscy są nie tu, gdzie są, wszyscy jakby nie do końca u siebie. Nie ma na to przekonujących dowodów, ale może nie od rzeczy będzie sugestia, że właśnie ta dynamika biegnących w odwrotnych kierunkach tęsknot i pragnień trzyma jakoś ten świat w równowadze.

6.

Cykady, ogłuszające cykady i dudniący rytm bębnow. Popękana ziemia w czerwonym odcieniu. Tak rozpoczyna się film *Pizzicata* zrobiony przez Edoarda Winspeare'a. To przyzwoicie nakręcona, nieco sentymentalna opowieść o starych dobrych czasach. O wiejskim Salento, gdzie



w dusznej odnodze bezczasu ludzie żyją tak, jak żyli zapewne przed stuleciami. Zbierają oliwki i tytoń, piją mocne miejscowe wino, w niedzielę chodzą do kościoła, a święta celebryją śpiewem i tańcem. Jest wojna, rok 1943, pewnego dnia na wybrzeżu roztrzaskuje się amerykański samolot. Jednemu z pilotów udaje się wylądować bezpiecznie na spadochronie, zostaje przygarnięty przez miejscową rodzinę. Okazuje się dzieckiem włoskich emigrantów. Dalej historia wchodzi w koleiny melodramatyczne. Jest piękna córka gospodarzy, jest miejscowy narzeczony i uczucie, które lotnik żywi do pięknej nieznajomej. Rzecz kończy się krwawo. W trakcie zabawy błyska nóż, obcy zostaje zabity. Dziewczyna popada w szaleństwo i otępienie. Jakby ukąsił ją pająk. W ostatnich kadrach widzimy ją przed kaplicą w Galatinie. Nieobecny wzrok, potargane włosy, idzie w białym stroju, prowadzona przez starsze kobiety...

Winspeare urodził się w Klagenfurcie, ale jego korzenie sięgają Salento. Studiował we Florencji, Monako i w Nowym Jorku. Pewnego dnia wrócił. Wrócił do siebie. Od dwudziestu lat mieszka w małej miejscowości Depressa (co za nazwa!) na samych peryferiach salentyńskiej prowincji. Stąd na koniec świata jest tylko kilkanaście kilometrów. Winspeare kręci filmy o Apulii. O domu.



Już dla samej nazwy można zwariować, lubię sobie powtarzać to słowo, obracać je w głowie, brzmi ciemno i tajemniczo, jak zaklęcie, jak hasło z egzotycznego słownika, jak pseudonim murzyńskiej tancerki albo pieśniarki, ma kolor ciemnej zakrzepłej krwi, czerń przełamana czerwienią rubinu, może to *rubis d'orient*, o którym pisał kiedyś Stempowski, że podobny jest do „kropel krwi i ropy, zastygłych na brzegach ran”, w napełnionym kieliszku jest szklistoczarne, dopiero po opróżnieniu, na dnie, osadza się trochę rubinowych śladów, nie znam się na winach, nie wiem, jakie miejsce zajmuje Negroamaro w rankingach włoskich win, nie wiem, które jest cienkie, które dobre, a które w tym szczepie jest królem, nie wiem nic o apelacjach i kantynach, ale wiem, że pokochałem je miłością pierwszą, to jest coś więcej niż trunek, to świadectwo, zapis, historyczne źródło, może nawet wiarogodniejsze niż kamienie i pieśni, jest dzieckiem tego słońca, tego powietrza i tej ziemi, tego jedyne, niepowtarzalnego splotu elementów, jest ciemnym ekstraktem tej krainy, gdybym miał komuś opowiedzieć o Apulii, to dałbym mu najpierw do spróbowania Negroamaro, zaczyna żyć intensywnie jeszcze przed pierwszym łykiem,

już w bukiecie czuć tę charakterystyczną surowość, żadnych słodyczek, żadnej miękkiej gry, biorę pierwszy łyk, prostuje, onieśmiela, nie zaprasza do środka, Apulia jest trudna, nie zachwyca od pierwszego wejrzenia, gorzej: nie zachwyca nawet od drugiego, może nawet w ogóle nie zachwyca, a może ona nie jest do zachwywania, do zachwywania jest Toskania, Apulia jest chłopska i przasna, surowa i kanciasta, nie da się jej opisać metaforą ogrodu, nie rozrzewnia, w krajobrazie żadnych miękkich linii, żadnych ładności, zabudowane wybrzeże wygląda jak rozrośnięte Łomianki, ciemne bory Gargano, płaska jak oheblowana deska Tavoliere, nieciekawe równinne okolice Lecce, trochę bardziej urozmaicona wyżyna Le Murge, nawet otoczone porowatymi skałami plaże Salento nie mają nic z powabu śródziemnomorskich wybrzeży, jeszcze jeden ciemny łyk, głębिनowo cierpki, ciężki na podniebieniu, Apulia nie zaleca się, nie wdzięczy, nie chce się podobać, swoją drogą trudno się nawet dziwić, kto by się taką panią zachwyzył: „niewiasta o cerze spieklej, zawinięta w cienką tkaninę usianą z rzadka tarantulami, podobnymi do wielkich pajaków w różnobarwne prążki, maluje się ją z cerą spaloną i owitą w cieniuchny woal, ażeby pokazać wielki upał i posuchę, jakie w Apulii najczęściej panują”, jak pisał o niej Cesare Ripa w swojej *Ikonologii*, no tak, z taką fizjonomią łatwo nie jest, budzi kobieta raczej strach i onieśmienie, trzyma na dystans, odstręcza może, dziwna kraina, wciąż osobliwa, wciąż nieco obca, nie na czasie, obok czasu, poza czasem, świat latających mnichów, zamków z napowietrznych snów, archaicznych procesji, starych pieśni i obłąkanego

baroku, o którego istnieniu nie wie prawie nikt, jeszcze solidny łyk czarnego gorzkiego, moc ta sama, żadnych ułatwień, twarda sztuka, czarnoczarne coraz bardziej wciąga w swoją otchłanną głębię, chciałbym jakoś mądrze zakończyć tę degustację, ale nie znajduję nic rozsądniejszego nad zdania, którymi Muratow kończy swoją relację z podróży na Południe: „Cywilizacja napiera na nas, cofamy się. Wróciwszy dopiero co z wybrzeży Apulii, ze zboczy Monte Vulture, z przełęczы Basilicaty, wiemy, że są jeszcze wielkie i piękne Włochy nieznane”, z naciskiem na nieznane, bo piękno tu nieoczywiste i nieprzejrzyste jak rubinowa czerń Negroamaro...



1.

„Nienawidzę podróży i podróżników”. Tak napisał mój starszy kolega z branży. Kolega był Francuzem, popełnił wiele mądrych książek, przeżył sto lat. Nazywał się Claude Lévi-Strauss. To sławne, pierwsze zdanie *Smutku tropików*, jego bodaj najbardziej znanej relacji etnograficznej. Dlaczego Lévi-Strauss tak bardzo nienawidził podróży i podróżników i dlaczego tą prowokacyjną formułą otwiera tekst, który – było nie było – jest także książką podróżniczą? Zdaje się, że uwierały go głównie dwie rzeczy. Mierzył go nadmiar sprawozdań z egzotycznych ekspedycji, pleniący się wówczas (lata pięćdziesiąte) we Francji obficie gatunek opowieści podróżnych. A bodaj jeszcze bardziej irytowała go powierzchowność i miłośność tej literatury, jej banalność, kolorowe pocztówki, brak chęci głębszego przeniknięcia za skórę widzialnego. Co by napisał teraz?

Coraz bardziej odnoszę wrażenie, że egzotyka, pojmwana w swoim najbardziej rozpowszechnionym kształcie (a więc ta widziana z europejskiego pępka obserwacyjnego), zużyła się od ciągłego opowiadania o niej, a zwłaszcza od jej oglądania. Coraz częściej nachodzi mnie myśl, że prawdziwa egzotyka jest gdzieś niedaleko, za jedną,

dwiema górami, za trzema, czterema granicami, albo w zasięgu wzroku, w naszym własnym kraju. Istnieją mistrzowie takich podróży. Istnieją, ale szczęśliwie nie są gwiazdami telewizji, ich książki podróżne nie osiągają hiperbolicznych nakładów, nie sposób ich znaleźć na hipermarketowych listach bestsellerów. Są dla tych, którzy ich sami odnajdą.

Podróżnikiem idealnym jest dla mnie Wolfgang Büscher. Któregoś dnia po prostu wstał i poszedł. Niemiec, który zrobił sobie długą pieszą wycieczkę po Niemczech! Owszem, trochę jeździł pociągiem, trochę autobusem, czasem ktoś go podwiózł, czasem zrobił sobie małą rundkę śmigłowcem, ale starał się iść, głównie iść. Chodził bocznymi, wiejskimi drogami, gubił się w lesie, raz wskoczył nawet do zimnego Renu. Nocował w hotelach, w których bywał jedynym gościem, zaniatrzeźwiał się w gospodach, jadał w podłych knajpach z menu wypisanym na starej maszynie do pisania. I patrzył, i słuchał. W swojej wędrówce odwiedził takie metropolie, jak: Ueckermünde, Jonsdorf, Leer, Adorf, Twist, Freienwalde, Dubi, Guben, Eisenhüttenstadt, Barth, Peenemünde i inne, równie znane i równie ciekawe. Jerzy Kulej dowodził niegdyś, że nie ma mocnych bokserów, są tylko źle trafieni. Książką *Podróż przez Niemcy* Büscher dowiódł, że nie ma miejsc nieciekawych, są tylko źle zobaczone. Niemcy przez niego widziane i opisane to kraj egzotyki większej niż najdalsze srilanki i mauritiusy. Żadne tam turystyczne widokówki czy publicystyczne opowieści z morałem; ostry wzrok, sama wrażliwość i cała jaskrawość świata rzekomo znanego i oswojonego.



Nie jestem prawdziwym podróżnikiem, i nie będę. Nie tęsknię po nocach za egzotycznymi krainami. Nie draży mnie imperatyw oddalenia. Czasem wyjeżdżam, zawsze wracam. Jak to było w *Pod osłoną nieba?* Mal-kovich tłumaczy komuś, że turysta już od przyjazdu myśli o powrocie do domu, podróżnik natomiast nie wie, czy w ogóle wróci. Efektowne i nieprawdziwe. Można podróżować z domem pod powiekami. Lubię czasem wyjeżdżać, lubię samą myśl o opuszczeniu domu, lubię przebijać się wyobraźnią na drugą stronę mapy, ale też, głodny znajomego zapachu, chętnie do domu wracam. Kiedy wróciłem z pierwszej podróży apulijskiej, uciążony jazdą pociągami i autobusami, całą tą trudną logistyką przemieszczania się publicznym transportem, powiedziałem: nigdy więcej. Za jakiś czas pojechałem znowu. I jeszcze raz, ale już samochodem. Ale nie jestem podróżnikiem, i nim nie będę. Nie bierze mnie – jak Bruce’a Chatwina – cała ta utopia nomadyzmu jako recepty na schorzenia nowoczesności, ta efektowna ideologia *restlessness* i nieustannego bycia *on the road*. Nie planuję dalszych eskapad, nie obmyślam wirtualnych książek. Ten nieduży zbiór rzeczy o Południu to przecież nie wynik przemyślanych działań, ale raczej efekt jednej fascynacji (albo chwilowej słabości), za którą, prawem domina, poszły inne. Tak nawiasem, może prawdziwe podróże skończyły się wraz z wiekiem XIX? Podróże z kompasem, kiepską mapą, na której świeciły jeszcze białe plamy, podróże pieszo albo na koniu, bez dżipiesów, komórek, kart kredytowych i całego tego nowoczesnego ustrojstwa.

Nie wiem też, czy to, co napisałem, to w ogóle proza podróżna. Ale też gatunkowa czystość (czy też raczej jej brak) niespecjalnie mnie martwi. W pierwszym rzędzie chciałem w niej opowiedzieć samemu sobie o tym, gdzie byłem i co widziałem; u jej źródeł tkwiło więc raczej pragnienie rozumienia niż tylko chęć opisu światów innych niż nasz. Nie szukałem wrażeń, szukałem sensów. Albo dokładniej: sensów skrytych pod materią wrażeń. To z założenia nie miał być przewodnik: zobaczcie to, pojedźcie tam, tu jest ślicznie, a tam wręcz przeciwnie. Ale rzecz jasna, książka taka szuka też swojego czytelnika. Tak, z pewnością, chciałem mu opowiedzieć o paru miejscach mało znanych albo nieznanymi w ogóle, o zdarzeniach, które nie mogły mu się przyśnić w najbardziej szalonych snach. Bo włoskie Południe, o którym ta książka, to nie jest *terra del rimorso*, jak napisał w tytule swojej książki de Martino, ale raczej *terra incognita*, wciąż *incognita*. Wieże San Gimignano czy sienneńskie *palio* widzieli wszyscy zarażeni włoską chorobą, o istnieniu kaplicy w Galatinie, o uganianiu się za papierowym wozem w Materze – pojęcie ma niewielu. A tam też rzeczywistość układa się w jakieś wzory, tam też rysują się jakieś sensory, mniej lub bardziej wyraźnie...

Przychodzi mi teraz do głowy, że może w ogóle ta książka nie jest relacją z podróży, może to po prostu zbiór ćwiczeń i wprawek etnograficznych, tyle że spisanych językiem pozbawionym rygorów akademii. Bo etnografem, szanowni państwo, jest się zawsze (jak harcerzem, jak księdzem). Także w surowym apulijskim interiorze.

To nie kto inny jak Claude Lévi-Strauss pisał o etnografii jako powołaniu.

2.

Jednym z trwałych przyzwyczajęń czytelniczych jest traktowanie relacji z podróży jako przezroczystych sprawozdań z widzianego świata. Na mocy czytelniczego paktu przyjmujemy za pewnik, że podróżnik mówi prawdę, całą prawdę i tylko prawdę. Ale nie takie to proste. Opowieść podróżna cały czas biegnie po trajektoriach fikcji. Nie, nie chodzi mi o to, że autor może po prostu zmyślać, oczywiście może, ale wówczas mamy do czynienia z mniej lub bardziej wyrafinowanym kłamstwem. Ale nie ten przypadek – prostego oszustwa – mam tu na myśli. Mówiąc o fikcjonalnej stronie pisarstwa podróżniczego, mam na myśli coś innego, coś dalece subtelniejszego. Ten gatunek musi czerpać soki z gleby fikcji zwyczajnie dlatego, że świat jednostkowego doświadczenia, by mógł nabrać rozpoznawalnego kształtu, musi zostać schwytyany w retoryczne sidła, musi przyoblec się w słowne konstrukcje. Słowa mają zaświadczać o prawdzie opisywanego i utwierdzać w jego istnieniu. Ale tu właśnie, w tym newralgicznym punkcie, czyha zastawiona zawczasu na piszącego pułapka. Nie ma bowiem i nie może być prostej transkrypcji rzeczywistego na językowy zapis. Dzieje się tak z paru powodów.

Po pierwsze: tak zwana rzeczywistość jest bogata, wielostronna, nieciągła, to ogród o przecinających się i roz-

widlających się nieoczekiwanie ścieżkach, to mozaika, na którą składają się szkiełka różnej wielkości, kształtu i koloru. Nie jest ona także bytem trwałym, przeciwnie: na naszych oczach dzieje się, pulsuje, zmienia. Żeby nie doznać porażenia nadmiarem, oko podróżnika musi wyłapywać tylko niektóre elementy, inne pozostawiając w tle albo zgoła nie odnotowując ich wcale. Jego umysł z konieczności usatysfakcjonuje to, co zmienne, wyłapuje wyraziste aspekty świata widzianego (wyraziste to te, które go akurat interesują), a całą resztę pomija, skazuje na niebyt postrzeżenia i zapisania. Pisanie podróży jest zawsze selekcją, wyborem szczegółów z magmy rzeczywistości wchodzącej w pole naszego postrzeżenia. Całego świata zobaczonego zapisać się nie da, nie ma zresztą takiej potrzeby. Trzeba zawiesić wzrok na jakimś znaczącym szczególe i – przy użyciu metonimicznego fikołka – zasugerować całość (całość niecałą, ma się rozumieć, bo cała całość nie leży w naszych możliwościach), która za jego plecami majaczy. Tyle zrobić możemy, licząc na to, że powietrze między słowami też jakoś znaczy i podsunie wyobraźni czytelnika pole do intensywnych prac własnych.

Po drugie: przykre to, ale tekst nie działa jak laserowa kserokopiarka, nie daje obrazu jeden do jeden. Ślizga się po skórze rzeczywistości, raz płycej, raz głębiej zagłębiając się w tkanę miękką, i oferuje jej zróżnicowane językowo portrety. Raz są to wysmakowane studia pełne szczegółów, innym razem rozległe panoramy. Łatwo zauważyć, że z poznawczego punktu widzenia i w jednym, i w drugim przypadku coś tracimy. Używając mikroskopu, gubimy z pola widzenia szerokie tło, na którym pojawia

się detal, z kolei stosując szerokokątny obiektyw, uzyskujemy wrażenie całości (czasem głębi ostrości), tyle że szczegół gdzieś nam przepadł. Tak źle i tak niedobrze. Nie da się zmusić języka, by naśladował rzeczywistość. I nawet nie idzie o to, że słowa są z innej gliny niż materia świata. Kłopot, równie wielki z tym, że opowieść jest z konieczności linearna, świat zaś – geologicznie uwarstwiony. Linia, choćby najbardziej wzorzysta i finezyjna, nie nałoży się całkowicie na przestrzenność opisywanego. A jeśli już taka sztuczka się udaje, albo raczej: sądzimy, że się udaje, to i tak tego rodzaju procedura nie odbywa się bez pewnych strat własnych. Ta operacja przypomina dzielenie, w którym – mimo najlepszych chęci – zawsze jakaś reszta zostaje.

Zatem, podróż rozumiana jako opowieść, jako relacja podróżna, jest zawsze fikcją. Jest, bo być musi. Nie oznacza to wszakże, że jest kłamstwem, oszustwem, nieprawdą, zmyśleniem, w zwyczajowym tych słów rozumieniu. Jest fikcją, ale taką, której najbliżej do znaczeń, jakie zawierają się w łacińskim słowie: *fictio*. Fikcją, czyli uformowaną, skonstruowaną opowieścią. Stwierdzenie, że narracje podróżnicze są genetycznie fikcjonalne, nie odbiera im wcale wagi i sensu (chyba że są po prostu kiepskie), kładzie jedynie nacisk na to, że nie pokazują one świata *in crudo*, ale że są sfingowane (łac. *fingo* – lepię z gliny), zrobione, i że każdorazowo wpisują jego obraz w istniejące schematy narracyjne. Świadomie lub nie całkiem świadomie. A czasem całkiem nieświadomie.

Rzeczywistość zobaczona, dotknięta, w jakimś konkretnym tu i teraz – to jedno. Rzeczywistość zapamiętana – to

coś jeszcze innego. A podana w formie przemyślanego uprzednio zapisu to destylat jeszcze innego rodzaju. Gdzie zatem mieszka rzeczywiste? Gdzie jest ta najprawdziwsza prawda podróżniczego doświadczenia?

3.

No właśnie: „zawsze jakaś reszta zostaje”. Jaka? Już gdy pisałem powyższe kawałki, ta myśl chodziła mi często po głowie. Wedle klasycznych reguł gry zajmująca opowieść musi zaczepiać się o jakieś wyraziste punkty. W porządku. Ale co zrobić z tą całą resztą? Gdzie te ścinki, które pozostały po skrojeniu materii? Co z nimi? Masa upadłościowa podróży, cała ta wata wypełniająca miejsca między punktami istotnymi. A może i w tych okruchach coś ważnego się zdarzyło, może i w nich tli się jakieś niewypowiedziane, nieopowiedziane życie.

Więc na przykład Otranto. Nie szukam zamku ani śladów Horacego Walpole’a, szukam sklepu z muzyką tarantuliczną. Mają też tutaj rzadkie książki i filmy z tej tematyki. Za cholerę nie mogę znaleźć, nazwę ulicy mam na kartce, ale ulicy nie ma. Korespondowaliśmy jakiś czas temu mejlowo z Sabriną, kupiłem kilka filmów z jej sklepu, więc wiem, że obiekt w przyrodzie istnieje. Jest, wreszcie jest, dziesięć metrów od głównego traktu. Na drzwiach kartka, odręcznym pismem nagryzmołone: „Otwieramy o 10 albo o 11, czasem w południe, zamykamy koło wieczora, jakoś o 20, ale może się zdarzyć, że o północy też tu kogoś znajdziecie”. Sabrina nie może się nadziwić, że obce nazwisko z poczty elektronicznej

właśnie zmaterializowało się przy ladzie. Jest uśmiechnięta, ciepła, mówi do mnie bardzo szybko po włosku, a ja udaję, że wszystko rozumiem. Kupuję białego kruka z kolekcji Lomaxa i film *Pizzicata*. Spotykam ją dwie godziny później przy nadmorskim bulwarze. Idzie z dzieckiem, pozdrawia mnie, jakbyśmy się znali od zawsze. I znowu szeroko się uśmiecha.

Albo Ostuni, białe miasto na wzgórzu. Arabskie (tak je sobie nazywam) miasto na włoskim Południu. Subtelne i wysmukłe jak sama nazwa. KobiECE w tym swoim zwiewnym pięknie. Wspinaczka do katedry, bezładne kluczenie białymi uliczkami. (Gdzieś w tutejszym archiwum znajduje się manuskrypt niezwykłego *Stabat Mater* – śpiewali ten utwór kiedyś Pino de Vittorio i Patrizia Bovi). Runda wokół murów, robię zdjęcie. Można je znaleźć na okładce książki. Pusta ulica wygląda trochę jak nadmorska promenada, szpaler latarni wiernie podąża za łukiem muru. Pomiędzy nimi przeciągnięty jest kabel z nanizanymi lampkami. Żarówki są pomalowane na różne kolory, zapłoną wieczorem. Fotografia jest czarno-biała, pamiętam, że zrobiłem ją z poziomu ulicy, trzeba było się położyć na rozgrzanych płytach. Teraz, kiedy na nią patrzę i zapominam na chwilę o okolicznościach, w jakich została wykonana, mam wrażenie, że to obrazek zrobiony popołudniem, pora roku nieokreślona: może wczesna jesień. Tak naprawdę zdjęcie zrobiłem w końcu czerwca, w samo południe. Fotografia jest niema, zawiera w sobie wiele możliwych lektur. Ale tylko w jednej z nich słońce namacalnie przepala kamień. Wiem o tym, bo jakiś czas później pociemniało mi w oczach i na chwilę

straciłem przytomność. Zgubne skutki braku kapelusza w południowym żywiole.

Albo starożytne Tursi, do którego wysłał mnie dobry i mądry pan Aldo z Matery. Nowe miasto jest w dole, stare mieści się na wzgórzu. W nowym jest cywilizacja, w starym wspomnienie po cywilizacji, ale innej, bo mówiącej niegdyś po arabsku. Idziemy do góry wąskimi ulicami, pośród pustych domów. Między kocimi łbami pną się chude roślinki. Psie gówna rozkładają się w słońcu. Okna pozamykane. Opadły tynk odsłania rany z cegieł. Powyginane pręty balkonów, sypiące się framugi, stemple podpierające mury. Doniczki z kwiatami zaświadczaają jednak o tłącym się tu życiu. Na paru domach anteny telewizyjne. Wyglądają jak przeszczep z innego świata. Z jednego otwartego okna dobiegają dźwięki programu rozrywkowego. Fonia mocno gryzie się z wizją, pozostawiając nas w stanie otępiełej od słońca dystrakcji. A na szczycie tego rumowiska bieleje nowiutki hotel: windy, sala konferencyjna, telewizor, klimatyzacja, wypas. Kto by się oparł tak wstrząsającemu zaproszeniu? Zасыpiam więc na arabskiej Rabatanie, we współczesnej plombie umierającego miasta.

Budzę się wcześnie rano i wychodzę na balkon. Niedaleko, kilkadziesiąt metrów przed sobą, nieco poniżej linii oczu, mam wieżę kościoła. Sygnaturka zabrzmiała równo o szóstą. Z tarasu rozpościerał się widok, który przyprawiał o drżenie. Rozmywające się mgły odsłaniały żółciejące wnętrza dolin, rozproszone światło podnosiło surowy pejzaż ku widzialnemu, dzwon kołysał tą przestrzenią i zdawało mi się, że nastąpiło właśnie fizyczne



wyście z czasu, że czas ustąpił i uczestniczę w celebracji trwania. Za chwilę dzwon ucichł, mgły się rozpełzły, wszystko się wyrównało i świat ponownie wskoczył w stare koleiny.

Albo Altamura na wzgórzu, z tą swoją przedziwną fasadą w stylu apulijskiego kolażu, z bocznej kaplicy wychodzą ludzie, na środku stoi trumna, jej widok przywraca zdrowe proporcje, pozwala w „zabytku” zobaczyć na powrót świątynię; albo Guagnano (czy gdzieś w okolicy, dobrze już nie pamiętam), jakaś miejscowa knajpka przy drodze, białe plastikowe stoliki w nieładzie, za barem fotografia ojca Pio, ktoś robi przyjezdnym miejsce, całkiem niespodziewanie leją nam czerwone z kranu, smakuje jak królewskie *primitivo*, solidne, z charakterem, i żadne inne nie będzie już później lepsze; albo Gallipoli, w którym nuda i pięć nijakich kościołów zwróconych licem do morza, na nadmorskim tarasie zamawiamy z G. karafkę białego, później drugą, nie patrzymy na domy, na smutny cień niegdysiejszego pięknego miasta, *kalli polis*, patrzymy łąpczywie na odległy horyzont, długo nie mówiąc nic; albo, albo...

Albo Spinazzola, gdzie łąduję po dwóch godzinach jazdy pociągiem z Andrii. Wymyśliłem, że stąd prędko dostanę się do Castel del Monte, z mapy wynikało, że to całkiem niedaleko, dwadzieścia kilometrów ledwie. Ale z tej dziury żaden autobus tam nie kursuje. Dobrze, daruję sobie zamek, to do Venosy może? To ledwie rzut beretem. Ale tam też żaden autobus ani pociąg nie jeździ, bo to już inna prowincja. Nieliczni wysiadający rozeszli się już do domów. Jest parę minut po pierwszej. Siedzimy

na stacji wspólnie z maszynistą. Ma przerwę w pracy, za godzinę wraca tą swoją archaiczną maszyną do Andrii. Nosi okulary w złotych oprawkach, mówi wolno, wyraża się precyzyjnie. Uprzejmie powtarza, kiedy widzi, że czegoś nie łąpię. Wygląda bardziej na wykładowcę uniwersyteckiego niż na pracownika kolei. Owszem, jest jeden pociąg do Venosy, ale dopiero rano, przed siódmą. Niedobrze. Pusto, a w tej pustce jakiś niepokój. Skonany pies o rudej sierści śpi w poczekalni. Ściany całe w czarnych gryzmołach. Światło odbija się od srebrnych szyn, w powietrzu unosi się zapach smarów i smoły. Samotna stacja gdzieś na końcu świata, biały żar z nieba, stężone oczekiwanie. I przyszłość na rozdrożu. Tak, tu mogłoby się coś zacząć, jakiś intrygujący ciąg dalszy...

W tekście pojawiają się trzy rodzaje materiałów cytowanych: książki, płyty, filmy (...i jedno wino). Ponieważ książka ma charakter eseistyczny, zrezygnowałem z dokładnych przypisów. Na wypadek jednak gdyby czytelnik chciał dotrzeć do przywoływanych w niej fragmentów tekstowych, muzycznych, filmowych (...i winnych), poniżej zamieszczam listę, która obejmuje wszystkie wspomniane źródła. Jeśli nie podano inaczej, przekłady tekstów obcojęzycznych są mojego autorstwa.

### Bibliografia

- Auden W.H., *O What is That Sound*, w: tegoż, *On This Island*, New York 1937
- Bagnall N., *The Punic Wars. Rome. Carthage and the Struggle for the Mediterranean*, London 1999
- Barthes R., *Nigdy nie udaje się mówić o tym, co się kocha*, tłum. M.P. Markowski, w: tegoż, *Lektury*, tłum. różni, Warszawa 2001
- Büscher, W., *Podróż przez Niemcy*, tłum. R. Makarska, Wołowiec 2007
- Cendrars B., *Gwiezdna wieża Eiffla*, tłum. J. Rogoziński, Warszawa 1971
- Chiriatti L., M. Nocera (red.), *Immagini del tarantismo. Galatina: il luogo del culto*, Lecce 2002
- Chiriatti L., *Morso d'amore. Viaggio nel tarantismo salentino*, Calimera 2006
- Cioran E., *Ćwiartowanie*, tłum. M. Falski, Warszawa 2004
- Cogliano A., *Carlo Gesualdo omicida fra storia e mito*, Napoli 2006
- Demandt A., *Historia niebyła*, tłum. M. Skalska, Warszawa 1999
- Eco U., *Imię róży*, tłum. A. Szymanowski, Warszawa 1987

- Eliade M., *Brancusi i mitologia*, tłum. D. Czaja, „Polska Sztuka Ludowa”, nr 3:1988
- Fellini F., *My Rimini*, „Aperture”, nr 172: 2003
- Giorgi de P., *Lestetica della tarantella. Pizzica, mito e ritmo*, wstęp P. Pellegrino, Galatina 2004
- Giorgi de P., *Il mito del tarantismo. Dalla terra del rimorso alla terra della rinascita*, wstęp P. Pellegrino, Galatina 2008
- Gissing G., *By the Ionian Sea. Notes of a Ramble in Southern Italy*, London 1996
- Gray C., Ph. Heseltine, *Carlo Gesualdo. Prince of Venosa. Musician and Murderer*, London 1926
- Gregorovius F., *Wędrowki po Włoszech*, tłum. T. Zabłudowski, przypisy, posłowie i nota P. Hertz, t. 1–2, Warszawa 1980
- Herling-Grudziński G., *Madrygał żałobny*, w: *Don Ildebrando i inne opowiadania*, Warszawa 2000
- Ibsen H., *Dom lalki (Nora)*, tłum. J. Frühling, Warszawa 1985
- Kant I., *Physische Geographie*, Berlin 1923
- Klinkhammer H., *Magia architektury*, tłum. M. Pleszyńska, „Konteksty”, nr 4, 1999
- Lancel S., *Hannibal*, tłum. R. Wiśniewski, Warszawa 2001
- Läpple A., *Aniołowie*, tłum. J. Jurczyński, Kraków 2004
- Leeuw van der G., *Czy w niebie tańczą?*, tłum. A. Wojtaś, „Literatura na Świecie”, nr 5, 1978
- Lenormant F., *La Grande Grèce: paysage et histoire*, Paris 1884
- Levi C., *Chrystus zatrzymał się w Eboli*, tłum. A. Gontyna, Warszawa 1949
- Lévi-Strauss C., *Smutek tropików*, tłum. A. Steinsberg, Łódź 1992
- Martino E. de, *Ziemia zgryzoty. Przyczynek do historii życia religijnego południowych Włoch*, tłum. W. Marucha, Warszawa 1971
- Matvejevič P., *Inna Wenecja*, tłum. D. Cirlić-Straszyńska, wprowadzenie R. La Capria, Sejny 2005
- Miłosz Cz., *Miejcie zrozumienie*, w: tegoż, *Druga przestrzeń*, Kraków 2002
- Mrozek S., *Małe listy*, Kraków 1982
- Muratow P., *Obrazy Włoch*, tłum. P. Hertz, t.1–2, Warszawa 1972
- Muratow P., *Podróż po Apulii*, tłum. P. Hertz, „Zeszyty Literackie”, numery: 68: 1999, 69: 1999, 70: 2000, 71: 2000, 71: 2000.
- Nacci A., *Neotarantismo. Pizzica, transe e riti. Dalle campagne alle metropoli*, Viterbo 2004

- Nietzsche F., *Narodziny tragedii albo Grecy i pesymizm*, tłum. B. Baran, Kraków 1994
- O pamięci i jej zagrożeniach. Z Ryszardem Kapuścińskim rozmawia Z. Benedyktowicz i D. Czaja*, „Konteksty”, nr 3–4, 2003
- Ripa C., *Ikonomia*, tłum. I. Kania, Kraków 2002
- Salento d'autore. Guida ai piaceri intellettuali del territorio*, San Cesario di Lecce 2004
- Stravinsky I., *Themes and Conclusions*, London 1972
- Stempowski J., *Rubis d'Orient*, w: tegoż: *Eseje*, Kraków 1984
- Tarantelle ciszy. Z Pino de Vittorio rozmawia Dariusz Czaja*, tłum. A. Dudzińska-Facca, „Dwutygodnik. Strefa Kultury”, nr 27:2009 (pismo internetowe)
- Tarkowski A., *Dzienniki*, tłum. i oprac. S. Kuśmierczyk, Warszawa 1998
- Vlora R. N., *Castel del Monte. I luoghi, i fatti, le idee*, Bari 2006
- Wołkow S., *Świat poety. Rozmowy z Josifem Brodskim*, przeł. J. Gondowicz, Warszawa 2001

### Dyskografia

- Castel del Monte. D'ali e d'oro*, Michel Godard, Enja 2000
- Gesualdo C., *Madrigali a cinque voci, Libro VI*, Quintetto Vocale Italiano, Rivo Alto 1996
- Gesualdo C., *Tenebrae. Responsoria*, The Hilliard Ensemble, ECM 1991
- Il Salento di Giovanna Marini*, Edizioni Aramirè 2004
- Italian Treasury. Puglia, The Salento*, Rounder Records 2002
- La Notte della Taranta. Live in Melpignano*, Ponderosa Music&Art 2004
- La Tarantella. Antidotum tarantulae*, Christina Pluhar, Lucilla Galeazzi, Marco Beasley, L'Arpeggiata, Alpha 2002
- Musiche e canti popolari del Salento*, vol.1&2, Edizioni Aramirè 2002
- Pizzica in Tarantula (2), Tarantula Rubra*, 2004
- Tarantella del Gargano. I Tenori di Carpino*, Taranta Power-Rai Trade 2009
- Tarantelle del Rimorso*, Pino de Vittorio, Eloquentia 2005

### Filmografia

- Fellini F., *Amarcord*, Criterion 2006
- Herzog W., *Death for Five Voices*, Arthaus Musik 1995

Mingozzi G., *La taranta*, Pantheon Film 1962  
Pisanello P., *Il sibilo lungo della taranta*, Big Sur 2006  
Tarkowski A., *Tempo di viaggio*, Artificial Eye 2003  
Winspeare E., *Pizzicata*, Saietta Film 1995  
Winspeare E., *La passione de miracolo*, Saietta Film 2004

### **Enografia**

Masseria Maïme, Negroamaro Salento I. G. T, 2006

## SPIS RZECZY

- 5 · Topografie pamięci
- 17 · Góra Świętego Anioła
- 41 · Dzienniki motocyklowe
- 61 · Zmęczenie
- 77 · Historiozofia i pies
- 99 · Fatamorgana
- 125 · Epitafium dla księcia
- 147 · Kamień na kamieniu
- 165 · Ubywanie
- 175 · Ukąszeni
- 195 · Tarantella del Gargano
- 207 · Volare
- 227 · Teatr barokowy
- 257 · Paradoks prowincji
- 275 · Negroamaro
- 279 · Ścinki, ciągi dalsze
- 291 · Grafie

WYDAWNICTWO CZARNE SP. Z O.O.  
www.czarne.com.pl

Sekretariat: ul. Kołłątaja 14, 111 p., 38-300 Gorlice  
tel./fax +48 18 353 58 93 e-mail: arkadiusz@czarne.com.pl,  
mateusz@czarne.com.pl, tomasz@czarne.com.pl,  
honorata@czarne.com.pl, ewa@czarne.com.pl

Redakcja: Wołowiec 11, 38-307 Sękowa  
tel./fax +48 18 351 02 78, tel. +48 18 351 00 70  
e-mail: redakcja@czarne.com.pl

Sekretarz redakcji: malgorzata@czarne.com.pl

Dział promocji: ul. Andersa 21/56, 00-159 Warszawa  
tel./fax +48 22 621 10 48  
e-mail: agnieszka@czarne.com.pl, anna@czarne.com.pl,  
dorota@czarne.com.pl, zofia@czarne.com.pl

Dział marketingu: ewa.nowakowska@czarne.com.pl,  
iza@czarne.com.pl

Dział sprzedaży: Beata Motyl, MTM Firma  
ul. Zwrotnicza 6, 01-219 Warszawa  
tel./fax +48 22 632 83 74  
e-mail: mtm-motyl@wp.pl

Skład: D2D.PL  
ul. Morsztynowska 4/7, 31-029 Kraków, tel. +48 12 432 08 52  
e-mail: info@d2d.pl

**cena: 32,00 zł**